

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ПРИРАЩЕНИЯ СМЫСЛА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Чумак-Жунь И.И.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ЗБАГАЧЕННЯ СМИСЛУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

В статті уточнюються поняття інтертекстуальності як текстової категорії, розроблена оригінальна методика інтертекстуального аналізу, яка дозволяє описати, як відбувається полілог різних картин світу.

Ключові слова: поетичний текст, лінгвістичний аналіз, інтертекстуальні зв'язки, поетичні смисли.

Чумак-Жунь И.И.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ПРИРАЩЕНИЯ СМЫСЛА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В статье уточняется понятие интертекстуальности как текстовой категории, разработана оригинальная методика интертекстуального анализа, которая позволяет описать, как происходит полилог различных картин мира: столкновение и сопоставление различных способов объяснения и иерархизации действительности в интертексте.

Ключевые слова: поэтический текст, лингвистический анализ, интертекстуальные связи, поэтические смыслы.

Chumak-Zhun Irina

INTERTEXTUALITY AS A CATEGORY OF THE POETIC TEXT

The article touches upon the precedental situations in the poetic discourse. The broad intertextual analysis of the poetic texts containing one precedental situation is made and the concept domain of the intertext under study is determined.

Keywords: poetic text, linguistic analysis, intertextual link.

Постановка проблемы. Интертекстуальность – категория текста, которая, в связи с плодотворным изучением художественного текста как феномена культуры в целом, подвергается в последнее время активной «атаке» лингвистической мысли. По словам И.П. Смирнова, «...интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер / ...\альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формулируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе» [1, с. 12]. Именно современное понимание художественного текста как элемента культурного диалога позволяет рассматривать интертекстуальность как важнейшее текстовое свойство, способствующее углублению и расширению его (текста) смысла.

Цель работы заключается в представлении оригинальной методики интертекстуального анализа, которая дает возможность описать, как происходит полилог различных картин мира: столкновение и сопоставление различных способов объяснения и иерархизации действительности в интертексте.

История вопроса. Исследуемое понятие

– интертекстуальность – стало популярным в филологии с конца 1960-х гг. XX века. Многообразие существующих интертекстуальных концепций можно объединить в две группы.

В широком смысле интертекстуальность понимается предельно широко – как наличие в любом тексте элементов другого текста – «нет текста, кроме интертекста». Широкий подход к интертекстуальности, разрабатываемый, прежде всего, в рамках семиотики, предполагает восприятие всякого текста как интертекста. Интертекстуальность в широком понимании изучали французские философы, представители постструктурализма, сказавшие новое слово об интертексте после русских формалистов, в частности, Р. Барт и Ю. Кристева.

С точки зрения лингвиста-практика подобное широкое понимание интертекстуальности как свойства текста, при котором он представляет собой «сгусток цитат» (Р. Барт) и восходит к бесконечному количеству текстов, существовавших до него, является слишком абстрактным и дает смутное представление о самом понятии. В таком понимании, это, скорее, абстрактная философская категория. Лингвистику текста, оперирующую точной терминологией, без сомнения, интересуют формальные признаки интертекстуальности, способы связи текстов «по вертикали» и «по горизонтали».

формы «ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе» [1, с. 12].

В соответствии с более узким подходом интертекстуальность обозначает не свойство текстов (текстуальности) вообще, но особое качество лишь определенных текстов (или типа текста). В этом случае под интертекстуальностью понимаются такие диалогические отношения, при которых один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам. При этом не только автор намеренно и осознанно включает в свой текст фрагменты иных текстов, но и адресат верно понимает авторскую интенцию и воспринимает текст в его диалогической соотнесенности.

В художественно-эстетической сфере интертекстуальность является одной из возможностей создания нового текстового смысла, смысловой полифоничности текста и выражается широким спектром интертекстуальных референций – от имплицитных, скрытых в подтексте, до прямых отсылок (цитат), эксплицированных в текстовой ткани. Кроме того, художественное произведение открыто для реализации полной палитры интертекстуальных смыслов – от преемственности до конфронтации. Новый текст, диалогически реагирующий на другой текст (претекст), может задавать ему любую новую смысловую перспективу: дополнять, избирательно выдвигать на первый план отдельные актуальные смыслы, трансформировать их, исходя из художественного замысла автора, вплоть до разрушения первичной смысловой системы.

Потенциально интертекстуальность существует вне текста, в сознании носителя языка, однако актуализируется опорным текстовым метакомпонентом.

Феномены, которые эксплицируют интертекстуальность и позволяют адресату понять авторский замысел, принято называть прецедентными феноменами. Московскими психолингвистами В.В. Красных и Д.Б. Гудковым разработана классификация прецедентных феноменов [2; 3]: прецедентное имя, прецедентный текст, прецедентная ситуация и прецедентное высказывание. Функционирование прецедентных феноменов в поэтическом пространстве интертекста можно проследить с помощью специально разработанной методики интертекстуального анализа.

Прецедентная ситуация – именно тот прецедентный феномен, который позволяет наиболее отчетливо увидеть, как действует механизм интертекстуальности в дискурсивном пространстве поэтического текста.

Прецедентная ситуация, как феномен вербализуемый, представлена в тексте-реципиенте в виде интертекстуальной макропропозиции. Как

всякая пропозиция, она является элементарным высказыванием, связывающим имя предмета номинации с предикатом. Субъект высказывания намечает тему мыслительного акта, тогда как доминанта смысла (что мы, собственно, хотим сказать о субъекте) разворачивается в предикации. Исходная макропропозиция является инвариантом относительно различных форм макропропозиций, представляющих одну и ту же ситуацию в других единицах интертекста. Интертекстуальные макропропозиции, представляющие в разных текстах одну прецедентную ситуацию, находятся в парадигматических отношениях.

В тексте-реципиенте интертекстуальная макропропозиция – реализация исходной макропропозиции – включается в тему – часть, известную получателю, но она не играет роли простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, а становится фактором самовозрастания смысла текста, поэтому ремой является не только весь остальной текст стихотворения, но и целостный смысл поэтического текста. Модели прецедентных ситуаций, реализованные в текстах-реципиентах в виде семантических текстовых макропропозиций, формируют не только текстовую категорию интертекстуальности, но и непосредственно участвуют в формировании других важнейших категорий текста (целостности, связности, хронотопа, антропоцентричности).

Метод интертекстуального анализа предполагает не рассмотрение отдельно взятого текста или текстов отдельного автора в совокупности его (их) интертекстуальных связей, а диахронное исследование нескольких поэтических текстов, включающих прецедентный феномен (прецедентную ситуацию), в частности, исследование:

1) парадигматических связей интертекстуальных макропропозиций, выражающих прецедентную ситуацию (как исторических, временных связей в вертикальном контексте, так и связей текстов, сосуществующих в едином социокультурном пространстве – по горизонтали);

2) синтагматических связей интертекстуальной макропропозиции, т.е. связей с другими макропропозициями внутри текста;

3) особенностей связей и отношений элементов внутри макропропозиции.

В соответствии с этим анализ реализаций исходной пропозиции можно осуществить по следующему плану:

I. Определить особенности семантической макроструктуры прецедентного отрывка в тексте-источнике: последовательность и связь пропозиций, особенности хронотопа, позицию автора по отношению к описываемой ситуации.

II. Определить:

а) особенности реализации интертекстуальной макропропозиции в изучаемом тексте-

реципиенте:

- соответствие пропозиций в тексте-источнике и тексте-реципиенте;
- особенности замещения позиций субъекта;
- особенности замещения позиций предиката;
- особенности функционирования образ-атрибутов;
- особенности внутритекстовых связей;
- б) специфику отношений с другими пропозициями текста (макропропозициями);
- в) особенности континуума фрагмента, реализующего интертекстуальную пропозицию;
- г) позицию Я-концепта в тексте-реципиенте;
- д) особенности семантической структуры прецедентного имени (если оно есть);
- е) роль интертекстуальной макропропозиции в воплощении художественного замысла.

Особый интерес вызывает интертекстуальный анализ таких текстов, для которых характерно пересечение и контрастное взаимодействие разных текстовых плоскостей, размывание границ между ними; текстов, где авторские интенции реализуются прежде всего в монтаже и преобразовании разнородных интертекстуальных элементов.

Развернутый интертекстуальный анализ позволяет проанализировать дискурсивное пространство интертекста по отношению единиц интертекста к тексту-источнику и друг к другу с точки зрения категорий (универсалий) «человек», «время», «пространство», выполняющих текстообразующую функцию в любом художественном тексте. Данная методика позволяет определить те многочисленные смысловые приращения, которые могут возникнуть в поэтическом тексте именно благодаря интертекстуальности.

Рассмотрим, как функционируют прецедентные тексты в сознании получателя на примере стихотворения В. Брюсова «Офелия», название которого является прецедентным именем и указывает на текст-источник, хорошо знакомый носителю русского языка – на трагедию У. Шекспира «Гамлет». Эксперимент (опрос) показал, что в русском коммуникативном сознании имя Офелия имеет смыслы нежная, красивая, безумная.

Эпиграф текста сужает ожидания читателя – он является прямым указанием на то, что речь идет о прецедентной ситуации *гибель Офелии*, о чем свидетельствуют строки из стихотворения А.А. Фета «*Офелия гнула и пела и пела, сплетая венки, с цветами, венками и песней На дно опустилась реки*». Прецедентная ситуация *гибель Офелии* – один из самых трогательных сюжетов в классической литературе. В первоисточнике о ней рассказывает Гертруда.

Текст стихотворения членится на две макропропозиции: интертекстуальную (описание гибели девушки) и актуальную (описание города). Соответственно художественное пространство текста разделено на два уровня «по горизонтали»: верхний уровень (окно) – мир героини, нижний уровень (улица) – «страшный мир». Позицию субъекта в «интертекстуальной части» стихотворения занимают лексемы *Офелия* (прецедентное имя, вынесенное в заглавие) и *Ты*. «Вводит» интертекстуальную макропропозицию эпиграф. Название стихотворения и эпиграф – цитата из А. Фета – актуализируют в сознании получателя прецедентную ситуацию *гибель Офелии* и прецедентное имя *Офелия* со всеми коннотациями, связанными с этими феноменами, и позволяют предположить сходство *Офелии* А. Фета и героини (*Ты*) В. Брюсова. Однако на уровне текстовых пропозиций образы противопоставляются: утвердительная модальность фетовского стихотворения сменяется отрицательной (Ср. Фет: *Офелия <...> пела, сплетая венки* – Брюсов: *Ты не сплетала венков Офелии*; Фет: *С цветами, венками и песнью* – Брюсов: *В руках не держала свежих цветов*), исчезает доминирующий у А. Фета предикат *петь*, симметричные синтаксически описания гибели героинь противопоставлены стилистически – каждому слову Фета соответствует эстетически противоположный эквивалент: *С цветами, венками и песнью На дно опустилась реки* – *И с хохотом Ты кинулась вниз, на пустой гранит*.

Напротив, текст В. Брюсова ретроспективно влияет на восприятие текста А. Фета: несколько слов эпиграфа, функционируя в едином семантическом поле, обнаруживают «на фоне» стихотворения В. Брюсова значения, противоположные «исходным»: в лексеме *гибла* по отношению к героине текста «просвечивается» значение слова *погибший* («*Морально опустившийся*, не способный вернуться к честной жизни, стать порядочным» – МАС, III: 230), синтагма *на дно опустилась* «читается» как идиома *опуститься на дно* – «деклассировавшись, оказаться среди подонков общества» – МАС, II: 867. Тема «дна жизни», обозначенная в эпиграфе, развивается в тексте стихотворения: образ снижен, лишен традиционных атрибутов, пение заменяется хмельным весельем и безумным смехом. Героиня Брюсова не делает того, что делает *Офелия* Фета. *Офелии* Фета и Брюсова – явно разные девушки.

Отвергая «внешний» эстетизм А. Фета, Брюсов сближает свою героиню с исходным, шекспировским, образом, передавая сходство имплицитно, с помощью различных текстовых знаков.

Так, если на уровне интертекстуальной пропозиции действия героини противопоставляются действиям *Офелии* А. Фета, то последовательность

действий героинь В. Шекспира и В. Брюсова в общих чертах совпадает: пришли куда-то (*Офелия пришла (на берег) / Ты <...> К окну подбежала*), попытались что-то сделать (найти), но не смогли (*Ей травами увить хотелось иву / Чего-то искала давно желанного*), и это привело их к гибели (*обрушилась в поток / кинулась вниз на пустой гранит*). Подробности гибели у Брюсова описаны последовательно, «шаг за шагом», как у Шекспира, а не обобщенно, как у Фета.

В описании героини используется стилистически маркированная лексика, оказывающая иррадирующее воздействие на восприятие образа в целом: духовная красота подчеркивается использованием лексем *лик странный, взор, желанный, высоко*. Стилеме *лик, взор* сближают описание девушки с иконописью (СО: Лик 1. Лицо (устар. и высок.), а также изображение лица *на иконах*), а *желанный* и *высоко* возводят его к русской народнопозитической традиции.

Языковыми средствами передается соответствие характера героини Офелии Шекспира: она, как шекспировская Офелия, доверчива (*Раскрывала окно, как на радостный зов! <...> Чего ж ты искала, давно желанного, Блуждающим взором, внизу, на дне?*), внутренне одинока (*Кому было дело до лика странного <...> в чужом окне; Никто головы не поднял*) и, наконец, безумна (*Чего ж ты искала <...> Блуждающим взором <...>; и с хохотом Ты кинулась вниз, на пустой гранит*).

Нижний уровень занимает «страшный мир», который губит девушку – актуальная макропропозиция. Задана перспектива, при которой «страшный мир» вынужден смотреть на девушку снизу вверх – *Высоко, высоко в чужом окне* (сам образ девушки в окне является прецедентным для русского ментального сознания), а героиня, напротив, смотрит на него сверху вниз: *Внизу суетилась толпа безумная, Под стуки копыт и свистки авто, Толпа деловая, нарядная, шумная, И тебя из толпы не видел никто*. Показательно противопоставление субъектов в интертекстуальной и актуальной макропропозициях: с одной стороны, *Ты (Офелия)* – образ вполне конкретный, известный получателю (прецедентное имя) и близкий лирическому герою (*Ты* предполагает скрытое или явное наличие *Я* и их близость), с другой стороны, *толпа* («безликая масса людей» – СО) и *никто* – кульминация обобщенной безличности. Движение в актуальной макропропозиции представлено как хаотическое, беспорядочное, направленное в глубь себя: *толпа суетилась, (тебя) не видел никто, никто (головы) не поднял, метнулась толпа и застыла*. Образ города конкретизирован с помощью звукописи: *радостный зов*, которого ожидала девушка – это мертвый, механический шум города: *стуки копыт и свистки*

авто, зовы звонков и ... стук копыт, авто и трамваи летели вдали.

Страшный мир современного поэту города (время в актуальной пропозиции определено вполне конкретно: маркером является сосуществование на проезжей части лошадей и автомобилей) – безличное, безумное, механическое, нарядное. Нечто – противопоставлен миру Офелии – миру доверчивой наивной молодой Жизни.

Столкновение ирреального (интертекстуального) и реального (актуального) миров приводит к гибели героини. В. Брюсов отвергает эстетизм смерти, характерный для описаний В. Шекспира и А. Фета. Смерть в изображении В. Брюсова безобразна и беспощадна. Она превращает Офелию в безличное *что-то*: *Никто головы не поднял, – и с хохотом Ты кинулась вниз, на пустой гранит. И что-то упало, с тяжёлым грохотом, Под зовы звонков и под стук копыт*. Лексема *душа* не употребляется, но субъекты макропропозиций противопоставлены друг другу как духовная субстанция бездуховной, механической. В результате столкновения душа (имплицитованная в тексте лексемами *странный лик, взор*) гибнет, остается *что-то, бедное тело в крови, в пыли*. Я-концепт формально в тексте не представлен, но все симпатии лирического героя, несомненно, на стороне Офелии. В семантической структуре прецедентного имени *Офелия* актуализированы семы «погибшая», «опустившаяся на дно», «духовно красивая», «доверчивая», «одинокая», «безумная».

Таким образом, ситуация *смерть Офелии* используется Брюсовым с определенными художественными целями: он изображает неминуемую гибель духовности в столкновении с жестокостью окружающего мира и безобразие смерти, превращающей красоту в ничто (во *что-то*).

Использование методики интертекстуального анализа позволило сделать вывод, что текст Брюсова содержит память о текстах Фета и Шекспира, при этом реализуется интерлингвистическая оппозиция: *Брюсов (Шекспир) – Фет*, текстовая: *человек – мир*, воспеается внутренняя красота, характерная для шекспировских героев, их духовность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака) / И.П. Смирнов. – СПб.: Языковый центр СПбГУ, 1995. – 189 с.
2. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций / В.В. Красных. – М., 2002. – 284 с.
3. Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблема прецедентности / Д.Б. Гудков. – М., 1999.