

УДК. 821.161.1

*И. М. Колтухова***ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ  
ЭТИЧЕСКОЙ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ АВТОРА В СКАЗКЕ  
Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ПРИНЦ С ЗОЛОТЫМИ ВОЛОСАМИ»**

В современных лингвистических, литературоведческих и, шире, культурологических исследованиях вопросы интертекстуальности, несомненно, относятся к числу активно обсуждаемых и весьма **актуальных**. Введенные в конце 1960-х годов французским семиотиком Ю. Кристевой термины «интертекст» и «интертекстуальность» используются чрезвычайно широко и вобрала в себя такие описательные названия, как влияния, источники, заимствования, традиции, следование образцу и многие другие. Как известно, однако, теория интертекстуальности в значительной степени была предвосхищена М. Бахтиным, который писал о необходимости исследования литературного произведения в историко-культурном контексте: «Прежде всего, литературоведение должно установить более твердую связь с историей культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи ... литературное произведение уходит своими корнями в далекое прошлое» [3, с. 502]. И. Арнольд в своей статье «Проблемы интертекстуальности» [1] обращает внимание прежде всего на такие маркеры интертекстуальности, как цитаты, аллюзии и целые вводные рассказы. Однако, кроме этих элементов, в круг исследований с позиций интертекста входят и многие другие. Так, Жерар Женетт [4] выделяет пять подтипов интертекстуальности, одним из которых является **архитекстуальность** — соотнесенность текста с определенным жанром.

**Целью** данной статьи является рассмотрение сказки Л. Петрушевской «Принц с золотыми волосами» на уровне взаимодействия некоторых элементов интертекста, включающих не только различные аллюзии и этнокультурные ассоциации, но и их образные функции, а также жанрово-типологические характеристики.

Литературная сказка всегда являлась очень мощным источником интертекста, поскольку в ней, в силу ее жанровой специфики, предполагающей связь с фольклорной и — глубже — мифологической основой, присутствует множество культурных пластов, происходит сложная трансформация традиционных элементов, что дает своеобразный эстетический эффект. В «Настоящих сказках» Л. Петрушевской сочетаются традиционность, поскольку автор всегда остается в рамках сюжетно-композиционной пропповской схемы (недостача или потеря, испытания героя и счастливый финал) с постмодернистской игрой множеством культурных ассоциаций, которые выражают неповторимость и сложность авторской эстетической и нравственной позиции.

Само заглавие сказки «Принц с золотыми волосами» уже содержит в себе ассоциации такого рода. Принцы и принцессы с золотыми волосами — герои

множества фольклорных и литературных сказок, золотые волосы, как правило, являются маркером их исключительности: они одарены и другими необычными качествами и удивительной судьбой. Сема «ценный», присутствующая в слове «золотой», в сказке Петрушевской обыгрывается многократно и неоднозначно.

Сюжет (оклеветанную юную королеву с младенцем изгоняют, но впоследствии ей удается соединиться с супругом, а сыну — обрести отца) восходит к множеству мифов и затем фольклорных волшебных сказок. Многочисленные вариации можно найти в европейских новеллах средних веков и эпохи Возрождения, а также в пушкинской «Сказке о царе Салтане».

В основе этой, как и многих других сказок Л. Петрушевской, по признанию автора, вначале лежала устная импровизация — сказка, рассказанная внучке:

«... я везла ребенка Аню через пол-Москвы, а Аня на всю семью славилась способностью исчезать.

— Аня, будешь сказку?

— (Хмуро.) Ну давай.

— Про что?

— Ой ... не знаю я. Сама, Люсь.

Она долго отнекивалась, а потом брякнула первое попавшееся: про принца с золотыми волосами. И мы покатили по Москве. Через час, у порога, после метро и троллейбуса, сказка была кончена, а Аня ни на секунду не отняла у меня своей прекрасной толстой шестилетней лапы, а сама все время хмуро смотрела перед собой, переживала» [8, с. 325].

Двуадресность литературной сказки (она обращена и к детям и к взрослым) в то же время соотносится с одним из основных постулатов эстетики постмодернизма: литературный текст отличается многоуровневостью, многослойностью, предназначен как для массовой, так и элитарной аудитории.

В традиционный сюжет автор вплетает множество аллюзий, как литературных, так и бытовых. И сочетание этих аллюзий порождает множество новых смыслов.

Тема исключительности главного персонажа соотносится с идеей сверхценности некой мифологизированной личности, столь любимой романтическим направлением в литературе. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в российской литературе эта тема активно разрабатывалась А. Грином. Наиболее отчетливые ассоциации возникают с романом «Блестящий мир», хотя присутствуют и другие параллели.

Однако у Петрушевской в сказочном пространстве наиболее отчетливо выступают прежде всего реалии советского и постсоветского быта, которые организуют ряд образов и мотивов.

Так обыгрывается традиционная для советской эпохи тема дефицита: гонец привозит с войны «в подарок юной королеве полкило апельсинов от мужа, трофей» [7, с. 139]. Однако типично бытовая ассоциация может быть подкреплена и литературной: в известной песне Булата Окуджавы «В поход на чужую стра-

ну собирался король» королева напутствует мужа словами: «Получше их бей, а не то прослынешь пацифистом, и пряников сладких отнять у врага не забудь». В качестве трофея «пряников целый мешок захватили они». (Этот образ работает одновременно и на детскую аудиторию, так как в глазах детей пряники и апельсины представляют несомненную ценность).

Героиня наделена чертами, совершенно не свойственными сказочным принцессам и королевам (она отнюдь не принцесса на горошине), — привычкой к труднейшим условиям жизни, к бедности, а также практичностью, присущей обитательницам коммуналок. Обнаружив, что какие-то волшебные существа, когда она ночевала с ребенком в пещере, отрезали у него прядь золотых волос, «она быстро смекнула, о чем идет речь, и сказала вслух:

— Если вы отрезали у моего сына три грамма золота, то по крайней мере дайте нам поесть!»

Интересно, что так и оставшиеся неизвестными таинственные существа («то ли белки, то ли зайцы») расплачиваются довольно скупой:

«Тут же из стены вывалился камень, и в образовавшейся дырке оказалась крошечная миска с горячим гороховым супом и в ней очень маленькая ложечка, как для соли»[7, с. 140].

В этой ситуации королева ведет себя еще и в полном соответствии с традицией, уходящей глубокими корнями в мифологию, а от нее в обряд инициации. В фольклорной сказке герой “в предварительном испытании должен выполнить просьбу или просто ласково, вежливо обойтись с встречными чудесными лицами” [6, с. 23]. «Королева поблагодарила пещерных жителей, белок или зайчиков, за горячий суп», то есть проявила предписанную традицией вежливость, но в дальнейшем «она не устраивалась спать в пещерах... Она резонно опасалась, как бы неведомые горные жители не обрили налысо ее ребенка за мисочку супа»[7, с. 141].

Таким образом, сказочный мотив осложняется. Героиня сказки не получает от таинственных обитателей пещеры волшебного дара и помощи, они оказываются слишком похожими на скарредных обывателей, не желающих переступать некоторые рамки законности, но и полностью лишёнными сказочного благородства и сказочной щедрости. В дальнейшем юная жена короля вынуждена опираться только на собственные силы, что является нарушением жанровой традиции волшебной сказки и при всей фантастичности ситуации сближает ее с реальностью. Акцент перемещается — помощи ожидать от волшебных сил вряд ли стоит, и всё внимание сосредотачивается на том, может ли в сказочном мире придти помощь от людей.

И в конце сказки радость юной королевы, когда она наконец находит своих родителей и обретает с ребенком **относительную** свободу (потому что опасность над ней еще нависает), — это очень узнаваемая радость обычной молодой женщины, постоянно страдающей от отсутствия денег и времени: «... побежала в лавку менялы, продала там один золотой волосок за кучу мелких монет, купила хлеба, сыра и молока — какое счастье было в первый раз в жизни бегать по магазинчикам и знать, что сынок не один!» [7, с. 151]

Однако прежде, чем героиня доберётся до счастливого финала, она сталкивается со множеством людей, которые на какое-то время оказываются вольны распоряжаться её судьбой и судьбой её чудесного ребёнка.

Тема советской бедности и дефицита переходит в тему более широкую — беспорядка, «беспредела», ставшего традицией воровства. Уборщица в цирке ворует и одновременно доносит на другую воровку, а в свое оправдание рассказывает «ужасающие истории о пропавшем муже, о том, как она одна воспитала троих детей, и теперь им всем надо носить в тюрьму передачи» [7, с. 147]. Внутренняя речь героини сливается с речью рассказчика: «... крадут, потому что ничего другого не умеют делать, не способны.

*А потом у них рождаются дети.  
И приходится красть еще и для детей.  
И считается, что красть для детей — это святое»*

[7, с. 147]

Так возникает и постепенно развивается мотив социальной среды и личной ответственности. И если классическая литература при очень высоком уровне нравственных требований к человеческой личности склонна была оправдывать нарушения этических норм невыносимыми социальными условиями, то авторская позиция Петрушевской намного сложнее.

Такого рода оправдание зла для нее абсолютно неприемлемо, и авторская ирония здесь беспощадна и доходит до гротеска. Пьяный тюремщик, охраняющий королеву с ребенком, **студент-заочник юридического факультета**, способный на любое преступление, абсолютно не сомневается в том, что со временем станет королевским судьей; для него это только должность, не накладывающая никаких нравственных обязательств. У Достоевского бывший студент-юрист Раскольников в своем бунте все же пытался найти нравственные оправдания своим поступкам и делал пусть неудачную попытку примирить совесть и преступление — «кровь по совести». А для этого персонажа сказки совесть, законность — абсолютно несуществующие понятия, говоря словами Ю. Домбровского, — «факультет ненужных вещей». Обвал в массовом нравственном сознании, произошедший за последние десятилетия, отражен здесь с потрясающей узнаваемостью. Целая генерация адвокатов, поставленная на службу различным мафиозным группировкам, оперирует статьями закона, но полностью лишена общечеловеческой и профессиональной этики.

Изображение жестокости и цинизма политических игр в борьбе за власть тоже, несомненно, навеяно современными реалиями. Восстание в защиту невинно страдающей королевы и ее сына готовится *«якобы от лица страдающего народа»*, но за всем этим стоит *«такой же заочник»*. В программу действий привычно включена эксплуатация чувства справедливости и стремления к осуществлению идеала: «Ваши кости вынут из львиной ямы вместе с костями других и соорудят мемориал...» [7, с. 150]. И в то же время эти события изображены, как вечная, повторяющаяся из столетия в столетие борьба за власть — неважно, кто ее ведет: враждебный героине «сын вдовствующей герцогини», на-

поминающий персонажей исторических романов и хроник, или «новые молодые люди, быстрые, в кожаных куртках» [7, с. 154].

Социальные потрясения выглядят примерно одинаково в любую эпоху: «А в городе происходил полный тарарам — партии боролись за королевский дворец, тюрьма стояла то настежь, то ее битком наполняли и запирали, и весь народ не работал, а добывал себе оружие и шатался в пьяном виде по улицам, иногда посылая автоматные очереди от живота и веером» [7, с. 152].

Судьба чудесного младенца оказывается связанной с социальными и политическими потрясениями, с проблемой возможности или, пожалуй, невозможности исторических перемен.

Многомерность художественного пространства текста, смысловые сцепления интертекстуальных элементов порождают особую смысловую направленность. Традиционные сказочные испытания протагонистов включаются во все более и более широкий контекст вечно современных нравственно-философских проблем. Темы «народ и толпа», «народ и истина», «отдельный человек и народ (толпа)» обрастают все большим количеством бытовых и культурных ассоциаций.

«Чудесный младенец» мифов и сказок, принц с золотыми волосами, различными персонажами воспринимается по-разному. В восприятии его гонителей, придворных дам («ткачихи с поварихой») он только *рыжий*, таким его видит и мать рыбака: «увидела утром очень красивую девушку с *рыжим младенцем* ... и немедленно выгнала их из дома». Традиционные для фольклора разных народов негативные представления о рыжих, как существах опасных, связанных с нечистой силой, и потому отвергаемых («рыжие сестры» в английском, «А что я, рыжий?» в русском языке — идиомы, означающие «нелюбимые, нежеланные») в сказке Петрушевской становятся маркером темного, злобного, косного мировосприятия. При этом речевые характеристики придворных дам и нищей рыбацки ничем практически не отличаются. Несобственно-прямая речь этих персонажей — грубое просторечие, объект авторской иронии:

«... ее вытолкали взащей вместе с пащенком из дворца ..., хорошо не казнили, сказали дамы».

«не хотела, чтобы сын женился на бабе с ребенком — известно, что не свой сын может вырасти бандитом... Она была мудрая.»

В традициях европейской и особенно русской литературы мифологизация народного сознания играла роль сюжетообразующего фактора. Фольклор нередко ассоциировался прежде всего с гуманностью народного мировосприятия (Платон Каратаев у Толстого говорил исключительно пословицами. И сострадание этого персонажа помогло Пьеру Безухову обрести гармонию с миром и людьми). У Петрушевской говорящие пословицами персонажи выступают не носителями народной мудрости, а выразителями косного и антигуманного мировоззрения. («Чёрного кобеля не отмоешь добела», — говорят придворные дамы о сыне королевы, принимая цвет его волос за доказательство адюльтера). Этим персонажам **не дано** видеть **золотые** в буквальном смысле волосы маленького принца.

Но и те, кому это дано, реагируют тоже неоднозначно. Рыбак видит золото не как драгоценный металл, не как объект купли-продажи, а как явление сверхъестественное. И о ребенке «с сиянием вокруг головы» он немедленно доносит в полицию, поскольку чудо для него — сигнал смертельной опасности. Как и недавнее появление человека с крыльями, оно вызывает прежде всего мысль о страшном суде и конце света и чревато бунтом, хотя это буквально «бунт на коленях». Человека с крыльями «... приняли за ангела, возвещающего страшный суд, и начали, не ожидая этого события, громко жаловаться на судей, полицейских и членов королевского совета и потом, плача и крестясь, поползли на коленях почему-то к городской управе» [7, с. 142]. Параллель с щедринскими глуповцами настолько явная, («А глуповцы стояли на коленях и ждали. Знали они, что бунтуют, но не стоять на коленях не могли») [9, с. 375], что не требует никаких комментариев.

Капитан корабля и директор цирка используют волшебное сияние золотых волос королевского сына в целях наживы. Смысловые сцепления, которые возникают в сцене циркового представления, «отсылают к знакомым кодам» и в то же время, по выражению Р. Барта, дают «их уникальное сочетание» [2, с. 212]. Ю. Лотман [5] писал о неизбежности диалога и полилога между текстами не только одной эпохи, и не только принадлежащими одному виду искусства, но далеко отнесенными друг от друга по временной, жанровой или иной шкале. И в приведенном ниже эпизоде, несомненно, присутствует связь с образом религиозного действия, церковной службы, представляющей синтез разных видов искусства: «... на королеву накидывали белую простынку, укрывавшую все ее лохмотья, а ребенка, наоборот, требовали раздеть догола — и в таком виде их транспортировали на повозке по коридору прямо в шапито, на арену, где музыка начинала играть как бы мессу (вступал аккордеон), королеве шепотом приказывали встать и нести (как бы) зрителям голого ребеночка, затем наступала полная тьма, и рыжий принц начинал по обыкновению лучиться светом, озаряя сиянием своих волос мать и часть повозки, и многие в публике начинали плакать и прижимать к себе своих детей» [7, с. 143].

Чудо, явление сверхъестественное и уникальное, представленное как развлекательное зрелище, заставляет вспомнить «Блистающий мир» Александра Грина. У Грина толпа, увидев летающего человека, в ужасе разбежалась. Оценить происходящее (и то лишь с узко эгоистических позиций) смогла только честолюбивая красавица Руна Бегуэм. Цинизм шоу, когда и музыка («месса»), и живописность зрелища (появление королевы должно было вызывать однозначную ассоциацию с «Сикстинской Мадонной») в том, что оно подается после танцев обезьян и шуток клоунов. Но, как ни странно, именно здесь происходит вспышка религиозного чувства: «В цирк начали стекаться совсем не те зрители ... не смеялись, не покупали мороженое, никому, идиоты, не хлопали, а только ждали момента, когда вывезут повозку с матерью и ребенком.

Тут они начинали тихо петь и плакать, а что это такое, когда тысяча человек тихо поет — это же волосы встают дыбом у администрации» [7, с. 144]. Тол-

па представлена противоречиво: это глубоко чувствующие и понимающие **подлинность** чудесного люди, взыскивающие истины, и тёмные религиозные фанатики, которые целуют доски слоновника, где содержатся мать и сын.

Ассоциации с “Блестящим миром” А. Грина весьма неоднозначны. С одной стороны, романтическое противопоставление героя и толпы у Грина ведёт к акцентированию неспособности последней понять и принять чудо, обещающее ей свободу духа. Второй полёт Друда, более успешно воздействующий на воображение людей, вызывает восторг столь же бессмысленный, как и дикая паника после первого его выступления. Нелепые суеверия и упования на технический прогресс — вот всё, что у Грина доступно людям толпы. У Петрушевской нет романтического презрения к толпе, однако есть доля пессимизма, основанного на весьма реальном историческом опыте. “Были построения в стройную **процессию на коленях** с попыткой вползти прямо на арену. <...> Полиция поставила своего человека, который скоро разбогател, разрешая некоторым целовать доски стен слоновника”.

Однако фраза, повествующая о шоке администрации при виде тихо поющей тысячной толпы, иронична прежде всего в отношении к бездушной власти держащих и оттеняет искренность чувств незащитного народа. Люди толпы в учении Христа так и не восприняли его проповедь доброты, но увидели для себя надежду на спасение.

Тема толпы и спасителя обрастает ассоциациями, связанными с евангельскими эпизодами рождения Христа. Маленький принц и в цирке и в сарае окружен животными (ясли), может с ними общаться на их языке, и всё четвероногое население сарая отвечает ему глубокими поклонами. Волшебная путеводная звезда, которая напоминает Вифлеемскую звезду, спускается над городом все ниже и ниже, но за ней следуют не волхвы, а молодой король, отец принца. Звезду, оказывается, дал добрый волшебник. Таким образом, традиционное волшебное средство появляется в нужный момент для спасения героев, и это полностью соответствует законам сказочного жанра и обуславливает счастливый финал, который обязательно наступает после того как герои-протагонисты с честью прошли через все испытания.

В фольклорной волшебной сказке личное торжество героя — свадьба или обретение потерянной семьи — очень часто связывается с **всеобщим** торжеством, поскольку герои еще и **воцаряются** и в дальнейшем являют собой образцы добродетельных монархов, а их воцарение гарантирует благоденствие народа. Сказка заканчивается **пиром на весь мир**.

Сказка Людмилы Петрушевской, в отличие от сказок Олеши «Три толстяка» и Габбе «Город мастеров», лишена социального оптимизма. Герои обретают счастье и «воцаряются» в собственном маленьком государстве, которое представляет собой квартиру в зеленом районе, а коронация юного принца происходит в детской («корону дедушка склеил из картона и обтянул ее серебряной бумагой из-под шоколадки»).

Герои отказываются от борьбы за власть, они спасены **чудом сказочным** и выжили благодаря чуду верности и любви. Даром любви обладают не только

главная героиня и ее муж, но и родители королевы (они «старенькие, сорока лет» и даже во сне держатся за руки).

Что же касается счастья народного, всеобщего, то оно представляется автору недостижимым. В сказочном пространстве современной литературной сказки бушуют стихии современного сложного и противоречивого мира, и проблемы этого мира являются вечными от его сотворения.

Народ в сказке Петрушевской в своей массе однозначно не является носителем нравственных ценностей, как это было характерно для литературы XIX века. Большинство озабочено не торжеством высоких идей, а сохранением своего маленького благополучия во время исторических катаклизмов: «везде гремели взрывы и ... в домике уже вылетела пара стекол, а ведь могли явиться и забрать все -- и корову и лошадь»[7, с. 152]. Но в хаотичном и непредсказуемом мире идея последнего страшного суда все-таки для множества людей связана с надеждой на избавление от страданий и является выражением вопреки всему жажды справедливости, хотя и выливается чаще всего в бунт. «бессмысленный и беспощадный»: «По этому поводу (появление на небе таинственной звезды) произошли сильные волнения, священник вышел к толпе и прочел проповедь о Содоме и Гоморре и пророчил, что безобразия будут наказаны»[7, с. 152]. Небольшая толпа людей на берегу **молча** смотрит на сияющую звезду, которая спускается все ниже и ниже. И поведение этого **безмолвствующего народа** непредсказуемо.

Авторская оценка поведения народа неоднозначна: это и горькая ирония, и глубокое сочувствие, и грусть.

В этом плане особенно интересным представляется значение древнего сказочного мотива. Золотые волосы младенца, подлинность которых так мало замечается большинством людей, кроме значения материальной стоимости имеют функцию эстетического символа: они **светятся** мягким неземным светом: «... и ночью в помещении было спокойно и радостно — из-за слабого сияния, исходящего от волос ребёнка...»[7, с. 144]. Красота этого сияния постоянно подчёркивается автором и выступает как знак главной ценности, неотделимой от бытия маленького принца. Сюжетно сказка Петрушевской далека от повести Экзюпери, однако не только цвет волос сближает героев этих произведений, но и мотивы любви, незащитности, всечеловечности.

Ассоциация с символикой христианской иконы (золотой цвет — символ бессмертия) не выпячивается напоказ именно потому, что жанр литературной сказки позволяет последовательно придерживаться простодушной интонации повествования. Мир этой сказки конкретно-наивен, и сопоставление, например, с названием книги Андрея Белого “Золото в лазури” может показаться всё же надуманностью, натяжкой. Христианская символика сложна, и Петрушевская не пытается эксплуатировать её в качестве готового ответа на все жизненные вопросы.

Однако и выражения типа “золотое сердце” слишком банальны, чтобы послужить для выражения идейного звучания этого произведения.

**Выводы.** Интертекстуальность в рассмотренном произведении служит прежде всего для создания полилога, позволяющего активизировать восприятие



взрослым читателем содержащихся в сказке нравственно-философских проблем. Сохраняя жанровые особенности сказочного повествования, удерживая его в определённых сюжетных рамках, автор обогащает традиционное действие ключевыми мотивами, выработанными художественной культурой Нового времени. Именно это обстоятельство придаёт повествованию остроту и актуальность. Этической проблематика разрешается в данном случае писательницей непосредственно через нахождение эстетически значимого символа, знаменующего бессмертие и непобедимость вечных гуманистических ценностей.

#### Литература

1. Арнольд И. В. Проблемы интертекстуальности. // Вестник СПбУ, Сер. 2, вып. 4.
2. Барт Ролан Избранные работы. Стилистика. Поэтика. — М., Прогресс, 1994 г.
3. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М. Художественная литература, 1986 г.
4. Женетт Жерар Цит. по Chandler D. Semiotics for Beginners. — <http://www.aber.ac.uk/dgc/sem09.html>
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., Искусство, 1970 г.
6. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994 г.
7. Петрушевская Л. Настоящие сказки. — М., Вагриус, 1999 г.
8. Петрушевская Л. Девятый том., ЭКСМО, М., 2003 г.
9. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 10 томах, т. 2, М., 1998 г.

*Статья поступила в редакцию 22 октября 2004 г.*

**УДК 398.21 (477.75):908:81“271**

*Р. Н. Гусейнова*

### КРЫМСКИЕ ЛЕГЕНДЫ КАК ИСТОЧНИК

#### ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ

Уникальность крымского феномена определяется, прежде всего, поликультурностью региона. Взаимосвязь народов и культур всегда имела для полуострова особое значение и не только потому, что с древнейших времен здесь переплетались судьбы многих народов. Главное, что начавшийся еще в древности полилог культур продолжается и сегодня. За полуостровом прочно закрепились термины “полиэтничность”, “поликультурность”, “поликонфессиональность”. В начале текущего 10-летия появляется термин “полилингвокультурность”, введенный и обоснованный профессором Г. Ю. Богданович [1]. Сегодня на территории Крымского полуострова, площадь которого едва достигает 26 тыс. км<sup>2</sup>, проживает