

В своей концепции мы утверждаем, что лингвокультурологический анализ должен опираться на лингвистический, анализ же языкового материала при этом рассматривается нами как исходная позиция: без него невозможен ни стилистический, ни литературоведческий, ни семиотический, ни другие виды анализов художественного текста. Следовательно, лингвокультурологический анализ представляет собой рассмотрение поэтических произведений с позиций лингвистики в контексте культурно-исторической традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Топоров, В.Н. О ритуале: Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / под ред. В.Н. Топорова [и др.]. – М.: Наука, 1988. – С. 7 – 60.
2. Мечковская, Н.Б. Язык и религия / Н.Б. Мечковская. – М.: Агентство «ФАИР», 1998.
3. Мелетинский, Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Вопросы филологии. – 1991. – № 10.
4. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
5. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия) / Е.С. Яковлева. – М., 1994.

А.Е. Оксенчук (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ: ИСТИНЫ И ЗАБЛУЖДЕНИЯ

Интертекстуальность как явление интересовала ещё древних. Аристотель, писавший о необходимости подражания лучшим образцам, тем самым выдвигал и требование интертекстуальности, хотя сам термин «интертекстуальность» был введён в научный обиход Ю. Кристевой сравнительно недавно, в конце 60-х годов XX века. Постановку проблемы интертекстуальности часто связывают с французскими постструктуралистами (М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ж-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийар), интерпретация идей которых не так давно нашла своё хоть и не вполне научное, но зато вполне интертекстуальное воплощение в повести В. Пелевина «Македонская критика французской мысли».

Проблема интертекстуальности обсуждалась в последнее время различными авторами в России (И.П. Смирнов, Н.А. Фатеева, Н.В. Петрова, П.Х. Тороп, Ю.С. Степанов, А.И. Новиков, М.В. Тростников и другими) и дальнем зарубежье (Р. Барт, Ж. Женетт, П. Тамми, М. Риффатер, Ф. Джеймисон, М. Грессет и другими). Острота этой проблемы обусловлена необходимостью осмыслить явления модернизма и постмодернизма, литературных течений XX–XXI веков, для которых понятия цитатного мышления, литературной мозаики, игрового дискурса являются важными объяснительными принципами письма.

Цель нашей работы – используя понятийный аппарат и методический инструментарий теории интертекстуальности, показать на литературном материале некоторые **приёмы декодирования** интертекстуальных связей. Базовым для нас является положение о том, что важнейшим компонентом текстообразования является семиотический опыт, под которым будем понимать «след», оставленный одним сознанием на другом. В ходе чтения текста читатель по объёму информации в пределе должен приближаться к автору, автор же выступает как лицо, которое в процессе порождения соединяет свой текст с чужими, предшествующими, создавая таким образом ситуацию «транстекстуальности».

Межтекстовые отношения и связывающие их формальные элементы разнообразны по своей природе и проявлению. При этом декодирование тропов и расшифровка интертекстуальных отношений основаны на «расщеплённой референции» (Р. Якобсон) языковых знаков. Во всех случаях для адекватного понимания смещения необходимо обращение к пространству языковой памяти. В основе интертекстуализации лежит не тропное, а **метатропное** отношение, то есть при интертекстуальном взаимодействии происходит заимствование «кода иносказания» [1]. Метатропы – это стоящие за конкретными языковыми образованиями (на всех уровнях текста) глубинные функциональные зависимости, структурирующие модель мира автора. П.Х. Торопом, Ж. Женеттом, а затем Н.А. Фатеевой была предложена следующая классификация интертекстуальных элементов и межтекстовых связей (классификация учитывает классы интеротношений и принципы их выделения): 1) цитаты; 2) аллюзии; 3) центонные тексты (комплексы аллюзий и цитат); 4) цитаты-заглавия; 5) эпитафьи; 6) интертекст-пересказы; 7) вариации на тему; 8) дописывание «чужого»; 9) языковая игра с претекстом; 10) интертекстуальное пародирование; 11) жанровая переключка, или архитекстуальность; 12) интермедийные тропы (связь с другими произведениями искусства); 13) заимствование приёмов; 14) звуко-слоговой и морфемный типы интертекста; 15) поэтическая парадигма [2].

Зачастую интертекстуальный анализ сводится к выявлению указанных отношений в авторском тексте и к поиску претекстов, что всегда составляло часть литературных комментариев, но в автоинтертекстах постмодернизма (В. Нарбикова, В. Пелевин, Т. Кибиров, Д. Липскеров и другие) декодирование интертекстуальных «намёков» выдвигается ещё и как сверхзадача для читателя.

Между тем, перечисленные элементы являются своего рода маркерами интертекстуальной связи и указывают в ряде случаев на глубинный, **метатропный**, пласт подобий. На этой глубине возможно выделение комплексов семантических зависимостей содержательного и формального уровня. Речь идёт о ситуативных и концептуальных метатропах, с одной стороны, и операциональных и композиционных – с другой. **Ситуативные метатропы** – это определённые мыслительные комплексы, служащие моделью речевых ситуаций, которые имеют соответствие в реальной жизненной или воображаемой претекстовой ситуации. Так, в стихотворении Н. Гумилёва «Пятистопные ямбы» можно обозначить несколько инвариантных ситуаций, маркированных на уровне лексики: «морское путешествие»; «расставание с любимой»; «смерть себя прежнего»; «поиск себя другого в Боге» [3]. В тексте Н. Гумилёва представленные варианты ситуаций заданы лексемами: *море, ночь, плыл, бухта, проходили месяцы* – ситуация 1; *проиграл, печаль, ухожу, не веря, не любя, отрекаюсь, ушла, распяты* – ситуация 2; *гроза, жара, духота, лето, колосья, полдень, солнце, ало* – ситуация 3; *счастье, душа, ясность, мудрость, милость, монастырь, белый, золотоглавый, мир лукавый, покинуть, уйти* – ситуация 4. При анализе заданных лексических рядов возможно восстановить «пучки смыслов» данных лексем, спроецированные в текстах других авторов. Так, ситуация 1 «морское путешествие» может быть выявлена через эти лексемы в текстах А. Блока: «Ты помнишь? В нашей *бухте* сонной... И вдруг суда уллыли прочь. Нам было видно: все четыре Зарылись *в океан* и *в ночь*» («Ты помнишь? В нашей бухте сонной...»). И в другом его стихотворении: «...О всех усталых *в чужом краю*, О всех *кораблях*, ушедших *в море*, О всех, забывших радость свою...» («Девушка пела в церковном хоре...») [4]. Претекстовая ситуация «морское путешествие» у обоих авторов может быть описана как поиск в темноте и в безызвестности радости и цели жизненного пути и невозможность их обретения.

На **композиционном уровне** тексты Н. Гумилёва и А. Блока связаны как антитеза. У Гумилёва нарастающей градацией описана **невстреча** («Что Дон-Жуан *не встретил* Донны Анны...»), **недостижение** («Что гор алмазных *не нашёл* Синдбад...»), **не счастье** («И вечный Жид *несчастней* во сто крат»). Тогда как у А. Блока та же градация задаёт ситуацию **обретения**: «...И всем казалось, что *радость будет*, Что в тихой заводи все корабли, Что на чужбине усталые люди Светлую жизнь себе *обрекли*». Но в итоге и у Н. Гумилёва, и у А. Блока завершение ситуации связано **со смертью**: физической – у Блока («...причастный тайнам плакал ребёнок О том, что *никто не придёт назад*») и смертью себя прежнего лирического героя Н. Гумилёва («Теперь мой голос медлен и размерен, Я знаю, *жизнь не удалась*...»). Несмотря на различное поэтическое воплощение такой претекстовой ситуации (у Гумилёва атрибутика этой ситуации **избыточна**: «Я плыл и увозил *клыки* слонов, *картины* абиссинских мастеров, *меха* пантер – мне нравились их пятна, и то, что прежде было непонятно, *презренье* к миру и *усталость* снов»; а у Блока минимально **недостаточна**: «...Случайно на ноже карманном найти *пылинку* дальних стран – И мир опять предстанет странным, закутанным в цветной туман!)), общность претекстовой ситуации у обоих поэтов позволяет говорить об общности концептуальных установок, для которых связь с нереальным, чужим жизненно необходима как важнейшее условие отказа от этого нереального и чужого.

Ещё один ситуативный метатроп, обнаруживаемый в тексте «Пятистопных ямбов» Н. Гумилёва, маркирован лексемами *гроза, жара, лето, колосья, полдень, глас Бога*. Примерно такая же группа лексем встречается довольно часто в творчестве И. Бунина и А. Блока. Претекстовая ситуация «разлука с возлюбленной», предполагающая проживание любовной страсти и ощущение своей смерти после неё, у всех трёх авторов выражена довольно близко. Так, у А. Блока в цикле «Кармен» для описания любовной страсти используются лексемы: «Я *слепнуть* не хочу *от молнии грозовой*... Зарывшись в *пепел* твой *горящей* головой». У Н. Гумилёва эта ситуация поэтапно описывается как физическая смерть с удущьем, утратой зрения, слуха, остановкой сердца: «то лето было *грозами* полно, *жарой* и *духотою* небывалой, Такой, что сразу делалось *темно* И *сердце биться* вдруг *переставало*» (традиция связывания состояния любовной страсти с потерей зрения, слепотой сохраняется у многих авторов, у Набокова, например, в «Камере обскура» Кречмер слепнет в прямом смысле). У А. Блока в стихотворении «Кармен» эта претекстовая ситуация выражена так: «В партере *ночь*. Нельзя *дышать*». Далее по тексту Н. Гумилёва реализуется метаметафора переспевшего колоса, сыплющего зерно, – культурный символ утраты мужской силы, опустошения. Это состояние у А. Блока передано строкой «этот *колос* ячменный – поля...»; в произведениях И. Бунина используется образ *дождя* [5]. Претекстовая ситуация «расставание – смерть» в рассказах И. Бунина «Митина любовь», «Солнечный удар», «Руся» задана как «стихи в прозе» с использованием общей с Н. Гумилёвым и А. Блоком метаметафоры **алого жгучего солнца**: «И *солнце* даже в полдень было *ало*» – у Н. Гумилёва; «Это значит мне ждать у плетня До *заката горячего* дня.» – у А. Блока; и в мельчайших подробностях у И. Бунина: «как дико, страшно всё будничное, обычное, когда *сердце*

поражено. Белая густая пыль лежала на мостовой; и всё это *слепило*, всё было *залито жарким, пламенным* и радостным, но здесь как будто бесцельным *солнцем*. И поручик с опущенной головой, шурясь *от света*, сосредоточенно глядя себе под ноги, шатаясь, цепляясь шпорой за шпору, зашагал назад. Он вернулся в гостиницу настолько разбитый усталостью, точно совершил огромный переход где-нибудь в *Туркестане* или *Сахаре*. Потом стиснул зубы, закрыл веки, чувствуя, как по щекам катятся из-под них *слёзы*, – и наконец заснул, а когда снова открыл глаза, за занавесками уже *красновато желтело вечернее солнце*». Сопоставление данных связанных между собой ситуаций показывает, что в каждой из них возникает переплетение реально бывших или воображаемых претекстовых ситуаций, которые в художественном пространстве каждого из авторов актуализируются через различные концептуальные признаки общего концептуального метатропа «Любовная страсть».

Под **концептуальным метатропом** понимают устойчивую мыслительно-функциональную зависимость, образующую обратимые цепочки «ситуация – образ – слово» и создающую из отдельных мыслительных комплексов целостную картину мира. Концептуальные метатропы – область создания и пересечения «креативной» памяти, зона «семантических следов». Названный концепт «Любовная страсть», таким образом, включает две преситуации: «расставание с возлюбленной» и «расставание – смерть», каждая из которых воплощена через систему образов. На функциональном уровне эти образы у всех трёх авторов воплощены в **операциональных метатропах**, прежде всего на звуковом уровне благодаря аллитерации [з], [ж], [н], [р], [л]: «В *партере* – *ночь. Нельзя дышать. Нагрудник чёрный близко, близко. И бледное лицо и прядь Волос, спадающая низко*» – у А. Блока («Кармен»); «То лето было *грозами полно, Жарой* и духотою небывалой, Такой, что сразу делалось *темно И сердце биться вдруг переставало, В полях колосья сыпали зерно, И солнце даже в полдень было ало*» – у Н. Гумилёва («Пятистопные ямбы»); «*он, не задумываясь, умер бы завтра, если бы можно было каким-нибудь чудом вернуть её, провести с нею ещё один день, – провести только затем, чтобы высказать ей и чем-нибудь доказать, убедить, как он мучительно и восторженно любит её. Он не знал зачем, но это было необходимее жизни*» («Солнечный удар»); «*Он с утра побрился и надел жёлтую шёлковую рубашку, странно и красиво осветившую его измождённое и как бы вдохновенное лицо*» («Митина любовь») – у И. Бунина. Часто повторяющиеся слова с начальным или центральным [ж] в прозе и поэзии И. Бунина (*жажда, жар, жара, жрец, жалость, жало, ужас, жажда, жизнь, журавль, уж* и тому подобные) создают в текстах его произведений особую вибрацию дрожащей жизни, у её предельной черты, за мгновение до выстрела...

Повторение звуков [з], [ж], [н], [р], [л] (у Хлебникова: «Зизо зел – **почерк солнц!**») в поэтической ткани текстов всех трёх авторов отсылает к образу языческого Жарбога, упоминаемого другими русскими поэтами, Вяч. Ивановым и В. Хлебниковым, которые связывали его с «возродительным распадом», со свободой особого рода.

В зону операциональных метатропов концепта «Любовная страсть» входят метафоры **грозы, алого солнца, льющегося зерна или дождя (слёз)**. Образ палящего (алого солнца) используется для передачи состояния длительного, изнуряющего страдания; образ грозы как небесной кары – для передачи физического состояния страха и напряжения, лишаящих зрения и слуха; образы дождя или сыплющего зерна обозначают освобождение и опустошение после любви; образ красного заката как символ крови – означает гибель.

Одной из составляющих концепта «Любовная страсть» является преситуация «расставание с возлюбленной». В этой преситуации возлюбленная предстаёт как недостижимый идеал в произведениях всех трёх исследуемых авторов, а само расставание мыслится как невозможная потеря самого себя прежнего, и даже как «смерть» себя прежнего. Осознание этой недостижимости для лирического героя Н. Гумилёва выражено строками: «Твоих волос не смел поцеловать я, Ни даже сжать холодных, тонких рук, Я сам себе был гадок, как паук, Меня пугал и мучил каждый звук...». У А. Блока: «Я звал тебя, но ты не оглянулась, Я слёзы лил, Но ты не снизошла. Ты в синий плащ печально завернулась, В сырую ночь ты из дому ушла...» («О доблестях о подвигах, о славе...»), кстати, у В. Набокова в «Машеньке» блоковский текст этого стихотворения «звучит», когда Ганин крадёт со стола Алфёрова фотографию Машеньки). У И. Бунина: «Уехала – и теперь уже далеко, сидит, вероятно, в стеклянном белом салоне или на палубе и смотрит на огромную, блестящую под солнцем реку... И он почувствовал такую боль и такую ненужность всей своей дальнейшей жизни без неё, что его охватил ужас, отчаяние» («Солнечный удар»), «...он тотчас же понял, что спасения, возврата к тому дивному видению, что дано было ему когда-то в Шаховском, на балконе, заросшем жасмином, уже нет, не может быть, и тихо заплакал от боли, раздирающей его грудь» («Митина любовь»).

Образ возлюбленной, составляющий этот концептуальный метатроп, также связан с образом солнца. Возлюбленная, святая, показывается, как пропитанная солнцем, высушенная зноем, тёмная от загара, сожжённая до кости: «И под *смуглым огнём* трёх свеч, *смуглый* бархат *открытых плеч*, Буря спутанных кос, тусклый глаз. На кольце *померкший алмаз*, И *обугленный* рот в крови Ещё просит пыток любви» (А. Блок «Чёрная кровь»); «И ты ушла в простом и тёмном платье, Похожая на *древнее распятие*»

(Н. Гумилёв «Пятистопные ямбы»); «Да и сама она была живописна, даже *иконописна*... Лодыжки и начало ступни в чуньках – всё *сухое*, с выступающими под *тонкой смуглой кожей костями*», «Она была бледна какой-то *индусской бледностью*», «Он увидел *блестящую смуглость* её голых ног, схватил с носа весло, стукнул им извивавшегося по дну ужа...» (И. Бунин «Руся»); «Рука маленькая и сильная пахла *загаром*. И блаженно и страшно замерло сердце при мысли, как, вероятно, крепка и *смугла* она вся под этим лёгким холстинковым платьем после целого месяца лежания под *южным солнцем*, на горячем песке» (И. Бунин «Солнечный удар»).

Эта метаметафора святости как **высушенной на солнце кости** активно реализуется в православии для создания образов христианских святых (сравните, у И. Бунина в рассказе «Дурочка»), но в зоне концепта «Любовная страсть» недостижимая возлюбленная, встреча с которой является высшим блаженством, а расставание подобно смерти уже при жизни, соотносится со священной, жертвенной реальностью языческого Жарбога, требующего жертвы от всякого, попавшего во власть Солнца, сокрушённого его ударом. Концептуальный метатроп «Любовная страсть» предполагает в качестве базовой преситуацию, связанную с принесением на жертвенный пир любви самого героя, всей его прежней жизни с её делами, подвигами, мечтами. Эта преситуация отсылает к языческому солярному культу Ярилы. Метатроп **соединение с «солярной» возлюбленной** используется для передачи состояния любовной страсти, насыщающей неземным жаром, сжигающим заживо: «...как дико, страшно всё будничное, обычное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим страшным «солнечным ударом», слишком большой любовью, слишком большим счастьем» («Солнечный удар») или «Неделю письма не будет – застрелюсь» («Митина любовь») – у И. Бунина.

Все эти «смысловые следы» в текстах различных авторов свидетельствуют о цикличности и обратимости поэтических единиц внутри художественного языка как целостной системы, обладающей поэтической памятью. Проведённый анализ показывает, что в случае влияния одной творческой системы на другую следует говорить об усвоении и адаптации целого «пучка» как содержательных, так и операциональных метатропов. В случае интертекстуальной связи происходит заимствование и перекомбинирование не только языковых операциональных единиц (с поиска которых необходимо начинать интертекстуальный анализ), но и композиционных, ситуативных и концептуальных инвариантов (моделирование которых составляет сущность интертекстуального анализа). Истинное назначение интертекстуального анализа – поиск базовых смыслов текста, инвариантов, обрывков культурных кодов, формул, при использовании которых автор «наращивает» личностные смыслы своего художественного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки / Л.Я. Гинзбург – Л.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
2. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева – М.: Ком. книга, 2007. – 345 с.
3. Гумилёв, Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилёв. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с.
4. Блок, А. Собр. соч.: В 6-х т. / А. Блок. – Л.: Худож. лит., 1980.
5. Бунин, И. А. Собр. соч.: В 4-х т. / И.А. Бунин. – М.: Правда, 1988.

Н.П. Жилина (Калининград, РГУ им. И. Канта)

«ЮЖНЫЕ» ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА В АСПЕКТЕ АКСИО-АНАЛИЗА

При изучении художественного произведения в разные эпохи на первый план выдвигались и различные аспекты: художественной онтологии, гносеологии или аксиологии, в зависимости от духовных или идеологических потребностей общества. Проблема автора, авторской позиции всегда была одной из значимых, но при анализе текста исследователи не всегда помнили, что «оценка в произведении обусловлена теми ценностями и идеалами, которые выражает и отстаивает писатель. Внутренний мир произведения неизбежно ориентирован на ту или иную систему ценностей, строится на определенной шкале авторских оценок» [1, с. 8]. В последние годы в отечественном литературоведении утверждается и набирает силу новое научное направление, в основе которого лежит аксиологический подход к художественному произведению. Нельзя не вспомнить, что такой подход еще со времен В.Г. Белинского является традиционным. В свою очередь, М.М. Бахтин, говоря об «основной задаче» исследователя, формулировал ее так: «прежде всего определить художественное задание и его действительный контекст, то есть тот ценностный мир, где оно ставится и осуществляется». Ученый добавлял, что «художественный стиль