**Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности**

А. А. Леонтьев

Идея соотнесения психоанализа и интертекстуальности на первый взгляд может показаться странной. Тем не менее, именно сопоставление базовых категорий психоанализа и интертекстуальности наталкивает на достаточно глубокие параллели между техникой анализа сознания, разработанной Фрейдом, и техникой филологического анализа текста в самом широком смысле.

Теория интертекстуальности имеет несколько источников, одним из которых является теория анаграмм Ф. де Соссюра. М. Б. Ямпольский считает, что принцип анаграммы сопричастен принципу интертекстуальности, когда цитируемый текст вложен в цитирующий текст неявно, его надо разгадать. С этим соотносится и идея о пародийном основании интертекстуальности, заложенная в работах Ю. Н. Тынянова. В статье о повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели" Тынянов показал, что образ Фомы Опискина строится как реминисценция, как пародия на Н. В. Гоголя (см. об этом подробнее: Руднев, 1997, 114). "Выбранные места из переписки с друзьями" и фигура самого автора стали в повести Достоевского смысловой анаграммой. "О том, что в Фоме Фомиче показан Гоголь, не подозревали 70 лет, вплоть до появления статьи Тынянова... и даже, скорее всего, не подозревал Достоевский - интертекст тесно связан с бессознательным" (Там же, 115).

Одним из направлений структурной лингвистики, которое возникло в 50-е гг. XX века, стала генеративная лингвистика, основателем которой является Н. Хомский. В основе генеративной лингвистики лежит представление о порождающей модели языка, то есть процесс моделирования языка - порождение речи - происходит от синтаксиса к фонологии, от самых абстрактных синтаксических фигур к простейшим элементам языковой структуры.

Цель генеративной процедуры - перейти от поверхностной структуры к глубинной путем анализа трансформаций (Хомский, 1972). Цель психоанализа - выйти от сознательного к бессознательному при помощи анализа механизмов защиты. Глубинная структура, таким образом, представляется функционально чем-то схожим с бессознательным. Трансформации в генеративной лингвистике и соответствующие им "приемы выразительности" в генеративной поэтике напоминают "механизмы защиты" бессознательного в психоананализе.

В генеративной лингвистике это такие трансформации: пассивная, вопросительная, номинативная, например:

Активная конструкция - Мальчик ест мороженое.

Пассивная конструкция - Мороженое съедается мальчиком.

Негативная конструкция - Мальчик не ест мороженого.

Вопросительная конструкция - Ест ли мальчик морожение?

Номинативная конструкция - Мороженое, съедаемое мальчиком.

Глубинная структура, выявляемая путем этих трансформаций: актант-субъект (мальчик), актант-объект (мороженое) и нетранзитивное отношение поедания, устанавливаемое между ними, - сообщает то более общее и в определенном смысле сокровенное, маскируемое поверхностными структурами: не вопрос, не утверждение, не отрицание, не констатация, не инверсия актантов, даже не язык вовсе - некое абстрактное надъязыковое бессознательное. Мысль в чистом виде. Мысль о мальчике и съедании им мороженого. Мысль, не замаскированная, не перелицованная речью, если воспользоваться афоризмом из "Трактата" Витгенштейна.

В генеративной поэтике лингвистическим трансформациям соответствуют приемы выразительности - контраст, совмещение, сгущение, затемнение, конкретизация, варьирование, увеличение, обобщение. В статье "Инварианты Пушкина" А. К. Жолковский так формулирует основной потаенный смысл, "тему" (соответствующую языковой глубинной структуре) всего творчества Пушкина: "объективный интерес к действительности, осмысляемый как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал "изменчивость, неупорядоченность" и "неизменность, упорядоченность" сокращенно 'амбивалентное противопоставление изменчивость/неизменность', или просто 'изменчивость/неизменность' ".

В дальнейшем эта абстрактная тема подвергается в творчестве Пушкина конкретизации и варьированию. Например, "в физической зоне 'изменчивость / неизменность' предстает в виде противопоставлений 'движение / покой'; 'хаотичность / упорядоченность'; 'прочность / разрушение'; 'газообразность / жидкость,' 'мягкость / твердость'; легкость / тяжесть'; 'жар / холод'; 'свет / тьма' и нек. др.; в биологической 'жизнь / смерть'; 'здоровье / болезнь'; в психологической - 'страсть / бесстрастие', 'неумеренность / мера'; 'вдохновение / отсутствие вдохновения'; 'авторское желание славы и отклика / равнодушие к чужому мнению'; в социальной - 'свобода' / 'неволя'.

"Далее, мотивы, разделяемые в теории, в реальных текстах выступают в многообразных совмещениях, например, в отрывке Кто, волны, вас остановил, Кто оковал [ваш] бег могучий, Кто в пруд безмолвный и дремучий Поток мятежный обратил? Чей жезл волшебный поразил во мне надежду, скорбь и радость [И душу] [бурную...] [Дремотой] [лени] усыпил? Взыграйте, ветры, взройте воды, Разрушьте гибельный оплот - Где ты, гроза - символ [свободы? Промчись поверх невольных вод] мотивы 'неподвижность', 'движение', 'разрушение' (физическая зона) служат в то же время и воплощением мотивов 'бесстрастие', 'неволя', 'свобода', 'страсть' (психологическая и социальная зона)" (Жолковский, 1979,7-8).

В психоанализе бессознательное защищает себя от "агрессии" аналитика при помощи механизмов защиты: сопротивление (Widerstand), вытеснение (Verdrangung), замещение (Ersatzbildung), повторение (Wiederholung), сгущение (Verdichtung), отрицание (Verneinung), перенос (Ubertragung).

Лакан в работе "Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда" подчеркивал сходство механизмов защиты с поэтическими тропами, понимаемыми им в широком, якобсоновском, смысле как макрориторические элементы: "...механизмы, описанные Фрейдом как механизмы "первичного процесса", т.е. механизмы, определяющие режим деятельности бессознательного, в точности соответствуют функциям, которые эта научная школа считает определяющими для двух наиболее ярких аспектов деятельности языка - метафоры и метонимии, т. е. эффектам замещения и комбинации означающих..." (Лакан, 1997, 154).

Сознание сопротивляется психоанализу, и текст сопротивляется филологическому анализу вплоть до отрицания его принципиальной возможности (идея о невозможности проверять алгеброй гармонию, знаменитая фраза Толстого о принципиальной несводимости смысла "Анны Карениной" к некой единой формуле и т.д.).

Текст можно уподобить сознанию, а его смысл - бессознательному. Автор сам не знает, что он хотел этим сказать, написав текст, он зашифровывает в нем некое послание. Спрашивается, зачем зашифровывать, почему бы не сказать прямо? Прямо сказать нельзя, потому что в основе художественного творчества лежит травматическая ситуация, которую текст хочет скрыть (подобно тому, как сознание пациента всячески старается скрыть хранящееся в бессознательном воспоминание о травматической ситуации). Если исходить из этого допущения, то аналогия между психоанализом и филологическим анализом перестает быть метафорой.

Мы можем сказать, что скрытый смысл художественного произведения аналогичен скрытой в бессознательном травматической ситуации. Это в целом соответствует учению Фрейда о сублимации.

Здесь мы хотим проанализировать возможный упрек в том, что говоря об уподоблении психоанализа анализу филологического текста, мы апеллируем лишь к одному методологическому типу последнего, так называемой генеративной поэтике, поскольку только в ней последовательно проводится принцип сведения текста посредством "вычитания" из него приемов выразительности к абстрактной теме, которую мы соотносим с понятием "бессознательной травмы", выявляемой психоанализом. В первую очередь речь идет о постструктуралистской методике анализа текста, например, о "мотивном анализе" Б. М. Гаспарова, который рассматривает семантику текста как свободную игру несводимых друг к другу лейтмотивов, так что при таком понимании как будто бы в принципе не может идти речи ни о каком едином инварианте. Но это лишь кажущееся противоречие. Как человеческая психика в бесконечном разнообразии своих проявлений не сводится к единственной бессознательной травме, так и художественный текст несводим к единой инвариантной теме. Здесь все зависит от исследователя и его установок. При анализе психики пациента не всегда важно отыскание самой глубокой "инвариантной травмы", не менее важны опосредующие травмы более поверхностного характера - достаточно прочитать любой из классических анализов Фрейда, чтобы в этом убедиться. Кроме того, техника лейтмотивов, которая применяется в "мотивном анализе", в очень сильной степени напоминает технику "свободных ассоциаций", о которой Фрейд наиболее ярко писал в книге "Психопатология обыденной жизни" (Фрейд, 1990). Таким образом, мотивный анализ передает просто другой лик психоанализа. Если бы исследователи поменялись местами и Гаспаров занялся бы мотивной техникой Пушкина, а Жолковский - инвариантной темой "Мастера и Маргариты" (Гаспаров, 1995), то, скажем, в последнем случае роман Булгакова, вместо пестрой чехарды мотивов, предстал бы как иерархическая структура с единой темой-инвариантом. Можно даже предположить, что этой абстрактной инвариантной темой была бы оппозиция 'бездомность, дифензивность, нравственность и неприкаянность истинного таланта / "одомашеннность", авторитарность, безнравственность власти бездарных людей', где на одном полюсе были бы Иван Бездомный, Иешуа, Мастер, на противоположном - Берлиоз, Стравинский, Арчибальд Арчибальдович, писатели, администрация варьете и безликие в романе "органы", а медиативную позицию занимали бы Пилат и Воланд со свитой. Кажется, что подобная оппозиция была безусловно инвариантной и для самого биографического Булгакова. Чрезвычайно характерно и то, что Б. М. Гаспаров пришел к мотивному анализу после периода достаточно жесткого осмысления проблем языкового синтаксиса и музыкальной семантики, авторы же генеративной поэтики А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов в зрелые годы перешли к гораздо более мягким моделям филологического анализа, скорее напоминающим мотивный анализ Гаспарова Переходя на язык филологического анализа, можно сказать, что бессознательное текста, его смысл - это черновик, нечто, что в принципе не подлежит чтению, то есть нечто, что читается без всякого на то права, когда хозяина текста уже нет. Черновик, как и дневник, - это индивидуальный язык, внутренняя речь литератора, элементы его бессознательного. Ср. известные ахматовские строки:

А так как мне бумаги не хватило,

Я на твоем пишу черновике.

И вот чужое слово проступает.

"Чужое слово", элемент интертекста - это и есть дискурс другого, или индивидуальный язык "Я". Когда филологи спорят о том, является ли какой-либо фрагмент текста реминисценцией к тому или другому тексту, то они говорят о том, о чем "следует молчать", о сугубо семантических, континуальных сущностях, о чистых означаемых, которые непереводимы в дискретный семиотический язык.

К чему же мы приходим? К тому ли, что все то, что ищет психоаналитик и филолог - психическую травму и смысл художественного текста, - найти невозможно, вернее, что все то, что они находят, оказывается не тем, что они искали? В определенном смысле, по-видимому, это так и есть. Но означает ли это в таком случае, что поиски бесполезны, что смысл текста не может быть познан и текст будет хранить его вечно? В определенном смысле такая пессимистичекая постановка вопроса созвучна финалу витгенштейновского "Трактата". "Решение проблемы жизни заключается в исчезновении этой проблемы. (Не это ли причина того, что люди, которым после долгих сомнений стал ясен Смысл жизни, все-таки не могли сказать, в чем этот Смысл состоит?)". Но здесь кончается аналогия между задачей психоанализа и сущностью анализа художественного произведения. Филолог, если он отыскал некий единый уникальный смысл художественного произведения, тем самым не излечивает художественный текст, ибо сверхценность художественного "бессознательного дискурса другого" не является патологической в том смысле, в котором это имеет место в психоанализе. Бессознательный художественный дискурс другого филолог превращает в осознанный художественный дискурс для всех и прежде всего для себя самого. Результат анализа художественного текста - не выздоровление текста (в определенном смысле тексту уже ничем не поможешь), а выздоровление самого аналитика.

Выдающийся швейцарский психолог и психиатр Карл Густав ввел понятие коллективного бессознательного, противопоставляя его фрейдовскому личному бессознательному. Концепция личности, предложенная К. Юнгом, вообще кардинально отличается от теории 3. Фрейда. А. Э. Воскобойников в монографии "Бессознательное и сознательное в человеке" отмечает следующие новации юнговского учения: "а) расширение понятия либидо; б) возведение под индивидуальным бессознательным фундамента коллективного бессознательного; в) преодоление абсолютного противопоставления сознательного и бессознательного, поиски их внутреннего единства; г) методологическая переориентация: отказ от фрейдовского предпочтительного использования принципов классического детерминизма и редукционизма" (Воскобойников, 1997, 45-46).

В статье "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" К. Г. Юнг определяет задачи анализа образа, созданного в том или ином произведении, ссылаясь при этом на основополагающий тезис Герхарта Гауптмана о том, что быть поэтом - значит позволить, чтобы за словами звучало праслово. К. Юнг полагает задачами анализа выяснение "... к какому праобразу коллективного бессознательного можно возвести образ, развёрнутый в данном художественном произведении?" (Юнг, 1992, 115).

Под коллективным бессознательным К. Г. Юнг понимает сферу бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим человеческим достоянием. В статье А. С. Козлова "Коллективное бессознательное" даётся следующее определение юнговской категории: это "психологическая структура, которая является аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта (Козлов, 1996, 221). Причём важное различие с фрейдовской теорией заключается во врожденной природе этого пласта человечкской психики, тогда как З. Фрейд полагал, что истоки её формировая лежат в детстве. Полемика с Фрейдом вообще была одной из основных составляющих онтологизма юнговских работ. Так, в упомянутой статье "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" К. Г. Юнг отделяет сферу коллективного бессознательного от личного бессознательного, которое он тут же определяет как некую совокупность психических процессов, способных самостоятельно достичь сознательного пласта человеческой личности и иногда уже достигших, но из-за своей несовместимости вытесненных и удерживаемых в сфере бессознательного. Как считает К. Г. Юнг, эта сфера тоже служит одним из источников искусства. Но в случае их преобладания художественное произведение из символического становится симптоматическим. "Этот род искусства мы без сожаления препоручим фрейдовской методе психологического промывания" (Юнг, 1992, 116).

Особенностью коллективного бессознательного, по К. Г. Юнгу, является невозможность его вспоминания с помощью каких-либо методик и техник, поскольку оно по природе своей не было забыто или вытеснено из сознания. Это не совокупность всяческих врожденных представлений, а комплекс врожденных возможностей, априорно существующих в психической структуре личности каждого человека. И единственным путём их проявления К. Г. Юнг считает непосредственный опыт их восприятия. "Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путём обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам" (Там же).

В структуре человеческого бессознательного К. Г. Юнг выделяет следующие основные уровни: "а) психоидное коллективное бессознательное, имеющее черты, общие и для животных и для людей; б) общечеловеческое бессознательное; в) всевозможные типы коллективного бессознательного, начиная от приближающегося к общечеловеческому и вплоть до микрогруппового; г) персональное, индивидуальное бессознательное, аккумулирующее неосознанные или вытесненные психические феномены" (Воскобойников, 1997, 47).

Образом бессознательного К. Г. Юнг считает архетип. Под этим понятием подразумеваются "манифестации более глубокого слоя бессознательного, где дремлют общечеловеческие, изначальные образы и мотивы" (Юнг, 1996, 105). Архетип - это своего рода аккумулятор наиболее ценного человеческого опыта, который постигается художником в процессе творчества. Познание происходит бессознательно. При малейшем соприкосновении с сознательными попытками аналитического постижения опыта архетипический образ разрушается, хотя нельзя утверждать, что он исчезает. Архетип всегда сохраняет значение и функции, продолжая существовать в сознании, видоизменяясь и проявляясь в образах, соответствующих окружающей действительности. Будучи средством передачи опыта предков, архетип общечеловечен, но, однако, он имеет национальные и этнические границы.

Что же вызывает к жизни тот или иной архетипический, изначальный образ, проявляющийся в художественном произведении? По мнению К. Г. Юнга, пробуждение архетипа происходит благодаря благоприятным или неблагоприятным обстоятельствам исторической эпохи (Там же, с. 149). Они, эти обстоятельства, служат тем ключом, который способен открыть дверь в сферы коллективного бессознательного и побудить архетипы к существованию в пространстве текста художественного произведения, принимая формы, соответствующие современным историко-культурным условиям. Однако, поскольку архетип не меняет своего значения и функций, он всегда узнаваем и в любой новой форме прочитывается его древнее содержание.

Свойство архетипа к актуализации в художественном творчестве даёт основания признать его (архетип) основным элементом коллективного бессознательного, которое адекватно интертекстуальности, причём интертекстуальности в том значении, которое придавали термину представители школы постструктурализма, т. е. своего рода коллективного бессознательного, существующего до конкретного нового текста, в свою очередь, существующего вне личностной воли автора, который является скорее проводником архетипических образов из бессознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности. Здесь архетипы направляют переживания и мысли художника, выполняя ту кармическую функцию, о которой писал К. Г. Юнг.

**Список литературы**

Гаспаров Б.М. В поисках "другого". Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов // Новое литературное обозрение. М., 1995, № 14.

Жолковский А.К. Инварианты Пушкина // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 467, 1979.

Козлов А.С. Коллективное бессознательное // Энциклопедический словарь современного зарубежного литературоведения. М., 1996.

Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. М., 1997.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997.

Фрейд З. Психопатология обыденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990.

Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. М., 1972. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Т. 15. М., 1992.

Юнг К.Г. Архетипы коллективного бессознательного // Психология бессознательного. М., 1996.