

**С. Б. Кураш  
О. Н. Хаками  
Л. М. Шецко**

**ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ИНТЕРТЕКСТ  
В СИСТЕМНО-СТРУКТУРНОМ  
И ТЕКСТО-ДИСКУРСИВНОМ  
ИЗМЕРЕНИЯХ**



МГПУ ИМ. И. П. ШАМЯГИНА

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Мозырский государственный педагогический университет  
имени И. П. Шамякина»

С. Б. Кураш, О. Н. Хаками, Л. М. Шецко

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНТЕРТЕКСТ  
В СИСТЕМНО-СТРУКТУРНОМ  
И ТЕКСТО-ДИСКУРСИВНОМ ИЗМЕРЕНИЯХ

Под общей редакцией  
кандидата филологических наук, доцента С. Б. Кураша

Мозырь  
МГПУ им. И. П. Шамякина  
2018

УДК 811.161.1'42  
ББК 81.2 Рус-5  
К93

Печатается по решению научно-технического совета  
УО МГПУ им. И. П. Шамякина (протокол № 6 от 29.11.2018)

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры английского языка  
и методики преподавания Белгородского государственного национального  
исследовательского университета *А. М. Амагов*;  
доктор филологических наук, профессор,  
декан филологического факультета УО «Белорусский государственный  
педагогический университет имени М. Танка»  
*В. Д. Старичёнок*

**Кураш, С. Б.**  
К93 Литературно-художественный интертекст в системно-  
структурном и тексто-дискурсивном измерениях / С. Б. Кураш,  
О. Н. Хаками, Л. М. Шецко ; под общ. ред. канд. филол. наук,  
доц. С. Б. Кураша. – Мозырь : МГПУ им. И. П. Шамякина, 2018. –  
187 с.  
ISBN 978-985-477-662-0.

Монография посвящена проблеме системности интертекстуальных  
отношений, внутренней цельности и связности интертекстового поля  
литературно-художественного дискурса. Освещаются также вопросы  
соотнесенности категории интертекстуальности с категориями «прецедентность»  
и «идиостиль», а также выявления изоморфизма между интертекстом,  
метафорой и некоторыми иными феноменами.

Адресуется научным сотрудникам, преподавателям университетов,  
а также аспирантам, магистрантам и студентам филологических  
специальностей.

УДК 811.161.1'42  
ББК 81.2 Рус-5

ISBN 978-985-477-662-0

© Кураш С. Б., Хаками О. Н.,  
Шецко Л. М., 2018  
© УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> (С. Б. Кураш) .....	5
<b>ГЛАВА 1. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В АСПЕКТЕ ДИСКУРСИВНЫХ И СИСТЕМНО-ЯЗЫКОВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ</b> .....	10
§ 1.1 Интертекстуальность литературно-художественного дискурса XX века: детерминанты и проявления (С. Б. Кураш, О. Н. Хаками) .....	10
§ 1.2 Диалогическая теория как основа изучения художественного текста и интертекста (О. Н. Хаками) .....	16
§ 1.3 Интертекст как составной элемент дискурсивной модели поэтического текста. К проблеме типологии интертекстовых отношений (О. Н. Хаками) .....	20
<b>ГЛАВА 2. ИНТЕРТЕКСТ В СИСТЕМНО-СТРУКТУРНОМ АСПЕКТЕ</b> .....	29
§ 2.1 Понятие системности в исследовании языка, текста и интертекста: к обоснованию методики исследования .....	29
§ 2.2 Диалогическое взаимодействие поэтических текстов на образно-смысловом уровне: типы интертекстовых оппозиций .....	34
2.2.1 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях тождества (С. Б. Кураш, О. Н. Хаками) .....	38
2.2.2 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях включения (О. Н. Хаками) .....	42
2.2.3 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях пересечения (С. Б. Кураш, О. Н. Хаками) .....	46
2.2.4 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях исключения (О. Н. Хаками) .....	54
§ 2.3 Интертекстуальные континуумы в аспекте системных (оппозитивных) отношений .....	55
2.3.1 Оппозиция «текст – фрагмент текста» (О. Н. Хаками) .....	56
2.3.2 Оппозиция «текст – текст» (О. Н. Хаками) .....	57
2.3.3 Оппозиция «текст – универсум текстов» (О. Н. Хаками) .....	58
§ 2.4 Типы взаимодействия поэтических текстов в полилоге .....	62
2.4.1 Группировка текстов по принципу иррадиации (О. Н. Хаками) .....	63

2.4.2 Цепочечный принцип (О. Н. Хаками).....	66
2.4.3 Радиально-цепочечная связь текстов (О. Н. Хаками) .....	68

<b>ГЛАВА 3. ТЕКСТОТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА XX ВЕКА.....</b>	<b>71</b>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

§ 3.1 К проблеме интертекстуальной маркированности поэтических текстотипов (О. Н. Хаками).....	71
§ 3.2 Собственно интертекстуальные текстотипы (О. Н. Хаками).....	74
§ 3.3 Текстотипы, тяготеющие к интертекстуальности (О. Н. Хаками) .....	79
§ 3.4 Смежно-интертекстуальные текстотипы: переводные тексты и интертекст (С. Б. Кураш, О. Н. Хаками) .....	86

<b>ГЛАВА 4. ИНТЕРТЕКСТ И ИДИОСТИЛЬ.....</b>	<b>96</b>
---------------------------------------------	-----------

§ 4.1 Идиостиль в аспекте диалогичности текстов: внутренняя интертекстуальность (Л. М. Шецко).....	96
§ 4.2 Идиостиль В. Короткевича в аспекте теорий интертекстуальности и прецедентности (Л. М. Шецко) .....	103
§ 4.3 Прецедентные феномены в идиостилевом пространстве В. Короткевича (Л. М. Шецко) .....	114

<b>ГЛАВА 5. ИНТЕРТЕКСТ В АСПЕКТЕ ИДЕЙ ИЗОМОРФИЗМА.....</b>	<b>127</b>
----------------------------------------------------------------	------------

§ 5.1 Интертекст и метафора (С. Б. Кураш) .....	128
§ 5.2 Диалоги с метафорами и диалоги метафор в литературно-художественном интертекстовом пространстве (С. Б. Кураш).....	134
§ 5.3 Интертекст – гипертекст – метафора корпуса – корпус метафор (С. Б. Кураш) .....	152

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ (С. Б. Кураш) .....</b>	<b>161</b>
---------------------------------------	------------

<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....</b>	<b>165</b>
-----------------------------------------------	------------

<b>СОКРАЩЕНИЯ.....</b>	<b>186</b>
------------------------	------------

## ВВЕДЕНИЕ

Актуализация в последней четверти XX – начале XXI века функционально-прагматического подхода к изучению языка, выразившаяся в таких дескрипторах современной лингвистики, как антропоцентризм и междисциплинарность, повлекла за собой смещение исследовательского акцента с таких традиционных единиц, как слово, словосочетание, предложение, на более протяжённые отрезки речи, главенствующее положение среди которых занял текст, приобретший статус «исходной реальности филологии» [Аверинцев 1977: 410].

Вместе с тем и само лингвистическое учение о тексте успешно проехло свою собственную историю развития. По сути, выделившись из синтаксиса, к данному моменту оно заметно расширило зоны своего интереса, включив сюда не только сам текст как некое духовно-материальное замкнутое целое, но и сферу его обитания со всеми присущими ей фигурантами.

В таком понимании лингвистика текста «переросла» в лингвистику дискурса [Женетт 1998] – текста в его «жизни», в его интерактивной, деятельностной ипостаси.

Дискурсоцентрический подход к изучению художественного текста позволил рассматривать текст как центральное звено в диалогах «автор – читатель», «автор – автор», «культура – инокультура» и др. Это та система координат, которая обуславливает характер и содержание основных эпистемических сущностей и процедур высказывания [см.: Задворная 2001].

Важной составляющей данного диалога является интертекст как сфера организации отношений между текстами. Феномен интертекстуальности с 60-х годов XX столетия и до настоящего времени вызывает и, более того, наращивает интерес у многих ученых и исследователей из разных стран мира.

Теория интертекстуальности возникла на основе теории диалога текстов, предложенной в свое время М.М. Бахтиным. Понятие «интертекстуальность» было введено французским исследователем Ю. Кристевой в 1967 году. К настоящему времени лингвистами предложены различные дефиниции данного феномена (Р. Барт, Ю. Кристева, Р. Лахманн, И.В. Арнольд, И.С. Смирнов, Н.А. Кузьмина и др.).

В аспекте интертекстуальности весьма активно исследуется поэтический дискурс (И.С. Смирнов, Н.А. Кузьмина, Н.А. Фатеева, Н.Н. Белозёрова, А.Н. Безруков, Т.Е. Литвиненко, Л.Н. Лунькова, Е.В. Стырина, И.И. Чумак-Жунь, И.В. Толочин, В.Е. Чернявская, М. Ямпольский и др.). Актуальность разработки данного вопроса обуславливается самим характером ПД – смысловой усложненностью, цитатностью, аллюзивностью, метафоричностью и т. п., что особенно ярко проявилось в XX веке. Русская литература XX – начала XXI века развивалась и продолжает своё развитие в сквозном диалоге текстов, основываясь на Прецедентном Слове, Прецедентном Тексте. Поэтому весьма характерно, что интертекст и, естественно, текст во всём многообразии своих проявлений включаются в число ключевых понятий современной культуры [Ревуцкий 2006].

Белорусские лингвисты [Жишкевич 2018; Іўчанкаў 2005; Кузьмич 2005; Маслова 1999; Муратова 2006; Ратникова 2003; Ревуцкий 2004; Плеханова 2003; Сянкевіч 2000; Чумак 1997; Юдзянкова 2014; Шур 2010 и др.] в основном рассматривают вопросы прецедентности и интертекстуальности в рамках общих проблем филологического и культурологического анализа художественных, публицистических и научных текстов.

Интертекстуальность в широком понимании – это не только диалог текстов, но и всевозможные формы взаимодействия стилей, жанров, направлений, течений. Исходя из того, что интертекстуальность рассматривается как одна из доминант культуры, где имеет место взаимодействие текстов [Тураева 1993], культурное пространство является по своей сути интертекстуально-диалогическим. Культура в целом представляет собой интертекстуальное поле, в котором тексты пересекаются друг с другом, приобщаясь к единому диалогу на смысловом и структурном уровнях.

Основная «единица» интертекста – текст. В процессе коммуникации универсум текстов постоянно находится в состоянии готовности принять новый текст, и каждый текст свободно «вписывает себя в данный универсум» [Pfister 1985: 11], приобретая таким образом зависимость от окружающих его текстов, вследствие чего реализуется свойство интертекстуальности, являющееся признаком текста как дискурсивного феномена. «Изучение интертекстуальности в различных сферах коммуникации углубляет представление о тексте не только как лингвистическом, но и социокультурном явлении. Кроме того, теория интертекстуальности позволяет объяснить имманентное свойство текста –



способность к приращению смысла, генерированию новых смыслов через взаимодействие с другими смысловыми системами» [Баженова 2003: 108].

Несмотря на имеющиеся описания различных типов и маркеров интертекстуальности в целом ряде работ [Денисова 2003; Кузьмина 1999; Фатеева 2000; Fues 1995; Heinemann 1997; Wöhl 1997], мы всё же не обнаруживаем в анализируемом проблемном поле целостного представления о том, что же делает интертекст **единым** «организмом»; каков статус и отдельных текстов, и их типологических группировок в этом «организме»; как они взаимодействуют, сообщаются, сплетаются воедино и при этом остаются единичными, неповторимыми (в особенности, если речь идёт о художественной литературе, о поэзии).

Следует предположить, что интертекстуальность представляет собой организованный по определённым принципам процесс взаимодействия текстов, который может быть смоделирован, т. е. сведён к каким-то образцам, инвариантам, обнаруживающим за собой признаки упорядоченности, системности, типологической релевантности.

В определенной мере лингвистика текста (интертекста, дискурса) уже подошла к постановке и первым попыткам решения этой проблемы. В частности, на внутри- и межтекстовые отношения спрофилирован ряд типов системно-языковых отношений – парадигматика, синтагматика, наличие оппозиций и пр. [Балуш 2005; Барт 1989; Белозерова 1998; Валгина 2003; Деррида 2000; Кудреватых 2001; Купина 1980 и др.]; в проблемное поле интертекстовых отношений включена теория диалога [Зотов 1999; Плеханова 2003] и др.

Н.В. Кузьмина выдвинула перспективную в плане дальнейшего развития идею энергии интертекста, приводящую данный феномен от хаоса к порядку, т. е. по сути, обозначила синергетический потенциал интертекстуальности, свойственный и феномену текста, и языку в целом [Кузьмина 1999].

Сказанное убеждает нас в правомерности постановки новых задач, связанных с конкретизацией проблемы системной упорядоченности интертекста – выяснения того, в каких связях между собой могут находиться тексты – те самые «органы» единого «организма», как они сближаются / отдаляются, группируются / дезинтегрируются, порождаются / порождают.

Таким образом, методологическую основу нашего исследования составляют лингвистические подходы, предпринимаемые в русле прагматико-антропоцентрической парадигмы, а его теоретической базой



послужили учение о глобальном диалоге текстов М.М. Бахтина, представление о тексте как неизолированном феномене семиотического универсума Ю.М. Лотмана, теория интертекстуальности Ю. Кристевой, а также ряд концептуальных положений, изложенных в трудах названных выше учёных.

В качестве основного метода исследования выступает моделирование обобщенного объекта – интертекста (Н.А. Кузьмина). Изучение и описание этого объекта как системно организованного феномена потребовало синтеза обозначенных подходов с ключевыми понятиями системно-структурной парадигмы языкознания: теорией системных связей и отношений, понятием языковых оппозиций, разрабатывавшихся в трудах классиков отечественного и зарубежного языкознания (Н.С. Трубецкого, Р.О. Якобсона, В.В. Виноградова, Л.Блумфильда и др.), теорией изоморфизма (М.И. Стеблин-Каменский, Ю.М. Лотман и др.).

Текст как единое целое в составе некоего большего целого – интертекста – это особый объект, актуальность изучения которого в свете сказанного выше очевидна. При этом сам текст всегда един в двух своих ипостасях: как относительно самостоятельное целое – с одной стороны, и как представитель определенного класса текстов в большей либо меньшей степени обобщения (жанра, направления, авторского идиостиля и т. п.) – с другой. В этом плане особо показательными являются идиостили, демонстрирующие разные варианты интра- и интерстилевого взаимодействия как на уровне отдельных элементов образной системы, так и на жанрово-типологическом уровне. В данной монографии с обозначенных позиций анализируется проза-поэтический стиль классика белорусской литературы второй половины XX века – Владимира Короткевича.

В художественной речи, отмечает Ю.М. Лотман, «каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение. Будучи обнажено в метафоре, это свойство имеет более общий характер» [Лотман 1998: 68]. Это положение принимается авторами монографии как отправное для дальнейшего изучения интертекста в ряду сущностно изоморфных феноменов, в частности, таких, как художественный перевод, метафора (троп), гипертекст, корпус текстов.

Таким образом, цель нашего исследования – установить признаки системно-структурной организации и сущностной изоморфичности

литературно-художественного интертекста XX века, определить характер его включения в систему координат «текст» – «дискурс» – «стиль» – «тип (жанр)».

На разных этапах работы использованы описательный и таксономический методы, компонентный, контекстный и оппозитивный анализ.

Материалом для исследования послужили поэтические (в большей степени) и прозаические (в меньшей степени) тексты русских и белорусских авторов (преимущественно XX века).

Достижение поставленной цели заключается в решении следующих задач:

- уточнить понимание интертекстуальности как тексто-дискурсивного феномена и одной из стилевых доминант литературно-художественного дискурса XX века;
- разработать методiku анализа поэтического интертекста как системно организованного упорядоченного целого, основной структурной единицей которого выступает литературно-художественный текст (ЛХТ);
- представить классификационную интерпретацию отношений, имеющих место между отдельными текстами, как фигурантами интертекстового «слоя» ЛХД, обнаружив наиболее типичные модели их взаимодействия;
- выявить текстотипологическую маркированность интертекстуальности и разработать классификацию поэтических текстотипов, характерных для ЛХД XX века, по отношению к данной категории;
- определить соотношение категорий «идиостиль», «прецедентность» и «интертекст», представить анализ полижанрового идиостиля В. Короткевича в данном аспекте;
- выявить изоморфические свойства интертекста и охарактеризовать структурно изоморфные по отношению к нему феномены, в том числе в их отношении к реализации категории интертекстуальности.

На разных этапах работы использованы описательный и таксономический методы, компонентный, контекстный и оппозитивный анализ.

## ГЛАВА 1

### ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В АСПЕКТЕ ДИСКУРСИВНЫХ И СИСТЕМНО-ЯЗЫКОВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

#### 1.1 Интертекстуальность литературно-художественного дискурса XX века: детерминанты и проявления

Начало XX столетия ознаменовано небывалым расцветом культуры, таким же ярким, как в первые десятилетия XIX века. За этой эпохой закрепилось наименование «серебряный век», по аналогии с «золотым веком» как общеизвестным названием прошедшего столетия с его литературно-художественной традицией. Художественный критик и редактор «Аполлона» С. Маковский ввел это словосочетание, употребив его в названии своей книги о русской культуре рубежа столетий – «На Парнасе серебряного века» (1962 г.) [Маковский 2000], а А. Ахматова обратится к нему уже интертекстуально: *...серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл* («Поэма без героя»).

Вся литературно-художественная традиция данного периода, как известно, основана на диалоге и взаимодействии различных направлений и течений, прежде всего – поэтических. Это один из типичных признаков рубежных, переломных, переходных эпох [Пахсарьян 2004: 14]. Поэтому рассмотрение поэзии XX века должно основываться на принципе так называемого «голоса в хоре» [Карсалова 1996: 8] (характерно, что у А. Блока есть стихотворение «Голос из хора»), где в равной мере уделяется внимание каждому конкретному тембру «голоса», и всему многостороннему единству философско-эстетических взглядов, отраженных в данном «хоре». «Сколь бы ни был силен и неповторим тот или иной индивидуальный голос, он окажется эстетически невнятным без слитной мощи хорового контекста», – отмечается в одном из исследований, посвященных «серебряному веку» [Карсалова 1996: 8]. По словам М. Шмитц-Еманс, «литературные тексты берут в хоре каждый свой голос» [Schmitz-Emans 2002: 200].

Итак, общей предпосылкой усложнения картины мира русской культуры начала XX века явилась утрата единого мировоззренческого и эстетического центра. Культура серебряного века поражала обилием талантов, многообразием художественных поисков, концептуальной полемикой Стилей – Текстов – Творцов. Но важнее всего отметить то, что

такие –переломные, рубежные – эпохи всегда несут в себе «определенный сгусток возможных, потенциальных, содержащихся в зародыше, в свернутом виде тенденций, которые могут получить свое полноценное развитие далеко не сразу, обладают некоей, если можно так выразиться, отстроченной актуальностью» [Пахсарьян 2004: 16–17]. Данный тезис полностью подтверждается последующей поэтической традицией: тексты, вновь и вновь создаваемые каждым из поэтов этой эпохи, испытывали на себе заметное интертекстуальное влияние, будучи включенными в диалог множества произведений.

В одних случаях преобладало влияние поэтической традиции прошлого, XIX, столетия либо ещё более ранних эпох, что было своеобразной формой поиска чего-то нового и одновременно отрицания современного [Пахсарьян 2004: 16–17]. Так, на творчество С. Есенина мощное воздействие оказала древнерусская литература. По его словам, литература Древней Руси – «великая литература», которая «перевесит всю прочую мировую словесность». С. Есенин особенно часто обращается к «Слову о полку Игореве», которое знал наизусть. Фразеологию и мотивы великого произведения можно встретить в стихотворениях «Песнь о великом походе», «По-осеннему кычет сова...» и др.

Есенинскую традицию во второй половине XX века продолжили такие поэты, как П. Васильев, Н. Рубцов, В. Федоров, Г. Горбовский и др. Это лишь один из примеров того, как творчество поэта не только впитывало в себя претексты<sup>1</sup>, «произрастало» на их почве, но и само становилось интертекстуальным источником для создателей последующих текстов.

В то же время литературно-художественный дискурс (ЛХД) XX века являет образцы интертекстуальной родственности поэтов с непосредственными предшественниками либо современниками. Так, другая знаковая фигура «серебряного века» А. Ахматова подчеркивала, что ведет свое «начало» от стихов Анненского (на это обращали внимание и её современники: Вяч. Иванов, Н. Оцуп [Кожина 2003]). А. Ахматова включила в свой сборник «Вечер» стихотворение «Подражание И.Ф. Анненскому» (1911), а позже написала стихотворение «Учитель» (1945), посвященное его памяти.

Есть и третий случай – множественности, подчас неясности источников интертекстуального влияния. В частности, та же А. Ахматова

---

<sup>1</sup> В специальной литературе параллельно с данным термином встречаются *прецедентный/ые феномен/ы, прецедентный/ые текст/ы, исходный/ые текст/ы*.

полагала, что её современник и соратник по «поэтическому цеху» О. Мандельштам не имеет претекстов в своем творчестве. «У Мандельштама нет учителя. <...> кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама?» – писала она [Ахматова 1989: 327].

Между тем и творчество О. Мандельштама не явилось абсолютным исключением из доминирующей культурной тенденции эпохи. Так, его стихотворение «Silentium» затрагивает тему, когда-то разработанную в тютчевском стихотворении с родственным названием. Стихотворение «Слух чуткий – парус напрягает...» варьирует мотивы тютчевских «Певучесть есть в морских волнах...» и «О вещая душа моя...». «Из омута злого и вязкого...» О. Мандельштама восходит к стихотворению «О чем ты воешь, ветер ночной...» Ф. Тютчева. Оба поэта родственно интерпретировали такие концепты, как «сон», «хаос», «хор среди пустоты», схоже конструировали пространство лирического «я», поглощенного космосом или морем. Кроме того, О. Мандельштам откликается на поэзию Ф. Сологуба, зачитывается А. Блоком. В 1909 году О. Мандельштам знакомится с И. Анненским, посещает его, ощущает тесную связь с его поэзией. Стихотворение И. Анненского «Он и я» отозвалось в «Концерте на вокзале». Характерно, что сам О. Мандельштам справедливо утверждал, что его нельзя «от века оторвать».

Важной предпосылкой интертекстуальных связей выступало и продолжает выступать личное знакомство поэтов и писателей, их непосредственное общение (в том числе эпистолярное), выливающееся, например, в обмен стихотворными посланиями и посвящениями (например, М. Цветаева «Ахматовой», Б. Пастернак «Марине Цветаевой», И. Северянин «Валерию Брюсову», А. Ахматова «Борису Пастернаку» и др.). Литературные произведения, следы литературной полемики вследствие этого входят в «активную зону» пресуппозиции целого ряда авторов и находят свое отражение в их ЛХТ.

Осознание многими художниками слова важности наличия у них Учителей часто принимает форму их упоминания и цитирования в своих произведениях, что также стимулирует выход в интертекстуальный слой дискурса. Классическим примером подобной традиции стали, например, строки Н. Некрасова: *Учитель! перед именем твоим / Позволь смиренно преклонить колени! / Ты нас гуманно мыслить научил... / Едва ль не первый ты заговорил / О равенстве, о братстве, о свободе...*

В XX веке в стихотворении «Молитва перед поэмой» (из поэмы «Братская ГЭС») Е. Евтушенко, обращаясь к основным мотивам, образам, отличительным чертам творчества поэтов-предшественников (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н. Некрасов, А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин, В. Маяковский), как бы просит их стать его учителями: *И, на колени тихо становясь... / прошу смиренно помощи у вас, / великие российские поэты... / Дай, Маяковский, мне / глыбастость, / буйство, / бас...*

Одной из основных предпосылок интертекстуальности отечественного ЛХД явилось наличие концептов, присущих национальному мировоззрению, так называемых «ключевых концептов культуры» (Ю.С. Степанов), существующих в качестве межтекстовых образов. Так, в диалоге текстов национальной поэзии непременно возникают концепты Родины, родной природы, времени, пространства, собирательный образ лирического героя и т.д. Это универсалии ЛХД, в то время как дифференциация (частное) касается индивидуально-авторского компонента данных концептов, поскольку «картину, которую пишет художник, стихотворение, которое пишет поэт, сонату, которую пишет композитор, никто за них никогда бы не написал, пройди хоть тысячи лет» [Солоухин 1984: 113].

Смысловое поле для появления интертекстуальных феноменов возникает вследствие осознания авторами подобного межтекстового, общенационального статуса таких концептов – как следствие рефлексии по поводу того, как этот концепт уже кем-то осмыслялся, выстраивался. Например, в стихотворении «И вот в журнале громогласном...» И. Ляпина находим строки, отсылающие к некрасовской интерпретации концепта «Россия»: *...Его Россия безъязыка, / Как та крестьянка на Сенной.* Или у Е. Евтушенко в «Письме к Есенину», отсылающему к смысловой оппозиции концептов России у С. Есенина и В. Маяковского: *Я, как Россия, более стальной, / и, как Россия, менее березовый. / Есенин, милый, / изменилась Русь...*

Импульс интертекстуальности постоянно поддерживается и тем фактом, что художественные тексты продолжают жизнь (и зачастую весьма активную) вне рамок времени их создания – в культурном пространстве последующих эпох и поколений. Текст становится доступным все новым и новым поколениям. По словам М.М. Бахтина, «произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения всегда) более

интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности» [Бахтин 1979: 331].

Но прежде чем обрести жизнь в будущем, текст вбирает в себя сведения из прошлого, он продолжает прошлое, связывая его с будущим, создавая тем самым непрерывность информативного пространства и постоянно насыщая его новыми «квантами информации». М.М. Бахтин приводит в пример Шекспира: «Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями. Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны в своей полноте. Сам же автор и его современники, видят, осознают и оценивают прежде всего то, что ближе к их сегодняшнему дню...» [Бахтин 1979: 332]. В то же время М. Цветаева в 1932 году писала, что «брак поэта со временем – насильственный брак» [Цветаева 2002: 391], то есть произведения поэта должны быть вне времени, или, выражаясь её словами: *быть или нет / Стихам на Руси – / Поток спроси, / Потомков спроси* (М. Цветаева «Не нужен твой стих...»). В этом смысле часто оказывается так, что произведение искусства остаётся незамеченным или даже не признанным современниками, но, спустя время, начать плодотворно функционировать как часть художественного дискурса, что ёмкой поэтической формулой определила М. Цветаева: *Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед* (М. Цветаева, «Моим стихам, написанным так рано...»). Именно время и предъявляет художественным текстам испытание интертекстуальностью: отзовется ли «старый» текст в «новых» цитатах, аллюзиях, реминисценциях, обогатит ли литературный язык крылатыми словами и афоризмами, вошедшими в узус языковыми новообразованиями и пр. То, что это испытание многими текстами выдерживается, ведёт к процессу самогенерации литературного интертекста, весьма точно определённого И. Бродским в том плане, что «не человек пишет стихотворение, а каждое предыдущее стихотворение пишет следующее» [Уфлянд 1992: 6].

В контексте и в развитие наших рассуждений об объективной востребованности интертекста в литературе XX века можно отметить, что накопленная информация имеющегося интертекста столь всеобъемлюща, разнопланова и велика, что она не может не довлеть над сознанием авторов и время от времени обязательно выплёскивается во вновь продуцируемые тексты.



Наконец, потенциальная заданность интертекстуальности заложена и в противоречии между дискретностью языка и континуальностью поэтического смысла: количество лексем и их валентность системно ограничены, в то время как поэзии свойственна повышенная смысловая нагрузка на языковые средства в силу ограниченности форм. Поэтому все, что произнесено нами, уже в той или иной форме было сказано, говорится или будет сказано другими. Именно этот феномен явился концептуальным стержнем стихотворения Я. Смелякова «Поздняя благодарность»: *Я, запоздняясь, благодарю / того, кто был передо мною / и кто вечернюю зарю / назвал вечернею зарею. // Того, кто первый услышал / капель апреля, визг мороза / и это дерево назвал / так упоительно березой. // Потом уже, уже потом / сюда пришел Сергей Есенин / отогреть разбитым ртом / ее озябшие колени.*

По сути, о том же писал и И. Бродский, говоря об ощущении «немедленного впадения в зависимость от языка, от того, что на нём уже высказано, написано, осуществлено» [Маслова 1999: 192].

Всё вышесказанное убедительно свидетельствует о том, что интертекстуальность стала «неотъемлемой структурообразующей чертой литературы XX века» [Дымарский 2001: 47]. Литература искала и продолжает искать источники развития внутри себя, смещая границы между своими и чужими текстами. Пусть и в шутливо-иронической форме, но, в сущности, точно это подмечено Т. Кибировым: *...и, куда ни поверни, / здесь аллюзии, цитаты, / символистские закаты, / акмеистские цветы, / баратынские кусты, / Достоевские старушки / да гандлевские чекушки, / надежды и времена! / Это Родина. Она / и на самом деле наша.*

Именно в таком, сложном и многоголосом, полилоге множества появившихся и так или иначе оттолкнувшихся от прежней литературной традиции течений и стилей (символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм и пр.) формировался интертекстовой слой ЛХД начала XX века, определивший интертекстуальность как одну из ведущих доминант русского поэтического стиля вплоть до настоящего времени.

Сразу уточним: круг исследуемого в работе материала в своем большинстве будет далее ограничен ЛХТ допостмодернистской традиции.

Разумеется, нельзя не признать того, что постмодернистский дискурс, нередко называемый даже не современным, а «постсовременным» [Лучинская 2002: 18], в значительной мере определил облик всего ЛХД конца XX – начала XXI века и, более того, имеет в качестве одной из своих системообразующих категорий именно категорию интертекстуальности [Олизько 2002].

Однако в неменьшей степени ему присущи и иные определяющие его суть лингво-эстетические доминанты: игровой принцип, дискурсивная интерференция, интерактивность, нелинейность, нарратив, панхронизм, децентрация и др. [Лучинская 2002: 11], что, по-видимому, все же требует определенных специфических подходов к его изучению как с точки зрения содержания, так и в плане методов и приемов исследования. Иными словами, интертекстуальность поэзии начала – середины – отчасти конца XX века, не включая постмодернистов (при всем многообразии имен), и интертекстуальность постмодернистов – не вполне одно и то же. Здесь напрашивается такая аналогия: в первом случае инструментом (т. е. интертекстуальностью) работают, пользуются, а во втором – им играют, его разбирают «на винтики» и собирают заново уже новым способом.

Таким образом, можно говорить об интертекстуальной составляющей ЛХД как конкретно-детерминированном феномене. Возникновение и функционирование интертекстуальности обусловлено сложным комплексом причин, относящихся как к сфере субъективного в поэтическом мышлении, так и к сфере объективно заданных особенностей языковой системы.

## **1.2 Диалогическая теория и дискурсивная модель поэтического текста как основа изучения интертекстуальности**

Бытие художественного текста во времени и пространстве в трудах многих учёных интерпретируется как глобальный «диалог» [Бахтин 1986; Барт 1994; Кристева 2000; Lachmann 1990; Лотман 1981]. Этот «диалог» проявляет себя через ряд ипостасей: литературную эквифинальность, состоящую в воспроизведении сквозных мотивов и образов [Смирнов 1995], интертекстуальность [Кристева 2000], представленную рядом конкретно-языковых воплощений текстового взаимодействия (цитаты, аллюзии, реминисценции, подражание, пародия и др.); художественный перевод и адаптация в процессе межкультурной коммуникации [Охримова 2002] и т. д.

Теория диалогических отношений между текстами была выдвинута М.М. Бахтиным. Ученый подчеркивал, что «диалогические отношения – это отношения (смысловые) между всякими высказываниями в речевом

общении. Любые два высказывания, если мы сопоставим их в смысловой плоскости, окажутся в диалогическом отношении» [Бахтин 1986: 488].

С трудов М.М. Бахтина начинается системное научное изучение «чужого слова» в тексте. М.М. Бахтин утверждал, что необходимым условием понимания текста является его соотнесённость с другими текстами, ведь каждый текст, как скажет позднее Р. Барт, представляет собой «новую ткань, сотканную из старых цитат» [Барт 1989: 418].

В современной лингвистике художественный текст все чаще рассматривается не просто как объединение языковых знаков, а как звено в коммуникативной цепи «продуцент – текст – реципиент» [Баранов 1993].

Рассматривая «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами» [Арутюнова 1990: 136], мы выходим на оперирование понятием дискурса. Развивая идеи М. Бахтина, можно сказать, что диалогические отношения лежат в области дискурса, ибо именно дискурс по своей природе диалогичен, интерактивен, что проявляется, по словам Е.А. Селивановой, вербально – «следами» в тексте при «взаимодействии коммуникантов, погруженных в семиосферу и бытие» [Селиванова 2003: 61].

Р. Барт, разграничивая понятия «произведение» и «текст», указывает, что текст «существует только в дискурсе» [Барт 1989: 415] и находится под влиянием окружающих его текстов, то есть «всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту» [Барт 1989: 418].

Выступая в качестве одного из наиболее частотных в современной лингвистике, термин «дискурс» не получил до настоящего времени единого толкования.

Вслед за Н.Д. Арутюновой, дискурс определяется как «речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова 1990: 136].

Т.А. ван Дейк трактует дискурс как сложное единство языковой формы, значения и действия, что соответствует понятию «коммуникативное событие» [Дейк 1989: 46].

Дискурс не ограничивается рамками собственно текста, а включает также социальный контекст коммуникации, характеризующий ее участников, процессы продуцирования и восприятия речи с учетом фоновых знаний.

По словам Ю.Н. Караулова и В.В. Петрова, дискурс – это «сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста» [Караулов 1989: 8]. А.В. Бондарко акцентирует внимание на противопоставлении вербальной

и невербальной сторон речевого сообщения в структуре дискурса, подчеркивая ведущую роль невербального компонента: «Невербальная среда охватывает все то, что в окружении вербального текста как речевого произведения относится к сфере дискурса и взаимодействует с языковым содержанием текста в процессе порождения и восприятия смысла текста» [Бондарко 2001: 8–9].

Дискурсивный анализ непосредственно выводит на проблему интертекстуальности. Актуальность и перспективность изысканий в этой области отмечает О.Г. Ревзина: «Лингвистическое описание этого «грандиозного, нескончаемого и необузданного бурления дискурса» (М. Фуко) не только НЕ выполнено, но к настоящему времени неясны даже контуры подобного описания. <...> Лингвистический аспект начинается с того, что мы выделяем дискурсивный повтор как основу интертекстуальности и одновременно как неотъемлемую часть языковой деятельности» [Ревзина 1996: 16].

Трактовки дискурса через то или иное посредство понятий о взаимодействии текстов встречаем и в других источниках. Так, в «Стилистическом энциклопедическом словаре» о дискурсе говорится как об «интегративной совокупности текстов, связанных семантическими (содержательно-тематическими) отношениями и / или объединенных в коммуникативном и функционально-целевом отношении» [Чернявская 2003: 55].

Рассмотрению текста сквозь призму диалогических отношений посвящена монография Т.Ф. Плехановой «Текст как диалог» [Плеханова 2003]. Анализируя текст в дискурсивно-диалогическом аспекте, опираясь на труды М.М. Бахтина и метод Сократа, Т.Ф. Плеханова выделяет диалогическую основу единства общения, подчеркивая тот факт, что, «адресуя высказывание кому-либо, мы одновременно отвечаем кому-то еще. Наше высказывание обращено и в прошлое, и в будущее, оно является одновременно и репликой, и проекцией, предвосхищением будущего ответа, оно вписывается в бесконечный диалог человека с человеком, одного мнения с другим мнением, одного текста с другими текстами, одной культуры с другой культурой, одной эпохи с другой» [Плеханова 2003: 13].

В работах [Кураш 2003; Ревуцкий 2002; Ревуцкий 2004; Ревуцкий 2006] предпринята попытка моделированного представления связей текста внутри дискурсивной рамки (см. рис. 1.1). Этот подход исходит из того, что в процессе возникновения и функционирования текст расширяет свои экстралингвистические и лингвистические связи. Данные связи

схематически представлены О.И. Ревуцким как концентрические окружности, которые опоясывают текст. Экстралингвистическая информация является внешним информативным слоем, а лингвистическая в данной модели представлена внутренним слоем. Целесообразность такого расположения объясняется тем, что система языка является своеобразным «посредником» между реальной действительностью и текстом.

Между экстралингвистическим и языковым информативными слоями выделяется отдельный слой, отображающий информацию о прецедентных текстах – слой интертекста. Промежуточное положение этого слоя обуславливается тем, что подобная «информация является и экстралингвистической, поскольку не выпадает из круга сведений исторического, культурного и иного плана, и лингвистической, ввиду того, что является уже вербализованной другими авторами» [Ревуцкий 2004: 44].

Текст в единстве с перечисленными информативными слоями рассматривается как среднее звено коммуникативной цепи, расположенное между автором текста и читателем. Роль адресанта и адресата следует признать определяющей, так как смысл текста зависит от совпадения и уровня владения коммуникантами информацией различного характера – экстралингвистической, лингвистической и интертекстуальной.

Будучи спроецированной на коммуникативные параметры, эта разнородная информация квалифицируется как пресуппозиция, т. е. как предзнания, необходимые для того, чтобы автор и читатель могли понять друг друга. «Пресуппозицией называем долговременную память человека, включающую его знания о мире и собственный индивидуальный опыт; долговременная память может быть осознаваемой и неосознаваемой, иметь вербализованный и невербализованный характер. Пресуппозиция есть фундамент речетворчества, результатом последнего является воспроизведение компонентов пресуппозиции и создание новых знаний или новой интерпретации известного» [Чернухина 1990: 26].

В этом плане заслуживает внимания такое рассуждение: «Парадоксальное утверждение: «чтобы понять книгу, надо знать больше, чем в ней написано», в принципе, соответствует действительности, – пишет А. Брудный. – С одной стороны, в тексте могут быть опущены сведения, которые предполагаются известными читателю. С другой – понимание текста есть в той или иной мере понимание индивида самого себя. Эту мысль можно интерпретировать так: какие знания я могу внести в процесс понимания текста или иначе, какие знания я могу внести в процесс восстановления по тексту затекстовой реальности» [Брудный 1976: 153].

Полнота и адекватность восприятия лирических текстов зависит от последовательности их прочтения читателями, поэтому такое свойство текста, как интертекстуальность требует от читателя особого внимания.

Как отмечают исследователи, «...текст не начинается с нулевой точки, а универсум текстов постоянно расширяется, и место текста в нем не является статичным» [Брудный 1976: 7]. Поэтому зачастую возникает необходимость в информации об условиях возникновения литературных текстов и их интертекстуальных взаимодействиях, чтобы увидеть положение данного произведения в «универсуме текстов» (т.е. в континууме пространства и времени) для возможности его адекватной интерпретации.



Рисунок 1.1. – Модель текста как дискурса [Ревуцкий 2002: 46]

Таким образом, предложенная модель отражает сложный характер текста как многослойной структуры, объясняет механизм его порождения и понимания и поэтому привлекается нами в качестве исходной для дальнейшего анализа интертекста как непосредственной составляющей данной модели.

### **1.3 Интертекст как составной элемент дискурсивной модели поэтического текста. К проблеме типологии интертекстовых отношений**

Передача информации от автора к читателю является своеобразным актом коммуникации: читатель, обращаясь к тому или иному произведению, вступает в диалог с автором и со всем содержанием данного произведения. Связывая автора и читателя, литературное произведение становится каналом передачи информации. Писатель черпает информацию из окружающей его действительности, воссоздавая

ее в художественных образах. Конкретный читатель, как правило, не является истинным адресатом, – художественная информация создается для всех носителей языка, на котором создано данное произведение. Таким образом, произведение, будучи созданным из «материала» окружающей действительности, в эту же действительность и уходит.

Данная идея была выдвинута И.В. Арнольд [Арнольд 1990], которая подчеркивает, что автор и читатель не являются отправными точками функционирования произведения, они лишь могут кодировать и декодировать некоторую информацию, существующую независимо от них.

Еще ранее М.М. Бахтин говорил о том, что ни один говорящий не может быть тем первым, который начинает беседу о теме своего дискурса, он не является тем самым «библейским Адамом» [Бахтин 1979: 274], не называет, не характеризует и не оценивает мир впервые, поэтому можно утверждать, что мы живем в мире, о котором «уже говорили», который уже был оценен и продолжает оцениваться уже в ином контексте, причем данное смысловое и информационное пространство бесконечно диалогично. Данная диалогичность реализуется в процессе коммуникации с учетом лингвистических и экстралингвистических факторов.

Г.В. Колшанский указывает на то, что «коммуникация есть... теоретически бесконечный процесс, и в этом смысле любая фраза в конкретной ситуации предполагает наличие предшествующих высказываний» [Колшанский 1984: 76]. Процесс коммуникации осуществляется на уровне текста, при этом текст выступает в качестве результата коммуникативных актов и всей речевой деятельности коммуникантов. Текст становится «звеном будущей цепи коммуникативных актов, так сказать возможных посттекстов» [Колшанский 1984: 114]. Коммуникация, таким образом, обуславливает пронизанность языка диалогическими отношениями.

Для достижения и удержания коммуникации «мы ищем необходимые доводы – когнитивные составляющие общения (некая логическая посылка, основанная на знании национально-культурных или всеобщих правил организации и функционирования этой посылки), а для передачи этих доводов ищем необходимые подходящие слова – вербально-семантическую составляющую общения» [Прохоров 2004: 145]. Данные уровни, по словам Ю.Е. Прохорова, должны подчиняться определенным правилам, которые являются, «скрепами коммуникации». Эти скрепы проявляются в каждой из коммуникативных составляющих (действительность, текст, дискурс): «фигура действительности должна удерживать около себя и текст, и дискурс; текст должен удерживать



действительность и дискурс; дискурс должен удерживать действительность и текст» [Прохоров 2004: 145].

В качестве элементов дискурса, как составляющей коммуникации, вслед за Ю.Н. Карауловым, Ю.Е. Прохоров рассматривает прецедентные феномены – «вербализуемые в коммуникации единицы, реализация которых влечет за собой некоторую апелляцию к чему-то известному, некоторому факту, который за ним стоит» [Прохоров 2004: 153].

Каждый писатель, тексты которого связаны с претекстами, осознанно или не задумываясь о том, определенным образом «сам создает своих предшественников» [Борхес], явно либо имплицитно ссылаясь на них. Выявлением претекстов занимается читатель. М.Б. Ямпольский называет такой вид работы реципиента «интертекстуальным чтением» [Ямпольский 1993: 97].

Претекст(ы) (прецедентный(ые) / исходный(ые) текст(ы) / феномен(ы)) – это группа текстов, текст, фрагмент текста, «мотивирующие новый текст (фрагмент)» [Сидоренко 1999: 12].

Интертекстуальность, наряду с когерентностью, информативностью и другими категориями, включается В.У. Дресслером, а вслед за ним Б. Совинским в группу первостепенных признаков текста и определяется «как выражение зависимости текста от других текстов» [Sowinski 1983: 54]. «Интертекстуальность, выраженная разнородными формально-семантическими взаимодействиями между текстами», рассматривается как важная текстовая категория в работе А. Вилкона [Wilkon 2002: 68].

Иначе говоря, ни один текст не является свободным от внешних влияний. Каждый новый текст может быть рассмотрен как некая реакция на уже существующие, а существующие тексты могут использоваться как элементы структуры новых текстов. Это и есть порождение интертекстуальных связей. Интертекст одновременно принадлежит и тексту как языковому знаковому образованию, и внетекстовой действительности, так как социокультурная среда играет активную роль в процессе смыслопорождения и смыслопонимания.

Н.А. Кузьмина определила интертекст как информацию, «являющуюся продуктом творческой деятельности человека, способную бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина 1999: 9–10]. В.П. Руднев соотносит интертекст с модернизмом и постмодернизмом и определяет его как способ построения художественных текстов в данных направлениях искусства, заключающийся в том, что «текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам» [Руднев 1997: 113].

Наиболее точным, на наш взгляд, является определение К.П. Сидоренко, состоящее в том, что интертекст представляет собой «текст в его сквозном движении через другие тексты» [Сидоренко 1999: 11]. Как бы в продолжение этой мысли звучат слова О.Г. Ревзиной о том, что интертекстуальность является не только «основой продвижения языка во времени, его историчности» [Ревзина 1996: 18], но это одновременно и «основа дискурса» [Ревзина 1996: 18]. «Именно в дискурсе, – отмечает А.Т. Липатов, – возможны наложения одного текста на другой: так, в условиях «текста в тексте» могут проявляться ассоциативные комбинации, способные создавать дополнительный смысл, в результате чего возникает семантический эффект интертекстуальности» [Липатов 2003: 55].

Итак, что понимается в современной лингвистике под интертекстуальностью, в какой мере и в каких ракурсах она изучена?

Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой в результате предпринятого ею анализа концепции «полифонического романа» М.М. Бахтина. Понятие интертекстуальности стоит в одном смысловом ряду с встречающимися в специальной литературе терминологическими номинациями «прививка» (Ж. Деррида), «эхокамера» (Р. Барт), «полифония» (М. Бахтин), «диалогичность» (М. Бахтин, Р. Лахманн), «палимпсест» (Ж. Женетт) и др., зачастую использующимися в синонимическом значении.

О тексте как пространстве, где образование значений происходит постоянно, говорил Р. Барт: «Текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключенное» к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности), связанное тем самым с обществом, с Историей» [Барт 1989: 424].

Р. Барт акцентирует внимание на том, что суть текста не в его замкнутой внутренней структуре, которую можно досконально изучить и проанализировать, – основой является «его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [Барт 1989: 428]. По словам Ю.М. Лотмана, текст общается с культурным контекстом, и «поскольку культурный контекст — явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневыми структурами <...> переходить из одного контекста в другой» [Лотман 1992: 132].

«Под интертекстуальностью понимается включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий и реминисценций» [Арнольд 1999: 346].

М.М. Бахтин говорит о диалоге как о явлении универсальном. «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает текст, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [Бахтин 1979: 364].

Р. Лахманн, ведущий германский специалист в области интертекстуальности, рассматривает интертекст сквозь призму аккумуляции исторической памяти с сохранением теоретических особенностей текста и приобщает все данные знания для лингвистического анализа текста. Основное внимание при интертекстуальном анализе текста уделяется структурированию смысла (Sinnkonstitution) и возможности его интерпретации (Lesbarkeit). Семантический уровень интертекстуально структурированного текста (особенно текста классического произведения) амбивалентен. Вслед за М.М. Бахтиным Р. Лахманн подчеркивает значимость диалогического насыщения смысла произведения и множественности его структурирования. Важным в процессе интертекстуальности является память и мнемотехника. Пространство памяти (Gedächtnisraum) представляет собой пространство между текстами. «Память текста есть его интертекстуальность» [Lachmann 1990: 35]. Р. Лахманн анализирует культуру памяти и амбивалентность русских текстов, анализируя произведения А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Белого, И. Мандельштама и др. Например, она отмечает, что тексты акмеистов притягивают всю предшествующую культуру. Можно говорить о «метакультурном характере акмеистических текстов» [Lachmann 1990: 360].

З. Холтуис (S. Holthuis) [Holthuis 1993: 43–44] расширяет понятие интертекстуальности в семиотическом смысле, указывая на то, что тексты могут реферировать как вербальные объекты (тексты и сегменты текстов), так и неязыковые объекты при помощи иных знаковых систем, а также непосредственно другие знаковые системы (текст – картина, текст – музыкальное произведение). Текст обладает интертекстуальностью, так как он способен «сам постоянно поглощать и трансформировать, продуцировать и репродуцировать и к тому же гарантированно оставаться абсолютно открытым» для любой информации [Holthuis 1993: 15].

О.И. Ревуцкий подчеркивает важность учета информации интертекстуального характера при осуществлении анализа текста. Информацию интертекстуального характера О.И. Ревуцкий, вслед за О.С. Ахмановой [Ахманова 1977], включает в вертикальный контекст, смысл которого рассматривает как «добавочную информативность, основывающуюся на знании того, что данное слово или выражение уже использовалось другим автором (или несколькими авторами)» [Ревуцкий 2004: 61]. Информация вертикального контекста «квалифицируется по отношению к исследуемым текстам как интертексты, то есть включенные тексты, адресующие читателя к их создателям и воссоздающие целые поля ассоциаций» [Ревуцкий 2004: 61].

Исследователями отмечена и неоднородность самого феномена интертекстуальности, выделены различные критерии ее классификации.

В частности, различают немаркированную и маркированную интертекстуальность. Первая – это интертекстуальность в самом широком смысле слова, в том ее понимании, которое развивал М.М. Бахтин, Ю. Кристева и др.: любой текст включен в диалог, а потому в принципе интертекстуален, а интертекстуальность рассматривается как «универсальное свойство текста вообще <...> теория безграничного, бесконечного текста» [Муратова 2006: 98]. Второе понятие узкое и относится лишь к тем случаям, когда, как пишет В.Б. Смиренский, ссылаясь на Р. Лахманн, «автор намеренно тематизирует взаимодействие между текстами, делает его видимыми для читателя с помощью особых формальных средств» [Смиренский]. Интертекстуальность описывается как «внутриречевая категория, которая отражает устройство структуры текста, взаимодействие текстов в тексте и связанное с этим изменение семантики художественного произведения в целом» [Муратова 2006: 98].

Интертекстуальность имеет важное значение в современной речевой деятельности, на что указывает Г.В. Денисова [Денисова 2003], выделяя «функции интертекстуальных знаков»: интертекст является первичным средством коммуникации, так как многие общеизвестные устойчивые выражения вследствие их частого использования потеряли связь с источником. Интертекст рассматривается как способ пародирования и как своеобразный интерпретатор текста. Интертекст выступает как средство создания игрового момента, как средство выражения оценки,

прием украшения текста и коммуникативного воздействия, как прием убеждения реципиента.

К настоящему моменту предпринят ряд попыток классифицировать тем или иным образом интертекстуальные отношения. Разными учеными при этом выдвигаются в качестве типологически значимых различные критерии.

Так, для Ю. Кристевой интертекст есть не просто собрание «точечных» цитат из различных авторов, а «пространство схождения всевозможных цитаций», иначе – дискурсов [Лоскутова]. Ю. Кристева приводит схему интертекстуальных отношений, которые могут строиться по трем типам:

- 1) полное отрицание (полная инверсия смыслов);
- 2) симметричное отрицание (логика смысла та же, но существенные оттенки сняты);
- 3) частичное отрицание (отрицается часть текста).

Здесь диалогические отношения понимаются односторонне, то есть как спор, противоречие, чего, по словам М.М. Бахтина, быть не должно. Наоборот, согласие является одной из важнейших форм диалога. «Согласие очень богато разновидностями и оттенками» [Бахтин 1986: 496], пишет М.М. Бахтин и приводит пример двух высказываний, тождественных друг другу: «Прекрасная погода!» – «Прекрасная погода!», с учетом того, что эти высказывания принадлежат разным голосам. «Это определенное диалогическое событие во взаимоотношениях двоих, а не эхо. Ведь согласия могло бы и не быть («Нет, не очень хорошая погода» и т. п.)» [Бахтин 1986: 496-497]. ЛХТ<sup>2</sup>, вступивший в диалог с ЛХТ<sup>1</sup>, представляет собой определенное продолжение, преобразование смыслового наполнения по отношению к ЛХТ<sup>1</sup>.

М.В. Тростников [Тростников 2001: 564] выделяет три основных аспекта функционирования интертекстуальности:

- 1) прямое заимствование, представленное цитированием, то есть включением в текст высказываний другого автора;
- 2) заимствование образа, то есть указание на образы другого произведения;
- 3) заимствование идеи, мирозерцания, способа и принципа отражения мира.

Л.Н. Чумак рассматривает вхождение прецедентного текста во вновь создаваемый с позиций синтаксической трансформации прецедентного высказывания, указывая на такие приёмы структурного перестроения, как замена лексического состава, изменение цели высказывания, парцелляция, изменение модальности, пародирования и пр. [Чумак 1997: 173-175].

И.В. Фоменко описывает варианты диалогических отношений между авторским текстом и текстом-источником посредством взаимодействия «своего» и «чужого», которые представляют точку зрения «я», созданную по принципу причинно-следственной связи: «чужое» как «свое»; «свое», полемизирующее с «чужим»; «свое», противопоставленное «чужому» [Фоменко 2003: 102].

Одна из признанных классификаций, рассматривающая интертекстуальные отношения среди различных типов транстекстуальности была предложена Ж. Женеттом (1982):

а) интертекстуальность – присутствие одного или нескольких текстов в другом в форме цитат, аллюзий и т. д.,

б) паратекстуальность – отношение текста к своей части (названию, предисловию, эпиграфу и т. д.,

в) метатекстуальность проявляется в форме комментариев, когда один текст анализируется в другом тексте,

г) гипертекстуальность – отношение текста со своими претекстами различных форм (плагиат, пародия и др.),

д) архитектурность – соотношение текста и жанра [Ильин 2004: 165; Можейко 2001: 431; Holthuis 1993: 10; Schmitt 2002: 55].

Классификация Ж. Женетта учитывается в трудах многих исследователей (В.Г. Денисова, Т.В. Данилович и др.). Н.А. Фатеева [Фатеева 2000] объединяет классификацию Ж. Женетта со способами и уровнями примыкания диалогизирующих текстов (утвердительный или полемический, явный или скрытый) по систематизации П.Х. Тороп, учитывая авторскую и читательскую (исследовательскую) стороны интертекстуальности.

Т.В. Данилович описала типы интертекстуальности в поэзии Г.Иванова [Данилович 2000] с опорой на классификации Ж. Женетта при рассмотрении основных функций «чужого слова» в ЛХТ.

Р. Лахманн говорит о далее-, снова-, пере-написании текста как формах диалога текстов. Текст, взаимодействующий с другими текстами,

обладает определенными маркерами, указывающими на интертекстуальные пути, связывающие данные тексты, и «читатель не должен их просто переступить. Он должен использовать свой определенный пример прочтения и распознать запрограммированные смысловые конструкции только последовательно одну за другой» [Lachmann 1990: 8].

Заслуживает внимания и используемое в специальных исследованиях понятие интертекстемы [Багрецов 2005; Гусева 2004; Липатов 2003; Сидоренко 1999 и др.]. Так, К.П. Сидоренко определяет интертекстему как «межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста – грамматической (морфемно-словообразовательной, морфологической, синтаксической), лексической, просодической (ритмико-интонационной), строфической, композиционной, – вовлеченный в межтекстовые связи» [Сидоренко 1999: 11]. Таким образом, интертекстуальность проявляется посредством присутствием в тексте (группе текстов) интертекстем.

Обобщая сказанное, можно отметить, что интертекст представляет собой одновременно вне- и внутритекстовой феномен. Он поглощает текст снаружи, существует между (inter) текстами и, в то же время, включается в текст серией специальных конкретно-языковых приёмов (цитата, аллюзия, реминисценция и др.). При выделении и описании отдельных свойств интертекста учеными были предложены классификации интертекстуальных проявлений. При этом внимание сосредоточено в большей степени на репрезентативном аспекте категории интертекстуальности и гораздо менее – на внутренней организации интертекста как самостоятельной системы.



## ГЛАВА 2

### ИНТЕРТЕКСТ В СИСТЕМНО-СТРУКТУРНОМ АСПЕКТЕ

#### 2.1 Понятие системности в исследовании языка, текста и интертекста: к обоснованию методики исследования

Под системой, вслед за И.В. Арнольд, мы будем понимать «упорядоченную и внутренне организованную совокупность (множество) взаимосвязанных и взаимодействующих объектов» [Арнольд 1991: 17].

Положения о системном характере языка формировались в языкознании на протяжении всего XX столетия (концепции И.А. Бодуэна де Куртенэ, Ф. де Соссюра, основные положения структуралистов, в частности, Р. Jakobsona, Н. Трубецкого и др.). Итогом этих поисков в советском языкознании стала фундаментальная монография В.М. Солнцева «Язык как системно-структурное образование» [Солнцев 1977], в которой представлен взгляд на язык как знаковую систему, обладающую признаками целостности, упорядоченности, диалектичности (в аспекте соссюровской дихотомии «язык – речь»). Современная, постклассическая, лингвистика также не обходит стороной проблему языковой системологии. Отметим, в частности, развитие данных идей белорусским учёным В.А. Карповым в рамках общей теории систем Ю.А. Урманцева, позволившее последовательно смоделировать лингвистический универсум – от фонемы до уровня отображения действительности – в категориях полиморфизма, диссимметрии, изоморфизма, симметрии, асимметрии и др. [Карпов 2003]; приложение идей лингвосинергетики и лингвопрогностики к проблеме языковой системности в новейшем исследовании Е.В. Бондаренко [Бондаренко 2006].

С этой точки зрения язык представляет собой четко организованную и иерархически выстроенную структуру. Это целостный организм, составные элементы которого подчиняются исторически сложившимся нормам и правилам. Основоположники и представители структурализма (Ф. де Соссюр, Л. Блумфильд, Р. Jakobson, Н. Трубецкой и др.) указывали, что любая система состоит из элементов, организованных и взаимосвязанных, взаимодействующих по определенным правилам. Статус и значимость элементов в системе определяются относительно их функциональных отличий друг от друга, то есть если они находятся друг с другом в оппозиции.

Вместе с тем, как отмечает А.В. Бондарко, «система как множество элементов с соотношениями и связями между ними, образующими определенную целостность, проявляет и формирует все свои свойства во взаимодействии со средой» [Бондарко 2001: 7]. Эта мысль заслуживает внимания хотя бы потому, что «стыкует» две доминирующие в XX веке парадигмы языкознания: системно-структурную («внутреннюю») и функционально-антропологическую («внешнюю»), доминирующую на рубеже XX–XXI веков. В унисон ей звучат слова О.Г. Ревзиной о том, что «целостной теории языка в настоящее время не существует. Наиболее сложным оказалось определение отношения между языком как системой и языком как деятельностью» [Ревзина 1996: 12]. Следовательно, реализация дискурсивного подхода «к предмету анализа может дать определенные результаты с точки зрения развития принципа системности в сфере лингвистики текста» [Бондарко 2001: 9]. Для нашего исследования, предпринятого именно на обозначенном выше «стыке», это принципиально важно.

Прежде чем рассматривать интертекст в аспекте системных отношений между его фигурантами – текстами, обратим внимание на то, что «текст является реализацией языковой системы, языковых уровней и их единиц. <...> Он представляет собой особым образом организованную (внутри себя) частную, индивидуальную динамическую систему, которая, как всякая система, проявляется в отношениях общности, связности и в отношениях противопоставленности» [Купина 1980: 19]. Проанализировав определения понятий «текст» и «система», В.А. Лукин констатировал их «очевидное сходство» и пришел к выводу, что «текст – частный случай системы» [Лукин 2005: 63]. В связи с этим логичными выглядят и утверждения типа: «Если национальный язык обладает структурным единством, то возможно предположить существование универсального конструкта формы текста» [Москальчук 2003: 3]; столь же правомерна в контексте сказанного и постановка вопроса о национально-культурной традиции в текстообразовании [Чумак 1997: 128–131].

Что касается внутритекстовых системных отношений, то они стали предметом анализа в целом ряде научных трудов, причём были обнаружены по отношению к самым разным текстовым уровням, категориям и характеристикам – на уровне смысловой структуры [Жаркова 1995; Купина 1980; Каменская 1988; Позняк 2002; Ревуцкий 2006], по отношению к категории информативности [Кудреватых 2001]), на уровне концептуальной организации [Балуш 2005] и т. д.

Ведя поиски в направлении исследования текста на фоне системы языка, О.Л. Каменская предложила схему соотнесённости уровней знаний, пресуппозиций, с языковыми уровнями (см. табл. 1.1).

Таблица 1.1. – Соотнесённость пресуппозиции с языковыми уровнями [Каменская 1988: 23]

Уровни №	Уровни знания	Уровни языка
6	Совокупные знания о мире	Вся совокупность текстов
5	Отрасль знания	Отрасль текстов
4	Фрагмент знания	Текст
3	Суждение	Предложение
2	Понятие	Лексический
1	Незавершенное понятие	Морфологический
0	Различение понятий	Фонологический

Как видно, данную систему замыкает уровень текстового универсума, надстроенный над синтаксическим и текстовым уровнями.

Любая система пронизана и «скреплена» в единство особого рода отношениями. В частности, «отношения сопоставления и противопоставления лежат в основе языковой системы на всех уровнях» [Руднев 1997: 116]. Не является исключением и текстовой уровень, а как следствие – и уровень протяжённостей, иерархически более высоких, чем текст, в данном случае – уровень диалогии, универсума текстов, т. е. интертекстовой уровень.

Отношения текстов в их системных связях рассматриваются учеными-лингвистами как деривационные [Бабенко 2005; Ревзина 2004; Hagen 2003 и др.]. Интертекстуальность, по словам Л.Г. Бабенко, «как отношения между исходным и производным знаками, может быть интерпретирована как «деривационная история» текста» [Бабенко 2005: 34].

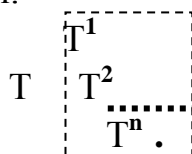
Е.А. Соловьева, анализируя англоязычные ПТ, подчеркивает, что «поэтическая текстовая диалогичность, продолжаясь за пределами отдельно взятого текста поэтического произведения, может объединять целые группы англоязычных текстов, отстоящих друг от друга на весьма значительные промежутки времени и демонстрирующих в то же время актуальность темы, развиваемой авторами-поэтами, которые вступают в диалог друг с другом на интертекстуальных основаниях» [Соловьева 2006: 16]. Исследователь отмечает, что интертекстуальный диалог в англоязычной поэтической коммуникации обретает черты специфически национального и приводит в качестве примера диалог поэтов XX века

с Уитменом, что отражено в целой серии поэтических текстов на английском языке.

А. Хаген описывает и сравнивает возможные проявления интертекстуальности на различных уровнях (фонологическом, ритмико-метрическом, морфолого-грамматическом, лексическом, синтаксическом, графическом композиционном) прозаического текста и при объединении данных текстов в текстотипы [Hagen 2003].

Разнообразие детерминантов и проявлений русского поэтического интертекста вызывает интерес к данному феномену как к особой самоорганизующейся системе связей и отношений по аналогии с системой языка. В качестве отправного тезиса развития данной идеи можно привести мысль К. Леви-Стросса о том, что «культура обладает строением, подобным строению языка» [Косиков 2003: 3], а интертекст, как было отмечено выше, – одно из ключевых понятий современной культуры.

Итак, в основе любой системы лежат отношения упорядоченности. Языковую упорядоченность создают такие универсальные типы языковых отношений, как синтагматика (линейная упорядоченность) и парадигматика (вертикальная, ассоциативная, обобщенная упорядоченность). Если спрофилировать данные универсалии языковой системы на текстовой универсум, и в частности, на поэтический дискурс, то можно обнаружить, что он обладает теми же признаками: цепочечное взаимодействие текстов приводит к понятиям “претекст” – “посттекст”, “диалог”, “полилог” и иллюстрируется схематически ( $T^1 - T^2 - \dots - T^n$ ). В то же время мы имеем дело и с парадигматическим аспектом – обобщением – текстемами, структурными моделями, жанрами, образцами и др., что можно отразить схемой:

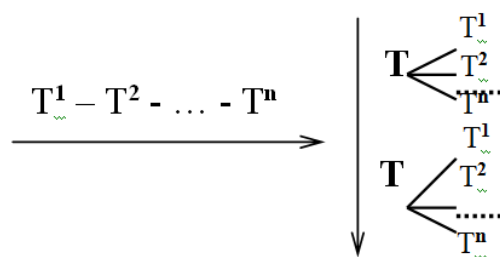


В. Хайнеманн (W. Heinemann) выделяет вертикальную и горизонтальную интертекстуальность [Heinemann 1997], отмечая, что вертикальная интертекстуальность отражает типологическую специфику художественных текстов на основе определенных прототипических признаков, в то время как горизонтальная интертекстуальность (ассоциативная, смысловая), соотносит конкретный текст с претекстом (pretext) в определенном содержательном плане.

Е.А. Гончарова описывает референциальную и прототипическую (текстотипологическую) интертекстуальность [Гончарова 2005: 22–23].

При этом первый тип можно соотнести с горизонтальной, а второй – с вертикальной интертекстуальностью.

Таким образом, интертекстуальность напрямую соотносится с двумя типами упорядоченности текстового универсума. «По горизонтали» – это диалогические отношения текстов между собой. «По вертикали» – интертекстуальная маркированность типологических объединений ПТ. Схематически это можно показать следующим образом:



Данные интертекстуальные отношения станут предметом рассмотрения в последующих главах.

Мы видим своей задачей распространение данного подхода на интертекст, как бы замыкая логическую цепь, диктуемую строением самой языковой системы. «Фонетика» – «лексика» – «грамматика» – «текст» – эти ярусы по отдельности (и в принципе поочерёдно) уже рассматривались лингвистами как системы оппозиций, т. е. с точки зрения тех или иных отношений упорядоченности.

Универсум художественных текстов, как производная языка в целом (художественного стиля, в частности) и построение на базе отдельных текстов, представляет собой особым образом организованную подсистему, вписывающуюся, с одной стороны, в систему языка, а с другой – представляющую собой совокупность отдельных систем (текстов), в связи с чем «любую мысль, любое произведение искусства возможно описать, анализируя бинарные соответствия, из которых оно состоит» [Белозерова 2001: 42].

Таким образом, исследование системной природы русского поэтического интертекста XX века будет нами осуществляться посредством применения методики профилирования универсальных для языковой системы типов отношений на текстовой универсум, что предполагает реализацию **текстоцентрического** подхода (линейного, синтагматического, предполагающего выявление типов взаимодействия отдельных текстов между собой) и подхода **текстотипологического** (вертикального, парадигматического, направленного на определение интертекстуальной маркированности типологических объединений ЛХТ).

## 2.2 Диалогическое взаимодействие поэтических текстов на образно-смысловом уровне: типы интертекстовых оппозиций

Интертекстуальные отношения ЛХТ на уровне их смыслового взаимодействия целесообразно рассмотреть сквозь призму теории языковых оппозиций с опорой на понятийно-методологический аппарат, предложенный в свое время представителями структурализма, в частности, Н.С. Трубецким на материале фонологии, и впоследствии примененный его последователями к описанию других языковых ярусов. Этот методологический аппарат весьма успешно зарекомендовал себя в исследовательской практике, причем не только в лингвистике: «Дискурс оппозиций не является чем-то «внешним» по отношению к собственно языковым проблемам. Напротив, именно осознание фундаментальной антиномичности основных элементов языковых практик оказало значительное влияние на развитие современной науки» [Уваров 1998: 43].

Н.С. Трубецкой, излагая теорию фонологических оппозиций, писал, что «две вещи могут отличаться друг от друга лишь постольку, поскольку они противопоставлены друг другу, иными словами, лишь постольку, поскольку между ними существует отношение противоположения, или оппозиции» [Трубецкой 2000: 36]. Как видно, оппозиция возникает не только вследствие присутствия отличительных признаков, но в не меньшей мере – благодаря наличию общих признаков у членов данной оппозиции.

Н.С. Трубецкой выделил и описал три типа оппозиций:

- 1) привативная (бинарная) оппозиция (один член характеризуется наличием, а другой – отсутствием признака);
- 2) градуальная (ступенчатая) оппозиция (различная степень наличия определенного признака у членов оппозиции);
- 3) эквиполентная (равнозначная) оппозиция (оба члена оппозиции логически равноправны) [Трубецкой 2000: 72–80].

Интертекстуально диалогизирующие ЛХТ, будучи объединенными определенным общим смысловым полем, тем не менее, остаются «самими собой» в плане сохранения собственной, единой и неповторимой семантики. В этом плане между текстами, вступившими в интертекстуальный диалог, можно наблюдать отношения, схожие с отношениями между словами в лексическом ярусе языка.

Л.А. Новиков [Новиков 1989], рассматривая парадигматические и синтагматические свойства лексических единиц сквозь призму оппозиций, определяет оппозицию как «содержательное противопоставление единицы другим семантически однородным

лексическим единицам внутри определенной парадигмы» [Новиков 1989: 193]. Оппозиции в свою очередь рассматриваются во взаимосвязи с дистрибуцией (сочетаемостью с другими единицами). Это позволяет выделить четыре основных типа отношений лексических единиц с учетом их дистрибуции и свести данные отношения к оппозициям. Л.А. Новиков приводит следующую схему:

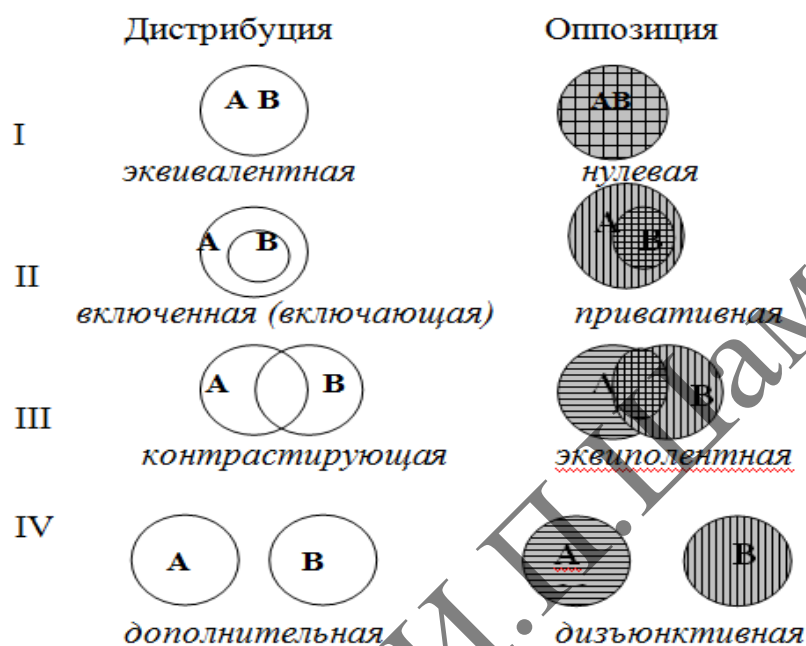


Рисунок 2.1. – Основные типы отношения лексических единиц  
[Новиков 1989: 195]

Лексические единицы обозначены буквами А и В, их значение (структуры сем) представлено в виде заштрихованных кругов, а дистрибуция в виде обычных кругов.

Первый тип отношений представлен эквивалентной (совпадающей) дистрибуцией и нулевой, то есть практически отсутствующей оппозицией. Такие отношения в лексике могут быть проиллюстрированы абсолютными синонимами: *языкознание* и *лингвистика* (примеры и комментарии взяты из работы Л.А. Новикова).

Во втором типе лексических отношений дистрибуция лексической единицы А включена в дистрибуцию единицы В. Дистрибуция таких единиц называется включенной, а оппозиция – привативной: *лингвистика* и *наука*.

Дистрибуция и значение лексических единиц А и В третьего типа отношений частично совпадают, перекрещиваются. Это отношения семантически близких лексических единиц, синонимов, антонимов и



других категорий слов. Например, слова *мужчина* и *женщина* наряду с общим семантическим содержанием ('*homo sapiens*') имеют каждый свои семы, которые обуславливают как общую, так и несовпадающую сочетаемость: *умный – умная*, но *женился – вышла замуж*. Подобные единицы имеют контрастирующую дистрибуцию (различаются, противопоставляются в одинаковых позициях) и образуют эквивалентную (равнозначную) оппозицию.

Четвертый тип проявляется в несовпадении по употреблению и значению лексических единиц А и В. Подобные отношения оказываются характерными для значений большого количества многозначных слов: *тонкий (ломтик хлеба)* и *тонкий (вкус)*. Такие единицы характеризуются дополнительной (несовпадающей) дистрибуцией и образуют дизъюнктивную оппозицию.

Приведенная классификация смысловых различительных оппозиций Л.А. Новикова базируется на трудах Н.С. Трубецкого [Трубецкой 2000] и Ю.Н. Караулова [Караулов 1976].

Будучи апробированной и признанной в практике изучения общей структуры языка, его уровней и ярусов, теория оппозиций нашла применение и в исследованиях текстологической направленности.

Так, И.П. Кудреватых оперирует понятием системы оппозиций при изучении отношений между блоками информации русских художественных прозаических текстов, основываясь на описанных выше классификациях. Блоки информации, определяемые ею как языковые единицы текстов, вступают в следующие типы отношений [Кудреватых 2001: 51–52]:

1. Отношения тождества, которые устанавливаются в случае эквивалентности понятий, то есть образуют в языке нулевую оппозицию.

2. Отношения включения, которые указывают на присутствие одного понятия в другом. Если оппозиция отражает отношения совместимых понятий, то она называется привативной, если отражает отношения несовместимых, то это противоречащая, или контрадикторная оппозиция.

3. Отношения пересечения, возникающие, когда при общности содержания существуют различия, обусловленные контекстом. Оба члена оппозиции равноправны, а оппозиция называется эквивалентной (равнозначной). Необходимо учитывать, что семантический объем:

- а) может совпадать частично,
- б) может быть противоположным, или контрарным,
- в) может быть несовместимым, или комплементарным.

4. Отношения исключения рассматриваются в случае отсутствия общих элементов. Дизъюнктивная оппозиция подразумевает, что языковые единицы семантически удалены друг от друга.

Принципы, положенные в основу приведенных классификаций, могут быть далее распространены на структурирование отношений, возникающих между интертекстуально связанными ЛХТ. Иными словами, интертекст так же, как и язык в системно-структурном понимании, так же, как и текст (информативное целое), может быть рассмотрен как некоторое системное образование, элементы которого со- и противопоставляются в различных типах оппозитивных отношений.

Интертекстуально связанные тексты в этом плане обнаруживают сходство с лексическими единицами в части проявления синтагматических (валентностных) и парадигматических свойств. Ср.: «Определить место лексической единицы в лексической системе – значит выявить ее синтагматические и парадигматические свойства в их взаимосвязи» [Новиков 1989: 193]. Такие же условия необходимо соблюсти для определения места отдельного текста в универсуме взаимодействующих текстов.

Синтагматическая характеристика лексических единиц проявляется посредством их сочетаемости в тексте, в то время как текст «сочетается» с другими текстами на более высоком уровне – в поле универсума текстов, интертекста. Парадигматические же свойства обнаруживаются в их оппозициях. Лексические парадигмы могут быть представлены синонимическим рядом, лексико-семантической группой, семантическим полем и т. д. Парадигматические отношения текстов проявляются в интертекстуальном диалоге (полилоге). Они и образуют в своей совокупности определенное интертекстуальное поле.

На правомерность различения парадигматической и синтагматической интертекстуальности указывал И.П. Смирнов, подчеркивая, что «парадигматические и синтагматические отношения имеют место в любом тексте <...> всякий тип интертекстуальности находит воплощение как в парадигматическом, так и в синтагматическом подтипах» [Смирнов 1995: 98].

Е.Ю. Муратова подчеркивает, что смысловое наполнение текстов при их интертекстуальном взаимодействии может реализовываться «от преемственности до конфронтации. Новый текст, диалогически реагирующий на предтексты, может задавать ему любую смысловую перспективу: дополнять, избирательно выдвигать на первый план

отдельные актуальные смыслы, трансформировать и даже разрушать первичную смысловую систему» [Муратова 2006: 101].

Таким образом, можно говорить об имеющихся основаниях для выделения типов оппозиций текстов, лежащих в основе интертекстуального взаимодействия и определяющих специфику и закономерности функционирования текстов в интертекстуальном пространстве.

Анализ собранного нами материала – текстов русской поэзии преимущественно XX века – позволяет предложить следующую классификацию интертекстовых оппозиций (ИО) текстов:

1. ЛХТ<sup>1</sup> и ЛХТ<sup>2</sup> диалогизируют в пределах отношений тождества и образуют **нулевую** оппозицию;

2. ЛХТ<sup>1</sup> находит представление в семантике ЛХТ<sup>2</sup>, что вызывает отношения включения и **привативную** оппозицию текстов;

3. ЛХТ<sup>1</sup> и ЛХТ<sup>2</sup> в смысловом плане пересекаются, при этом пересекающиеся смысловые элементы 1) совпадают, 2) контрастируют, 3) не совпадают при наличии общих лексических и пр. элементов. Такие отношения между текстами называются отношения пересечения, а оппозиция – **эквиполентная**;

4. Интертекстуальная связь ЛХТ<sup>1</sup> и ЛХТ<sup>2</sup> возникает благодаря наличию некоего единого претекста, т. е. опосредованно. В данном случае тексты вступают в отношения исключения и образуют **дизъюнктивную** оппозицию.

При этом оппозиции 2-го и 3-го типов представляют собой ярко выраженный интертекстуальный диалог, «центральную» зону интертекста, а оппозиции 1-го и 4-го типов находятся на периферии интертекстуальности и представляют собой граничные виды ее проявления.

### **2.2.1 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях тождества**

Отношения тождества проявляются между семантически идентичными элементами диалогизирующих текстов.

Понятно, что семантическое наполнение двух различных текстов не может совпадать полностью (исключение – плагиат). «Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего

развития диалога» [Бахтин 1979: 373]. Поэтому художественные тексты не могут обладать полной тождественностью, не могут в принципе быть синонимичными [Лукин 2005].

Вместе с тем очень часто «продуцируемый текст повторяет (архетипическую) тему сопряженных с ним претекстов» [Смирнов 1995: 60]. Вследствие этого диалогизирующие тексты имеют какую-то общую тему или образ, но нет прямых доказательств их интертекстуальной взаимозависимости (т.е. деривационных отношений). Данный тип текстовой диалогии определяется как литературная эквивифинальность [Смирнов 1995].

И.П. Смирнов в качестве иллюстрации литературной эквивифинальности приводит в пример диалогические отношения текстов стихотворений Б. Пастернака «Венеция» и К. Павловой «Паров исчезло покрывало...», которые сравнивают Венецию с женщиной. Ученый указывает на сходства в содержании данных текстов, но вместе с тем отмечает, что интерпретация диалога этих стихотворений как интертекстуального «будет беспочвенной, поскольку в «Венеции»-2 нет ни одного следа, который указывал бы на то, что предпринятая автором тематизация изображаемой реалии была достигнута им в результате рекреативной работы, проделанной над текстом Павловой» [Смирнов 1995: 61]. Это дает основание И.П. Смирнову подчеркнуть, что интертекстуальные исследования должны помещаться в «ограничительные рамки, которые, хотя и не гарантируют безошибочности при определении источников, но, тем не менее, избавляют нас от понимания литературного произведения как структуры, разомкнутой для «вчитывания» в нее все новых и новых – убегающих в бесконечность – претекстов» [Смирнов 1995: 62]. Таким образом, имеются снования для различения интертекстуальности как прагматически ориентированного приема и неосознаваемой интертекстуальности.

Вместе с тем не подлежит сомнению, что тексты, обладающие сходными элементами, основанными на некотором общем архетипе, все равно ассоциативно связаны друг с другом. Между текстами, основанными на общем прообразе, или архетипе, возникает «относительное равенство». В связи с этим Н.Н. Белозерова рассматривает архетип как некий логический конструкт, существующий на подсознательном уровне и «управляющий стремлением человека уподоблять созданные им произведения либо явлениям природы, либо ранее созданным произведениям» [Белозерова 2001: 107]. Именно здесь и возникает «общая

зона» эквивиальности и интертекстуальности, о глубинной природе которой (состоящей в их связи с коллективным бессознательным) писал А.А. Леонтьев: «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» [Леонтьев 2001: 100].

Обратимся к конкретному материалу. Ср., например, образ песчинки в стихотворениях М. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния», Ю. Левитанского «У радиоприемника», А. Вознесенского «Морше О Пюс» и др.: *Песчинка как в морских волнах, / Как мала искра в вечном льде... / Так я, в сей бездне углублен...; Я песчинка. Я затерян во Вселенной, / и Земля никак не может без меня; Не пищите! / Мы в истории, / хоть на несколько минут, / Мы песчинки...*

Данный образ – архетип, а поэтому нельзя достоверно определить текст-источник данного образа, а следовательно, говорить о выраженных маркерах интертекстуальности. Но в то же время нельзя и отрицать диалог между данными текстами. В них прослеживается развитие ключевого концепта от «я» к «мы», при этом сохраняется общая семантика – соотношение человека с песчинкой, указание на его незначительность, незащищенность, зависимость от внешнего мира.

Концепт незначительности человека посредством концептуальной метафоры, основанной на семантической модели «часть – целое», раскрывается и во многих других текстах русской поэзии: *Мы – только атомы жизни случайные, / Мира печального гости минутные* (Д.М. Ратгауз, «Все мы – несчастные»); *Двигается машина / Общего труда. // Винтик очень малый – / Я в машине той. / К вечеру усталый, / Я сижу босой* (Ф. Сологуб, «Что моя судьбина»); *Нет, люди – это бедные микробы – / Друг с другом борются, полны / Нелепой зависти и злобы* (А.Н. Апухтин, «Из бумаг прокурора»); *...жизнь льется как поток, / И, на ее волнах мелькнувший пузырек, / Ты лопнешь, падая а пространство без небес* (Я.П. Полонский, «Век»); – *Нет, я такой же, как и все – / Такая*

*ж спица в колесе, / Которое само не знает / И не ответит – хоть спроси,  
– / Зачем оно в пыли мелькает, / Вертись вокруг своей оси...*  
(Я.П. Полонский, «Ответ») и др.

В подтверждение наших рассуждений сошлёмся и на следующий пример. В.Б. Смиренский рассматривает диалогические отношения трёх классических переложений оды Горация «К Мельпомене» (XXX ода книги III): М.В. Ломоносов (1748), Г.Р. Державина (стихотворение “Памятник”, 1795) и А.С. Пушкина (“Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”, 1836). Ход его рассуждений таков: если не вдаваться в нюансы, смысловая идентичность данных ЛХТ налицо (в терминологии когнитивной лингвистики – один и тот же фрейм; в терминологии литературоведения – один и тот же сюжет), т.е. перед нами пример нулевой ИО. Вместе с тем исследователь доказывает и наличие интертекстуальных связей данных текстов, маркированных определённым образом [см.: Смиренский].

Такие примеры говорят в пользу того, что литературная эквивалентность и интертекстуальность имеют некоторые общие зоны и не всегда чётко отделимы друг от друга.

Подобных примеров можно привести ещё достаточно много.

В итоге единство инвариантного архетипа, проявленного в различных текстах по-своему, объединяет их в диалогическом пространстве русского ЛХД и устанавливает между перекликающимися элементами данных текстов семантически идентичные отношения, образующие в универсуме текстов нулевую оппозицию.

Именно в силу архетипичности в данный тип ИО могут объединяться и тексты разных языковых кодов, разных национальных литератур. В частности, общность многих ценностных ориентиров русской и белорусской культуры ведет в восприятии билингвов к установлению таких семантических перекличек между текстами русских и белорусских авторов. Таких примеров можно обнаружить немало, вот лишь некоторые из них: *Скажи: / Какой ты след оставишь? / След, / Чтобы вытерли паркет / И посмотрели косо вслед, / Или / Незримый прочный след / В чужой душе на много лет?* (Л. Мартынов, «След») – *Ўсё павінна след пакінуць / Бо, як пачаўся белы свет, / Прамень, / пясчына / і расіна / Нязменна пакідаюць след. / ...Не забывайцеся ж, / якія / Вы пакідаеце сляды* (П. Броўка, «Сляды»); *На древе человечества высоком / Ты лучшим был его листом, / Воспитанный его чистейшим соком, / Развит чистейшим солнечным лучом!* (Ф.Тютчев) – *Я – інтэрнацыяналіст*

*/ І ў шумнай кроне чалавецтва / З тутэйшае галінкі ліст.* (Р. Барадулін, «У кроне чалавецтва») и др.

Таким образом, между данной группой текстов возникают архетипически обусловленные диалогические отношения, интертекстуальность которых напрямую не доказуема, но потенциально вполне вероятна в силу ассоциативной связи данных текстов, выраженной совпадением в первую очередь лексической образности.

Поэтому примеры, демонстрирующие нулевую ИО, правомерно относить хоть и к периферийной, но всё же зоне интертекстуальности.

### **2.2.2 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях включения**

В отличие от оппозиций, характерных для лексического яруса языка, в отношении универсума текстов гораздо труднее провести четкую грань между следующими двумя типами ИО – оппозициями включения и пересечения. Между тем, именно эти два типа ИО характеризуют собственно интертекстуальное взаимодействие.

С одной стороны, прецедентный текст, включаясь в текст принимающий, не может не пересечься с ним в плане общей семантики, общих лексических и прочих элементов. С другой – пересекаясь какими-либо своими элементами (семантическими, структурными и др.) с принимающим текстом, текст прецедентный так или иначе актуализируется (хотя бы в самых общих чертах) в сознании читателя.

Однако границу между данными типами оппозиций для интертекстуально взаимодействующих текстов провести все же можно:

- для отношений включения характерна экспликация установки на прецедентный феномен именно как текст в его цельности, маркерами чего могут выступить: заголовок прецедентного текста, в ряде случаев – с указанием автора; упоминание о самом тексте и нек. др.<sup>2</sup>;
- для отношений пересечения ведущую роль играет не весь претекст, а какой-либо смысловой элемент претекста (обычно – ключевой образ),

---

<sup>2</sup> Именно при таком типе взаимодействия в максимальной мере реализуется основная цель использования прецедентного текста в дискурсе, заключающаяся, по словам Л.Н. Чумак, «в том, чтобы восстановить в сознании читателя / слушателя прецедентный текст полностью, его пафос, его нравственные конфликты, историю создания и т.п. ...» [Чумак 1997: 169–170].

«убирающий» на второй план свой источник, отсекая из него то, что не относится к семантике принимающего текста.

Отношения включения проявляются на семантическом уровне в том случае, когда ЛХТ<sup>1</sup> включает в себя ЛХТ<sup>2</sup>.

На возможность такого построения текста указывал Ю.М. Лотман, когда «один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде (цитаты, отсылки, эпиграфы и т. п.). Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним» [Лотман 1992: 159]. У Ю.М. Лотмана [Лотман 1981] для обозначения данного случая используется термин «текст в тексте», который соотносится со всем культурным пространством, но в то же время сужается до диалога конкретных текстов. Это же понятие находим у В.П. Руднева, который определяет его как «своеобразное гиперриторическое построение, <...> состоящее в том, что основной текст несет задачу описания или написания другого текста» [Руднев 2003: 461]. В качестве примеров В.П. Руднев приводит трагедию У. Шекспира «Гамлет» с включенным в нее спектаклем «Убийство Гонзаго», повторяющую историю убийства короля Гамлета; антирелигиозную поэму Ивана Бездомного в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова; романы «Белый огонь» В.В. Набокова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Хазарский словарь» Милорада Павича.

Н.С. Валгина определяет текст в тексте как «введение в оригинальный авторский текст чужого текста» [Валгина 2003: 141], подчеркивая, что формы и функции интертекстуальных связей художественных текстов весьма разнообразны.

Анализ собранного нами материала выявляет следующие случаи функционирования подобных отношений в ЛХД.

Во-первых, отмечены случаи, когда целый прецедентный ЛХТ<sup>1</sup> имплицитно входит в информативно-образную структуру ЛХТ<sup>2</sup> с введением в него названия ЛХТ<sup>1</sup>. Так, например, текст песни «Очи черные» (слова Е. Гребенки) интертекстуально включен В. Высоцким в его стихотворение «Очи черные» одноименностью названий: *Во хмелю слегка лесом правил я. / Не успел пока, – пел за здоровье. / А умел я петь песни вздорные: / «Как любил я вас, очи черные...».*



Содержание и звучание двух текстов органично сливается в единое целое. Такие тексты образуют привативную оппозицию.

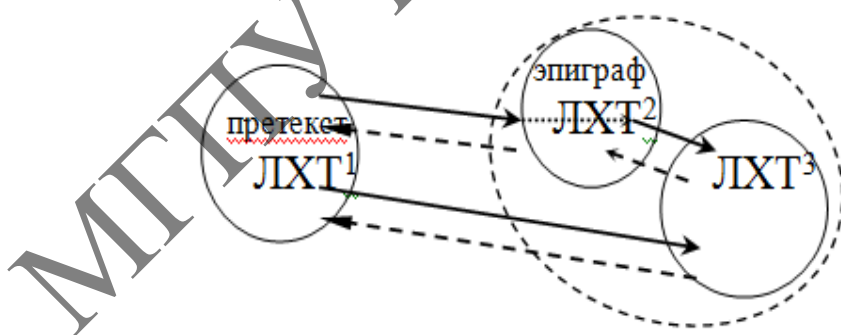
Одним из характерных видов подобного интертекстуального включения является наличие эпитафа в тексте. Эпитаф – «изречение (или цитата), предпосланное произведению (или его части, главе) и сосредоточивающее мысль на его идее» [Ожегов 1999: 911].

Отношения эпитафа и текста, в который он включен, Ж. Женетт в классификации взаимодействия текстов характеризует как паратекстуальность, что подчеркивает К. Шмитт [Schmitt 2002: 55].

Н.А. Фатеева рассматривает различные варианты отношений между эпитафом и текстом в цепи «заглавие – эпитаф – текст»: эпитаф может выступать как «цитата-импульс» стихотворения, как посвящение, обращение, «возвращенный собственный текст автора» [Фатеева 2000: 140–142].

Н.А. Кузьмина анализирует источники эпитафов (фольклорные произведения, афоризмы и т.д.) и квалифицирует «содержательную информацию эпитафа» как «прогнозирующее, перспективное сообщение об основных тематических, сюжетных, концептуальных линиях следующего за ним текста» [Кузьмина 1999: 227].

Эпитаф, таким образом, можно рассмотреть как самостоятельный текст, который находится в отношениях соотнесённости как с текстом-источником, так и с текстом, в который он включен. Отсюда можно говорить об интертекстуальном взаимодействии трех текстов одновременно: претекст (ЛХТ<sup>1</sup>), эпитаф (ЛХТ<sup>2</sup>), текст, в который включен эпитаф (ЛХТ<sup>3</sup>):



Интенсивность участия эпитафа в структурировании текста может быть различной. Для лирических текстов в этом плане наиболее характерны два случая: 1) помимо эпитафического использования, претекст входит в саму структуру текста, проявляя при этом способность

видоизменяться в большей либо меньшей степени; 2) интертекстуальное включение выражено только в форме эпитафия.

Например, свое стихотворение «Кинжал» В. Брюсов начинает эпитафией: *Иль никогда, на голос мщенья // Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...*, цитируя данные строки из стихотворения М. Лермонтова «Поэт». Текст В. Брюсова базируется на смысловом содержании эпитафия и на общей идее стихотворения М. Лермонтова, который метафорически сравнивает значимость творчества поэта с важностью кинжала на войне. В последних строках лермонтовского стихотворения, которые явились эпитафией для текста В. Брюсова, с клинком сравнивается голос поэта-пророка, который не должен, по мысли поэта, утрачивать свою значимость. В. Брюсов своим стихотворением «Кинжал» развивает, таким образом, тему единства поэтического творчества и современной жизни.

Иллюстрацией второго случая является стихотворение В. Лушников «Некрасов на Волге». Эпитафия представлена строкой из стихотворения Н. Некрасова «На Волге»: *О Волга!.. колыбель моя! / Любил ли кто тебя, как я?* Данная строка и название текста определенным образом ориентируют читательское восприятие и определяют тему всего стихотворения.

Рассмотрим еще ряд примеров.

Стихотворению Г. Иванова «Четверть века прошло за границей...» предпосылается эпитафия из стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...» О. Мандельштама: *В Петербурге мы сойдемся снова, / словно солнце мы похоронили в нем.* Текст Г. Иванова, по словам Н.А. Кожевниковой, «заканчивается ответом цитируемому поэту» [Кожевникова]: *Но поет петербургская вьюга / В занесенное ветром окно, / Что пророчество мертвого друга / Обязательно сбыться должно.*

В стихотворении В. Трубецкого «И если будет тяжело жить...» обнаруживаем цитатное присутствие эпитафия в последующем тексте. Строки из стихотворения Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин»: *Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан* являются эпитафией и цитируются в тексте стихотворения: *И если будет тяжело жить, / Не омрачай свой светлый разум. / «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан».*

Аналогичным образом происходит включение фрагмента текста стихотворения А. Ахматовой в стихотворение Б. Ахмадулиной. Маркером включения является строка из стихотворения А. Ахматовой «Приморский сонет» «дорога не скажу куда...». Эти слова, использованные в качестве эпитафия к стихотворению Б. Ахмадулиной «Строка», появляются

и в самом тексте, имплицитно включая тем самым ЛХТ<sup>1</sup> (А. Ахматовой)

в ЛХТ<sup>2</sup> (Б. Ахмадулиной). Ср.: *И кажется такой нетрудной, / Белея в чаще изумрудной, / Дорога не скажу куда... – ...из некла, где пекут рубин / и начинается природа, – / исторгнут, близится, и вот / донесся бас земли и вод, / которым молвлено протяжно, / как будто вовсе без труда, / так легкомысленно, так важно: / "...Дорога не скажу куда..."*.

Таким образом, эпиграф, как текст в тексте, является четким указанием на интертекстуальное взаимодействие произведений. Наличие эпиграфа требует от читателя актуализации претекста и декодирования функции интертекста в структуре всего произведения. Он нацеливает на восприятие не только одного данного текста, но и его претекста с учетом их интертекстуального взаимодействия. В случае привативной оппозиции ЛХТ<sup>2</sup> обладает маркером апеллирования к конкретному претексту (ЛХТ<sup>1</sup>).

### **2.2.3 Интертекстовые оппозиции, основанные на отношениях пересечения**

Эквивалентная оппозиция проявляется в виде взаимодействия текстов, при котором диалогизирующие смыслы 1) могут совпадать, 2) быть противоположными или 3) не совпадать.

#### **2.2.3.1 Семантическое совпадение**

Отношения пересечения с совпадением взаимодействующих смыслов возникают между текстами на участках идентичности семантики. При этом имеет место обращение к некоторым ключевым образам претекста, а языковым маркером такого взаимодействия становится наличие общих лексических единиц, синтаксических построений и др.

Так, анализируя диалог текстов стихотворений А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» и А. Ахматовой «Он прав – опять фонарь, аптека...», мы обнаруживаем связь данных текстов прежде всего вследствие наличия в них общих лексем: *фонарь, аптека*. За счет этого тексты А. Ахматовой и А. Блока пересекаются в области выражения ими единой мысли о том, что ничего не изменяется, все повторяется.

Аналогичную эквивалентную ИО образуют тексты А. Вознесенского «Автолитография» и А. Пушкина «Пророк». Стихотворения пересекаются посредством цитирования А. Вознесенским с некоторыми лексическими изменениями пушкинской фразы: *И внял я неба содроганье, / И горный*

*ангелов полет* (А. Пушкин). Ср.: *...будто внял я неба содроганье / или горних ангелов полет...* (А. Вознесенский).

Приведенные ниже тексты стихотворений И. Мятлева «Розы», И. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...», И. Северянина «Классические розы», сводятся в диалог по отношению к фразе «как хороши, как свежи были розы»:

***Как хороши, как свежи были розы***

*В моем саду! Как взор прельщали мой!*

*Как я молил весенние морозы*

*Не трогать их холодной рукой!*

И. Мятлев (1843);

*Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти: Как хороши, как свежи были розы... Теперь зима <...> в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове все звенит да звенит: Как хороши, как свежи были розы...* (И. Тургенев, 1879);

*В те времена, когда роились грезы*

*В сердцах людей, прозрачны и ясны,*

***Как хороши, как свежи были розы***

*Моей любви, и славы, и весны!*

И. Северянин (1925).

Необходимо отметить, что текст И. Тургенева и И. Мятлева вступают в привативную ИО, описанную нами выше (см. 2.2.2). Маркером включения стихотворения И. Мятлева в текст И. Тургенева является фраза: «я прочел одно стихотворение», то есть имеется эксплицитно представленная ссылка автора на весь прецедентный текст.

В то же время эквиполентную ИО с данными двумя текстами образует текст И. Северянина. На отношения пересечения указывает здесь наличие имплицитной цитаты при отсутствии ссылок на полное содержание претекста, подлежащее дальнейшему «развертыванию» при интерпретации данного текста.

Аналогичным образом символ горящей свечи стал точкой пересечения стихотворения Б. Ахмадулиной «Памяти Бориса Пастернака» со знаменитыми строками Б. Пастернака: *В том равновесье меж добром и злом / был он повинен. И земля летела / неосторожно, как она хотела, / пока свеча горела над столом.*

В тексте А. Ахматовой «Поэма без героя» имплицитно присутствует неточная цитата из текста стихотворения А. Блока «В ресторане»: *Я сидел у окна в переполненном зале. / Где-то пели смычки о любви. / Я послал тебе чёрную розу в бокале / Золотого, как небо, ай* (А. Блок) – *Это он в переполненном зале / Слал ту черную розу в бокале / Или все это было сном?* (А. Ахматова).

Данные тексты воспроизводят одну и ту же ситуацию, но со сменой точки зрения: с «я» на «он» в отношении действия, с мужской на женскую точку зрения. Языковым маркером пересечения становится наличие образа-символа «роза», который объединяет данные тексты в эквиполентную ИО.

В плане показательности специфики ИО данного типа, в сравнении с предыдущим, интересен образ Данко, созданный М. Горьким, интертекстуально связывающий в русском ЛХД XX века произведения разных авторов. Эти тексты вступают в диалог друг с другом, наполняясь схожим звучанием за счет заимствования положительного, возвышенного эмоционального фона, коннотаций связанных с образом Данко и его «пылающего сердца»: *И вечно мы видеть будем, / Как смело, сквозь мрак, вдалеке, / Идет он, как Данко к людям / С пылающим сердцем в руке!* (Э. Асадов, «Кристиану Бернарду») – *И кто-то, словно Данко, / Рванулся в темноту. / И вынул сердце-факел, / Гремучий, как фугас. / Швырнул его под траки / И черный мрак потряс* (В. Осинин, «Поле Лебедей») – *Сын Земли и звёзд / Нежен был и прост, / Людям свет, как Данко, нёс...* (Н. Добронравов, «Знаете, каким он парнем был...»).

Очевидно, что Э. Асадов, В. Осинин и Н. Добронравов включают в свои тексты лишь часть горьковского текста-источника («Старуха Изергиль»), а именно – легенду о Данко, которая функционирует в произведении Горького как текст в тексте. С другой стороны, по отношению к легенде о Данко мы в данном случае имеем отношения пересечения, а не включения.

Проанализируем еще один пример – описание морозного дня в стихотворении А. Блока «В октябре» (цикл «Город») и отрывке из V главы «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, где «... между двумя картинами существует связь, как между звеньями одной цепи, пространственно удаленными друг от друга» [Головачева 2000: 143]. Семантика интертекстуальных включений (увиденного в окне) в тексте А. Блока, по сравнению с претекстом, несколько меняется: описываемая ситуация переносится из деревни в город, то есть в иные пространственно-

временные рамки: *...Проснувшись рано, / В окно увидела Татьяна.../ Его лошадка, снег почуя.../ Бразды пушистые взрывая.../ Вот бегают дворовый мальчик...* (А.С. Пушкин, «Евгений Онегин» (V, II)) – *Открыл окно. Какая хмурая / Столица в октябре! / Забитая лошадка бурая / Гуляет во дворе. / Снежинка легкая пушиною / Порхает на ветру... / Вон – мальчик, покраснев от холода, / Дрожит среди двора. / Все, все по-старому, бывалому, / И будет, как всегда: / Лошадке и мальчишке малому / Не сладки холода* (А. Блок, «В октябре»).

Данные диалогизирующие тексты отличаются и в плане их общеэмоционального тона: в тексте А. Блока, в сравнении с отрывком из произведения А. Пушкина, в большей степени звучат минорные ноты, каждый словесный образ приобретает дополнительную валентность и коннотацию: лошадка *забитая*, мальчик *дрожит* и т. д. ИЮ, созданная диалогом данных текстов, основана на описании общего объекта, в качестве которого в данном примере выступает «морозный день». О включенности в блоковский текст всего пушкинского текста – романа «Евгений Онегин», естественно, говорить не приходится.

### 2.2.3.2 Семантический контраст

Под эквивалентной ИЮ данного типа понимается такое взаимодействие диалогизирующих текстов, при котором происходит отрицание смыслов (концептуальных, эстетических, идеологических и пр. установок) претекста.

В качестве примера рассмотрим тексты А. Ахматовой «Углем наметил на левом боку...» (1914) и А. Блока «Художник» (1913), где контраст выступает как отправная точка для развития центрального концепта. Обращение А. Ахматовой к архетипическому образу птицы-души осуществляется через посредство текста А. Блока. Образ птицы-души в последующем тексте (ахматовском) претерпевает концептуальную эволюцию в сравнении с прецедентным (блоковским). Ср. у Блока: *И замыкаю я в клетку холодную / Легкую, добрую птицу свободную.../ Вот моя клетка – стальная, тяжелая.../ Вот моя птица, когда-то веселая, / Обруч качает, поет на окне.*

У А. Ахматовой концепт *птицы-тоски* получает развитие: мы видим ту же птицу-тоску, но уже освобожденную. Как видно, прецедентный и вновь созданный концепты (а точнее – конкретные варианты одного инвариантного интертекстового концепта) вступают в диалог: «тоска-птица, запертая в клетку» (у А. Блока) и «тоска-птица, которую выпускают

на свободу» (у А. Ахматовой): *Углем наметил на левом боку / Место, куда стрелять, / Чтоб выпустить птицу – мою тоску / В пустынную ночь опять. // Милый! не дрогнет твоя рука. / И мне не долго терпеть. / Вылетит птица – моя тоска / Сядет на ветку и станет петь.*

Аналогичная эквивалентная ИО с контрастирующей семантикой устанавливается между двумя текстами М. Цветаевой, один из которых посвящен О.Э. Мандельштаму – «Никто ничего не отнял...» (1916), а второй – Б. Пастернаку – «В мире, где всяк...» (1924). Поэтесса в обоих стихотворениях сравнивает свой дар с талантом названных поэтов. Однако в случае с О. Мандельштамом она говорит о его превосходстве, а творчество Б. Пастернака оценивает как равновеликое своей поэзии: *Я знаю, наш дар – неравен, / Мой голос впервые – тих. / Что вам, молодой Державин, / Мой невоспитанный стих! – Знаю – один / Мне равносилен. / Знаю – один / Мне равномогущ. / Знаю: один / Ты – равносущ / Мне.*

Таким образом, два текста М. Цветаевой контрастируют относительно общего семантического наполнителя «отношение к творчеству современников».

Как пример эквивалентной ИО с контрастирующим значением выступает диалог фрагмента текста поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» «Единица – вздор, / единица – ноль...» со строками Е. Евтушенко из стихотворения «Забастовка сердца». Е. Евтушенко вступает в полемику с В. Маяковским: *Народа стержень – это единицы. / Из личностей народ – / не из нулей.*

За этой оппозицией кроется пресуппозитивная разница в идейно-эстетических взглядах двух поэтов, разделенных временем. Из аналогичных примеров можно привести и диалог стихотворений В. Маяковского «Сергею Есенину» (1926) и С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...» (1925): *В этой жизни / помереть / не трудно. / Сделать жизнь / значительно трудней ↔ В этой жизни умереть не ново, / Но и жить, конечно, не новей.*

В следующем примере отношения пересечения текста стихотворения А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью...» (1911) и текста стихотворения А. Блока «Превратила все в шутку сначала...» (1916) основаны на общем для них описании психологического состояния женщины при расставании с любимым человеком. Женская точка зрения представлена у А. Ахматовой: женщина оправдывает свои действия и обращает внимание на отрицательные стороны мужчины: *...Я сбежала, перил не касаясь, / Я бежала за ним до ворот. / Задыхаясь, я крикнула:*

*«Шутка / Все, что было. Уйдешь, я умру». / Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: «Не стой на ветру».*

С мужской точки зрения это выглядит так: *Превратила всё в шутку сначала, / Поняла – принялась укорять... / Вдруг припомнила всё – зарыдала... / Подурнела, пошла, обернулась, / Воротилась, чего-то ждала, / Проклинала, спиной повернулась, / И, должно быть, навеки ушла...*

Таким образом, данные тексты вступают в отношения контрастирующего пересечения на основании гендерного аспекта.

На рассмотренном типе ИО основывается специфический жанр – перевертыши, или антифразы, – тексты, представляющие собой известные прецедентные выражения, все слова в которых заменены на языковые или контекстуальные антонимы. Например, прецедентным источником для антифразы *Враги его! Ужасен ваш раздор!* явилась цитата из А. Пушкина «19 октября»: *Друзья мои! Прекрасен наш союз!* Эквивалентная оппозиция представлена и в следующих примерах из лирических произведений: *Не были никогда мы коровам – Были когда-то и вы рысаками* (А. Апухтин «Пара гнедых»); *Стоит, не движется красный квадрат – Крутится, вертится шар голубой* (М. Исаковский «Крутится, вертится ...»).

### 2.2.3.3 Семантическое несовпадение

Под оппозицией такого типа понимается внешнее совпадение диалогизирующих текстовых элементов, при котором их семантическое наполнение не совпадает или не имеет ярко выраженных общих элементов.

На лексическом, словообразовательном и грамматическом уровнях аналогичная оппозиция вызывает омонимические отношения, когда «единицы, совпадающие по форме (звучанию и/или написанию), имеют разную семантику (значение) и не связаны ассоциативно» [Емельянова 2003: 263].

Проиллюстрируем данную ИО на примере интертекстуальной связи стихотворений Б. Пастернака «Зимняя ночь» и Е. Евтушенко «Молитва перед поэмой» (отрывок из поэмы «Братская ГЭС»).

Е. Евтушенко обращается к пастернаковскому образу *свечи*, но изменяет при этом смысловое наполнение данной ключевой лексемы. В стихотворении «Зимняя ночь» Б. Пастернак употребляет данное слово в прямом значении, совмещая его с символическим, т. е. *свеча* представляется как символ жизни: *Мело, мело по всей земле / Во все пределы. / Свеча горела на столе, / Свеча горела.*



Данный словесный образ у Е. Евтушенко приобретает иное смысловое наполнение: он подлежит восприятию и без опоры на текст стихотворения Б. Пастернака, так как наполняется новым значением. *Свеча* в стихотворении Е. Евтушенко становится метафорическим обозначением-символом самого поэта: свеча равна духу личности. Ср.: *...чтобы вовек твоя свеча / во мне горела.*

Смысловое несовпадение в интертекстуальном пересечении данных текстов выявляет себя особенно отчетливо на фоне сравнения с синонимическим пастернаковскому употреблению этого образа Б. Ахмадулиной в стихотворение «Памяти Бориса Пастернака», где интертекстуально включенные строки из текста Б. Пастернака «Зимняя ночь» сохраняют свое изначальное семантическое наполнение.

Аналогичный пример встречаем в стихотворении Е. Евтушенко «Паруса», которым поэт обращается к творчеству К. Чуковского, а именно к его произведению для детей «Айболит». Е. Евтушенко называет К. Чуковского «Айболитом русской словесности», заимствует ряд его образов, в числе которых – образ *парусов*. К. Чуковский, как известно, употребил данное слово в прямом значении: *– Не боюсь я пиратов! – отвечал ему доктор. – У меня очень быстрый корабль. Я распушу паруса, и пираты не догонят моего корабля!* Е. Евтушенко метафорически уподобляет парусам страницы книги. Он говорит о русской словесности как о корабле, таком же необходимым, спасительном, как корабль доктора Айболита, подчеркивая тем самым значимость творчества таких писателей, как К. Чуковский: *...словесность великая русская / никогда не свернет паруса. / ...Даже смерть от тебя отступает, / если кто-то из добрых людей / в добрый путь отплывает под парусом / хоть какой-то странички твоей...*

Следовательно, мы имеем образ паруса, помещенный в совершенно иную концептуальную плоскость вследствие метафоризации. Это одновременно и «парус Чуковского», и «парус Евтушенко», т. е. единое и разное, в своем совмещении.

То же касается и диалога текстов С. Есенина «Опять раскинулся узорно...» (1916) и А. Блока «Осенняя воля» (1905), возникающего на основе выделенной фразы, становящейся центром пересечения текстов: *Дуга, раскалываясь, пляшет, / То выныряя, то пропав. / То заморозит, то обмахнет / Твой разукрашенный рукав – Вот оно, мое веселье, пляшет / И звенит, звенит, в кустах пропав! / И вдали, вдали призывно машет / Твой узорный, твой цветной рукав.*

При внешнем совпадении прецедентного образа у Блока и порожденного на его основе образа у С. Есенина, они все же наделяются разным смыслом: у А. Блока речь идет о России, а С. Есенин создает образ девушки.

Рассматриваемая ИО может вызывать юмористический эффект. Ср. у С. Гандлевского «Вот наша улица допустим...»: *Аптека, очередь, фонарь / Под глазом бабы. Всюду гарь...*

Данный текст пересекается с блоковским стихотворением «Ночь, улица, фонарь, аптека...» через лексему *фонарь*, которая в двух данных текстах наделяется разной семантической нагрузкой: *фонарь* – ‘осветительный прибор’ и ‘синяк под глазом’.

В приводимом ниже примере наблюдается интересный случай преобразования ИО от совпадения до несовпадения семантики интертекстуального включения. Стихотворение А. Вознесенского «Разговор с эпитафией» уже своим названием указывает на интертекстуальную связь с определенным текстом. Интертекстуальной основой для возникновения диалога А. Вознесенского с В. Маяковским становится диалог В. Маяковского с А. Пушкиным. Эпитафия из стихотворения «Юбилейное» В. Маяковского: *Александр Сергеевич, / Разрешите представиться* – преобразуется в тексте А. Вознесенского до: *Владимир Владимирович, / Разрешите представиться*. Происходит некоторое усложнение семантического наполнения интертекстуального включения, которое вызывает пародийный эффект. Признаком пародирования является изменение слова «представиться» на «преставиться» в последней строфе стихотворения А. Вознесенского:

*Как я тоскую о поэтическом сыне  
класса «Ан» и 707-«Боинга»...*

*Дай одного*

*соловья-разбойника!..*

*И когда этот случай счастливый представится,  
отобью телеграммку, обкусав заусенцы:*

**ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ**

**РАЗРЕШИТЕ ПРЕСТАВИТЬСЯ —**

**ВОЗНЕСЕНСКИЙ**

Смысл подобной трансформации в следующем: если В. Маяковский ставит себя в один ряд с А. Пушкиным, то А. Вознесенский говорит, что готов уступить свое место.

ИО данных текстов демонстрирует, таким образом, переход от совпадения смыслов претекста с первоначальным интертекстуальным включением в текст А. Вознесенского до их несовпадения в последних строках текста.

#### **2.2.4 Интертекстуально структурированные оппозиции, основанные на отношениях исключения**

Под дизъюнктивной ИО (основанной на отношениях исключения) будем понимать наличие интертекстуальных отношений двух и более текстов без непосредственной диалогической смысловой связи последних. Иными словами, ЛХТ<sup>1</sup> и ЛХТ<sup>2</sup> взаимодействуют друг с другом через посредство третьего текста (ЛХТ<sup>3</sup>).

Пример такого типа взаимоотношений демонстрируют тексты стихотворений Б. Ахмадулиной «Я думаю: как я была глупа...», И. Фонякова «Псковский сонет», Ю. Каца «Двухтысячелетье», Б. Вахнюка «Берег», М. Шевченко «17 июля». Всех их объединяет известная цитата из стихотворения А. Пушкина «19 октября» *Друзья мои, прекрасен наш союз, а также некоторые мотивы стихотворения русского классика, которые дают импульс к возникновению данных произведений и входят в их структуру в большей или меньшей степени структурно-смысловой модификации. Ср.: Мне снится сон: я мучаюсь и мчусь, / лицейскою возвышенностью чувств / пылает мозг... / Я поняла: я быть одна боюсь. / Друзья мои, прекрасен наш союз! (Б. Ахмадулина) – Зима, Россия, / Пушкин в бедной раме – / Друзья мои, / прекрасен наш союз! (И. Фоняков) – Друзья мои! Прекрасен наш союз! / И он пока еще не развалился! (Ю. Кац) – Порой ночной, в разгаре дня ли, / Друзья, прекрасен наш союз. / Но как меня б вы не меняли, / Самим собою остаюсь (Б. Вахнюк) – Печален я: друзей со мною нет... / Все те же мы: для нас / родная Россось – / Как лицеистам Царское Село! / Бог помощь вам, друзья мои! (М. Шевченко).*

Каждый из приведённых текстов по-своему вступает в диалогические отношения с прецедентным текстом (демонстрирует тот или иной тип ИО), а между собой данные тексты связаны лишь опосредованно, однако связь эта очевидна, т. е. маркирована общим текстовым элементом.

Примером дизъюнктивной оппозиции интертекстуально связанных текстов являются также отношения между переводами одного и того же произведения. Сколь бы различными ни были тексты-переводы, они, тем не менее, останутся носителями общего образа, идеи, темы благодаря наличию общего претекста. В качестве примера можно привести тексты–

переводы А. Биска «Созерцатель», Б. Пастернака «Созерцание», В. Куприянова «Созерцатель», А. Сергеева «Созерцатель», связанные друг с другом опосредованно, благодаря единому тексту-источнику с одноименным названием «Der Schauende» Р. Рильке. Подробнее об этом речь пойдет в параграфе 3.4.

### **2.3 Интертекстуальные континуумы в аспекте системных (оппозитивных) отношений**

В качестве участников межтекстового диалога могут выступать как собственно тексты, так и фрагменты текстов, а также более протяжённые континуумы, в которые отдельные тексты группируются по тем или иным признакам, в частности, жанрово-типологическому, идиостилевому, национально-стилевому. В то же время в интертекстуальном универсуме текст может «попасть» не полностью, а каким-то «выделенным» из него знаковым элементом (или их совокупностью).

Основой интертекстуального диалога являются определенные прецедентные феномены, которые, по словам Д.Б. Гудкова, могут быть различных уровней [Гудков 2004]. Среди прецедентных феноменов исследователь выделяет прецедентный текст, прецедентное высказывание, прецедентное имя, прецедентную ситуацию. При этом данные феномены тесно связаны и не имеют жестких границ.

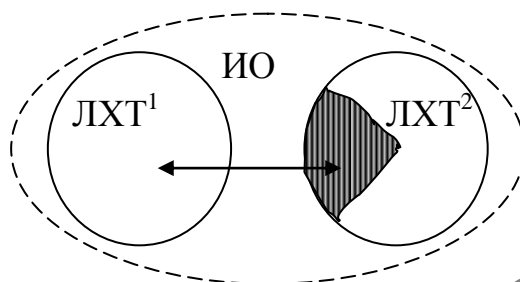
Прецедентный текст характеризуется как «законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности» [Гудков 2004: 150]. Примерами, безусловно, могут являться произведения художественной литературы (например, «Бородино»), тексты песен (например, «Подмосковные вечера»), рекламные, политические тексты и др. Самым ярким примером прецедентного высказывания является цитата. Прецедентная ситуация рассматривается как ««эталонная» ситуация с определенными коннотациями» [Гудков 2004: 151], например, библейское повествование о предательстве Иудой Христа. «Имя Иуды становится прецедентным и приобретает статус имени-символа» [Гудков 2004: 151]. Таким образом, прецедентным именем является индивидуальное имя, связанное с известным текстом, ситуацией.

Таким образом, на взаимоотношения текстов распространяется общее свойство языковых единиц одновременно состоять из более мелких и входить в более крупные. В этом смысле любой текст и целостен, и членим одновременно. Основываясь на этом положении, рассмотрим в данном ракурсе оппозитивные отношения ЛХТ трех уровней:

- 1) текст – фрагмент текста,
- 2) текст – текст,
- 3) текст – универсум текстов.

### 2.3.1 Интертекстовая оппозиция «текст – фрагмент текста»

Интертекстуальное включение зачастую бывает представлено лишь отдельным фрагментом (фрагментами) прецедентного текста.



Рассмотрим некоторые примеры.

Фрагмент строфы из текста М. Кузмина «Если б я был древним полководцем...» обнаруживаем в тексте А. Ахматовой (стихотворение «Если б все, кто помощи душевной...»). А. Ахматова указывает при этом на автора претекста: *Если б все... / Мне прислали по одной копейке, / **Стала б я «богаче всех в Египте», / Как говаривал Кузмин покойный...*** Поэтесса сокращает и изменяет фрагмент претекста, который звучит следующим образом: *...обокрал бы я гробницу Менкаура, / ... и стал бы богаче всех живущих в Египте.*

Элемент текста Б. Пастернака «Февраль. Достать чернил...» представлен в виде фрагмента «*стихи навзрыд*» в тексте стихотворения «Родная земля» (1961) А. Ахматовой: *В заветных ладанках не носим на груди, / О ней **стихи навзрыд** не сочиняем...*

Следующий пример обнаруживает лексические изменения при цитировании элемента претекста. В стихотворении-посвящении Л. Губанова «На смерть Бориса Пастернака» наряду с названием как маркером интертекстуальности включена строка из стихотворения Б. Пастернака «Стихи мои, бегом, бегом...». Л. Губанов изменяет в своем тексте цитируемый фрагмент претекста следующим образом: *Твои стихи бегом, бегом....* Если Б. Пастернак употребляет данные слова как обращение к стихам, то Л. Губанов в образной форме констатирует факт, касающийся творчества поэта-предшественника.

Фрагмент текста А. Ахматовой «Эпические мотивы» (1913, 1914–1916) вводится в текст М. Цветаевой «О, Муза плача, прекраснейшая из муз...»

(1916). М. Цветаева цитирует в своем тексте строки из произведения А. Ахматовой: *Мне дали имя при крещенье – Анна, / Сладчайшее для губ людских и слуха. /...Покинув рощи родины священной / И дом, где Муза Плача изнывала, / Я, тихая, веселая, жила...*(А. Ахматова) – *О, Муза плача, прекраснейшая из муз! / О ты, шальное исчадие ночи белой!.. / Стотысячное – тебе присягает, – Анна / Ахматова! – Это имя – огромный вздох... / Мы коронованы тем, что одну с тобой / Мы землю топчем, что небо над нами – то же!* (М. Цветаева).

Рассматриваемая оппозиция наблюдается при анализе стихотворения З.Н. Гиппиус «Есть речи...», где само название представлено первыми словами стихотворения М.Ю. Лермонтова «Есть речи – значение...».

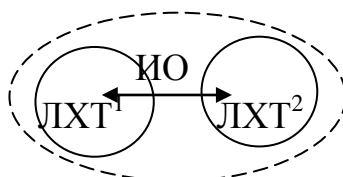
Строки из стихотворения Н. Некрасова «Поэт и гражданин» с изменениями включены в текст стихотворения «Стансы» С. Есенина: *Хочу я быть певцом / И гражданином...*

В свою очередь Н. Некрасов, как известно, изменил строки К.Ф. Рылеева: «Я не поэт, а гражданин» («А.А. Бестужеву» из поэмы «Войнаровский»). Данные тексты интертекстуально взаимосвязываются посредством перефразировки одной и той же афористичной строки.

Таким образом, «ресурсом» интертекстуальности могут выступать не только целостные тексты произведений, но и их знаковые, ключевые, относящиеся к «сильным позициям» текста фрагменты.

### 2.3.2 Интертекстовая оппозиция «текст – текст»

Оппозиция «текст – текст» наблюдается тогда, когда маркеры диалогического взаимодействия двух текстов проявляются во вновь созданном тексте на протяжении всего текстового материала и затрагивают все уровни текста: ритмометрический, лексическую образность, композицию, что можно представить в виде следующей схемы:



В качестве примера приведем стихотворения «Первый снег» А.Н. Апухтина, основывающееся на тексте стихотворения А. Пушкина «Зимнее утро». В тексте А.Н. Апухтина представлены лексические единицы

и фрагменты строф, заимствованные из текста А. Пушкина на всем его «протяжении»: *Мечтанья прошлых дней той юности златой, / Как утро зимнее, прекрасной и живой! / Картин знакомый ряд встает передо мной: / Я вижу небеса, подернутые мглой, / И скатерть снежную на сглаженных полях, / И крыши белые, и иней на дровах; / Вдали чернеет лес. С сиянием авроры / По окнам разослал мороз свои узоры; / Там, за деревьями, роскошно и светло / Блестит замерзших вод стекло.*

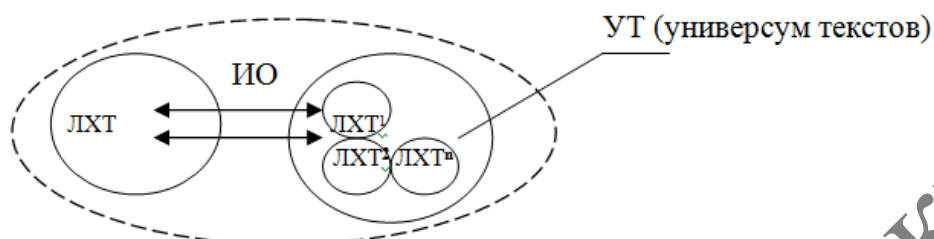
Интертекстуальный диалог, таким образом, осуществляется на уровне целых текстов, не выходя за пределы конкретного прецедентного текста.

Интертекстуальное взаимодействие текст-текст весьма ярко реализуется при пародировании. Ср. диалог пародийного текста Л. Лазарева, С. Рассадина и Б. Сарнова «Я – пятно» и пародируемого стихотворения А. Вознесенского «Я – семья»: *Я – семья / во мне как в спектре живут семь «я» / невыносимых как семь зверей / а самый синий / свистит в свирель! / а весной / мне снится / что я – восьмой (А. Вознесенский, «Я – семья») – Я – пятно / во мне как в споре живут пять «но» / слепых бесстыжих как пять медуз / а самый рыжий / не дует в ус! / А ночами / мне кажется / что я – чайник (Л. Лазарев, С. Рассадин, Б. Сарнов «Я – пятно»).*

Подобных примеров в пародийном жанре можно обнаружить немало. Ср. ещё один – текст пародии В. Пицмана «Он», имеющий в качестве претекста стихотворение В. Винокурова «Она». Диалог данные текстов иллюстрирует гендерную основу пародирования. Повествование в них ведется соответственно от мужского (у Е. Винокурова) и женского (у В. Пицмана) лица: *Присядет есть, кусочек половиня, / Прикрикнет: «Ешь!» Я сдался. Произвол! / Она гремит кастрюлями, богиня. / Читает книжку. Подметает пол. / Бредет босая, в мой пиджак одета. / Она поет на кухне поутру. / Любовь? Да нет! Откуда?! Вряд ли это! / А просто так: уйдет – и я умру (Е. Винокуров, «Она») – Ему! Ему! Кусочек половиню, / А он - и первый, и второй упёр! / Поэт!.. Шуришит бумагою, разиня!.. / А я - голодной подметаю пол! / Всё - на еду!.. В его пиджак одета, / Босая, вою в кухне поутру... / Любовь?.. К еде!.. А между строчек - ЭТО! / Нет! не ходите замуж за поэтов!.. / Я, пусть босой, уйду, а то - умру! (В. Пицмана, «Он»).*

### 2.3.3 Интертекстовая оппозиция «текст – универсум текстов»

Подключение ЛХТ к интертекстовому слою дискурса может проявляться в форме диалога данного текста с неким так или иначе очерченным кругом текстов. Это может быть определённый идиостиль, жанрово-стилевое течение, тип текста в его менее или более широком понимании – вплоть до контекста национального стиля.



Так, например, Е. Евтушенко в стихотворении «Письмо к Есенину» обращается к наследию «последнего поэта деревни» (так назвал себя сам С. Есенин в 1919 году в стихотворении «Я последний поэт деревни»):  
*...любой из нас хоть чуточку Есенин. / И я Есенин, / но совсем иной. / В колхозе от рожденья конь мой розовый. / Я, как Россия, более стальной / И, как Россия, менее березовый* (Е. Евтушенко, «Письмо к Есенину»).

Е. Евтушенко апеллирует при этом к основным присущим поэзии С. Есенина концептам «Россия», «деревня», «береза», передает минорную тональность его стихотворений, лиричность, цветописание (розовый, стальной), метафорику. В данном примере проявлена эквиполентная оппозиция текста Е. Евтушенко и контекста творчества С. Есенина. Конкретный текст и универсум текстов (идиостиль Есенина) вступили в отношения интертекстуального пересечения с контрастирующим смысловым наполнением.

Рассматриваемая оппозиция наблюдается при анализе стихотворения А. Вознесенского «Догадка», на возникновение которого повлияло творчество О. Мандельштама: *Я повторяю это имя...* (О. Мандельштам, «Epsyclisa»); *Легче камень поднять, чем имя твое повторить!* (О. Мандельштам, «Сестры – тяжесть и нежность...»); *Я слово позабыл, что я хотел сказать* (О. Мандельштам, «Ласточка») – **Поэты любят имя повторять** – / «Сергей», «Владимир» – *сквозь земную осыпь. / Он имя позабыл, что он хотел сказать. / Он по себе вздохнул на тыщу лет назад: / «Ох, Осип...»* (А. Вознесенский, «Догадка»).

В поэме «Зодчие речи» А. Вознесенский воспроизводит «лесенку» В. Маяковского, включая, кроме того, в свой текст контаминацию строк о



«флейте-позвоночнике» В. Маяковского и строки *Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал...* О. Мандельштама:

*Я лесенкой лез  
позвоночником речи .*

Манера письма «лесенкой» В. Маяковского часто узнается и в текстах других авторов. В частности, стихотворения С. Кирсанова «Танк “Маяковский”», «Станция “Маяковская”», «Бой быков» отражают данную черту идиостиля В. Маяковского. Среди языковых особенностей данных текстов при этом можно выделить не только «лесенку», но и наличие рассечений слов на части, восклицательных конструкций, гипербол, экспрессивных обращений, резкость тембра, призывность, характерные для поэтической манеры В. Маяковского.

Стихотворением «Как наш двор ни обижали...» Б. Окуджава вступает в диалог с творчеством В. Высоцкого, с его стилиевой манерой в целом, ср.:

*Там Володя во дворе,  
его струны в серебре...  
Как с гитарой ни боролись –  
распалялся струнный звон.  
Как вино стихов ни портили –  
все крепче становилось...  
Может, кто и ныне снова хрипоте его не рад...  
Ведь и песни не горят,  
они в воздухе парят,  
чем им делают больше – тем они сильнее.*

Маркерами диалога с широким – идиостилевым – контекстом являются такие ключевые лексемы, как *струны, гитара, хрипота* и др.

Рассматриваемая ИО характерна и для пародийного жанра. В частности, у Вл. Соловьёва есть пародии на стихотворные тексты символистов. Откликаясь пародией на конкретную метафору Вл. Соловьёв создал пародию на метафорику всего символизма как литературного течения. Отправной точкой стала строка «Собак секретного желанья, обнаруженная Соловьёвым в брюсовском переводе из Метерлинка [Новиков 1989: 402]:

*Но не дразни гиену подозренья.  
Мышей тоски!  
Не то, смотри, как леопарды мщенья  
Острят клыки!*

*Ты в эту ночь!  
Ослы терпенья и слоны раздумья  
Бежали прочь.  
Своей судьбы родила крокодила*

*И не зови сову благоразумья*

*Ты здесь сама.*

Вл. Соловьёв, «На небесах горят паникадила...».

ИО «текст – универсум текстов» наблюдается и относительно жанра посвящений. Например, в стихотворении Б. Ахмадулиной «Эта смерть не моя есть ущерб и зачет...» речь идет о театральной жизни В. Высоцкого: *Но когда свои лампы Театр возожжет / и погасит – Трагедия выйдет на сцену. / Среди безумья, нет, среди слабоумья злодейств / здраво мыслит один: умирающий Гамлет. / Донесется вослед: не с ума ли сошел / Тот, кто жизнь возлюбил да забыл про живучесть...*

Текст Б. Ахмадулиной, как видно, перекликается не только с фрагментом биографии В. Высоцкого, но и со строками из его стихотворения «Кони привередливые»: *Коль дожить не успел, / так хотя бы – допеть!*

Если В. Высоцкий обращается к теме стремительности жизни, которая представлена им в образе «привередливых коней, летящих вскачь», то у Б. Ахмадулиной мы видим жизнь-театр, к которой она обращается аналогично В. Высоцкому: *Дайте выжить. Чрезмерен сей скорбный сюжет... / Дай, Театр, доиграть благородный сюжет, / бледноликий партер повергающий в ужас.*

Текст Б. Ахмадулиной «Эта смерть не моя есть ущерб и зачет...», таким образом, интертекстуально базируется не только на творческом наследии В. Высоцкого, но и на экстралингвистической составляющей (фактах биографии), связанной с дискурсом поэта.

Рассмотрим еще пример. Одним из претекстов стихотворения «Как тот Кавказский Пленник в яме...» («Пушкинские эпитафии») А. Тарковского является стихотворение А. Пушкина «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...»). Маркерами интертекстуальности являются само название стихотворения и наличие к нему эпитафия: *...Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты...* Тексты имеют структурное сходство: одинаково количество строф, идентичные размер и рифму, многочисленные лексические элементы, «перешедшие» к А. Тарковскому от у А. Пушкина. Диалогика текстов отмечена лексическими маркерами на протяжении всего текста (имплицитные точные и измененные цитаты): *в яме, как ... в клетке (А. Тарковский) – в глуши, во мраке заточенья (А. Пушкин), прислав сердечную тревогу (А. Тарковский) – рассеял прежние мечты (А. Пушкин), я забывал, что пела мать (А. Тарковский)*

– и забыл твой голос нежный (А. Пушкин), я смутно жил (А. Тарковский)  
– тянулись тихо дни мои (А. Пушкин), опять явилась муза мне (А. Тарковский) – и вот опять явилась ты (А. Пушкин), как мимолетное виденье (точная цитата). И в этом же тексте А. Тарковский обращается и к другому произведению А. Пушкина – повести «Кавказский пленник».

#### **2.4 Типы взаимодействия литеатурно-художественных текстов в полилоге**

В интертекстуальном литературно-художественном пространстве осуществляется не только «попарное» взаимодействие отдельных текстов, их фрагментов и т. п., но и создаются целые комплексы, «многочленные» объединения диалогизирующих текстов. Между интертекстуально взаимодействующими текстами возникает полилог. При этом выявляются определенные модели взаимосвязи и взаимозависимости диалогизирующих текстов друг от друга.

Структура подобного интертекстуального взаимодействия ЛХТ обнаруживает сходство со схемой соединения и зависимости значений (лексико-семантических вариантов) многозначного слова. В то время как словари дают «линейное» расположение значений слова, для отображения схемы раскрытия зависимости частных значений от главного и взаимосвязи между ними в большей степени необходимо трехмерное пространство, а не только проекция на плоскость [Новиков 1989: 201–203].

По характеру сцепления значений в слове Л.А. Новиков выделяет три типа многозначности – радиальную, цепочечную и радиально-цепочечную:

1) для радиальной полисемии характерна связь частных (вторичных) значений непосредственно с главным. Схема данного типа напоминает радиусы окружности;

2) при цепочечной полисемии каждое из частных значений непосредственно связано с предшествующим и последующим значением цепочки;

3) радиально-цепочечная полисемия является смешанным, гибридным типом многозначности. Одни звенья смысловой структуры схематически изображаются по принципу расходящихся радиусов, другие – в виде цепочек.

Аналогичная классификация приводится Е.Г. Белявской [Беляевская 1987].

Сходной является и классификация связи предложений в тексте в зависимости от способа развертывания информации. Так, вслед за

Г.Я. Солгаником, О.И. Ревуцкий выделяет параллельный (связь через известное) и последовательный, или цепной (связь через новое), типы смыслового развертывания текста. Данные типы связи, по мнению О.И. Ревуцкого, являются универсальными и «прослеживаются на уровне смысловых блоков, занимающих в иерархии текста любое, сколь угодно высокое положение, вплоть до таких случаев, когда они совпадают с композиционными частями текста» [Ревуцкий 2004: 88].

Основываясь на приведенных выше классификациях, можно аналогичным образом классифицировать интертекстуальные связи текстов:

- 1) связь по принципу **иррадиации**, когда на возникновение данного текста оказывают влияние несколько прецедентных текстов, либо ЛХТ<sup>1</sup> становится непосредственным претекстом для ЛХТ<sup>2</sup>, ЛХТ<sup>3</sup>... ЛХТ<sup>n</sup>;
- 2) связь **цепочечная** (конкатенация), когда каждый из текстов на смысловом уровне зависит от претекста и влияет на последующий текст;
- 3) **радиально-цепочечная** связь, которая возникает, когда текст вступает в отношения иррадиации и конкатенации одновременно.

#### 2.4.1 Группировка текстов по принципу иррадиации

Каждый текст обладает определенной валентностью, исходя из потенции которой, он создает вокруг себя присущее только ему интертекстуальное поле, особым образом организуя и группируя претексты и посттексты.

Интертекстуальное поле включает в себя как тексты, непосредственно влияющие на создание данного произведения, то есть известные автору, так и тексты, созданные после данного произведения, известные читателю и влияющие на восприятие данного текста в последующем.

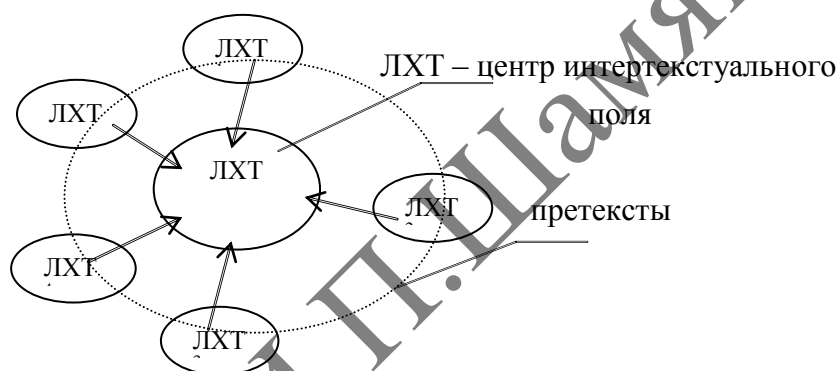
Например, текст стихотворения Е. Евтушенко «Молитва перед поэмой» (из поэмы «Братская ГЭС») объединил в своем интертекстуальное поле тексты произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, А. Блока, Б. Пастернака, С. Есенина, В. Маяковского посредством заимствования у них некоторых ключевых образов-концептов, при этом Е. Евтушенко сам указывает авторов претекстов:

<i>Дай, Пушкин, мне свою певучесть, свою раскованную речь, свою пленительную участь – как бы шая, глаголом жечь.</i>	<i>Дай, Пастернак... чтобы вовек твоя свеча во мне горела. Дай, Маяковский...</i>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------

*Дай, Некрасов, уняв мою резвость, чтоб смог и я,  
 боль иссеченной музы твоей – сквозь время прорубясь,  
 у парадных подъездов и рельсов сказать о нем  
 и в просторах лесов и полей. товарищам-потомкам...*

Структурными элементами данного текста являются интертекстуальные заимствования из текстов стихотворений А. Пушкина «Пророк», Н. Некрасова «Размышления у парадного подъезда», «Вчерашний день, часу в шестом...», Б. Пастернака «Зимняя ночь», В. Маяковский «Во весь голос» и др. Таким образом, текст Е. Евтушенко структурирован на основе нескольких претекстов разных авторов.

Схематически данный тип связи можно изобразить следующим образом:



Ярким примером связи по типу иррадиации является центон, который определяется как «стихотворение, составленное из известных читателю стихов какого-либо одного или нескольких поэтов» [Квятковский 2000: 389]. Центон «представляет собой монтаж из нескольких цитат» [Антология 2002: 255]. При этом наибольшим эффектом будут обладать те центоны, основой для которых стали хорошо известные и легко узнаваемые цитаты. «Художественный эффект центона – в подобии или контрасте нового контекста и воспоминаний о прежнем контексте каждого фрагмента» [Гаспаров 2001: 1185].

Ср., например, текст Юкка и его претексты:

<i>Зима. Звенит хрусталь фонтана,</i>	И.Бродский, «Пьяцца Маттеи»
<i>Сверкает зимняя луна,</i>	И.Бродский, «Набросок»
<i>Я простояла у окна,</i>	
<i>И в сердце плачет стих Ростана.</i>	М. Цветаева, «В Париже»
<i>Молочный день глядит в окно,</i>	О. Мандельштам, «Сегодня ночью...»
<i>И я – как страстная фиалка...</i>	С. Есенин, «Чары»
<i>Но времени себя не жалко,</i>	И. Бродский, «Муха»
<i>И уклониться не дано.</i>	О. Мандельштам, «Когда удар с ударами...»

Данный текст свел в своеобразное смысловое целое цитаты из разных текстов, при этом каждый из фрагментов претекстов попал в совершенно новое, неожиданное окружение, стал частью нового целого.

В центре полилога может оказаться и претекст. В этом случае вокруг него группируются несколько текстов, и им передаются фрагменты семантики претекста. Такие отношения наблюдаются между текстами стихотворений В. Мальми «Памятник Сергею Есенину в Рязани» и Т. Пономаревой «Эпилог». Их общим претекстом является строка из стихотворения «Мой путь» С. Есенина: *Нет, / Не ставьте памятник в Рязани!*, которая взята в качестве эпиграфа к обоим названным лирическим произведениям. Т. Пономарева вторит словам С. Есенина, подключая к ним в своем тексте новые коннотации, в то время как В. Мальми пишет, что памятник поставлен:

*«Не ставьте памятник  
в Рязани мне?» -*

*Прошепчет он  
Или его стихия...*

*О, как глаза слепит в Рязани снег!*

*И этот снег*

*Идет по всей России...*

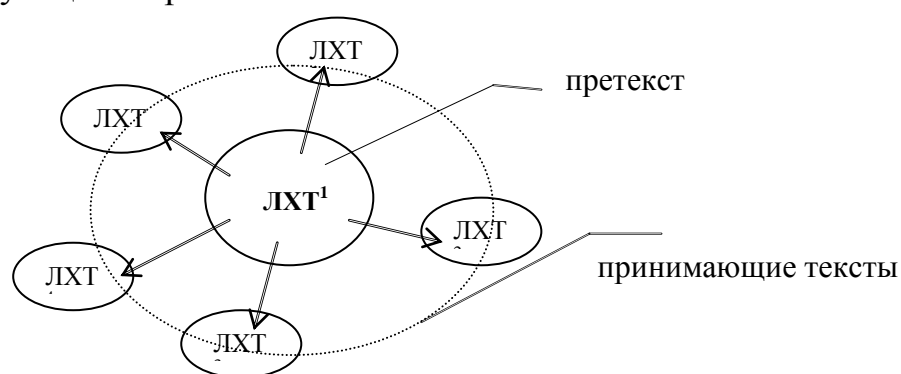
*Ну, слава Богу, потеснивши  
тьму, воздвигли все же  
памятник ему!*

*Так! Но просьбе поэта  
мы не вняли всерьез.*

*Лучший памятник – это  
белый мрамор берез.*

Еще одним примером, когда фраза из одного текста (оппозиция «текст – фрагмент текста») дает начало возникновению последующих текстов, является известная пушкинская строка из стихотворения «19 октября»: *Друзья мои, прекрасен наш союз.* Её включают тексты стихотворений Б. Ахмадулиной «Я думаю: как я была глупа...», И. Фонякова «Псковский сонет», Ю. Каца «Двухтысячелетье», Б. Вахнюка «Берег», М. Шевченко «17 июля» и др.

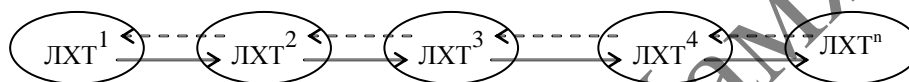
Данный вид интертекстуального полилога схематически может быть изображен следующим образом:



Таким образом, поливалентность ЛХТ ведёт к созданию вокруг него присущего только ему интертекстуального поля, особым образом организующего и группирующего прецедентные и последующие тексты.

#### 2.4.2 Цепочечный принцип объединения текстов в интертекстуальном полилоге

Функционирование интертекста может проявляться и в том, что он как связующее звено проходит через тексты, объединяя их в одно структурное целое и органично вливаясь в смысловое ядро каждого из них. Тексты в таком случае словно нанизываются на нить интертекста. Такую же связь в рамках интертекстуального полилога можно назвать цепочечной. Схематически она может быть представлена следующим образом:



В качестве примера цепочечной связи можно привести ряд текстов стихотворений М. Цветаевой, объединенных образом чернокнижницы. В них образ А. Ахматовой воспринимается М. Цветаевой (стихотворения «Ты, срывающая покров...» из цикла «Стихи к Ахматовой» и «Ахматовой») как могущественный, обладающий неестественной силой, что отражено посредством его номинации лексемой *чернокнижница*, причем данный образ приобретает новые коннотативные оттенки в тексте, созданном позднее по времени. М. Цветаева изменяет, углубляет и усиливает, описание своих чувств и своего отношения к поэтессе от «чернокнижницы» до «чернокосыньки», «чернокрылоньки»: *Разъярительница ветров, / Насылательница метелей, / Лихорадок, стихов и войн, / - Чернокнижница! – Крепостница!* («Ты, срывающая покров...», 1916 – *Кем полосонька твоя / Нынче выжнется? / Чернокосынька моя! / Чернокнижница! / Будет крылышки трепать / О булыжники! / Чернокрылонька моя! / Чернокнижница!* («Ахматовой», 1921). И далее М. Цветаева противопоставляет себя А. Ахматовой: *Не чернокнижница! В белой книге / Далее донских наострила взгляд!*

Объединяющее начало интертекста заключается в том, что он, как бы пронизывая все эти тексты, объединяет их в единое целое.

При объединении текстов цепочечной связью каждый из них становится прецедентным по отношению к последующему. Специфика данной связи состоит в том, что она обнаруживается путем темпоральной последовательности прочтения интертекстуально связанных текстов.

От последовательности прочтения интертекстуально взаимодействующих текстов зависит также полнота, адекватность восприятия их читателями. Текст, взаимодействующий с другими текстами, обладает определенными сигналами, указывающими на интертекстуальные пути, связывающие данные тексты, и «читатель не должен их просто переступить. Он должен использовать свой определенный пример прочтения и распознать запрограммированные смысловые конструкции только последовательно одну за другой» [Greber 1989: 8].

Автор, создавая свои произведения, часто осознанно или не задумываясь о том, основывается на произведениях своего более раннего творчества или на уже созданных текстах других поэтов и писателей. Читателю же, чтобы приблизиться к истинному смыслу лирического произведения, к авторской идее, необходимо приблизиться к самому автору, увидеть темпорально последовательное развитие его мыслей и идей с опорой на весь контекст его творчества [Vegetmann 1991]. Ср.: «Что есть чтение, как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, пределами слов... Чтение – прежде всего сотворчество...» [Полляк 1991: 181]. А поскольку это так, то читатель должен идти вслед за автором, проживать все события в той временной последовательности, в которой они были созданы. Только в этом случае сотворчество будет логичным и продуктивным. В свою очередь невнимательность и непоследовательность прочтения лирических произведений может привести к непониманию авторского замысла.

Цепочечная связь может быть присуща как текстам одного автора (как в рассмотренном выше примере), так и сводить в поле интертекстуального взаимодействия произведения разных авторов. В такой интертекстуальный диалог на уровне оппозиции «текст – текст» включены, например, стихотворения М. Цветаевой «Все повторяю первый стих...» (1941) и А. Тарковского «Стол накрыт на шестерых...» (1940). Явным маркером интертекстуальной усложненности текста М. Цветаевой является эпиграф – первая строка из текста А. Тарковского: «Я стол накрыл на шестерых». М. Цветаева обращается к А. Тарковскому, наполняя свой текст лексемами претекста:

*Стол накрыт на шестерых,  
Розы да хрусталь,  
А среди гостей моих  
Горе да печаль.  
И со мною мой отец,  
И со мною брат...*

*Невесело вам вшестером.  
На лицах – дождевые струи...  
Как мог ты за таким столом  
Седьмого позабыть – седьмую...  
Невесело твоим гостям  
Бездействует графин хрустальный...*



А. Тарковский                   ...шестеро (два брата, третий –  
Ты сам – с женой, отец и мать)...

М. Цветаева

Текст М. Цветаевой, как видно, является ответом-реакцией на текст А. Тарковского. А. Тарковский, в свою очередь, написал ответ-благодарность – стихотворение «Из старой тетради» (16 марта 1941) – на стихотворение М. Цветаевой «Все повторяю первый стих...» (6 марта 1941). Основными маркерами интертекстуальной связи данных текстов являются следующие диалогизирующие строки: *И – гроба нет! Разлуки – нет!.. / Я – жизнь, пришедшая на ужин* (М. Цветаева) – *Подумай только: не было разлуки, / Смыкаются, как воды, времена* (А. Тарковский). Данные три текста объединены, таким образом, цепочечным типом связи.

#### 2.4.3 Радиально-цепочечная связь текстов как способ их взаимодействия в полилоге

Интертекстуальное взаимодействие текстов может приобретать и довольно широкие масштабы, в результате чего тексты могут группироваться в единый диалогизирующий универсум радиально-цепочечной связью.

Так, текст стихотворения М. Цветаевой «Душа и имя» связан с последующими текстами поэтессы «Кто создан из камня...», «Я вето преступила...», «Наяда», где, по словам А. Вознесенского, поэтесса «зашифровала себя в море» [Вознесенский 1987: 331].

Стихотворение «Душа и имя» (1911–1912) – первое, где мы обнаруживаем ассоциацию авторского «я» с морем, – которая в дальнейшем не раз будет повторена поэтессой: *Но имя Бог мне иное дал: / Морское, оно морское! / Но душу Бог мне иную дал: / Морская, она морская!*

Последующие упомянутые стихотворения М. Цветаевой вступят с данным в интертекстуальную цепочечную связь посредством объединяющей их автометафоры «я, имя – море, морское», образуя при этом эквиполентную ИО.

Вместе с тем к интертекстуальному взаимодействию названных текстов М. Цветаевой подключаются и произведения других авторов: С. Парнок, Б. Ахмадулиной, Р.М. Рильке.

С. Парнок в 1915 году, то есть через 3 года после написания М. Цветаевой стихотворения «Душа и имя» и за 5 лет до создания стихотворения «Кто создан из камня...», посвящает поэтессе стихотворение «Смотрят снова глазами незрячими...»: *Ах, от смерти моей уведи меня... / Ты, что мимо прошла, раззадоря! / Не в твоём ли отчаянном имени / Ветер всех буревых побережий, / О, Марина, соименница моря!*

Из приведенного отрывка видно, что С. Парнок была знакома только с первым текстом всей приведённой выше интертекстуальной цепочки, что отразилось в ее посвящении: слова М. Цветаевой «душа *не уснет в покое*» соотносятся со словами С. Парнок «не в твоём ли *отчаянном* имени», а «...имя...// *Морское, оно морское!*» – с «О, Марина, *соименница моря!*». Однако в тексте С. Парнок мы, естественно, не прослеживаем развития концепта от «имя – морское» до «я – пена морская» и, тем более, до «я стала не пеною морскою», так как данный текст возник раньше по времени, чем стихотворения М. Цветаевой «Кто создан из камня...», «Я вето преступила...» и «Наяда».

Строки Б. Ахмадулиной из цикла «Таруса» также интертекстуально связаны с универсумом текстов, созданных М. Цветаевой: *Морская – так иди в свои моря! / ... Но этих мест владычицы морской / На этот раз не назову я имя.*

Б. Ахмадулина структурирует свой текст с опорой на ключевую лексему цветавской автометафоры *морская*.

Данную лексему-образ обнаруживаем и в тексте немецкого поэта Р.М. Рильке. Интертекстуальное взаимодействие текстов Р. Рильке и М. Цветаевой является интересным в плане интеркультурного взаимодействия, так как данные произведения созданы на разных языках в разных культурах. В «Элегии» (1926) Р. Рильке, посвященной М. Цветаевой, обнаруживается аллюзия на текст ее стихотворения «Душа и имя»:

*Wellen, Marina, wir Meer! (Волны, Марина, мы море!)*

*Tiefen, Marina, wir Himmel! (Глуби, Марина, мы небо!)*

Текст стихотворения М. Цветаевой «Душа и имя» (1911–1912) стал, таким образом, претекстом как в русской литературе, так и в немецкой.

Более того, благодаря интеркультурному взаимодействию данных текстов интертекстовой диалог расширяется и за счет переводов из Р. Рильке с одноименным названием «Элегия (Марине Цветаевой-Эфрон)»,

созданных А. Карельским и К. Азадовским. При этом необходимо учитывать, что для русскоязычного читателя два данных переводных текста диалогизируют друг с другом и одновременно вступают в интертекстуальный диалог с текстом стихотворения М. Цветаевой «Душа и имя». Немецкоязычный оригинальный текст является определенным имплицитным (потенциально эксплицитным лишь для русско-немецких билингвов) звеном в универсуме русских ЛХТ.

Таким образом, текст М. Цветаевой в качестве прецедентного организовал вокруг себя определенное множество других текстов, объединив их радиально-цепочечной связью (стрелками на приведенной ниже схеме указаны основные связи данного текста, но необходимо учитывать, что каждый текст обладает ещё и определенными опосредованными взаимодействиями):



Таким образом, интертекстуальный полилог может включать в себя большое количество текстов как на одном языке, так и приобщать тексты, созданные на других языках, выходя тем самым в интеркультурное пространство.

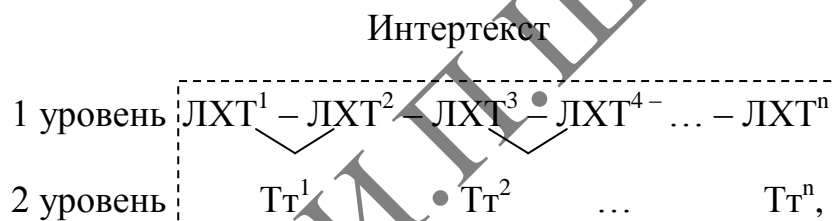
### ГЛАВА 3

## ТЕКСТОТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА XX ВЕКА

### 3.1 К проблеме интертекстуальной маркированности литературно-художественных текстотипов

В предыдущей главе было показано, что интертекст определенным образом группирует, структурно и системно упорядочивает литературно-художественный универсум как совокупность текстов. В настоящей главе предполагается рассмотреть систематизирующее начало интертекста по отношению к «надтекстовым», обобщенным образованиям, то есть к своеобразному текстовому универсуму «второго уровня».

Схематически данные отношения можно представить следующим образом:



где ЛХТ<sup>1</sup>, ЛХТ<sup>2</sup>, ЛХТ<sup>3</sup>, ЛХТ<sup>4</sup> - ... - ЛХТ<sup>n</sup> - взаимодействующие тексты, а Тт<sup>1</sup>, Тт<sup>2</sup> - ... - Тт<sup>n</sup> - их обобщенные ипостаси, - текстотипы, включая стили, жанры, направления и т. д.

«Второй уровень» бытия ЛХТ в текстологической литературе определяется через такие понятия, как, уже упомянутый, речевой жанр [Бахтин 1979], а также текстотип, субтип, жанр, когниотип [Баранов 1993], жанр как тип произведения [Елисеев 2002], жанровый тип (жанротип) [Рытникова 1996], гипержанр [Орлов 2001].

Проблему того или иного жанра обычно связывают со способом, характером изображения предмета, явления, лица, «идейно-эмоциональной трактовки изображаемого» [Калачева 1974: 83]. Литературные жанры реализуются в речевых жанрах (термин М. Бахтина), под которыми понимаются относительно устойчивые типы текстов (высказываний), выработанные в каждой сфере использования языка [Бахтин 1979: 237-280]. «Речевой жанр - относительно устойчивый тематический, композиционный и стилистический тип высказываний (текстов)» [Салимовский 2003: 352].

Как наиболее приемлемым для целей данной работы будем далее оперировать понятием «текстотип», являющимся, на наш взгляд, самым обобщенным, «универсальным» и в то же время ориентированным на текст. Данный термин определяется практически как синоним употребляемых Я.Т. Рытниковой и О.М. Орловым соответствующих понятий «жанровый тип» и «гипержанр», а также, по словам Эрнеста В.Б. Хесс-Люттиха, объединяет «жанр» и «вид текста» и выступает общим родовым понятием [Hess-Lüttich].

Типы текста, по мнению У. Фикс, трактуются «как прототипические практические образцы <...> с учетом культурно-специфических аспектов» [Фикс 2001: 100]. По определению А.Г. Баранова, «текстотип есть абстракция, представляющая собой идеализацию реальных текстов, которая может задаваться <...> как набор типовых прагматико-семантических правил порождения и понимания текстов» [Баранов 1993: 81].

Основываясь на приведенном определении, в поэтическом универсуме мы обнаруживаем такие текстотипы, к конститутивным текстообразующим признакам которых относится категория интертекстуальности. Они представляют собой «ряд, группу текстов, сохраняющих свое единство таким образом, что они, соприкасаясь друг с другом, в то же время, имеют, как правило, точку касания с другими текстами, что ярко выражено наличием четких, читаемых каждым реципиентом сигналов и маркеров» [Suerbaum 1985: 58–59].

Интертекстуальная маркированность проявляется для разных поэтических текстотипов в разной степени.

Во-первых, среди текстотипов, представленных в ЛХД XX века, есть группа таких, которые не обнаруживают какой-либо четкой закономерности в плане их соотношения с категорией интертекстуальности (например, элегия, ода, сонет, басня и т. п.). Это значит, что интертекстуальные маркеры в них могут в равной мере и присутствовать, и отсутствовать. В общем объеме собранного нами материала ЛХТ, соответствующие данным текстотипам, составляют незначительную его часть, что можно расценивать как аутентичный показатель в условиях подбора материала методом «сплошной выборки» с установкой на поиск интертекстуальных маркеров. Соответственно задачам данного исследования, эта группа текстотипов дальнейшему специальному рассмотрению в настоящей главе не подвергалась.

Для задач нашего исследования в части реализации его текстотипологического аспекта в гораздо большей мере представили

интерес поэтические текстотипы, так или иначе характеризующиеся через категорию интертекстуальности. Их мы свели к трём группам.

К **первой группе** относятся те, для которых характерна **обязательная интертекстуальность**, то есть те типы текстов, которые представляют собой интертекст в «чистом виде». На такой основе строятся пародия, перепев, цитаты, фразы-перевертыши.

Весьма **высокая вероятность интертекстуальности** присуща таким текстотипам, как посвящения, «разговор с предшественником «современником», классифицированным нами как **вторая группа** текстотипов.

Наконец, **третья группа** – это маргинальные по отношению к интертекстуальности текстотипы, имеющие с ней лишь какие-то **определённые точки пересечения**. К числу таковых относится художественный перевод.

Одной из важных и распространенных форм интертекстуальности является процесс изменения жанра текста, его перехода в иную типологическую форму, то есть преобразование текста, например, из прозаического в поэтический или в сценарий кинофильма и т. д. У. Броих такое изменение жанра рассматривает как переход текста «в другую знаковую систему или в другой код» [Broich 1985: 135]. Данный переход происходит из-за: 1) «сдвига, смещения» (Versetzung) текста в другой язык, вследствие исторического развития языка или в процессе перевода, 2) сдвиг текста в другой жанр, то есть изменение жанра, 3) смещение текста в иные средства информации. У. Суербаум [Suerbaum 1985], рассматривая жанры в аспекте интертекстуальности, определяет жанр как определенный код, представленный системой правил возникновения и функционирования, при этом данные правила проявляются в конкретных текстах и сохраняются в отношениях «автор – текст», «текст – читатель», «текст – текст».

При описании процесса текстового изменения жанра Б. Ленц исходит из разделения литературных текстов на драматические, лирические и прозаические и обращает внимание на их проявление в средствах массовой информации, так как при жанровом изменении текста, например, при переходе его из романа в драму происходит смена средства информации, так как драма инсценируется.

Отношения между текстами могут рассматриваться как интертекстуальные с изменением жанра в том случае, если «между претекстом и текстом регистрируется совпадение их основополагающих

признаков и элементов (например, троповые фигуры, тема, структура и т. п.) при соответствии текстов критериям и признакам жанров» [Lenz 1985: 162].

Рассматривая процесс изменения текстотипа через призму интертекстуальности, Л. Митрахе [Mitrache 1999] говорит о поляризации данного процесса между репродукцией и инновацией.

Репродукция достигается в том случае, когда автор ставит своей целью изменить жанр и «остаётся полностью верен претексту» [Mitrache 1999: 29].

Инновация в тексте проявляется как результат критического рассмотрения текста или интенсивного диалога с автором претекста, что приводит к возникновению новых смысловых конструкций. Несмотря на появление нового в тексте, он будет функционировать как вторичный по отношению к претексту. По мнению З.Я. Тураевой, «вторичные жанры – это сложная система, которая строится на противоборстве по крайней мере двух знаковых систем – текста-основы и значимого фона – текста-прототипа» [Тураева 1993: 15]. Такие взаимоотношения проявляются в интертекстуально усложнённых текстотипах между прецедентным текстом и текстом, возникшим на его основе. Известное, которое узнается читателем в тексте пародии, посвящения, перевода и пр., органически сливается с неизвестным и новым.

### **3.2 Собственно интертекстуальные текстотипы**

Доминантным в ряду рассматриваемой группы поэтических текстотипов являются тексты пародийного жанра. Пародия относится к числу так называемых семиотически усложненных текстотипов [Кураш 2003], так как для ее понимания необходимо знание текста-оригинала и способность декодировать пародируемые элементы. Коммуникативная цепь «автор – текст – читатель» для пародии приобретает вид «автор(ы) – текст(ы) – читатель/автор – текст-пародия – читатель». Иными словами, коммуникативная ситуация расширяется за счет автора пародии, который одновременно является читателем прецедентного текста.

По мнению М.А. Паниной [Панина 1994: 5], комический текст строится на отклонении от когнитивного и языкового стереотипа, который задает определенный способ интерпретации. Двойная интерпретация текста, которая исходит от стереотипного и игрового элементов, порождает в итоге комический эффект – главный результат восприятия пародийного текста.

Ю. Тынянов говорил о многоплановости пародии, где первый план – тот, который указывает на прецедентный текст. За данным реальным планом следует план пародирования. Ни первый, ни второй планы, взятые в отдельности, еще не раскрывают всего смысла пародии. Пародия обладает еще и «сложным, многозначным и конкретным третьим планом, представляющим собой соотношение первого и второго планов как целого с целым. Третий план – это мера того неповторимого смысла, который передается только пародией и непередаваем никакими другими средствами» [Новиков 1989: 13].

Для автора пародии обращение к интертексту является способом «включения «я» в контекст культуры <...> внедрения «своего текста» в совокупный текст культуры» [Абрамов 1993: 17].

Для читателя интертекстуальность пародии является определенной установкой на «узнавание и припоминание <...> сопоставление всех релевантных, в том числе и экстралингвистических, контекстов» [Арнольд 1993: 8]. Пародийный текст обязательно содержит сигналы, которые помогают читателю идентифицировать его как литературную пародию. К таким сигналам можно отнести: употребление собственных имен персонажей, литературных антропонимов, топонимов, цитирование претекста, аллюзивные элементы, воспроизведение в тексте особенностей идиостиля, на что указывалось в специальных исследованиях, посвященных пародии [Аверинцев 1993; Гузь 1997; Новиков 1989; Сарнов 1984; Тынянов 1977; 159]. Чем больше насыщенность текста пародии элементами претекста, чем выше прецедентность текста пародии, тем легче происходит процесс узнавания пародируемого объекта, тем выше вероятность адекватного восприятия данной пародии. Существование пародии, по словам О.И. Ревуцкого, «без использования вертикального контекста невозможно» [Ревуцкий 1998: 107].

Вслед за Л. Гроссманом, Б. Сарнов предлагает выделить три типа литературной пародии: 1) пародия на литературное направление, 2) пародия на творчество поэта в целом, 3) пародия на отдельное стихотворение [Сарнов 1984: 140]. Данные типы, как видно, соотносятся с выделенными ранее ИО по континуумному признаку: первые два реализуются в ИО «текст – универсум текстов», а третий может быть представлен либо ИО «текст – текст», либо ИО «текст – фрагмент текста».

В качестве примера рассмотрим стихотворение Дона Аминадо (псевдоним А. Шполянского) «Ах! Я знаю любви настоящей разгадку...»



(из цикла «Дамы на Парнасе»), которое является пародией на творчество А. Ахматовой (ИО «текст – универсум текстов»).

Дон Аминадо ввел цитату как признак интертекстуальности, наличия «текста в тексте», указывающий на пародируемый текст:

*«Я на правую руку надела перчатку  
С левой руки!..»*                      *Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.*

Дон Аминадо

А. Ахматова

Цитата с некоторым структурным преобразованием взята из стихотворения А. Ахматовой «Песня последней встречи». Заключительные две строки являются пародией именно на нее: *...Я на бледные ножки надела мантилью, / А на плечи – трико...* [Литературная 2000: 67].

Образ *серых глаз*, характерный для творчества А. Ахматовой, также обыгрывается пародистом: *Я пленилась вчера королем сероглазым...* (Дон Аминадо). Ср. у А. Ахматовой: *Слава тебе, безысходная боль! / Умер вчера сероглазый король* (А. Ахматова, «Сероглазый король»); *Сероглаз был высокий мальчик, / На полгода меня моложе* (А. Ахматова, «У самого моря») и др.

Любовную лирику А. Ахматовой наполняет мотив тоски, о чем свидетельствует частотность в текстах ее стихотворений таких лексем, как *томление, усталость, слабее, боль* и т.д., а также междометия «Ах!», выражающих чувства лирической героини: *...Ах, нет, я забыла, / Я люблю вас, я вас любила...* («Хочешь знать, как все это было...»); *Ах, дверь не запирала я, / Не зажигала свеч...* («Белой ночью»).

Данная стилевая черта также подмечена Доном Аминадо: текст пародии начинается междометием «Ах»: *Ах! Я знаю любви настоящей разгадку....*

Еще одним указателем на интертекстуальное порождение текста пародии и на его претекстную основу является характерное начальное «я», например: *Я обманут моей унылой, / Переменчивой ... судьбой. / Я ответила: "Милый... / И я тоже. Умру с тобой..."* («Песня последней встречи»).

В тексте пародии четыре строки из двенадцати также начинаются с «я»: *Я на правую руку надела...; Я пленилась вчера...; Я скорблю глубоко!..; Я на бледные ножки надела....*

Композиционная структура текста пародии, в свою очередь, напоминает структуру стихотворения А. Ахматовой «Память о солнце в сердце слабеет...» (оба текста имеют перекрестную рифмовку с женской и мужской рифмой): *Память о солнце в сердце слабеет. / Желтой трава.*

*/ Ветер снежинками ранними веет / Едва-едва (А.Ахматова, «Память о солнце...») – Я пленилась вчера королем сероглазым / И вошла в кабинет: / Мне казалось по острым, изысканным / фразам, / Что любимый – эстет (Д. Аминадо, «Ах! Я знаю...» [Литературная 2000: 67]).*

Данный пример наглядно показывает, что текст пародии буквально соткан из разноуровневых и разнотипных элементов ахматовского идиостиля. Отношения текста Дона Аминадо и претекста вписываются в оппозицию «текст – универсум текстов» и сводятся к таким вариантам данной ИО, как включение, пересечение.

Как текстообразующие элементы пародий, таким образом, могут рассматриваться особенности рифмовки, словоупотребления, ритма и интонации пародируемого текста (или ряда текстов) определенного автора. Например, пародия А. Архангельского «Разговор с Пушкиным» на В. Маяковского легко декодируется читателем, так как стихотворная «лесенка» прочно ассоциируется с идиостилем В. Маяковского. Благодаря этому опознавательному знаку текст уже воспринимается читателем как пародия на В. Маяковского. Интертекстуальными маркерами, помимо этого, становятся и сходство названий пародии А. Архангельского и некоторых стихотворений В. Маяковского («Разговор с товарищем Лениным», «Разговор с фининспектором о поэзии» и др.), заимствование у В. Маяковского характерных интонаций призыва, пафосного выражения «я» и пр.

А. Архангельский к тому же не дословно цитирует А.С. Пушкина «от имени» В. Маяковского, намекая на пренебрежительное отношение футуристов к классической литературе как образцу творчества:

*– Мой дядя  
самых  
честных  
правил...  
Как это?  
– когда  
не в шутку занемог,  
Уважать, стервец,  
себя заставил,  
словно  
лучше  
выдумать  
не мог...*

Как видно, в пародию на В. Маяковского оказались включенными и тексты произведений А.С. Пушкина. Подобное взаимодействие нескольких претекстов в процессе создания текста-пародии (интертекстуальный полилог) также является распространенной формой существования интертекстуальности в ЛХД.

Покажем это еще на одном примере – пародии А. Архангельского «Мужичок с ноготок» [Литературная 2000: 70], своеобразие которой заключается в том, что перед нами взаимодействие двух прецедентных текстов и текста пародии. Само заглавие «Мужичок с ноготок» отсылает нас к первому претексту, которым является отрывок из стихотворения «Крестьянские дети» Н.А. Некрасова, и содержит в себе указание на тематику стихотворения. Лексический состав текста пародии представлен большим количеством «цитат без кавычек» [Барт 1989: 418], взятых из произведения Н. Некрасова: *мужичок с ноготок, в студеную пору, сильный мороз, хвороста воз* и т. д., а также близкими к ним лексическими вкраплениями: *медлительно в гору* (текст пародии) – *медленно в гору* (претекст<sup>1</sup>), *лошадь – лошадку, папа рубит, а я подвожу – отец рубит, а я отвожу* и др. А. Архангельский в целом передал содержание исходного текста, придав ему иронический колорит, изменив стилистическую окраску и коннотативные оттенки отдельных лексем.

Однако для полного адекватного восприятия данной пародии реципиент должен узнать сигналы и актуализировать в памяти еще и второй претекст – стихотворение А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью...». Первое словосочетание в тексте пародии соответствует началу второй строфы ахматовского текста, но с изменением пунктуационного знака, а следовательно, и с изменением интонационного рисунка: «Как забуду!» (текст пародии) – «Как забуду?» (претекст<sup>2</sup>); грусть, спокойствие в претексте<sup>2</sup> сменяются энергичностью текста пародии. На диалог текста пародии и претекста<sup>2</sup> указывают не только наличие совпадающих лексических единиц, но и структура данных произведений: они одинаковы по объему, обладают перекрестной рифмовкой с соответствующими мужскими и женскими рифмами, например: *дрожу – подвожу* (текста пародии) – *умру – на ветру* (претексте<sup>2</sup>), *шутка – малютка* (текста пародии) – *шутка – жутко* (претексте<sup>2</sup>) и др.

Можно сказать, что данная пародия строится по следующей условной схеме: претекст<sup>1</sup> + претекст<sup>2</sup> = текст пародии (Н. Некрасов «Крестьянские дети» (отрывок) + А. Ахматова «Сжала руки под темной вуалью...») = А. Архангельский «Мужичок с ноготок»): ...Однажды,

*в студеную зимнюю пору... + Как забуду? Он вышел шатаясь...  
= Как забуду! В студеную пору...*

Таким образом, основаниями отнесения пародий к группе собственно интертекстуальных текстотипов являются следующие:

- пародийный текст всегда состоит из переплетения разных прецедентных «голосов», что является одним из ведущих признаков межтекстовых отношений, которые и порождают интертекстуальность;
- в текстах пародийного жанра мы обнаруживаем реализацию основных видов ИО:

1) континуумные, в частности, «текст – универсум текстов» (например, пародия Дона Аминадо «Ах! Я знаю любви настоящей разгадку» на творчество А. Ахматовой), «текст – текст» (например, пародия Л. Лазарева, С. Рассадина и Б. Сарнова «Я – пятно» на текст А. Вознесенского «Я – семья»), «текст – фрагмент текста» (например, пародия А. Вознесенский «Кому на Руси жить плохо» на элементы текста Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»);

2) смысловые. Прецедентный пародируемый текст и текст пародии стремятся к привативной оппозиции: претекст определенным образом присутствует в тексте-пародии, он включен в пародийный текст и проступает в виде интертекстуальных маркеров на разных языковых уровнях. В то же время между претекстом и текстом пародии возникают отношения пересечения (эквиполентная ИО). При этом тексты пересекаются как вследствие положительного отношения к претексту (языковая игра, переосмысление элементов идиостиля, любование стилем), так и как проявление его негативной оценки в тексте-пародии (критика, отрицание, высмеивание идиостиля претекста).

К рассматриваемой группе поэтических текстотипов относятся и все разновидности (жанровые модификации) пародии: пересмешники, подражания, перепевы и др. [см.: Шор 2003: 138].

### **3.3 Текстотипы, тяготеющие к интертекстуальности**

Типичным и наиболее характерным представителем данной группы русских поэтических текстотипов является стихотворное посвящение.

Жанр посвящения подразумевает поиск прецедентных текстов и поиск информации о личности, которой посвящен данный текст. Можно констатировать, что данный текстотип основан на интертекстуальных отношениях с высокой степенью вероятности проявления.

Чаще всего посредством текстов данного текстотипа поэты обращаются к личности и творчеству предшественников или современников непосредственно, вследствие чего текст наполняется конкретными знаковыми включениями, которые четко указывают на «чужое» слово.

Вместе с тем, в отличие от пародии, интертекстуальность посвящений, хотя и высоко вероятна, но факультативна. Иногда посвящение тому или иному поэту интертекстуально никак не «обыгрывается» в тексте в виде конкретно-языковых репрезентаций (например, стихотворения М. Цветаева «Глаза» (посв. М.А. Кузмину), С. Есенин «Капитан земли» (посв. В.И. Ленину), А. Блок «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...» (посв. Л.Д. Менделеевой) и др.). В то же время фактически «обязательная» интертекстуальность характерна для текстотипа «разговор с предшественником / современником / писателем», который можно рассматривать как одну из внутрижанровых разновидностей посвящений.

На диалогичность рассматриваемого текстотипа могут указывать заглавия, примечания, упоминание имени автора или лирических героев «чужого» текста и т. д.

Прямые указания на определенное лицо, к которому обращен текст посвящения, характерны для следующих заглавий, ср.: «Стихи к Пушкину» (М. Цветаева), «Анне Ахматовой» (М. Цветаева), «Что же в тоске бескрайней... (Марине Цветаевой)» (А. Герцук) и др.

Каждый текст-посвящение, несмотря на то, что нередко содержит в себе элементы «чужого» творчества и отсылки к фактам «чужой» биографии, составляющие экстралингвистический слой дискурса, является выражением творческого «я» поэта-создателя данного текста, его внутренних ощущений и переживаний, отношения его собственного «я» к «я-чужому». С. Полляк, говоря о творчестве М. Цветаевой, отметил: «В ее воспевании поэтов ...самую существенную роль, как следует полагать, играет не только умение глубоко вчитываться в их произведения, впитывать в себя тот внутренний жар и волнение, которые были им присущи, ...но и момент преображения, какому Цветаева могла подвергнуть самые важные, по ее мнению, элементы их поэзии, чтобы они стали ее собственной поэзией, чтобы выражали то, что она сама ощущала» [Полляк 1991: 181]. Именно этим и задается «момент» интертекстуальности.

Для текстов-посвящений характерен авторский расчет на внимательность читателя. В частности, в таких текстах имя собственное,

выступающее объектом посвящения, может быть указано имплицитно, как например, в акrostихе – стихотворении, в котором начальные буквы каждой строчки при прочтении их сверху вниз образуют слово или фразу. Для акrostиха-посвящения характерно составление начальными буквами имени того, к кому обращено стихотворение. Например, первыми буквами каждой строки приводимого ниже текста А. Ахматова подсказала, что написала данное стихотворение для художника и поэта Б. Анрепа:

*Бывало, я с утра молчу  
О том, что сон мне пел.  
Румяной розе и лучу  
И мне – один удел.  
С покатых гор ползут снега,  
А я белей, чем снег,  
Но сладко снятся берега  
Разливных мутных рек.  
Еловой рои свежий шум  
Покойнее рассветных дум.*

А. Ахматова, «Песенка»

Близка к рассмотренному текстотипу анаграмма, являющаяся способом организации текста, при котором буквы и их комбинации воспроизводят доминирующее в смысловом отношении слово данного текста. На интертекстуальное понимание анаграмм указал М.Б. Ямпольский, подчеркнув, что «порядок элементов организует в анаграммах не столько линейность, сколько некую вертикаль, выход на иной текст, интертекстуальность» [Ямпольский 1993: 38].

Анаграмма представляет собой текст, составленный из новой последовательности букв другого текста, следовательно, кодирует диалог текстов. Достаточно часто анаграммами представлены и тексты-посвящения. Анаграммируемое имя, которому посвящается произведение, может быть распределено во всем тексте. Например, И. Сид создает анаграмму-посвящение «Андрей Битов», используя лишь буквы данного имени и фамилии в различных их комбинациях:

*Верти бандой,  
автор бдений!  
Бей дни, автор.  
О, бритва дней!  
Битва родней.  
Древний Бато,*

*бетон и драйв,  
радий – в бетон...  
Ай, вот бредни!  
Бредит война,  
А в ней бродит  
Андрей Битов.*

Анаграммное построение текста представлено и в посвящениях, созданных Б. Пастернаком «Посвящение» (Марине Цветаевой), И. Северяниным «Валерию Брюсову», Н. Гумилевым «Акrostих» (Анне Ахматовой) и др.

Универсум ЛХТ в целом, как и творческое наследие многих конкретных поэтов, содержит в себе достаточно большую группу лирических произведений, относящихся к жанру посвящения. Например, М. Цветаева создала целый ряд посвящений А. Ахматовой, А. Блоку, Б. Пастернаку, М. Волошину и многим другим поэтам. В то же время и М. Цветаевой были написаны стихотворения-посвящения, которые вступают в диалог не только с жизнью и творчеством поэтессы, но и взаимодействуют между собой через посредство определённых общих лексем, образов, концептов. Одним из них стала лексема-образ «чудо», которая представлена в ряде стихотворений М. Цветаевой: *Никому не шепни, просыпаясь, про нежное чудо: / Свет и чудо – враги* («Плохое оправданье»); *...мое свершившееся чудо / Разгонит смех* («Быть нежной, бешеной и шумной...»); *Живой каким-то чудом / Двенадцатиколонный дом* («В огромном липовом саду...») и т.д.

Тексты посвящений, написанные А. Герцык и М. Волошиным в адрес М. Цветаевой, оказываются интертекстуально связанными посредством данного концепта не только с произведениями самой М. Цветаевой, но и между собой. М. Волошин, восхищаясь «Вечерним альбомом», писал: *Ваша книга – это весть «оттуда», / Утренняя благостная весть. / Я давно уж не приемлю чуда, / Но как сладко слышать: «Чудо – есть!* (М. Волошин, «К Вам душа так радостно влекома...»).

А. Герцык в своем посвящении развивает данный концепт, стремясь узнать, в чем же заключается чудо, и ответ на данный вопрос ищет у самой М. Цветаевой, обращаясь к ней своим посвящением, написанным в форме диалога: *«Что же в тоске бескрайней / Нашла ты разгадку чуду / Или по-прежнему тайна / Нас окружает всюду?»* (А. Герцык, «Что же в тоске бескрайней...»).

Творческому наследию М. Цветаевой адресовано и посвящение, написанное С. Парнок. В текст стихотворения «Смотрят снова глазами незрячими...» (1915) С. Парнок вводит перефразированные строчки из стихотворения М. Цветаевой «Душа и имя» (1911): *Не в твоём ли отчаянном имени / Ветер всех буревых побережий, / О, Марина, соименница моря* (С. Парнок, «Смотрят снова глазами...»).

Наличие в тексте С. Парнок имени и интертекстуального включения позволяет без затруднений определить адресата данного посвящения – М. Цветаеву, а следовательно, глубже понять его и осознанно соотнести со всем творчеством поэтессы и с конкретным претекстом: *Пока огнями смеется бал, / Душа не уснет в покое. / Но имя Бог мне инде дал: / Морское, оно морское! / Но душу Бог мне иную дал: / Морская она, морская.*

Посредством лирических произведений поэты-современники вступают в диалог друг с другом. Текст приведенного выше посвящения интертекстуально связан и с посвящением, написанным М. Цветаевой для С. Парнок «Вы счастливы? – Не скажете! Едва ли!..» (1914), благодаря которому становится понятным, почему она просит помощи именно у М. Цветаевой: *Ах, от смерти моей уведи меня / Ты...* М. Цветаева в своем посвящении, хорошо зная жизнь своей подруги, ее тяжелое душевное состояние, предвидит гибель души С. Парнок: *...Вас, юная трагическая леди, / Никто не спас! / ...Вас – хоть разорвись / над гробом! – / Уж не спасти!*

Таким образом, это тот случай, когда личное знакомство поэтесс и знание творчества друг друга стало основой возникновения взаимных текстов-посвящений и их дискурсивного диалога.

Вместе с тем личное знакомство не является обязательным условием возникновения интертекстуальных связей ЛХТ – для создания посвящения автору важнее знание универсума текстов, который и становится основой творческой интенции. Так, например, М. Цветаева, которая никогда не встречалась с А. Блоком, посвятила ему целый цикл текстов «Стихи к Блоку», в котором она отмечает данный факт: *Но моя река – да с твоей рекой, / Но моя рука – да с твоей рукой / Не сойдутся, Радость моя, доколь / Не догонит заря – зари* (М. Цветаева, «У меня в Москве...»).

В текстах данного цикла звучит поклонение перед поэтом, на основании чего возникает интертекстуальная связь между текстами посвящений «Ты проходишь на запад солнца...», «Думали – человек!..», «Как слабый луч сквозь черный морок адов...»: *Божий праведник мой*



*прекрасный, / Свете тихий моей души / ...Восковому святому лику / Только издали поклонюсь...; ...плачьте о мертвом ангеле! / ... Шли от него лучи...; ... воскресенье празднует...; Святое сердце Александра Блока.*

В посвящениях А. Блоку часто встречается ассоциирование поэта с образом «лебедя»: *Плечи сутулые гнулись от крыл. / В певчую прорезь, в запекшийся пыл – / Лебедем душу свою упустил!* (М. Цветаева, «Други его...»), *А над равниной – / Крик лебединый. / Матерь, ужель не узнала сына?* (М. Цветаева, «А над равниной...»), *Не переломанное ребро – / Переломанное крыло* (М. Цветаева, «Не переломанное ребро...»), *Александра, лебедя чистого* (А. Ахматова, «А Смоленская нынче именинница...»). Этот образ объединяет данные тексты в эквиполентную ИО по типу «текст – фрагмент текста».

Посвящения в качестве исходного материала могут иметь не только прецедентные тексты и идиостили, но и фрагменты экстралингвистического слоя дискурса. Например, это могут быть портретные характеристики человека, которому посвящается текст. Посвящения А. Блоку являются тому примером, так как многие тексты посвящений поэту основываются на описании его внешности: *У него глаза такие, / Что запомнить каждый должен* (А. Ахматова, «Я пришла к поэту в гости...») – *Я снова вижу ваш взор величавый, / Ленивый голос, волос курчавый. / Залита солнцем большая мансарда, / Ваш лик в сияньи, как лик Леонардо* (Г. Иванов, «Письмо в конверте») – *Голубоглазый / Меня сглазил / Снеговой певец* (М. Цветаева, «Нежный призрак...»).

Посвящение может базироваться на определенных событиях из жизни человека, которому адресуется текст. Б. Ахмадулина в стихотворении «Уроки музыки» отражает некоторые факты из жизни М. Цветаевой, сравнивая ее со своей жизнью. Речь идет о том, что первой школой М. Цветаевой была музыкальная школа, так как «мать – Мария Александровна Мейн – страстная музыкантша», но «любимое занятие с четырех лет – чтение, с пяти – писание» [Цветаева 2002: 5]:

*...тебя, как всех,  
учили музыке. (О крах ученья!  
Как если бы, под богов плач и смех,  
свече внушали правила свеченья.)  
Не ладили две равных темноты:  
рояль и ты – два совершенных круга,  
в тоске взаимной глухонемоты  
терпя иноязычие друг друга.*

Факты биографии, отраженные в творчестве поэтессы, стали, таким образом, интертекстуальной основой для создания текста посвящения.

М. Цветаева в стихотворении «Анне Ахматовой» (1915) создает образ поэтессы таким способом, что, сравнивая его с портретом поэтессы, написанным Натаном Альтманом, сложно определить, какой шедевр был создан раньше. Ср.:

*Узкий, нерусский стан –  
Над фолиантами.  
Шаль из турецких стран  
Пала, как мантия.  
Вас передашь одной  
Ломаной линией.  
Холод – в весельи, зной –  
В Вашем унынии*



Рисунок 3.1. – Анна Ахматова, худ. Н. Альтман

Данный пример представляет собой иной вариант взаимодействия интертекстуального слоя и слоя экстралингвистических фактов в дискурсе. Взаимодействие текстов-посвящений с изобразительным искусством, их диалог, основанный на описании внешности лирического героя, позволяет интертекстуальности проявиться и на уровне диалога разных видов искусств, разных знаковых систем.

Интертекстуальные включения в текст посвящения способствуют, таким образом, адекватному пониманию мотивов его создания, подтекстов, средств поэтического метаязыка, лирических образов произведения, а «чтение превращается в творческое взаимодействие» [Прохоров 2004: 181].

Среди других текстотипов, которые могут быть причислены к данной группе, можно указать на так называемые лимерики – короткие юмористические стихотворения строго закреплённой формы (пять строк анапестом, рифмующихся по схеме ААББА, причем строки с рифмой А – трехстопные, с рифмой Б – двустопные), в которых рассказывается о каком-то событии, обязательно веселом или маловероятном, зачастую с упоминанием известных читателю людей, в том числе писателей, поэтов, их произведений, что делает данный жанр весьма склонным

к прецедентности [Артемова 2004], однако не всегда основанным на интертекстуальности, а при её тематической обусловленности, когда лимерики сближаются с посвящениями и пародиями. Для иллюстрации сказанного ниже приводятся два примера подобных текстов, принадлежащих С. Шоргину:

Интертекстуальность присутствует

*Крыса, съев томик Эко про "Розу",  
Приняла восхищенную позу  
И сказала: "Стихи -  
Лишь набор чепухи!  
Я отныне люблю только прозу!"*

Интертекстуальность отсутствует

*Объявление висит у забора  
(На доске возле будки вахтёра) -  
Что мясной комбинат  
На работу взять рад  
Двух убийц и еще шкуродёра.*

### **3.4 Смежно-интертекстуальные текстотипы: переводные тексты и интертекст**

Расширение круга культурных связей актуализирует проблему перевода. Особое место в ряду различных видов перевода занимает перевод текстов художественной литературы, поскольку язык в художественной литературе выполняет не только коммуникативную функцию, но и эстетическую. К.И. Чуковский писал: «Если вы с максимальной точностью передадите каждое слово текста, но не передадите его поэтичность, достигнутая вами точность будет равняться нулю» [Гатов 1970: 4]. Поэтому переводчик лирического произведения должен быть не только языковедом, но и поэтом. Он должен ощущать духовное родство с автором переводимого текста, чтобы с минимальными смысловыми потерями передать текст читателям инокультуры.

«Перевод – это сложный и многогранный вид человеческой деятельности. Хотя обычно говорят о переводе «с одного языка на другой», но, в действительности, в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные складывания мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки» [Комиссаров 1999: 11].

В отличие от рассмотренных ранее текстотипов, переводные тексты имеют более специфические связи с феноменом интертекстуальности,

о чем уже говорилось в трудах ряда исследователей [Денисова 2003; Кузьмина 2001; Нэгеле 2002 и др.].

И в том, и в другом случае мы имеем дело с деривационными отношениями «исходный текст – производный текст». При создании текста перевода коммуникативная цепь «автор – текст – читатель» расширяется до «автор – ЛХТ<sup>1</sup> – читатель/переводчик (автор) – ЛХТ<sup>2</sup> – читатель». В цепи «автор – произведение – читатель» появляется дополнительное звено – «переводчик», что приводит к усложнению данной системы.

При переводе между читателем и исходным текстом появляются определенные информационные фильтры (переводчик и новый текст), обладающие иными, по сравнению с оригиналом, свойствами. При переводе художественного произведения факторы, разделяющие замысел автора и читательское восприятие, оказывается значительно длиннее, так как добавляются национально-культурные различия, закрепленные в языковых формах и в сложившихся системах ассоциаций, различия в ритмической организации текста и т. д.

Возникают и различия прагматических интенций на уровне текстопорождения. В отношении интертекстуальности мы имеем «обоюдный диалог»: как со стороны исходного, прецедентного текста (обычно в силу его высокохудожественности, знаковости, авторитетности и т. д.)<sup>3</sup>, так и со стороны производного текста (например, в силу жанра: посвящение, пародия, анаграмма и др.), то есть интертекстуальность стремится к выражению в равноправном диалоге текстов по принципу «реплика – реплика».

Перевод, в свою очередь, стимулируется со стороны исходного текста (при этом требования к исходному тексту те же, что и в случае с интертекстуальностью), но в типичном случае представляет собой диалог по принципу «реплика – эхо». В частности, Р. Нэгеле названием своей книги «Эхо: Пере-вод. Чтение между текстами» («Echos: Über-setzen. Lesen zwischen Texten» R. Nägele) [Nägele 2002] показывает, что перевод является эхом (отголосками, откликами) одного текста в другом при перемещении его в иную культуру через границы одного языка в другой. Задача переводчика, по словам В. Бенжамина (W. Benjamin) состоит в том, чтобы «найти те интенции в языке, на который переводится текст, которые «оживят» эхо оригинала» [Nägele 2002: 57]. Правда, в силу определенных обстоятельств, «эхо» может оказаться более сильным, чем отраженный

---

<sup>3</sup> В специальной литературе в связи с этим можно встретить понятия «сильных текстов», т.е. постоянных интертекстуальных «доноров» [Гусева 2004].

им «голос». Речь идет об эстетической равновеликости исходного текста и его перевода. М. Цветаева по поводу перевода В. Жуковским «Лесного царя» И.В. Гете писала: «Вещи равновеликие. <...> За столетие давности это уже не перевод, а подлинник» [Цветаева 1971: 526].

Таким образом, с точки зрения текстопорождения между интертекстуальностью и переводом существует общая зона, сближающая данные феномены. Это, с нашей точки зрения, интерпретационные отношения, возникающие между оригинальным и переводным текстами, которые могут дополнять их «диалогические отношения». Н.А. Кузьмина отмечает, что «переводчик художественного произведения – не только поэт, но и исследователь: его деятельность осознается им же самим как после-деятельность (мета-деятельность, перевод), предполагающая анализ, исследование законов организации текста-оригинала на разных языковых уровнях (от фонетического до собственно текстового)», «переводчик стремится самого себя отождествить с переводимым автором, перевоплотиться в него и потому получить право думать и говорить (додумывать и договаривать!) от его имени» [Кузьмина 2001].

На уровне восприятия текста перевод обычно функционирует для читателя как «первичный» текст (далеко не всякий рядовой читатель владеет иностранными языками в полной мере), поэтому диалога переводного текста с оригинальным для читателя обычно не существует. Этот диалог в полной мере доступен лишь кругу специалистов, которые занимаются сопоставительным анализом оригинальных и переводных текстов [Кураш 2001]. Вместе с тем перевод может вызвать у читателя интерес к оригиналу. В этом случае и возникает возможность переводного текста войти в интертекстуальный диалог с исходным текстом и вовлечение исходного текста в интертекстуальное поле перевода. И.В. Гете в связи с этим писал: «Я бы уподобил переводчиков искусным сводникам, умеющим представить женщину под вуалью красавицей, достойной любви и поклонения; они возбуждают у нас непреодолимое влечение к оригиналу» [Разговор 1972: 480].

Нередко встречается явление «множественности переводимого произведения» [Левин 1985: 261–262], то есть один и тот же исходный текст может иметь несколько текстов-переводов, как, например, стихотворение И.В. Гете «Wandrer's Nachtlied» в переводах русскими поэтами: М. Лермонтов – «Из Гете» («Горные вершины...»), И. Анненский – «Над высью горной...», В. Брюсов – «На всех вершинах...», Д. Андреев – «Гаснут горные пики...». Данные переводы,

основываясь на том, что претекст у них один и тот же, взаимодействуют друг с другом, при этом отношения между такими текстами можно назвать интертекстуальными, структурированными по принципу дизъюнктивной оппозиции.

«Чем больше переводов у одного и того же оригинала, тем больше оснований рассматривать эти переводы в совокупности, как некий своеобразный текст» [Задорнова 1994: 5].

Для автора-переводчика исходный текст и созданный им перевод также вступают в интертекстуальные отношения, тем более что автор должен учитывать и все созданные до него переводы данного текста. Читателю же исходный текст чаще не знаком, поэтому объем интертекстуального поля читателя будет зависеть от уровня его пресуппозиции и, вероятнее всего, состоять из переводов данного текста, созданных разными авторами.

Возникновение интертекстуальных отношений в процессе перевода, таким образом, различается при текстопорождении и при восприятии текста. Для переводчика исходный текст и перевод являются интертекстуально связанными, так как переводчик при построении текста стремится достичь его подобия оригиналу на всех языковых уровнях (от фонетического до текстового). ЛХТ<sup>1</sup> должен получить такие преобразования, чтобы адекватно вписаться в новую культуру, которой принадлежит ЛХТ<sup>2</sup>. ЛХТ<sup>2</sup> может быть воспринят читателем как переводной либо как оригинальный текст, при этом читатель может и вовсе «упустить» текст исходный, тем более если перевод будет обращаться к претекстам, значимым для принимающей литературы. «Любой перевод, – отмечает в связи с этим М. Тростников, – представляет собой трансплантацию некоторого эстетического явления на не свойственную ему, чужеродную почву. Однако, если предпринимается попытка перевода текста, созданного в рамках культуры, принципиально отличной от культуры языка переводчика (скажем, из китайской или персидской поэзии), то правомерно говорить лишь о создании некоего общего представления о художественном произведении; если же перевод осуществляется с языка на язык в пределах одной культуры (скажем, с немецкого на русский), то бытование переводного текста в рамках иной национальной культуры способно обогатить подтекстовую структуру оригинала, создав тем самым интертекст интеркультуры» [Тростников 2001: 564]. Примером, подтверждающим данную цитату, по словам М.В. Тростникова, является «Песня Миньоны» И. Гете, которая

имеет большое количество переводов на русский язык. Ср. также высказывание М. Цветаевой о переводе «Лесного царя» И. Гете, выполненном В. Жуковским, приведенное выше.

Необходимо понимать, что процесс такого глубокого расхождения текстов (отсутствие эквивалентности) не является переводческим недостатком, а представлен как включение двух текстов, не только в систему переводческих взаимоотношений, но и в интертекстуальный диалог, где отношения взаимодействующих феноменов структурируются по принципам «интерпретируемое – интерпретация», «реплика – отклик», «мысль – домысленное» и т. п.

Текст перевода становится в некоторой степени предсказуемым в сравнении с «первичным» текстом. Перевод *argoté* подразумевает неединственность. При анализе перевода в аспекте интертекстуальности «отдельные фразы и выражения оцениваются не в плане эквивалентности в принимающем языке, а с точки зрения внутренней целостности интертекстуальных связей относительно принимающей языковой/культурной системы» [Денисова 2003: 208]. Иными словами, языковые законы и лексикон конкретного языка подчиняют себе переводчика.

Важным является и то, как будет принят и как поведет себя переводной текст в принимающем его инокультурном универсуме текстов. Р.Р. Чайковский и Е.Л. Лысенкова в книге ««Пантера» Р. Рильке в русских переводах» [Чайковский 1996] доказывают, что статус каждого из переводов имеет существенное различие: «существует обычно первый по времени перевод. Это – перевод-открытие<...> Последующие переводы могут быть переводами, сделанными независимо от первого, и переводами, выполненными с учетом уже существующих<...> Каждый раз существует и последний по времени создания перевод, то есть перевод, имеющий в данный момент статус новейшего, но вместе с тем одного из нескольких» [Чайковский 1996: 8–9]. Если автор знаком с предыдущими переводами, то в процессе создания своего текста он вступает с ними в диалог, «как бы ставит перед собой две задачи – доказать, что предыдущий или последующие переводы недостаточно адекватно передают особенности оригинала, и показать, как надлежит переводить» [Чайковский 1996: 9].

Р.Р. Чайковский и Е.Л. Лысенкова выделяют причины возникновения нескольких переводов, к которым относят одновременное начало работы над оригиналом, неудовлетворенность существующими переводами, устаревание перевода, творческие и личные мотивы. Результатом процесса функционирования многих переводов, по мнению названных

исследователей, является «размывание образа оригинала в представлении читателей» [Чайковский 1996: 9]; читатель «в идеале должен иметь один оптимальный перевод» [Чайковский 1996: 10].

На наш взгляд, наличие множественности переводов одного произведения вовсе не обязательно приведет читателя к «неведению», заблуждению и вопросу, «какому переводу верить» [Чайковский 1996: 10], а в некоторых случаях даже сможет вызвать интерес к оригиналу, стремление познакомиться со всеми интертекстуально связанными текстами-переводами и включить в этот интертекстуальный круг оригинал. Понятно, что такой случай – идеальный, но и его исключать нельзя.

Р.Р. Чайковский и Е.Л. Лысенкова провели сравнительный анализ текста оригинала стихотворения Р. Рильке «Der Panther» (1902) и текстов переводов «Леопард» (1996) В. Авербуха, «Пантера» (1981) К. Азадовского, «Пантера» (1957) А. Биска, «Пантера» (1977) К. Богатырева, «Пантера» (1974) Е. Витковского, «Пантера» (1996) А. Егина, «Пантера» (1995) Н. Кан. Особый интерес вызывает текст И. Бунина «Пантера» (1922). По мнению 2/3 участников анкетирования, проведенного исследователями, стихотворение И. Бунина соотносится со стихотворением Р. Рильке, а 37,4 % опрошенных признали стихотворение И. Бунина как самостоятельное поэтическое произведение. В связи с этим, исследователи говорят о данном стихотворении как о «потаянном переводе, вольном переложении, свободной интерпретации рильковского текста, заимствовании – переработке, особой поэтической реминисценции на уровне текста или самостоятельном поэтическом произведении, <...> факте поэтического состязания» [Чайковский 1996: 95].

Текст-оригинал Р.М. Рильке, стихотворение И.А. Бунина и все иные упомянутые переводы включены, таким образом, в единое интертекстуальное поле. Одним из ярких маркеров интертекстуального взаимодействия является совпадение названий данных текстов, подчеркивающее их тематическое единство. При сравнении лексического состава текстов также прослеживается сходство лексических единиц во всех текстах. Например: *Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im aller kleinsten Kreisedreht... / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betäubt ein grosser Wille steht* (R.M. Rilke, «Der Panther») – *Томят, пьняят короткие круги, / Размеренно-неслышные шаги, – / Вот в царственном презрении ложится / И вновь в себя, в свой жаркий сон глядится* (И.А. Бунин, «Пантера») – *Крутящийся по крохотному кругу / упругий шаг невуچه мощных лап – / как ритуальный танец от недуга*



/ вокруг вождя, который вдруг ослаб (В. Авербух, «Леопард») –  
Ее походка мощная упруга, / все напряженной движется она,  
/ как в танце, в направленье к центру круга, / в котором воля, оглушена  
(О. Горбатова, «Пантера») – Глухая мягкость поступи упругой,  
/ кружение без отдыха и сна — / как танец сил по крохотному кругу,  
/ где в центре воля спит, оглушена (Т. Сильман, «Пантера») – **Беззвучный,  
мягкий шаг ее упругий / размерен и так вкрадчиво силен,** / как будто  
пляска мощи в узком круге, / где дух великой воли заключен (А. Биск,  
«Пантера») и др.

Интертекстуальный круг переводов возникает во всех национальных литературах, так как переводческая деятельность расширяется по мере развития интернациональных отношений и межкультурного диалога. Так, стихотворение М. Цветаевой «Тоска по родине!...» имеет несколько переводов на немецкий язык: «Das Heimweh...» К. Боровски (Kay Borowsky), «Der Drang nach Hause!...» Р. Питрас (Richard Pietraß), «Heimweh...» К. Райниг (Christa Reinig). При интертекстуальном анализе данных текстов важно обратить внимание на последние строки стихотворения, где упоминается значимый для всей русской литературы образ-символ тревог и тяжелых испытаний – рябина, который напоминает поэту М. Цветаевой о тяжелой «судьбине»: *Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все – равно, и все – едино. / Но если по дороге – куст / Встает, особенно – рябина...*

Этот образ близок судьбе и творчеству М. Цветаевой («Але», «Все круче, все круче...» (из цикла «Разлука»), «Рябину...» и др.), поэтому важно, чтобы и немецкий читатель для адекватного восприятия текста обладал фоновыми знаниями, связанными с данным концем XIX в. Поэтому как самый близкий к оригиналу перевод данного четверостишия мы рассматриваем перевод Р. Питраса, в котором переданы основные коннотативные оттенки последней строчки стихотворения: *Jedes Haus, mir fremd, jeder Dom, taub, / Und alles gleich, alles dieselbe Leere. / Aber wenn auf dem Weg – ein Strauch / Ent flammt, vor allem – Vogel beere...* (R. Pietraß, «Der Drang nach Hause!...») – *Каждый дом мне чуждой, каждый собор глух, / И все одинаково, все такая же пустота. / Но если на пути – куст / Воспламеняется, прежде всего – рябина...* (Подстрочник).

В качестве еще одного примера рассмотрим интертекстуальное взаимодействие стихотворения Б. Пастернака «Быть знаменитым...» и стихотворения «Der Schauende» Р. Рильке. Известно, что между поэтами

«велась переписка и можно говорить о личном влиянии Рильке на Пастернака». Со стихотворением Б. Пастернака взаимодействует не только текст-оригинал, но и его переводы, выполненные А.Я. Сергеевым «Созерцатель», В. Куприяновым «Созерцатель», А. Биском «Созерцатель» и самим Б. Пастернаком «Созерцание», при этом не исключено, что в процессе создания своих текстов переводчики опирались на тексты Б. Пастернака. В своем стихотворении Р. Рильке говорит о том, что то, с чем мы пытаемся бороться, что побеждаем, зачастую не так важно, а сам успех не делает нас значительней; развитие и рост заключаются в стремлении к высшему, идущему через поражения и победы. Такой же мотив звучит и в стихотворении Б. Пастернака «Быть знаменитым – некрасиво...».

*Was wir besiegen, ist das Kleine,  
und der Erfolg selbst macht uns klein.  
... Die Siege laden ihn nicht ein.  
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte  
Von immer Größerem zu sein.*

R.M. Rilke, «Der Schauende»

*Быть знаменитым – некрасиво.*

*Не это поднимает ввысь.*

*... Пройдут твой путь за пядью пядь,*

*Но поражение от победы*

*Ты сам не должен отличать.*

*... И должен ни единой долькой*

*Не отступаться от лица,*

*Но быть живым, живым и только,*

*Живым и только до конца.*

Б. Пастернак, «Быть знаменитым...»

Тексты-переводы созвучны стихотворению Б. Пастернака и вторят оригиналу:

*Победы наши значат мало,  
успех нас только умалит...  
... Победы – не его венец,  
но с каждым новым пораженьем  
сильней становится боец.*

В. Куприянов, «Созерцатель»

*Мы преуспели слишком в малом,  
Успехи наши нас гнетут.  
... Чтоб отдавать за пядью пядь,  
Всю жизнь расти, и с каждым разом  
Все большей силе уступать.*

А. Сергеев, «Созерцатель»

*Мы торжествуем лишь над малым,  
и мы мельчаем от побед...  
... тот бодро уходил от брани,  
былой борьбы неся закал –  
возросшим, светлым, обновленным,  
и без победного венца;  
и путь его – быть побежденным  
все высшим, вышним, до конца.*

А. Биск, «Созерцатель»

Переводы стихотворения Р. Рильке образуют, таким образом, единое интертекстуальное поле, в которое погружается как сам претекст-оригинал, так и взаимодействующий с ним текст Б. Пастернака.

Данный диалог текстов является ярким примером явления, которое в цитированной ранее статье М.В. Тростникова названо «интертекстом интеркультуры». Немецкоязычный текст «включается в орбиту иной культуры, становясь тем самым своеобразным мостом между двумя культурными сознаниями» [Тростников 2001: 570].

Таким образом, художественный перевод в значительной мере способен расширять культурно-смысловое поле интертекстуальности. Для того чтобы признать отношения исходного текста и текста-перевода интертекстуальными, необходимо наличие диалогического взаимодействия текста-оригинала с лирическими текстами принимающего языка. Можно назвать несколько предпосылок этого:

- переводной текст должен осознаться как самобытный и самоценный факт принимающего ЛХД и получить на этой основе известное отвлечение от текста оригинала; с этим обычно бывает связана ощутимая трансформация текстовых структур;
- должна присутствовать традиция сравнения, т.е. существовать ореол «неединственности» воплощения текста в универсуме текстов, и эта традиция должна составлять экстралингвистическую (интертекстовую) рамку бытия текста, входящую в пресуппозицию достаточно широкого круга читателей.

Возможность попадания перевода в интертекстуальное поле увеличивается пропорционально росту множественности его воплощений в принимающем литературно-культурном пространстве.

Перевод занимает и свою позицию в приведенной в предыдущей главе классификации ИО. С одной стороны, наблюдается стремление

к отношениям пересечения (эквиполентной ИО) между текстом-переводом и оригинальным текстом. Данные тексты получают изменения в семантике в связи с переходом в иную культуру, приобщением к инокультурным ценностям, причем процесс может усложняться вследствие деятельности переводчика, его личностных интенций.

Например, созданный М. Лермонтовым перевод из Г. Гейне «На севере диком стоит одиноко...» (или «На хладной и голой вершине...» – первая редакция), по словам Л.В. Щербы, может быть назван точным лишь с формальной точки зрения. В ходе лингвистического анализа ученый показывает, что «лермонтовское стихотворение является <...> самостоятельной пьесой, очень далекой от своего quasi-оригинала» [Щерба 1957: 98]. Переводчик не учел род исходных лексических единиц: *der Fichtenbaum* (м.р) – *die Palme* (ж.р). В тексте М. Лермонтова *сосна* (ж.р.) – *пальма* (ж.р). Данные лексические единицы могли бы быть переведены соответственно *кедр* (м.р.) – *пальма* (ж.р.), то есть с учетом рода (Ср.: в переводах Ф. Тютчева, А. Фета). Таким образом, М. Лермонтов не передал мотив любви мужчины (образ *der Fichtenbaum*) к женщине (образ *die Palme*), а представил мотив одиночества и стремления к недоступной мечте. Тем самым данный текст-перевод по идейному содержанию присоединяется к стихотворениям М. Лермонтова «И скучно, и грустно...», «Парус», «Ангел» и др., то есть соответствует идиостилю поэта.

Процесс перевода, вследствие множественности переводных текстов одного и того же произведения, вызывает полилогические отношения, а именно связь по принципу иррадиации, где центральным звеном является текст-оригинал. При этом все тексты-переводы вступают между собой в дизъюнктивные отношения.

В заключение данной главы отметим, что текстотипы, относящиеся к трём описанным группам, могут комбинироваться. Так, например, существуют пародии в переводе: например, «Алису в стране чудес» Л. Кэрролла переводили В. Набоков (под псевдонимом В. Сирин), А. Оленич-Гнененко, Н. Демурова, Б. Заходер, А. Щербаков и др. Некоторые из них несут в себе черты пародийности, а следовательно, интертекстуальности. «Можно здесь говорить о системном подходе к переводу, основанном на принципе намеренных функциональных субституций и трансформаций» [Шор 2003]. В качестве отдельной разновидности данного текстотипа существуют и пародии на переводы, также перемещающие ЛХТ третьей группы в первую. Данные тексты подробно анализируются в работе [Шор 2003].

## ГЛАВА 4. ИНТЕРТЕКСТ И ИДИОСТИЛЬ

### 4.1. Идиостиль в аспекте диалогичности текстов: внутренняя интертекстуальность

Исследование художественного текста, языка отдельного автора невозможно без определения понятия идиостиля. «Понятие стиля является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной системе средств выражения и отображения, выразительности и образности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам» [Виноградов 1961: 8].

Для белорусской литературы и культуры одним из наиболее ярких идиостилевых пространств является литературно-художественное наследие Владимира Короткевича, индивидуально-авторская концепция мира которого репрезентирована и в прозе, и в поэзии, и в драматургии. Как пишет О.К. Шинкаренко, «Владимир Короткевич родился и утвердился как художник ради того, чтобы ещё раз нам напомнить, что в даль каждый должен идти своим особым путём, неся в сердце любовь ко всему человечеству, чувствуя личную неповторимость и помятуя о неповторимости других, обогащаясь сотворённым гениями всего мира через обретение духовности и достоинства достижений родной земли» [Шинкаренко 2000: 53].

Особый интерес представляет феномен проза-поэтического идиостиля (ППИ) В. Короткевича, который в совокупности представляет собой двуединое полижанровое образование (проза + поэзия). Изучение проблемы «литературного билингвизма» (поэзии и прозы одного автора) приводит к необходимости построения модели комплексного анализа полижанрового идиостиля. Такой анализ предусматривает изучение особенностей идиостиля прозы и идиостиля поэзии автора в диалектике общего и частного, универсального и специфического и является научно перспективным, учитывая то, что модель комплексного исследования полижанрового идиостиля одного автора к этому времени в лингвистике не разработана.

Проблема определения существенных черт категории идиостиля относительно молодая. Кроме того, существуют разные терминологические определения этого явления (ср.: авторский стиль, стилевая манера, индивидуальный стиль, идиолект и др.). Однако взгляды исследователей на нее довольно схожие. «Идиостиль является одновременно и стилем языка, и стилем речи, который дифференцируется

на основе структурных или конструктивных противопоставлений и соотношений между частными системами выражения» [Зотов 1999: 147]. В.В. Виноградов отмечал, что стиль писателя представляет собой систему индивидуально-эстетического использования средств словесного выражения [Виноградов 1961]. В энциклопедии «Кругосвет», размещенной в Интернете, приводится следующее определение: «Идиостиль (индивидуальный стиль), система содержательных и формальных лингвистических характеристик, свойственных произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового отображения» [Идиостиль].

Таким образом, идиостиль представляет собой совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов (творческая индивидуальность автора + средства ее выражения).

Непосредственно с понятием идиостиля связана проблема изучения диалогических отношений текстов. Текст, в особенности художественный, как уже отмечалось выше, не существует изолированно, а вступает в диалог с другими текстами, что приводит к рассмотрению диалогичности текста как бесконечного смыслового пространства [Менджерицкая 1995: 8], где необходимо учитывать множество составляющих: вертикальный контекст, фоновые знания, общий код и др. [Бахтин 1979: 340].

Совокупность текстов одного автора, обозначенная как идиостиль, рассматривается нами как сфера формирования «внутренней интертекстуальности», применительно к которой «внешней интертекстуальностью» является взаимодействие текстов определенного автора с текстами других авторов. Как внутренняя, так и внешняя интертекстуальность может быть средством реализации межкультурного взаимодействия в тексте художественного произведения. Это особенно проявляется в полижанровых (проза-поэтических) идиостилях. Поэтому наша задача – определить формы кодирования и трансляции культурного содержания средствами интертекстуализации в границах полижанрового идиостиля В. Короткевича.

Соединение (соприкосновение) текстов, как это уже отмечалось в предыдущих главах, может происходить посредством различных способов и средств.

Жанры сложных культурных отношений (художественная, научная коммуникация), рассчитанные на активное обратное понимание замедленной деятельности – это текст, как трехвекторная диалогически ориентированная семантическая единица, – это интегрально

упорядоченная совокупность коммуникативных элементов, преобразованная в смысл [Зотов 1999]. Под диалогикой текста понимается конвергентная совокупность неповторимых высказываний, которые находятся в одном бесконечном смысловом поле [Менджеричкая 1995: 8], а диалог рассматривается в широком бахтинском понимании как диалогика текста – «исходная точка – данный текст, движение назад – прошлые тексты, движение вперед – предугадывание нового текста» [Гончарова 1995: 364]. Эти тексты объединяются не по принципу конъюнкции, а по принципу взаимодействия в одном смысловом поле при условии содержательной неповторимости текстов. Создается своего рода трехвекторный мегатекст с конвергентной семантикой [Зотов 1999].

Суть интертекстуальности состоит в том, что новые акты творчества совершаются на языке, материале, на фоне и по поводу ценностей той традиции, из которой они возникают и которую имеют целью обновить. Внешняя интертекстуальность – наличие в тексте элементов, которые не принадлежат данному автору; внутренняя – присутствие таких элементов, какие были созданы самим автором в прежних текстах. Отношения текстов, которые возникают при этом, аналогичны тем, которые возникают между текстами разных авторов. Они могут быть названы автоинтертекстуальными, или отношениями внутренней интертекстуальности.

В творчестве В. Короткевича категория интертекстуальности приобретает форму авторефлексивности, которая формирует особенности индивидуального стиля писателя и находится в тесной связи с другими текстовыми категориями: концептуальностью, модальностью, информативностью и др. Автоинтертекстуальность (внутренняя интертекстуальность) в структуре «общего текста» писателя включает в себя отношения между созданными им текстами, в том числе текстами прозы и поэзии. Это паратекстуальность (отношение текста к своей части – названию, предисловию, эпиграфу и т. д.), архитектстуальность (соотношения текста и жанра), вставные тексты и др.

Совокупность текстов одного автора, обозначенная как идиостиль, формирует, таким образом, «внутреннюю интертекстуальность», по отношению к которой «внешней интертекстуальностью» является взаимодействие текстов данного автора с текстами других авторов. Как внутренняя, так и внешняя интертекстуальность могут быть средством реализации межкультурного взаимодействия в тексте художественного произведения.

Это специфично проявляется в полижанровом (прозо-поэтическом) идиостиле В. Короткевича.

Исследователь творчества В. Короткевича О.К. Шинкаренко утверждает: «Через осмысление неповторимой индивидуальности писателя, многоуровневый анализ его произведений, соотношение с другими методами изучения жанрово-стилевой подход позволяет постичь закономерности развития целой литературной эпохи, детально очерчивает все сдвиги, всю динамику форм не только на современном этапе, но и в историческом ракурсе» [Шинкаренко 2000: 6].

Рассмотрение языковых аспектов текста и его жанровых характеристик по отдельности является недопустимым, поскольку вне жанра художественный текст не существует. Классиками отечественной филологии уже давно доказана неразрывная связь жанра и таких категорий, как стиль, текст [Тынянов 1977: 227; Бахтин 1979: 240]. Для эпических произведений характерны такие общеизвестные жанры как эпопея, роман, повесть, рассказ, новелла, сказка, художественные мемуары и т. д. Лирические жанры включают поэтические произведения, которые в свою очередь подразделяются на многочисленные субжанры, среди которых – песня, элегия, эпиграмма и т. д. Отдельную группу лиро-эпических жанров представляют собой ода, баллада, поэма. Энциклопедия терминов и понятий литературы определяет жанр как: 1) реально существующую в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенную теми или иными традиционным терминам разновидность произведений (эпопея, роман, повесть, новелла в эпике; комедия, трагедия и др. в области драмы; ода, элегия, баллада и др. – в лирике); 2) «идеальный» тип или логически сконструированную модель определенного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта [Литературная 2003: 263].

Творчество В. Короткевича характеризуется большим родово-жанровым разнообразием. Исследователями отмечалась цикличность творчества В. Короткевича, варьирование одних и тех же сюжетов, мотивов и образов. Однако сущность процессов внутренней интертекстуальности, её уровни и функции остались без должного внимания.

В связи с этим мы обращаемся к двум составляющим любого художественного произведения – к авторскому индивидуальному стилю, который получил то или иное отображение в конкретном тексте, и к жанровым характеристикам этого текста. Потому исследование внутренней интертекстуальности на жанровом и тематическом уровнях проводится с учетом индивидуальных особенностей стиля автора (тематическое единство, единство концептосферы, специфика отбора



языковых средств и др.), которые накладываются на жанровые характеристики его произведений, видоизменяя в известной степени жанровую структуру.

Творчество Владимира Короткевича охватывает не только множество жанровых подвидов, но и демонстрирует случаи совмещения, взаимопроникновения, взаимовлияния некоторых из них. Так, например, в поэзии – это не только сюжетные стихотворения («Жанчыне з бэзам» [Короткевіч 1987: 1, 178–179], «Буслы вучаць дзяцей»), легенды («Перакаці-поле» [Короткевіч 1987: 1, 344–349]), поэмы («Слова пра чалавечнасць» [Короткевіч 1987: 1, 95–135], «Паэма пра явар і каліну» [Короткевіч 1987: 1, 301–308]), лиро-эпические баллады («Балада аб трыццаць першым сярэбраніку» [Короткевіч 1987: 1, 142–144], «Балада пра паўстанца Ваўкалаку» [Короткевіч 1987: 1, 37–39]), но и стихотворение в прозе («Слова Міцкевічу» [Короткевіч 1987: 1, 322–323]).

Многие произведения автора воспринимаются и определяются им самим в названиях, как, например, *история* («Прыватная гісторыя» [Короткевіч 1987: 1, 391–392], «Гісторыя з першым каханнем» [Короткевіч 1987: 1, 43–44]), *песня* («Песня колаў» [Короткевіч 1987: 1, 170–172], «Песня пра асколак» [Короткевіч 1987: 1, 362–363]), *сказка* («Лясная казка» [Короткевіч 1987: 1, 70–71], «Казка пра сноп» [Короткевіч 1987: 1, 308–309]), *романс* («Раманс Марылі» [Короткевіч 1987: 1, 186–187], «Раманс вінаграднай лазы» [Короткевіч 1987: 1, 183–184]), *разговор* («Размова з кіева-пячэрскім сланом» [Короткевіч 1987: 1, 49–51]), *элегия* («Зімняя элегія» [Короткевіч 1987: 1, 47–49]) и т. д.

В прозаические тексты часто вводятся стихотворения, которые не вошли в сборники поэтических произведений и были написаны специально для того или иного прозаического произведения (стихотворение «Мова» и строчки про Беларусь, вложенные в уста героя «Каласоў пад сярпом тваім» Александра Загорского, поэтические произведения героя Андрея, посвященные возлюбленной из романа «Нельга забыць»).

Некоторые жанры определены В. Короткевичем и обозначены в качестве подзаголовка: *навела* («Кніганошы» [Короткевіч 1988: 2, 260–276]), *апавяданне аб падарожжы ў стагоддзі* («Дрэва вечнасці» [Короткевіч 1988: 2, 297–314]), *жарт* (стихотворение «У жніўні дзень» [Короткевіч 1987: 1, 26–27]), *супакоены ўспамін праз трыццаць год* (стихотворение «Саперніца» [Короткевіч 1987: 1, 215–217]), *народная легенда* (стихотворение «Перакаці-поле» [Короткевіч 1987: 1, 344–349]) и т. д.

Одним из характерных для В. Короткевича стиливых приемов является органичность использования писателем «хода с вопросом и ответом» и усиление воздействия этого приема при его совмещении с другими риторическими средствами, в особенности, с лексическими повторами, чередованием вопросительных и утвердительных предложений. Для некоторых произведений В. Короткевича «ход с вопросом и ответом» становится концептуальным приемом текстопорождения, ср., например, стихотворения “О вясна! Таполі! Свеце мілы” [Караткевіч 1987: 1, 177], “На Беларусі Бог жыве” [Караткевіч 1987: 1, 241], “Спіш? Я прыйду, пагукаю...” [Караткевіч 1987: 1, 199], “Быў. Ёсць. Буду...” [Караткевіч 1987: 1, 239], “О любоў мая, Беларусь” [Караткевіч 1987: 1, 267] и другие. Автор удачно применяет риторический вопрос, который воспринимается не как вопрос, на который необходимо дать ответ, а как утверждение, в результате чего объект дискурса вынужден согласиться / не согласиться с этим утверждением или обратиться к его анализу.

Следует отметить, что риторические вопросы, а также восклицательные лаконичные выражения, пронизанные трагизмом и болью за родную сторону, используются В. Короткевичем неоднократно и звучат как заклинания: “Бедная мая ... бедная мая зямля!” [Караткевіч 1989: 4, 375], “Дык хаця б за прыгажосць, няўжо яна кропелькі шчасця не заслужыла?” [Караткевіч 1989: 4, 320], “маю Радзіму, маю зялёную, забыць?” [Караткевіч 1987: 1, 342], “Хто ж мы маці-зямля?” [Караткевіч 1987: 1, 235], “Беларусь!.. Дарагая, святая! Адкажы ж, мая родная!” [Караткевіч 1987: 1, 30]. Кроме того, в риторическом вопросе присутствует имплицитно выраженная субъективная оценочность, на что указывает исследователь творчества В. Короткевича П. Жолнерович [Жаўняровіч 2006: 30].

Любовь для писателя – потерянное или реально существующее высокое чувство (восхищение, возвышенность и эмоциональная насыщенность). Гармония природы, гармония мира и, наконец, сама жизнь невозможны без духовности и без ее проявления – любви. Романтический образ, который включает в себя градационное наращивания концептуальных смыслов: река жизни – чёлн – звездное небо – люди – счастье (сквозная образная цепочка для прозо-поэтического идиостиля автора), – выполняет роль финального аккорда в развитии отношений между героями. В большей степени это характерно для прозы В. Короткевича. Подтвердим сказанное несколькими примерами: “*Недзе далёка, на курсу **парахода**, гарэла нізкая сіняя **зорка**. Стоячы на носе **парахода**, **яны** плылі проста на яе... і бясконцы быў **шлях** да сіняй зоркі*” (рассказ “У шалашы” [Караткевіч 1988: 2, 189]), “*каўчэг\_гнала, злёгка*

пагойдваючы на хвалях, і зверху глядзелі на яго зоры, якія тысячы разоў бачылі гэта і ўсё ж не стамляліся зайздросціць зямной цеплыні” (расказ “Блакiт і золата дня” [Караткевіч 1988: 2, 208]); “Ён стаяў і глядзеў на свет. Дрэвы замерлі. Блішчэла шырокае ўлонне Дняпра... Неба высыпала, нечакана для пачатку лета, тысячы зор... у яе пагрозліва-блізкіх вачах былі два маленькія адбіткі Шляху Продаў” (історыя любові между Александром и Майкой в романе “Каласы пад сярпом тваім” [Караткевіч 1988: 4, 338-339]). В таких контекстах на першы план выходіць чувствены образ, які олицетворяе індывідуальна-авторскую канцэпцыю міра як гармоніі межлічностных адношэнь, в аснове чаго лежыць «ідея чалавечэскага спасэня, прадолжэня чалавечэства, яго бессмертця через красоту і любовь, стварэнь свайго – всепреодолеваючага – ковчэга» [Шынкарэнка 2000: 19].

О.К. Шынкарэнка, аналізуючы творчэскае наслэды пісатэля, адзначае: «В поэтычэскай сыстэме кожнага худохніка ёсьць ключэвыя словы, якія вмяцаюць в сябя весь яго внутрэнны мір, выдаюць эстэтычэскія вкрасы, ідейна-тэматычэскую напавлэннасьць творчэства, надэляюць ёй настэящэй духавнасьцю... Для В. Караткевіча такімі словамі явялюцца Беларусь, Історыя, Чалавек, і сущнасьць іх раскрываецца творцам с пазыцыяў істыны, добра і красоты» [Шынкарэнка 2000: 10]. Імэнна пэтому адным із сквозных абразав явялюцца абраз сеятэля: “Быццам зямля. Драмала пад расталай вадой... І раптам, сагрэтая сонцам, стала мяккай і цэплай, разварушыла ў сабе парасткі і толькі таго і чакае, каб прыйшоў нехта, са свістам штурнуў з сявэнькі васковыя зярняты... — Прыйдзі, сейбіт!” [Караткевіч 1990: 6, 198], “...сейбіты паднімаліся на вяршыню круглага пагорка, як на вяршыню круглага шара... І гатовае да новага жыцця, падала зерне ў цэплую, мяккую зямлю. Выйшаў сейбіт сеяць на нівы свая” [Караткевіч 1990: 6, 490]. В такіх контекстах сеятэль – борец за свабоду народа, які будэць сеяць добро і справядлівасьць на полях роднай стораны, “...жыць. Асабліва тым, што самі і кідаюць зерне, што даюць яму расці, што змагаюцца за каласы – іначэй нівы заглушыла б пустазелле... Што зробіш, трава лепей адрастае, калі яе косяць» [Караткевіч 1989: 5, 241]. Такім абразом, Алесь в романе «Каласы пад сярпом тваім» не толькі борец за свабоду народа, а прэжде всего сеятэль, тот, хто должэн даць волю і счасць зямлі і навучыцца со врэменем «рабіць хлеб з сонца. І людзі стануць жывіцца святлом... Назаўсёды. І стане добра. Спачатку людзям... Потым жывёлам... Потым раслінам... Каласіцэся сабе, зелянейце...», – таков завет аўтара [Караткевіч 1989: 5, 242].

## 4.2 Идиостиль В. Короткевича в аспекте теорий интертекстуальности и прецедентности

Для обозначения межтекстовых диалогических отношений одновременно с термином «интертекстуальность» используются такие термины, как «феномен прецедентности», «чужое слово», «сверхтекстовые связи», «межтекстовая коммуникация» и другие. Интертекстуальными источниками в художественной литературе, благодаря глобальности коммуникации, чаще всего являются прецедентные тексты «как самодостаточный продукт речемыслительной деятельности» [Чумак-Жунь 2014: 33].

Современные направления лингвистических исследований интертекстуальности формируются вокруг трех основных проблем: источник «чужого текста», способ его включения в авторский текст и функции интертекстуальных компонентов. Ключевую значимость при рассмотрении этих проблем занимает вопрос о единицах интертекстуальности.

Виды включения чужого текста ученые-лингвисты определяют как маркеры интертекстуальности, средства выражения прецедентности, интертекстуальные ссылки и др.

Мы считаем целесообразным использование термина «интертекстема», под которым будем понимать «межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста ..., втянутый в межтекстовые связи» [Сидоренко 1999: 11]. Интертекстема в нашем понимании – это средство реализации интертекстуальных связей, любое проявление интертекстуальности. Интертекстемы включают в себя тексты и символы культуры, которые составляют арсенал фоновых знаний представителей той или иной национально-культурной совокупности.

Одним из вариантов осмысления этих явлений в плане интертекстуальных связей стала теория прецедентности. В.В. Красных и Д.Б. Гудков выделяют прецедентные феномены (ПФ) как родовое понятие в отношении к видовым – прецедентным текстам, высказываниям, именам, ситуациям [Красных 2002: 104-110]. Их спектр довольно широкий и разнообразный: названия литературных произведений и цитаты из них, имена персонажей и исторических личностей, исторические события и ситуации, высказывания известных деятелей, афоризмы и т. д.

Признаки идиостилия отображаются в принципах отбора источников прецедентных единиц в их многочисленном разнообразии, специфических способах введения в речевую ткань текста, особенностях комбинаций в пределах одного текста, специальном репертуаре функций и др. Ю.М. Лотман отмечал: «Один текст подается как неразрывный рассказ, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде (цитаты, отсылки, эпитафии и т. д.). Считается, что читатель развернет это зерно других структурных конструкций в тексты. Такие включения могут считаться и как однородные с текстом, который их окружает, так и как разнородные с ним [Лотман 1992: 159]. Ю.М. Лотман для таких случаев использует термин «текст в тексте» [Лотман 1981], который соотносится со всем культурным пространством, но в то же время сужается к диалогу конкретных текстов.

Распознавание читателем определенного личного имени предусматривает и знание связанного с ним прецедентного текста или ситуации. Культурный компонент в таком случае составляет часть лексического значения слова. При этом благодаря ассоциативно-смысловым парадигматическим и синтагматическим связям слова в тексте личное имя сообщает разное индивидуально-авторское и эмоционально-оценочное восприятие.

«Текст есть точка встречи языковых личностей, встречи языковых способностей» [Караулов 2015: 15]. В межкультурной коммуникации происходит столкновение языковых картин мира, представлений и ценностей, характерных для тех лингвокультурных сообществ, к которым принадлежат коммуниканты. Языковыми проявлениями таких представлений и ценностей выступают в том числе и ПФ.

В.В. Красных, модифицируя определение Ю.Н. Караулова, отмечает, что за ПФ всегда стоит некое представление о нем, общее и обязательное для всех носителей того или иного национально-культурного менталитета, или инвариант его восприятия, который и делает все апелляции к ПФ «прозрачными», понятными, коннотативно окрашенными. И говоря о постоянной апелляции к ПФ (а это является одним из признаков последних), мы имеем в виду «возобновляемость» обращения к тому или иному ПФ [Красных 2003: 170].

Среди ПФ традиционно выделяются **социумно-прецедентные, национально-прецедентные и универсальные прецедентные феномены** [Красных 2003: 50–51].

**Социумно-прецедентные** – «феномены, известные любому среднему представителю того или иного социума (генерационного, социального, конфессионального, профессионального и т. д.) и входящие в коллективное когнитивное пространство» [Красных 2003, 175]. Эти феномены могут не зависеть от национальной культуры. Например, феномены, общие для всех мусульман (конфессиональный социум) или для врачей (профессиональный социум).

К **универсально-прецедентным** относятся «ценностные феномены, известные широкому кругу людей разных культур и воспроизводимые неоднократно в устных и письменных текстах» [Кулакова 2010: 106].

Среди основных источников универсальных ПФ выделяются:

1) Библия и другие христианские религиозные тексты: «*Прыгадайце ў вечным святле, Як самотная зорка — ракета Ціха падала ў цёмны Бетлем*» [Караткевіч 1987: 1, 227], «*Быццам толькі што вось адбылася Галгофа*» [Караткевіч 1987: 1, 207], «*можга, самім вам трэба схавання, Каб дажыць да з'яўлення Хрыста на зямлю?*» [Караткевіч 1987: 1, 109], «*І таму ён мог працаваць за яе не сем год, як той, з **Бібліі**, а ўсё жыццё, абы не падманулі, абы не падсунулі іншай...*» [Караткевіч 1988: 3, 218], «*А ты што, не чытаў **Эклезіяста**?*» [Караткевіч 1988: 2, 155];

2) античная мифология и литература: «*Не памятаючы сябе, у дзікім захапленні бою, ён урэзаўся ў натоўп, скрыжаваў з кімсьці шаблю, чакаючы, што зараз поруч стануць яшчэ і яшчэ людзі, **Гарацыі, героі Плутарха***» [Караткевіч 1988: 2, 115], «*Гамер і лірныя песні не старэюць*» [Караткевіч 1988: 2, 306], «*І Катувалых вершаў атручаны мёд*» [Караткевіч 1987: 1, 97], «*Замры, падобны на **Нептуна**, Трызубец, сціснуўшы ў далонь*» [Караткевіч 1987: 1, 27], «*Узняў ён длань маю. **Як Давід на Галіяфа** – Узняў*» [Караткевіч 1988: 2, 38];

3) классическая европейская художественная литература: «*Вечар стаяў спякотны, і таму Андрэй у адных трусах і майцы ляжаў на кіліме, на падлозе, і чытаў «**Боскую камедыю**» Дантэ, калі да яго ў пакой уварваўся Яніс*» [Караткевіч 1988: 3, 271], «*– І юнацтва **Пушкіна** ў ліпавых алях, – напамніла яна*» [Караткевіч 1988: 3, 266], «*Лятучы галандзец*» [Караткевіч 1988: 2, 219].

Универсальные ПФ обычно не связываются в сознании человека с определенной лингвокультурой, в отличие от национальных ПФ.

**Национально-прецедентные** феномены актуальны в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане, за ними всегда стоит некое представление о них, общее и обязательное практически для всех

носителей того или иного национально-культурного менталитета. При вербализации национально-прецедентных феноменов у коммуникантов возникают национально обусловленные ассоциации, которые связаны с инвариантными представлениями о конкретных культурных феноменах, с национально детерминированными минимизированными представлениями о последних. [Гудков 1999: 94].

Для идиостиля писателя характерно присутствие во многих случаях в контексте не одного, а сразу нескольких ПФ как некоего культурного знака. Так, для белорусской культуры знаковыми являются такие прецедентные имена (наиболее значимые национально-прецедентные феномены белорусского культурного пространства, закреплённые в языковом сознании их носителей):

- политических и общественных деятелей, значимых для белорусской истории, своеобразных символов определенной эпохи: *«Цяпінскі, і Вячка, і Міхал Крычаўскі – усе яны былі ў ім. І ён быў – усе тыя людзі, што будуць. Усе»* [Караткевіч 1988: 2, 355], *«Зніклі нашчадкі князя Вячка, няма прамых нашчадкаў Андрэя Полацкага, нястомнага ворага Крэўскай уніі. Іх забылі»* [Караткевіч 1988: 2, 16];

- имена известных деятелей культуры Беларуси – поэтов, писателей, входящих в когнитивную национальную концептуальную базу белорусской ментальности: *«У нас тварылі Будны і Цяпінскі, Паэты, дойдзі і разьбяры»* [Караткевіч 1987: 1, 315], *«Некалькі год назад Янка Брыль, Валодзя Калеснік і я наведалі стражытны дуб у Варончы, звязаны з імем Адама Міцкевіча. ...Год назад дуб Міцкевіча ў Варончы яшчэ стаяў. Можна яшчэ не позна?»* [Караткевіч 1988: 2, 311-2]; *«Але ўсё ж Чалавек / Выходзіць пад бомбы ў дарогу / Захапіўшы з сабой / Акрым шчоткі зубной / Багдановіча, Танка, Купалу, / І Коласа, й Панчанку, / І Эклезіяста, / І – ў сэрцы – бога»* [Караткевіч 1987: 1, 247].

Прецедентные феномены могут быть вынесены в сильную позицию текста – в название, эпиграф, посвящение, что расширяет возможности актуализации интертекстуальных связей.

В прозо-поэтическом идиостиле (ППИ) В. Короткевича отмечаются случаи вынесения ПФ в название произведения. Наиболее характерно это для его поэзии, однако встречаем некоторые подобные случаи и в прозе писателя.

Заголовок является наиболее явным средством для обозначения соотношенности данного произведения с другим, современным или

предшествующим, когда в заглавие выносятся или имя персонажа претекста, или намек на схожесть с сюжетной линией и пр. Характер заголовка обращает читателя в нужную автору текста сторону и «напоминает» ему претекст.

При этом возможно выделить два способа их функционирования. Во-первых, интертекстемы в такой позиции подчиняются функциям заголовка: привлекать внимание, настраивать на восприятие, формировать характер восприятия. Во-вторых, они усиливают потенциал воздействия текста в общем и выступают как дополнительные коннотативные элементы наряду со средствами лексического, морфолого-синтаксического и композиционного уровней. Такое усиление достигается путем актуализации интертекстуальных связей художественно-эстетических «ресурсов» сознания.

Изучение идиостиля В. Караткевича в этом плане показало, что в заголовки автор чаще всего выносит прецедентные имена, значимые для сознания носителей белорусской культуры:

- имена поэтов: «*Домік Багдановіча*» [Караткевіч 1987: 1, 278], «*Багдановічу*» [Караткевіч 1987: 1, 227], «*Слова Міцкевічу (верш у прозе)*» [Караткевіч 1, 322], «*Наследаванне Сыракомлю*» [Караткевіч 1987: 1, 382];
- имена политических и общественных деятелей: «*Балада пра Вячка, князя людзей простых*» [Караткевіч 1987: 1, 351] (Вячка (Вячеслав, ? – 1224) – князь, вассал полоцкого князя), «*Чорная балада Гаркушы*» [Караткевіч 1, 158] (один из предводителей восстания 1648–1651 г.), «*Шляхі Ігната Буйніцкага*» [Караткевіч 1987: 1, 252] (белорусский актер, режисер, театральный деятель);
- фольклорные герои: «*Маюшка*» [Караткевіч 1987: 1, 373], «*Балада пра паўстанца Ваўкалаку*» [Караткевіч 1987: 1, 373] и др.;
- имена выдающихся представителей мировой культуры: «*Глухі геній (Гойя)*» (испанский живописец, гравёр) [Караткевіч 1987: 1, 286], «*Бекеш, або Ода Ерасі*» (Бекеш Каспар – политический и военный деятель, не признавал никакой религии) [Караткевіч 1987: 1, 279], «*Наследаванне Байрану*» [Караткевіч 1987: 1, 274] (английский поэт-романтик);
- имена известных литературных героев: «*Сірын — птушка радасці*» [Караткевіч 1987: 1, 343] (райская птица с головой девы), «*Medusa Ludovisi ў Рыме*» [Караткевіч 1987: 1, 236] («Спящая Эриния» – название античного образа богини мести), «*Самсон*» [Караткевіч 1987:



1, 160] (древний герой-силач, наделенный сверхчеловеческой силой и отвагой), «Сумесь *Бураціна з Аэлітай*» [Караткевіч 1987: 1, 200] (*Буратино* – главный герой сказки А.Н.Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», Аэлита – героиня фантастического романа А. Н. Толстого «Аэлита»; в переводе с вымышленного марсианского языка ее имя обозначает «видимый в последний раз свет звезды»);

- имена библейского происхождения или имеющие отношение к библейским сюжетам: «*I сніў Адам*» [Караткевіч 1987: 1, 153], «*Дэман*» [Караткевіч 1987: 1, 293], «*Зацвітае дрэва Іудзіна*» [Караткевіч 1987: 1, 377], «*Балада пра архангелаў*» [Караткевіч 1987: 1, 254], «*Ахангельскае*» [Караткевіч 1987: 1, 87], «*Патоп (Старажытны беларускі апокрыф)*» [Караткевіч 1987: 1, 336].

Эпиграф в художественных произведениях также имеет большую возможность для актуализации интертекстуальных связей по причине своей расположенности в сильной позиции текста. Обращаясь к «чужому голосу» для подкрепления своей точки зрения, автор направляет читателя к прототипическим произведениям [Кузьмина 1999]. Выбор имени персонажа или введение в текст действующих фигур из иных произведений также существенны. Это может быть эпиграф-посвящение с авторскими пояснениями: «*Вакол хейнала*» / «*Яну Колтуну, самаму маладому трубачу — хейналісту*» *вежы мары-яцкаы* [Караткевіч 1987: 1, 381], «*З зорнага слява і пены крывавай, або Паэма аб павароце стырна (Паэма)*» / «*Арыюру Рэмбо і ўсім іншым, якія яшчэ не ведалі*» [Караткевіч 1987: 1, 356], «*Нельга забыць. Раман амаль што сентыментальны*» / «*Памяці друга майго Гераніма Стулпана — прысвячаю*» [Караткевіч 1988: 3, 5], «*Я іду*» / «*Калі ты ведаеш, на што здатнае каханне, і калі ты мужчына, пашкадуй мяне, не кажы «не» і дай мне ўвайсці... Надпіс на міры ў Пампеях*» [Караткевіч 1987: 1, 261].

В результате происходит взаимодействие трех текстов одновременно: текст-первоисточник – эпиграф – основной текст, к которому приобщен эпиграф.

Эпиграф как «текст в тексте» является специальным указанием на интертекстуальное взаимодействие произведений. Наличие эпиграфа требует от читателя актуализации текста-первоисточника и декодирования функции интертекста в структуре всего произведения. Он нацеливает на восприятие не только одного данного текста, но и первоисточника с учетом их интертекстуального взаимодействия.

Значимый идейно-эмоциональный смысл заключают в себе эпиграфы к разделам романа «Хрыстос прыязмліўся ў Гародне» [Караткевіч 1990: 6], которые в краткой притчеподобной форме передают содержание повествования. Иногда их несколько к одному разделу, и тогда каждый последующий уточняет и развивает смысл предыдущего (Например, к Разделу XX даны два эпиграфа: «Грашовая скрынка іуды У Іуды была скрынка». *Іаан*, гл. 13, ст. 29; «Не ўсім дастаюцца порткі, хто ім жадзён». *Прымаўка* [Караткевіч 1990: 6, 219]).

Источники ПФ-эпиграфов самые разнообразные – это апокрифы, летописи, хроники, сказки, поговорки, цитаты из Данте, Киплинга, Рабле, Библии и др. (например: «Мужыцкі Хрыстос» – эпиграф «*Я з вамі ва ўсе дні да сканчэння веку*» *Матей*, см.28, ст.20. [Караткевіч 1990: 6, 391]; «Вось аддаецца сын чалавечы...» – эпиграф: «*І ўсе, глядзячы на яго, бачылі твар ягоны, як твар анёла*» *Дзьянні*, гл.6, ст. 15 [Караткевіч 1990: 6, 428]).

При этом Библия как «Книга Книг» – прецедентный текст глобального общечеловеческого масштаба – выступает своего рода «суперпрецедентом», универсальной интертекстуальной канвой в масштабах общечеловеческого речемышлительного и собственно литературного процесса. Библейский языковой стиль, словарь и синтаксис, образность, а главное, смысловая суть Библии оказывают влияние на многие поколения писателей, т.к. являются неисчерпаемым источником ведущих идей, образов и мотивов во всех культурах.

Обращает на себя внимание еще один вид интертекстуального включения прецедентных имён, находящийся в сильной позиции, – это посвящения, которые имеют самых разнообразных адресатов:

- белорусским поэтам: «Каложя» *Дануце Бічэль* [Караткевіч 1987: 1, 226], «Віно дажджоў (Малая паэма)» *Рыгору Барадуліну* [Караткевіч 1987: 1, 294], «Мова» *Янку Брылю* [Караткевіч 1987: 1, 364], «Слова беларускай бярозы» *Рудкоўскаму Міхасю* [Караткевіч 1987: 1, 152], *Васілю Быкаву* [Караткевіч 1987: 1, 395], «Сэрца гары» *Васілю Зуенку* [Караткевіч 1987: 1, 214], «Генуэзская крэпасць» *Ул. Дамашэвічу* [Караткевіч 1987: 1, 195], «Вадаспад Учан-су» *Пімену Панчанку* [Караткевіч 1987: 1, 196];
- писателям: «Амаль хрысціянскі тост за ворагаў» *Адаму Мальдзісу* [Караткевіч 1987: 1, 253], «Гурзуф уначы» *Міколу Аўрамчыку* [Караткевіч 1987: 1, 197], «Дрэва на Чатырдагу» *Васілю Быкаву* [Караткевіч 1987: 1, 193], «Барвяны шчыт» *Янку Брылю* [Караткевіч 1988: 2, 340], «Ладдзя Роспачы» *Рыгору Барадуліну* [Караткевіч 1988: 2, 130],

«Залаты бог» (З цыкла «Казкі мора») **Уладзіміру Калесніку** [Караткевіч 1988: 2, 360] (в некоторых случаях посвящение выносится в заголовок «**Васілю Быкаву**» [Караткевіч 1987: 1, 395]);

- літаратураведам и деятелям культуры: «Калі паміраюць» **Вячаславу Зайцаву** [Караткевіч 1987: 1, 168], «Чатырдаг» **Арсеню Лісу** [Караткевіч 1987: 1, 193], «Балада пра дзіка і чалавека» **Анатоліу Забалоцкаму** [Караткевіч 1987: 1, 149] (кінооператор, постановщик, фотохудожник, пісатель, грамадзянскі дзеяць, удзельнічаў у стварэнні фільма «Хрыстос прыямліўся ў Гародні»), «Белавежскі алень» **Ул. і З. Калеснікам** [Караткевіч 1987: 1, 226] (крытыку, літаратураведу, празаіку, і яго жене Зосе);
- знакомым и близким, родным: «Шчасце» **В. Ч.** [Караткевіч 1987: 1, 179] (Валентина Попова Чекалова – масковская знакамая), «На вуліцы Дэшчовай» **Здзіславу Нядзелю** [Караткевіч 1987: 1, 380] (профессор Краковскага ўніверсітэта), «Партызанская балада» **Памяці Арыём’евай** [Караткевіч 1987: 1, 15] (родственница пісателя, в мае 1942 г. она и ее дети были повешены немецко-фашистскими оккупантами), «Чорны замак Альшанск» **В. Ж.**, якой гэты раман аб’яцаў дзесяць год назад, з удзячнасцю (жэна В. Короткевіча) [Караткевіч 1990: 7].

Интересны случаи контаминации прецедентных имен, вынесенных в двойную сильную позицию – название и эпиграф. Одним из характерных видов интертекстуального включения является наличие эпиграфа в тексте. Эпиграф можно рассматривать как самостоятельный текст, который находится в отношениях соотносительности как с текстом-источником, так и с текстом, в который он включен (например: заголовки стихотворений «**Афицэру Лісаневічу**» [Караткевіч 1987: 1, 249], «**Смяротная страта (1 сакавіка 1881 г.)**» [Караткевіч 1987: 1, 281] являются недостаточными для ассоциативных связей с определенными историческими личностями и событиями и требуют дополнительных сведений для подготовки и восприятия текстов, потому автор вводит эпиграф – «текст в текст», «прозу в лирику», – который выполняет несколько функций: информативную, акцентирование внимания, настроение на дальнейшее повествование: «**Афицэру Лісаневічу**» «**Яму прапанавалі выклікаць на дуэль Лермантава. Мы нічога болей не ведаем аб ім**» [Караткевіч 1987: 1, 249], «**Смяротная страта (1 сакавіка 1881 г.)**» «**Ігнату Грынявіцкаму, які сваім выбухам адпомсціў Аляксандру II за 1863 год**» [Караткевіч 1987: 1, 281].

Проявления интертекстуальности в ППИ В. Короткевича весьма разнообразны. Приведем примеры некоторых из них на материале романа «Каласы пад сярпом тваім», в котором описываются события накануне восстания 1863-го года.

Главный герой действует в произведении рядом с историческими личностями, среди которых – Константин и Виктор Калиновские, П.А. Валуев, М.М. Муравьев, Т.Г. Шевченко (о личностях и делах которых мы узнаем в ходе повествования). Есть и менее известные современному читателю фигуры – С. Бобровский, И. Путилин, что предвидел автор и потому напрямую вступает в диалогические отношения с читателем при помощи сносок, в которых сообщает необходимые исторические сведения с собственными комментариями: *«Луцілін Іван – наглядчык маскоўскай паліцыі, пазней начальнік вышукной паліцыі ў Пецярбургу. “Рускі Шэрлак Холмс”»* [Караткевіч 1989: 5, 140].

Реалистичность художественного отражения эпохи достигается писателем и за счёт употребления названий журналов, книг, общин и пр. («Северная пчела», «Зямля і воля» і інш.). В некоторых случаях это служит целям создания юмористического эффекта: *«Шчаўкунчыкі замшэлыя... Своеасаблівы “гоцкі альманах” Дэбрэ з Дзебраў. Рыцары маннай кашы і таркаванай морквы»* [Караткевіч 1989: 5, 285], а для толкования сути сарказма или иронии автор дает свои замечания в сноске: *«Дыпламатычны штогоднік (пачатак выдання – 1763 г.), які сачыў за генеялогіяй вышэйшай еўрапейскай арыстакратыі. Акрамя друкавання звестак аб ёй займаўся генеалагічнымі даследаваннямі, пошукамі і геральдыкай. Дзебры – мяшчанскі раён пад Магілёвам, раней – разбойніцкае ўрочышча. Дэбрэ – кніга англійскага пэрства»* [Караткевіч 1989: 5, 285].

Отличительные особенности имеет и язык романа: он написан на белорусском языке, но имеет вкрапления из русского (на нем разговаривают сторонники царского правительства и провозглашают манифест об упразднении крепостного права, который приводится целиком в произведении), французского (свойственном «высшему свету»). Однако среди князей были и «мужицкие», как утверждает писатель, они использовали свои языковые познания с юмором: *«Ідзі, рытар, ужо там цябе sub aqua прыехала»* [Караткевіч 1989: 5, 108], – что подчеркивается при помощи авторского дополнения, обозначенного в сноске: *«Адвольны пераклад на лацінскую мову разрэзанага на часткі рускага слова “подвода”: sub – под, aqua – вода»* [Караткевіч 1989: 5, 108].

Идиостиль В. Короткевича характеризуется такими ключевыми словами, как *История – Время – Личность*. Так, писатель посвятил немало произведений историческим событиям 1863 года: стихотворения: «*Эпітафія. Пакараным смерцю ў 1882 годзе*» [Караткевіч 1987: 1, 384], «*Смяротная страта (1 сакавіка 1881 г.)*» [Караткевіч 1987: 1, 281], «*Нявесце Каліноўскага*» [Караткевіч 1987: 1, 234], «*Павешаным 1863 года*» [Караткевіч 1987: 1, 280], «*Прарок (Маналог Кастуся з 111 акта трагедыі «Кастусь Каліноўскі»)*» [Караткевіч 1987: 1, 292], пьеса «*Кастусь Каліноўскі*» [Караткевіч 1990: 8, 98], роман «*Каласы пад сярпом тваім*» [Караткевіч 1989: 4-5], повесть «*Зброя*» [Караткевіч 1989: 5, 416].

Прецедентные имена исторических личностей – М.М. Муравьева (российского государственного и военного деятеля, подавившего восстание 1863г) и К. Калиновского (предводителя восстания), – связанных с событиями 1863 года и его последствиями, хорошо известны читателю и не требуют по-за контекстуальных сведений: «– У мяне таксама загад. Яго сіяцельства. Прачытайце. Ніхто не напасіў назваць прозвішча. У гэты час на Беларусі было толькі адно «*сіяцельства*», падпарадкоўваючыся волі якога рухаліся палкі, ганцы заганялі да смерці коней, людзі мучылі людзей.

– Так, загад *Мураўёва*, – сцвярдзальна сказаў Леановіч, гледзячы на паперу» [Караткевіч 1988: 3, 20].

Однако идеи восстания, несмотря на его поражение, продолжали свое существование в делах последователей, о которых упоминает В. Короткевич в своих поэтических произведениях.

Понимая необходимость в уточнении сведений о событиях менее известных, описываемых в стихотворениях, и не особо надеясь на исторические познания читателя, поэт дает пояснение, предопределяющее дальнейшее содержание произведения, уже в названии («*Эпітафія. Пакараным смерцю ў 1882 годзе*» [Караткевіч 1987: 1, 384]) или в комментарии к эпиграфу: «*Смяротная страта (1 сакавіка 1881 г.)*» – *Ігнату Грынявіцкаму, які сваім выбухам адпомсціў Аляксандру II за 1863 год* [Караткевіч 1987: 1, 281], посредством которого актуализирует и отраженную в тексте прецедентную ситуацию. Вынося прецедентное имя (Игнатия Гриневицкого, революционера-народовольца, который входил в группу, готовившую покушение на царя 1 марта 1881г., и брошенной бомбой убил царя Александра II, смертельно ранив себя) в сильную позицию текста – эпиграф, автор подготавливает читателя к постижению идейного содержания всего произведения.

Личность К. Калиновского – лидера белорусского национального освободительного движения, одного из предводителей восстания, восхищала В. Короткевича. Высоко оценивая его гражданско-патриотическую позицию и роль в истории белорусского народа, писатель ставит его на одну ступень с выдающимися историческими личностями разных народов: *«Пацебня і Каліноўскі і Траўгут баранілі праўду тваю, рускі, беларус і паляк»* [Караткевіч 1987: 1, 323]; *«Загінуў Мацкявічус, загінуў Пацябня, Кастуся Каліноўскага навесілі, Загорекі бадзяецца невядома дзе і, можа, загінуў, маёр Кавецкі расстраляў паўстанца Волгіна. Паршывая зямля! Каты і рабы!»* [Караткевіч 1988: 2, 281]; *«Спаць чатыры гадзіны на суткі. Гэтага досыць, калі мэта так блізка. Хіба больш спаў Пётр Першы, або Маленькі кахетынец, або Каліноўскі ў апошнія гады жыцця»* [Караткевіч 1988: 3, 219].

В произведениях писателя имя К. Калиновского упоминается при описании убранства комнаты героев, как правило, представителей интеллигенции. Ср.: *«Шуфляды стала былі напхатыя паперамі, сшыткамі, а ў верхняй шуфлядзе, пустой, ляжала фотакартка маці і самая вялікая яго каштоўнасць – выцвілы, пабяклы дагератын Кастуся Каліноўскага. Срэбра стала вясёлкавым, і заўважыць вобраз можна было толькі гледзячы збоку»* [Караткевіч 1988: 3, 50]; *«На сцяне партрэты: гравіраваны – Марата ў ванне, паражонага кінжалам, алоўкам – Каліноўскага»* [Караткевіч 1990: 7, 136].

Изображение К. Калиновского передается в наследство или дарится как самое ценное героями произведений:

*«–Глядзі, – сказала маці, – зусім выцвіў дагератын.»*

*На матавым, вясёлкава-цёмным срэбры сапраўды толькі з цяжкасцю можна было разгледзець двух маладых мужчын, амаль юнакоў. Адзін, моцна складзены, з грубавата-гожым тварам і доўгай грываў цёмных валасоў абдымаў другога, значна вышэйшага, за плечы.*

*–Каліноўскі, – здагадаўся Андрэй»* [Караткевіч 1988: 3, 91];

*«Андрэй падарыў Янісу дывановае пакрывала і карціны. Харунжаму – бронзавага званара, што біў набат. Баранаўскасу – усе забаўкі. У чамадан, разам з вопраткай, ён паклаў толькі дагератын Каліноўскага»* [Караткевіч 1988: 3, 284].

### 4.3. Прецедентные феномены в идиостилевом пространстве В. Короткевича

В.В. Красных выделяет *вербальные* и *невербальные* прецедентные феномены, где «к первым относятся самые разнообразные тексты как продукты речемыслительной деятельности, ко вторым – произведения живописи, скульптуры, архитектуры, музыкальные произведения и т. д.» [Красных 2003: 171].

«(«А ён любіў гэтую павязь з усім і ўсімі. З усімі вякамі і з усімі людзьмі, што былі, ёсць і будуць на зямлі. Гэта рабіла яго вялікім, значна вышэйшым за сярэдняга, сябе. Гэта нараджала душы нейкі высокі сумны гонар, гордае і горкае пачуццё няяркай радасці за ўсіх і ціхай тугі па еднасці чалавечай. Тое пачуццё, што ярчэй за ўсё свеціць у **“Тройцы” Рублёва**» [Караткевіч 1988: 2, 343]), «Ночной дозор» Рембрандта («першай з гэтых новых карцін стаў **“Начны дозор”**. Ні сучаснікі, ні мы не здолелі зразумець, што малюе на ёй мастак» [Караткевіч 1988: 3, 96]), «Пятая симфонія» Л. Бетховена («**Андрэй працягнуў руку і злёгка стукнуў пальцамі ў сценку. Праз імгненне адтуль даляцелі два лёгкія ўдары ў адказ – знак, што Яніс вольны. І тады яшчэ чатыры ўдары **“та-та-та-там”** – першыя такты пятай сімфоніі Бетховена, пазыўныя Андрэя. Прастукаўшы іх, Грынкевіч выйшаў на калідор і адчыніў Янісавы дзверы**» [Караткевіч 1988: 3, 73]), которые могут быть активированы словесным упоминанием о них.

Фиксируются апелляции к невербальным прецедентным феноменам следующего характера:

- **Произведения живописи и имена художников**

«– *Наша жамчужына*, – сказала яна. – **“Выхад у Гефсіманскі сад”**....*Малады Рэмбрант*» [Караткевіч 1988: 3, 151], «*Глухі геній (Гойя)*» [Караткевіч 1987: 1, 286];

«Вочы твае і цела Стварыў калісь **Бацічэлі** [Караткевіч 1987: 1, 358], У яго былі спадзістыя плечы, тлустыя грудзі, што зараслі сівым воласам, і вялізныя круглыя жывот. Плаваў ён, як плавок, гадзінамі, а калі ставаў па грудзі ў вадзе і скрыжоўваў караценькія лапкі, то вельмі нагадваў “дзядулю вадзяніка” з **карціны Білібіна**» [Караткевіч 1988: 2, 364]; «Гэта было нешта накшталт **гагенаўскай ідыліі**, толькі самая ідылія была мяккая, размытая, паўночная, без уласцівых поўдню грубавата-кафейных і глянцава-зялёных адценняў» [Караткевіч 1988: 3, 251]; «– **Мадонна** на старых карцінах заўжэды трымала гранат у руцэ. Сімвал улады. «– *Трымайце*, – сказаў ён. – **Як сімвал улады нада мной**» [Караткевіч 1988: 3, 162]; «**Яніс кажа, што “Цыганка” Хальса** вельмі падобная на яго **жонку**» [Караткевіч 1988: 3, 96].

- **Музыкальные произведения и имена композиторов**, употребляемые автором для проведения параллели восприятия музыкального сопровождения с настроением и жизненной ситуацией героя: *«Асветлены толькі ніжнім святлом, спяваў недзе далёка раяль. Скупчыліся вакол яго маўклівыя постаці хлопцаў. Петрык граў Мендэльсона, тую самую яго рэч – Андрэй забыў назву, – дзе музыка быццам гаворыць праз светлы сум: "Нічога не зробіш"»* [Караткевіч 1988: 3, 188]; *«Значыць, мне не зусім пашанцавала. Запанавала маўчанне. Толькі Петрык граў. Цяпер – "Смерць Азэ"»* [Караткевіч 1988: 3, 189]; *«Праз сценку ён чуў лёгкія гукі музыкі ў суседа. Гралі той самы канцэрт Мендэльсона. Андрэй склаў кнігі ў чамадан. Усе»* [Караткевіч 1988: 3, 235]; *«Дваццаць першага веку галапузы Бетховен / Бацькаў кубак штурляе, каб звон пачуць»* [Караткевіч 1987: 1, 41]; *«Асцябаны Шаляпін басам шалёным / Лямантуе з-пад матчынай жорсткай рукі»* [Караткевіч 1987: 1, 42].

- **Произведения скульптуры и имена скульпторов**: *«І ваяйце жанчын, І яе, Тарускую Неферціці, з яснай дзіўнай усмешкай, з доўгай шыяй і сапфірам занадта спакойных вачэй»* [Караткевіч 1987: 1, 175]; *«На руцэ ў чалавека, як плашч Апалона Бельведэрскага, вісела чыёсьці паліто. А ля самых ног статуі мірна спаў мармурова-бледны юнак. Спаў, паклаўшы галаву на пальцы гранітнага ступака. Замёрзлыя ставы адлівалі пад яго святлом, ружовым, як вада. І на іх лёдзе, паміж безжыццёва чорных вярбовых шкілетаў, ненатуральна імпэтна імчалі па крузе надламаных цені канькабежцаў. Ганна сказала праўду, усё гэта было падобна на тую кругавую віхуру, што імчала сярод іншых Франчэску і Паоло»* [Караткевіч 1987: 3, 195].

В идиостиле В. Караткевича можно наблюдать случаи контаминации невербальных прецедентных феноменов. Они, в частности, могут быть употреблены в составе тропов или стилистических фигур, чаще всего в составе образных сравнений или метафорических конструкций. В некоторых случаях используются широко известные ПФ, не требующие разъяснений и употребляемые в целях градационного приращения смысла, ср.: *«Вам ніколі не даводзілася зайздросціць старажытнаму князю Давіду з палескага Гарадка? Мы ў тое лета зайздросцілі яму, як Яга зайздросціў Венецыянскаму Маўру, як Сальеры зайздросціў Моцарту, як... як усе бездары зайздросцяць Чалавеку»* [Караткевіч 1988: 2, 297–8]; *«Вось ты набудаваў палацаў дзіўных, / Узносяца над светам Парфены, / У садах квітучых музыка іграе, / Гамеры светлыя складаюць гімны / І моцарты над нотамі сядзяць»* [Караткевіч 1987: 1, 284]; *«Моны*



*Лізы смяюцца губы, / Страсць Бетховена ў гуках пяе... »* [Караткевіч 1987: 1, 349].

Принимая за основу классификацию ПФ, предложенную В.В. Красных, в идиостиле В. Короткевича мы выделяем **вербальные** (прецедентное имя и прецедентное высказывание) и **вербализуемые**, т. е. поддающиеся вербализации (прецедентная ситуация и прецедентный текст) ПФ [Красных 2003, 171].

«**Прецедентная ситуация (ПС)** – некая «эталонная», «идеальная» ситуация, связанная с набором определенных коннотаций, дифференциальные признаки которой входят в когнитивную базу, означаящим ПС могут быть прецедентное высказывание или прецедентное имя» [Красных 2003: 172]. Ср.: «*Ноч святое Вальпургі: рук спляценне, Вежы, мур і горад з сярэдніх вякоў*» [Караткевіч 1987: 1, 300]); «*Гісторык грэчаскі эпічна й проста пра нас даўным – даўно паспеў сказаць «Жыве ў Гіпербарэі люд дзівосны, якому не балюча паміраць»*» [Караткевіч 1987: 1, 316]; «*Ён мог цэлую гадзіну гаварыць лухту, а потым кінуць нешта такое, чаго і Саламон не сказаў бы*» [Караткевіч 1988: 3, 192]).

ПС может быть актуализирована через упоминание имени одного из персонажей текста, ср.: «*Птушкай ускінуся перад табою. Сірынам заспяваю, прыжмурывышы вочы сярод маладых дрэў, Феніксам згару і ўваскрэсну з попелу*» [Караткевіч 1988: 3, 114]; «*успомніў, што Хронас жор уласных дзяцей, што на месцы Кіева пасля татар трыста год раслі дрэвы*» [Караткевіч 1988: 3, 112], «*Саскія штурхнула Рэмбранта на той шлях, на якім ён пайшоў пасля яе смерці*» [Караткевіч 1988: 3, 96].

Апелляцыя к ПС может быть осуществлена за счёт включения ПИ в состав метафорических конструкций: «*Дык, значыць, Кай хоча дапамагчы маленькай Гердзе выплакаць з сэрца асколак люстра?*» [Караткевіч 1988: 3, 299], «*І асколак ты выплачаш з сэрца свайго, Як выплакаў казачны Кай*» [Караткевіч 1987: 1, 363], «*Палала бярозка, танютка, чыстая, Без стогну, Як Жаннад'Арк*» [Караткевіч 1987: 1, 231]; или в состав сравнительного оборота: «*А на ганку, асветлены зарывам, стаяў кароль Якуб і, абаніраючыся на шаблю, глядзеў на агонь, як Нерон на пажар вечнага горада*» [Караткевіч 1988: 2, 103], «*Узняў ён длань маю. Як Давід на Галіяфа – Узняў*» [Караткевіч 1988: 2, 38]; или через краткое описание ситуации: «*– Памятаеш, быў такі Іксіён? – пасля паўзы спытаў Андрэй. – Закахаўся ў Геру, жонку Зеўса. Яго вырашылі злавіць і падсунулі*

*яму воблака, надаўшы яму вобраз Геры. Ён выдаў сябе, абдымаючы воблака, і яго навекі прывязалі да кола, якое круцілася»* [Караткевіч 1988: 3, 269].

Проводя таким образом параллель между ситуациями непростых отношений у героев произведения и фигурантов прецедентных ситуаций, В. Караткевич приводит подробное описание древнегреческого мифа о фессалийском царе Иксионе, который был очарован красотой Геры и осмелился домогаться ее любви. Зевс, желая оградить Геру, создал ее облачный образ Нефелу. Когда Иксион начал похваляться победой над супругой Зевса, тот привязал его к огненному вечно вращающемуся колесу и забросил на небо.

В некоторых случаях апелляции к ПС могут осуществляться посредством вынесения ПИ в сильную позицию текста – заголовок (рассказ о корабле-призраке с одноименным названием *«Лятучы галандзец»* [Караткевіч 1988: 2, 219], *«Балада аб арганаўтах»* [Караткевіч 1987: 1, 83] (аргонавты – в греческой мифологии герои, которые отправились на корабле "Арго" под руководством Ясона в Колхиду за золотым руном, охраняемым драконом).

**«Прецедентный текст (ПТ) – законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу; ПТ хорошо знаком любому среднему члену национально-лингвокультурного сообщества»** [Красных 2003: 172].

Обращение к ПТ может осуществляться через связанные с этими текстами прецедентные высказывания или прецедентные имена, а в некоторых контекстах – путём упоминания названий самих произведений и их авторов (*«Заходжу да яго – няма, пайшоў кудысьці. А на стале – я не цікавіўся, але адразу трапляе ў вочы – чаго толькі няма: “Сагі пра вікінгаў”, “Гісторыя конунгаў Нарвегіі”, раманы Канрада. І на самай сярэдзіне стала – “Легенды паўночных мораў”. Я па запрашэнню гаспадыні чакаў хвілін дваццаць і цікнуў у гэту кнігу. Адкрыта на гісторыі Лятучага Галандца. Ну нашто гэта патрэбна, каму? Разумее ж ён гэта. А ў асабістым жыцці... ах, дамы і трубадуры, ах, Гаральд Вілабароды! Чалавек-рамантык, сцвярджаю гэта, у наш век тое самае, што жывы мамант»* [Караткевіч 1988: 2, 223]; *Іліяда мая! Колькі даўніх крылатых стагоддзяў / Ты разрэзала ветразем, вартым людзей і багоў, / Плывучы ў невядомае, ў дальнія тысячагоддзі, / Быццам бронзай акуты «Арго», / Крутабокi і звонкі «Арго»* [Караткевіч 1987: 1, 185]).

ПТ, введенный в текст, не может не пересекаться с ним в плане общей семантики и при пересечении определенными своими элементами (семантическими, структурными и др.) с основным текстом прецедентный текст так или иначе актуализируется (хотя бы в самых общих чертах) в сознании читателя. Для интертекстуально связанных текстов свойственны и отношения включения, для которых характерна экспликация установки на прецедентный феномен именно как текста в его целостности, маркерами чего могут выступить: заголовок прецедентного текста: «*А ты што, не чытаў Эклезіяста?*» [Караткевіч 1988: 2, 155]», даже с указанием автора: «*Было гэта нешта накшталт гоголеўскай "Шынелі": жыў сабе ў гарадку стары, які ні ад каго не атрымліваў лістоў. Ну і гэтак далей. Шкада было гэтага старога – слёзна*» [Караткевіч 1988: 3, 199], воспоминание о самом тексте: «*З доўгай, цяжкай, паўночнай тваёй Адысеі Я чакала цябе*» [Караткевіч 1, 140], аллюзия(на роман Ф.М. Достоевского «Идиот»): «*Шкадава-аць, – і раптам выплюнуў: – Ідыёт ты! Князь Мышкін!*» [Караткевіч 1988: 3, 201].

**Прецедентное высказывание (ПВ)** – репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности; законченная и самодостаточная единица, которая может быть или не быть предикативной [Красных 2003: 172–173]. В идиостиле В.Короткевича отсылки подобного рода встречаются по отношению:

- к известным цитатам и афоризмам: «*Вось крычыць вязь на ножнах крывых: / – «Не вымай без вялікай патрэбы, / Не хавай без вялікай крыві!»* [Караткевіч 1987: 1, 206]; «*Гісторык грэчаскі эпічна й проста пра нас даўным – даўно паспеў сказаць «Жыве ў Гіпербарэі люд дзівосны, якому не балюча паміраць»* [Караткевіч 1987: 1, 316]; «*Волчица, ты их вскормила, – не вытрымаў Анорэй. / Так, – сказала яна, – ваша праўда. / Волчица, ты их вскормила, / Ты помнишь ли их, когда, / Рыча от бранного пыла, / Сжигали они города*» [Караткевіч 1988: 3, 83] (в данном случае мы имеем модифицированный вариант строк известного стихотворения Н. Гумилева «Рим»);

- к фрагментам из популярных музыкальных произведений (цитата из текста песни «Флюгер» вокального цикла Франца Шуберта «Зимний путь»), ср.: Кручу: «*Над домам флюгер ёсць у любай*» / I Шуберт падзяляе ціхі сум. / O «*Зімні шлях*» [Караткевіч 1987: 1, 49].

В роли ПФ могут выступать пословицы, поговорки, крылатые выражения, которые В.Короткевич нередко использует в своих произведениях. Однако зачастую они воспроизводятся не в исходном виде,

а претерпевают трансформацию структуры и семантики (ср.: «засмаж сабаку – рады дасць і ей» [Караткевіч 1987: 1, 318] – в значении 'голодный, усталый').

Прецедентные тексты в идиостиле В.Короткевича разнообразны по своему происхождению: белорусские пословицы и фразеологизмы («што, зямелька дарагая, нарабіў Ілля гнілля» [Караткевіч 1987: 1, 295]; «як цюцька змок» [Караткевіч 1987: 1, 318]; «знікнуць знічкаю» [Караткевіч 1987: 1, 304]); латинизмы («усе з нуля даводзіцца пачаць» [Караткевіч 1987: 1, 385] – *Ad carceres a calce revocari*. Цицерон [Гончарова 2004: 14]; «гэх, старасць не радасць» [1987: 1, 390] – *Aetas senilis mala merx est*. Плавт. [Гончарова 2004: 19]); выражения, связанные с греческой и римской мифологией («у капішчы Пасейдона, між сонцам і золатам хваль» [Караткевіч 1987: 1, 221]; «як драбіцца ў ім сонца – Зевесаў распалены шчыт» [Караткевіч 1987: 1, 197]).

Еще один источник – это библейские тексты. В.Короткевич активно заимствует из Библии выражения, употребляя как в прямом, так и в метафорическом смысле. Так, в романе «Хрыстос прызямліўся ў Гародне» [Караткевіч 1990: 6] каждая глава открывается эпиграфом, большинство из которых – библейского происхождения). Многие выражения, восходящие к библейским мифам, утратили свою церковно-культовую окрашенность и в результате символического переосмысления получили новое значение, не свойственное первоисточнику.

Структурно-семантическая трансформация библеизма «тридцать серебрянников» путем введения нового компонента приводит к появлению окказионального выражения, на котором строится произведение «Балада аб трыццаць першым сярэбраніку». В основу произведения положен прецедентный библейский текст – история о том, как Иуда продал Христа за тридцать серебрянников. На этой базе путем авторской интерпретации возникает новая история: ...*А Кайяфа яшчэ падарыў / Трыццаць першы сярэбранік, звонкай і важкай манетай, / Толькі-толькі адлітай на царскім манетным двары. / Ні за што, проста так* [Караткевіч 1987: 1, 142].

Если «тридцать серебрянников» – продажность и предательство, то «тридцать первый серебрянник» – это порождение самого большого зла в человеке: лжи, лицемерия, подхалимства, доносов: *Адбярыце і знішчыце трыццаць першы пракляты сярэбранік, / А іначай – няшчасце зямлі. А іначай – канец* [Караткевіч 1987: 1, 144]. Тем самым осуществляется смещение смыслового центра произведения, а прецедентный текст задаёт

импульс к творческому переосмыслению и порождает новую индивидуально-авторскую фразеологическую единицу.

В идиостиле В.Короткевича нашли отражение различные по структуре прецедентные тексты: прецедентные имена («*На Беларусі Бог жыве...*» [Караткевіч 1987: 1, 241]; «*Калумбы зямлі незнамай*» [Караткевіч 1987: 1, 340]), прецедентные сочетания («*Новая Атлантыда*» [Караткевіч 1987: 1, 260]) и прецедентные высказывания («*Гісторык грэчаскі эпчна й проста пра нас даўным – даўно паспеў сказаць «Жыве ў Гіпербарэі люд дзівосны, якому не балюча паміраць»*» [Караткевіч 1987: 1, 316]).

Нередко в произведение может быть включено несколько прецедентных текстов, как правило, в трансформационном виде, что становится причиной возникновения смысловых приращений. Показательным в этом плане является стихотворение «Калумбы зямлі незнамай», образную доминанту которого составляет фразеологизм *открыть Америку* (ирон. 'совершать, объявлять то, что давно известно' [Фразеологический 1986: 303]). Лексико-семантическая трансформация образного плана данной ФЕ приводит к переосмыслению её актуального значения: *Што вам да тых вялікіх Калумбаў, якія край ваш вам адкрываюць?/ Адкрыю найлепшую ў свеце Амерыку (Веску Амерыку, што пад Оршай)* [Караткевіч 1987: 1, 341–342]. Таково выражение поэтического кредо лирического героя: *открыть Беларусь белорусам*.

Несколько негативное отношение к русскому человеку, собирательный образ которого носит имя *Иван* (ср.: *русский Иван, Иван непомнящий*) за счет употребления в форме мн. ч. *Иваны* приобретает смысловой оттенок обобщенности, характеристики всей нации, что обусловлено культурно-историческими коннотациями данного имени. Использование имени собственного в составе ФЕ (в значении 'без родных и близких' [Фразеологический 1986: 391]) ведет к потере ономастического признака, к апелляции онима. Оказиональная ФЕ «*Иваны без роду, без племені!*» [Караткевіч 1987: 1, 341] приобретает контекстное значение 'не помнящие своего родства, не знающие родины'.

Протест и возмущение лирического героя, обличающего поэтов, пишущих в угоду толпе, находит выражение в восклицательной интонации высказывания в сочетании со сниженной просторечной лексикой с оттенком иронии и неодобрения: «*Хлопы!*», «*гора-інтэлегенты*», «*зграя памерлых*», «*хамы*», «*любіце вершы ёлупаў розных. Вядома, свінню прыцягвае сметнік*». Последнее из выражений имеет латинские корни

(*Amica luto sus. Гораций. Свинья любит грязь. О критиках. Свинья грязь найдет* [Фразеологический 1986: 21]) и подверглось семантической трансформации, не отразившейся на узуальном значении. Однако происходит переосмысление слова свинья – (в перен. смысле) 'нечистоплотный, низкий, невежественный человек'. Такое значение получает поддержку в тексте: *Я ведаў – яны ненавідзяць новае. / На што перад свіннямі сыпаць перлы?* [Караткевіч 1987: 1, 340].

Авторский фразеологизм образован по модели общеизвестного библеизма: «бисер (жемчуг) перед свиньями (метать) (*Margaritas ante porcos. Евангелие.*) в значении 'не тратьте напрасно добрые слова и дела на тех, кто этого не поймет и не оценит' [Фразеологический 1986: 258]. Изначальная антитеза «высокое – низкое» в контексте перемещается в сферу поэтического и принимает вид оппозиции «творчество – непонимание».

Таким образом, использование в одном тексте нескольких фразеологизмов и крылатых выражений, связанных между собой тематически и повторяемостью отдельных компонентов, создают соответствующий эмоционально-экспрессивный фон, обуславливающий характер восприятия стихотворения.

Индивидуально-авторская интерпретация известных крылатых выражений и ФЕ способствует созданию окказиональных выражений, которые, благодаря своей лаконичности и оригинальности языковой формы, получили широкое распространение не только в сфере художественной литературы, но и в искусстве, журналистике. Так, название романа В.Короткевича «Христос приземлился в Городне» послужило заголовком статьи в газете «Беларусь сегодня» за 4.04.2003. Смысл заметки заключается в том, что в Гродно приехал европейский чиновник – грек Ставрос Христос. Возникающее таким образом новое значение восходит не к общему содержанию текста-источника, а базируется на ассоциациях с его названием. Крылатое выражение «Зямля над белымі крыламі» (одноименное название очерка В. Короткевича) получило новую жизнь в ежегодном фестивале детского творчества; можно привести и другие аналогичные примеры. Такая фразеологизация прецедентных текстов из сферы литературы, по сути, является интертекстуальным способом современного фразеомообразования, что в целом характерно для современных коммуникативных практик [Кураш 2016].

**Прецедентное имя (ПИ)** – индивидуальное имя, связанное или с широко известным текстом («*Шкадава-аць, – і раптам выплюнуў: – Ідыёт ты! Князь Мышкін!*» [Караткевіч 3, 201]) или с прецедентной ситуацией («*–Памятаеш, быў такі Іксіён? – пасля паўзы спытаў Андрэй. – Закахаўся ў Геру, жонку Зеўса. Яго вырашылі злавіць і падсунулі яму воблака, надаўшы яму вобраз Геры. Ён выдаў сябе, абдымаючы воблака, і яго навекі прывязалі да кола, якое круцілася*» [Караткевіч 1988: 3, 269]).

ПИ по структуре [Красных 2003: 172] можно разделить на **однокомпонентные** («А ты што, не чытаў *Эклезіяста?*» [Караткевіч 1988: 2, 155], «*І Хрыстос сем стагоддзяў Вісіць на пахілым крыжы*» [Караткевіч 1987: 1, 28]) и **многокомпонентные** («*Некалькі год назад Янка Брыль, Валодзя Калеснік і я наведалі стражытны дуб у Варончы, звязаны з імем Адама Міцкевіча. (...) Год назад дуб Міцкевіча ў Варончы яшчэ стаяў. Можна яшчэ не позна?*» [Караткевіч 1988: 2, 311-312], «*І струны, як змеі Мядузы Гаргоны, Свісцяць на вятры і ловяць мяне*» [Караткевіч 1988: 3, 173]).

Следует отметить, что в одних случаях в ППИ В. Караткевича наиболее известные ПФ, как правило, используются без каких-либо авторских пояснений в силу их высоковероятной известности широкому кругу читателей («*З доўгай, цяжкай, паўночнай тваёй Адысеі Я чакала цябе*» [Караткевіч 1987: 1, 140]), «*Імя ў яго было дзіўнае. Ён трохі нават ганарыўся ім і на пытанні, чаму такое, адказваў, што некаторыя прыдняпроўцы любяць варажскія імёны: у памяць аб Рагвалодзе і Рагнедзе*» [Караткевіч 1988: 2, 344]), тогда как в других случаях в тексте автор дает пояснения или приводит какие-либо сведения об источниках прецедентности на метатекстовом уровне. Это может быть указание на

- название художественного текста или его автора с ярко выраженной позицией писателя («*Што ж, прымусьце чалавека пісаць тэхнічныя раманы ў духу “Рэльсаў” П’ера Ампа. Будзе ў літаратуры яшчэ адной нудотай больш*» [Караткевіч 1988: 2, 224], «*Гамер і лірныя песні не старэюць*» [Караткевіч 1988: 2, 306]);
- историческое событие («*Ноч святое Вальпургі: рук сляценне, Вежы, мур і горад з сярэдніх вякоў*» [Караткевіч 1987: 1, 300]);
- историческую личность («*У доме жыў пісьменнік Фраерман, аўтар “Дзікага сабакі Дзінга”*» [Караткевіч 1988: 2, 342]);
- историческую эпоху («*Час рабоў і здрады. Эпоха Чынгіза*» [Караткевіч 1987: 1, 359], «*Гэта было, як у час князя Вячкі, калі трыста хлопцаў на ладдзях паваявалі і разрабавалі ледзь не ўвесь захад*» [Караткевіч 1987: 1, 359]).

*балтыйскага ўзбярэжжа»* [Караткевіч 1988: 2, 152–153], «*Ён нарадзіўся ад жолуда нейкага такога самага волата, ад якога даўно не засталася і слядоў. Бацька ягоны жыў у часы Цэзара і Спартака, Хрыста і Нерона, Атылы і Катэла. І вось аднойчы ён задумаўся аб неўміручасці і вечнасці і неспадзявана скінуў жолуд»* [Караткевіч 1988: 2, 308]).

Если же автор не до конца уверен, что соответствующее имя относится к числу широко известных читателю, то он использует те или иные способы актуализации прецедентного имени, например, вынесением в сильную позицию с авторскими комментариями «*Афицэру Лісанвічу»* «*Яму прапанавалі выклікаць на дуэль Лермантава. Мы нічога больш не ведаем аб ім»* [Караткевіч 1987: 1, 249].

При употреблении того ли иного прецедентного имени из всего многообразия характеристик законного носителя данного имени выделяется некий ограниченный набор признаков, а зачастую и один признак, тогда как остальные отбрасываются как несущественные. Например, еврейский царь Соломон – это мудрость («*Ён мог цэлюю гадзіну гаварыць лухту, а потым кінуць нешта такое, чаго і Саламон не сказаў бы»* [Караткевіч 1988: 3, 192]), герой древнегреческой мифологии Геркулес – это сила, мощь («*Улан стаяў перад ім моцны, як Геркулес, кучаравы ("Ванька-ключнік", – падумалася Гораву), з румянымі вуснамі і нахабнымі светлымі вачыма»* [Караткевіч 1988: 3, 33]), Кассандра – это богиня, обладающая даром предвидения («*Бачыце вы... Касандра-прарочыца, – сказаў Пружынін»* [Караткевіч 1988: 3, 247]), «*Морфей – это бог сновидения «Бачыце, які Марфей, – усміхнулася гаспадыня. – Гэта Аленин, бадай, летшы з маладых мастакоў»* [Караткевіч 1988: 3, 186]).

В ППИ писателя можно выделить следующие апелляции к именам собственным, имеющим статус универсальности и общеизвестности.

• **Прецедентные имена, обозначающие художественные или иные произведения:** «*І таму ён мог працаваць за яе не сем год, як той, з Бібліі, а ўсё жыццё, абы не падманулі, абы не падсунулі іншай...»* [Караткевіч 1988: 3, 218], «*А ты што, не чытаў Эклезіяста?»* [Караткевіч 1988: 2, 155] («Книга Книг», оказавшая большое влияние на умы читателей на протяжении многих столетий); «*недзе чытаў нешта падобнае. Мо ў Брэма, мо ў папулярызатара М. Хана, аўтара "Нарысаў з жыцця малпаў" і "Жывёлы нашых лясоў", а мо ў нейкім часопісе»* [Караткевіч 1988: 2, 413].



• **Прецедентныя імена, восходзячыя к фольклору:** «*Машэка*» [Караткевіч 1987: 1, 39], «*Так, напрыклад, выйшла на людзі легенда пра Машэку. Я паляваў менавіта за другой групай легенд. Мне трэба было спяшацца: легенда і казка выміраюць*» [Караткевіч 1987: 7, 10] (на аснове легенды было напісана першае стихотворение, в далейшым імя гэтаго героя не раз упамінаецца в другіх произведениях пісателя); «*Балада пра паўстанца Ваўкалаку*» [Караткевіч 1987: 1, 37]; «*Армянскія ананімныя прытчы*» [Караткевіч 1987: 1, 290], якія несць на сабе адпечатак мудрасці дрэвняга Урарту, Малай і Вялікай Арменіі.

• **Імена і названія произведений рускіх пісателёў і паэтоў:** «*Наведаў ён у Салотчы і дом гравёра Пажаласціна, які Паўстоўскі апісаў у “Тэлеграме” і “Мяшчорскай старане”. Дом быў стары, з мезанінам, у якім пісьменнік уладкаваў “капітанскі мосцік” – свой кабінет, з садам, што раскошна ляжаў за ім. У доме жыў пісьменнік Фраерман, аўтар “Дзікага сабакі Дзінга”*» [Караткевіч 1988: 2, 342], «*Нічога, навучышся. У твае гады і Някрасаў, бадай што, не лепей пісаў*» [Караткевіч 1988: 3, 64], «*Разумееш, скажам, я вельмі люблю Ясеніна, Буніна. Мне ледзь з універсітэта не папёрлі за тое, што я іх чытаў*» [Караткевіч 1988: 3, 64].

• **Імена і названія произведений беларускіх пісателёў і паэтоў:** «*Некалькі год назад Янка Брыль, Валодзя Калеснік і я наведалі стражытны дуб у Варончы, звязаны з імем Адама Міцкевіча. ...Год назад дуб Міцкевіча ў Варончы яшчэ стаяў. Можна яшчэ не позна?»* [Караткевіч 1988: 2, 311–312], «*Нарадзіўся Янка Купала*» [Караткевіч 1987: 1, 45], «*Яны не даждуць, што Скарына Зямлю сваю пракляне*» [Караткевіч 1987: 1, 163], «*Цень Міцкевіча нада мною Лебядзіную песню вядзе*» [Караткевіч 1987: 1, 187].

• **Імена і названія произведений всемірна вядомых пісателёў і паэтоў:** «*Гамер і лірныя песні не старэюць*» [Караткевіч 1988: 2, 306], «*Вечар стаяў сякотны, і таму Андрэй у адных трусах і майцы ляжаў на кіліме, на падлозе, і чытаў “Боскую камедыю” Дантэ, калі да яго ў пакой уварваўся Яніс*» [Караткевіч 1988: 3, 271], «*дрэвы, якім было ніяк не менш за сотню год, зрабілі мясцовасць толькі трошкі больш прыемнай, ніж славуць лес у Дантэ*» [Караткевіч 1990: 7, 30].

• **Прецедентныя імена, абозначаючыя історычных асоб:** «*Дзе ваяваў Вячка, дзе жыў Вашчыла — Не можна быць пахілаю рабой*» [Караткевіч 1987: 1, 315], «*Зніклі нашчадкі князя Вячка, няма прамых нашчадкаў Андрэя Полацкага, нястомнага ворага Крэўскай уніі. Іх забылі*» [Караткевіч 1988: 2, 16], «*браты-беларусы ўратавалі ад татар славянскую і неславянскую поўнач. Цяпінскі, і Вячка, і Міхал Крычаўскі — усе яны былі ў ім. І ён быў — усе тыя людзі, што будуць. Усе*»

[Караткевіч 1988: 2, 355] (здесь преобладают имена, значимые для белорусской истории и являющиеся ментальными символами культуры и истории Беларуси).

• *Прецедентныя імена, абзначаючыя выдаюцца асобы свету:* «Пад зямлёю, дзе цемра пануе ўвесь год, Для нашчадкаў хавалі кнігі Назона І Катулавых вершаў атручаны мёд» [Караткевіч 1987: 1, 97], «лічыў, што найбольшы геній — Плутарх» [Караткевіч 1987: 1, 98], «адважны мой, каханы мой **Ікар**» [Караткевіч 1987: 1, 67], «Ён нарадзіўся ад жолуда нейкага такога самага волата, ад якога даўно не засталася і слядоў. Бацька ягоны жыў у часы **Цэзара і Спартака, Хрыста і Нерона, Атылы і Катула**. І вось аднойчы ён задумаўся аб неўміручасці і вечнасці і неспадзявана скінуў жолуд» [Караткевіч 1988: 2, 308].

Широко распространено метафорическое использование прецедентного онима для обозначения человека, который, по мнению автора, похож на непосредственного носителя данного антропонима; зачастую это имеет у В. Короткевича иронический характер. Такой прием позволяет провести параллели между взглядами, личными качествами, сферой занятости соответствующих лиц, и служит для выражения отношения автора к этим людям. Ср.: «Кінь глядзець, кажу. Замнога гонару. Падумаеш мне яшчэ: **каралева Пятра Вялікага**» [Караткевіч 1988: 3, 103]; «**Бачыце вы... Касанора-прарочыца**, – сказаў Пружынін» [Караткевіч 1988: 3, 247]; «- **Бачыце, які Марфей**, – усміхнулася гаспадыня. – **Гэта Аленін, бадай, лепшы з маладых мастакоў**» [Караткевіч 1988: 3, 186]; «Здзекуючыся, ён называў сябе ў думках **Ленскім, Крэцэнам дэ Труа, Вертэрам**, але падсвядома адчуваў, што так яно і ёсць, што тое, што блакітнае сяйва вакол, звязала яго з гэтай жанчынай нябачнымі повязямі, мацней якіх не было нічога» [Караткевіч 1988: 3, 214]; «**Аленін, відаць, пачуў нешта праз сон, адарваў ад н'едэстала шчаку, на якой чырвануе, як поўха, выразны адбітак гранітнага ступака, і сказаў са змрочнай іроніяй:**

– **Узыходзячы Купала...**

– **Спі ўжо, узыходзячы Рэпін**, – сказала яму Ганна.

– **Не абражай, – сказаў ён. – Я позні Рэпін з ліловымі запарожцамі. А спаць – я магу. Хто спіць, той не піша карцін. І вершаў не піша. Не грашыць.** [Караткевіч 1988: 3, 187].

Прецедентныя імена в ППІ В. Короткевича представлены то в виде ономастической метафоры («Узносяцца над светам **Парфеноны**, / У садах квітучых музыка іграе, / **Гамеры** светлыя складаюць гімны / **І моцарты** над нотамі сядзяць» [Караткевіч 1987: 1, 284]; «Ён мог цэлую гадзіну гаварыць лухту, а потым кінуць нешта такое, чаго і **Саламон** не сказаў бы» [Караткевіч 1988: 3, 192], «Не памятаючы сябе, у дзікім

захапленні бою, ён урэзаўся ў натоўп, скрыжаваў з кімсьці шаблю, чакаючы, што зараз поруч стануць яшчэ і яшчэ людзі, *Гарацыі, героі Плутарха*» [Караткевіч 1988: 2, 115]); то в составе комбинированной конструкции метафора + образное сравнение («*I струны, як змеі Мядузы Гаргоны, Свісцяць на вятры і ловяць мяне*» [Караткевіч 1988: 3, 173]), то в составе сравнительного оборота («*Замры, падобны на Нептуна, Трызубец, сціснуўшы ў далонь*» [Караткевіч 1987: 1, 27]) или сравнения с авторскими пояснениями («*Улан стаяў перад ім моцны, як Геркулес, кучаравы ("Ванька-ключнік", – падумалася Горава), з румянымі вуснамі і нахабнымі светлымі вачыма*» [Караткевіч 1988: 3, 33]).

Таким образом, ППИ В. Караткевича характеризуется наличием апелляций к различным прецедентным феноменам, претерпевающим, как правило, авторскую трансформацию и используемым в качестве образных средств и способов усиления стилистических приемов.

Характерной чертой функционирования прецедентных феноменов в идиостиле писателя является то, что источники интертекстуальных включений в своём большинстве так или иначе связаны с национальными специфическими чертами белорусской культуры и истории.

Прецедентные феномены делают повествование более ярким, насыщенным, образным, позволяя автору создать уникальный, неповторимый мир, сотканный из множества уже существовавших в белорусской национальной картине мира имен, текстов и образов. Также они создают определенный эффект игры, привлекая читателя-интеллектуала к поиску источника прецедентности и разгадки его значения и осмысления авторского замысла.

## ГЛАВА 5

### ИНТЕРТЕКСТ В АСПЕКТЕ ИДЕИ ИЗОМОРФИЗМА

Идеи изоморфизма<sup>4</sup> во взглядах на основополагающие феномены бытия далеко не новы. Они уходят своими корнями в античную философскую мысль. В частности, у Платона и ряда других выдающихся мыслителей прошлого находим представление о мире как о мире идей, о многоуровневой реальности, уровни которой находятся в отношении глобального взаимодействия, взаимодублирования, взаимодополнения, взаимообусловленности, обусловленных их гомогенностью и структурным изоморфизмом.

В числе осмысляемых в данном отношении феноменов первостепенную роль играет СЛОВО в своём отнологическом понимании, сводящее к себе как к некоему центру все механизмы языка (по Ф. де Соссюру) и – более того – бытия. Современной науке известны уже не единичные прецеденты поиска (и нахождения!) структурного изоморфизма СЛОВА с такими феноменами идеального и материального бытия, как МОЗГ, ГЕНЕТИЧЕСКИЙ КОД, ЧЕЛОВЕК, ВСЕЛЕННАЯ [Гируцкий 2001: 199–266].

В лингвистический оборот понятие изоморфизма ввёл известный польский языковед Ежи Курилович [Курилович 1962]. Изоморфизм в языке он видел в наличии структурных аналогий между звуковыми и семантическими единицами. Эта же идея – идея глубокого структурного параллелизма формального и содержательного языковых планов – входит в число основных положений глоссематической концепции Л. Ельмслева [Ельмслев 2006].

Во многом попытки обнаружения изоморфизма внутри языка – более или менее успешные – до сих пор представляют одну из наиболее дискуссионных проблем лингвистической науки [Трубачев 1988: 197–222], предлагая исследователям всё новые и новые вопросы, наводя их на интересные, подчас весьма неожиданные параллели.

В свете сказанного логично будет принять в качестве исходного, аксиоматического, положения тезис о потенциально присущих универсальных изоморфических свойствах и для такого понятия, как текст в его дискурсивном понимании, в сферу которого входит и интертекстовой слой.

---

<sup>4</sup> В науке под изоморфизмом понимается отношения типа равенства между близкими, но не тождественными структурами и объектами. Две системы называются изоморфными, если между их элементами, а также функциями, свойствами и отношениями существует взаимоднозначное соответствие [Гастев 1970].

## 5.1 Интертекст и метафора

Обращение к взаимодействию феноменов «метафора» и «интертекст» не случайно. И метафоричность, и интертекстуальность справедливо называют стилевыми доминантами всей культуры XX – начала XXI вв. И тот и другой феномен – маркеры той необычайной смысловой уплотнённости, которая характеризует большинство текстов, созданных в течение последних 100 лет. Об этом в равной степени говорят как в отношении интертекста, так и в отношении метафоры.

Свойства изоморфичности, безусловно, распространены и на такую ипостась СЛОВА, как метафора, имеющую фактически равную со СЛОВОМ историю своего осмысления.

Пожалуй, ни один из феноменов речемыследеятельности, ни одна из онтологических ипостасей слова не заявила о своих изоморфических потенциях в той степени, в какой это удалось метафоре. Дело в том, что последняя генетически, онтологически и экзистенциально изоморфична, поскольку по своему генезису, деривации и экзистенции бинарна: её «нерв» – это взаимодействие, интеракция. «В метафоре находит непосредственное выражение принцип трансгрессии, который, допуская подобия модуса «как бы», позволяет отождествлять разнородные образы и значения, включать неизвестные знания в структуру уже известных и привычных понятий и, наконец, создавать новые смысловые центры и структуры. В метафоре заложена двоякая её сущность, которая выражается в онтологическом знаковом дуализме, создающим широкие возможности для самых разных интерпретаций сущности метафоры» [Старычонак 2017: 46].

Неслучайно «следы» изоморфизма мы в любом случае обнаружим там, где «приложила свои силы» метафора. Будь это словарный фонд переносных значений (*ножка стула, глазное яблоко, кисть винограда* и т. п.), парадигмы терминосистем (ср.: *родство языков, языковая семья, корень слова, мёртвый язык* и т. д.), целостные концептуальные образования (фреймы) типа *жизнь – книга, жизнь – театр, политика – шоу, человек – растение* и т.п., получившие в когнитивной лингвистике наименование концептуальных (когнитивных, базовых) метафор. «Сам термин «метафора», – отмечает О.Н. Лагута, – давно вышел за рамки поэтико-риторического употребления. Как метафорические рассматриваются даже элементы ландшафта, предметы дизайна, исторические и социальные события, художественные стили и средства, направления в развитии информационных технологий и мн. др.» [Лагута 2003: 3]. Именно отсюда привычные в последнее время нашему слуху выражения наподобие

*метафора города, метафора сада, метафора танца* и пр., о чём речь ещё пойдёт далее.

В последнем случае в концептуальном объёме понятия «метафора» явственно акцентируется сема модельности. Между метафорой и моделью по сути ставится знак равенства. «Метафора – это проявление аналоговых возможностей человеческого мышления. Метафоры заложены уже в самой понятийной системе мышления человека, это особого рода схемы, по которым человек думает и действует» [Чудинов 2001: 33]. А как известно, «моделирование возможно только там, где существует ряд близких в чем-либо друг другу явлений, существенные признаки которых совпадают. Поэтому очень важными понятиями при описании моделирования (как и метафоризации) являются понятия аналогии, изоморфизма, равенства, тождества (и гомоморфизма), абстракции» [Лагута 2003: 30–31].

В силу этого весьма символична сформировавшаяся в научных исследованиях различной направленности практика раскрытия сущности изоморфизма каких-либо феноменов бытия посредством оперирования понятием «метафора»<sup>5</sup>. Так, например, М.И. Стеблиным-Каменским была опубликована статья «Изоморфизм и "фонологическая метафора"», в которой учёный затронул проблему транспозиции фонологических терминов в описание нефонологических явлений: «Какой лингвист, – пишет М.И. Стеблин-Каменский, – ... не употреблял терминов "оппозиция", "нейтрализация", "маркированность" и т.д. в описании нефонологических явлений?» [Стеблин-Каменский 1974: 74]. К названной терминологической экстраполяции учёный обращается для попытки решения проблемы соотношения двух основных планов языка – плана выражения и плана содержания. Именно этот процесс – сравнение элементов или явлений разных планов языка – М.И. Стеблин-Каменский и рассматривает как своего рода метафору: «Когда термины "оппозиция", "нейтрализация", "дифференциальный признак" и т.п. применяются к нефонологическим явлениям, то это, так сказать, "фонологическая метафора"» [Стеблин-Каменский 1974: 77].

Итак, в качестве промежуточного вывода констатируем: метафора как языковой (речевой, концептуальный) феномен обладает сущностным свойством изоморфичности, на основе которого устанавливаются

---

<sup>5</sup> См., например, фундаментальное монографическое исследование М. Арбиба по названию «Метафорический мозг», в котором учёный предпринимает попытку разобрататься в работе человеческого мозга посредством опоры на две ключевые взаимосвязанные метафоры: кибернетическую «человек – это машина» и эволюционную «человек – это животное» [Арбиб 2004].

аналогии. «Аналогии – это метафоры на основе структурного изоморфизма, и для того, чтобы проводить аналогии, необходимо, чтобы у двух сопоставляемых вещей были схожи структуры» [Уфимцев 2010: 58].

В этом смысле мы далее предпринимаем попытку свести в одну точку изоморфические потенции двух упомянутых выше феноменов, двух суперзнаков – текста (в его дискурсивном понимании) и метафоры. Как это свойство проявляется у них в отношении друг друга? Иными словами: в какой мере и в каких категориях о тексте / дискурсе можно говорить как о метафоре? Развивая приведённые выше мысли М.И. Стеблина-Каменского, мы по сути ставим вопрос о «метафоре метафоры» в отношении текста.

Выдвинем несколько отправных постулатов метафороподобия художественного текста / дискурса:

наличие интеракционального механизма, работающего как при образовании метафоры, так и в процессе порождения текста / дискурса;

обусловленность данным механизмом свойства двуплановости (двусторонности), характеризующего любой знак, содержащий денотат (означаемое) и сигнификат (означающее), что также присуще как тексту, так и метафоре;

установление между исследуемыми феноменами (метафора, текст, дискурс) отношений взаимовключения (части / целого), также ведущее к их изоморфизму. Ср.: «Существенной особенностью структурного построения ядерных механизмов семиосферы, – пишет Ю.М. Лотман, – является то, что каждая ее часть сама представляет собой целое, замкнутое в своей структурной самостоятельности. По отношению к целому они, находясь на других уровнях структурной иерархии, обнаруживают свойство изоморфизма. Таким образом, они являются одновременно и частью целого, и его подобием. Для прояснения этого отношения можно прибегнуть к образу, использованному в другой связи в конце XIV в. чешским писателем Томашем Штитным. Подобно тому как лицо, целиком отражаясь в зеркале, отражается так же и в любом из его осколков, которые, таким образом, оказываются и частью, и подобием целого зеркала, в целостном семиотическом механизме отдельный текст в определенных отношениях изоморфен всему текстовому миру и существует отчетливый параллелизм между индивидуальным сознанием, текстом и культурой в целом» [Лотман 2000: 23].

Метафора, как было отмечено выше, – это, с одной стороны, один из почти обязательных в языке поэзии конструктивных элементов текста

(т. е. опять же часть в целом), а с другой стороны – сама по себе «свёрнутый текст», т. е. способ поэтически реагировать на мир посредством текста (и тогда уже текст относится к метафоре как часть к целому).

Следовательно, продолжая и развивая приведённую выше мысль Ю.М. Лотмана, мы подходим к обоснованию постановки вопроса о сущности и проявлениях структурного сходства (изоморфизма) между метафорой и текстом / дискурсом в поэзии.

Такой подход уже однозначно утвердился в статусе методологического при изучении метафоры в различных ракурсах. Ср.: «Ключевыми словами в определении метафоры являются «соотношение» и «перенос» (последнее конкретизирует специфику переноса), то есть метафора предстает перед нами как принцип установления связей между предметами и объектами реальности в рамках целостности, заданной первообразом» [...]. Основываясь на этимологическом анализе, мы делаем заключение о сущности механизма метафоры. Само слово может быть разбито на две части: «мета» (имеет 2 значения: 1) после, над, через, за, пере 2) совместно, сообща) и «фора» (движение). Отсюда мы можем сделать следующие выводы: 1) метафора как-то связана с объединением, 2) но это объединение совершенно отлично от механической суммы, оно предполагает взаимовлияние, взаимосвязь элементов с возможной их последующей трансформацией» [Свирипо 2002].

В трудах Р.О. Якобсона получил обоснование принцип параллелизма как ведущий принцип организации поэтического текста и – шире – поэтической речи. Тропеичность в широком смысле при этом рассматривается как один из важных показателей параллелизма. В подтверждение своей мысли Р.О. Якобсон ссылается на Г. Гопкинса: «К параллелизмам отчётливого или «резкого» типа принадлежат метафоры, сравнения, иносказания и т. д., где эффект достигается за счёт сходства вещей, а также антитеза, контраст и т. д., где параллелизм достигается за счёт их несходства» [Якобсон 1975: 217]. В художественной речи, отмечает Ю.М. Лотман, «каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение. Будучи обнажено в метафоре, это свойство имеет более общий характер» [Лотман 1998: 68].

На своём начальном этапе «метафора ... имеет дело не с отождествлением разных предметов, а с различением внутри одного предмета, отличением предмета от самого себя. Точнее – точка



уподобления двух разных предметов является точкой расподобления предмета с самим собой» [Амелин 1994: 267].

Эта особенность метафоры имеет под собой более общие лингвистические основания. «Диалектика мира и его бытия, его гармония и противоречивость, симметрия и асимметрия объектов и явлений не позволяют существования четких границ между сходством и различием. Существует некая зона равновесия сходств и различий объекта(ов). Лингвокреативное сознание носителей языка заметило и отметило это равновесие (временное или постоянное, с чередованиями переменных перетягиваний в пользу того или другого, с колебаниями и отклонениями и т. д.) языковыми категориями. Человек и сам нередко стоит перед выбором в определении сходства и различия, и онтология его альтернативного состояния также находит свое языковое выражение», – пишет М.И.Конюшкевич, иллюстрируя сказанное примером из известной песни: *Речка движется и не движется* и отмечая многочисленность подобных высказываний в речи [Конюшкевич 2001: 103.].

Н.Д. Арутюнова видит в данном свойстве метафоры её родственность самой сути поэтического дискурса: «...поэзия часто начинается с отрицания, за которым следует противопоставление. <...> Именно по этому столь органически присущему поэзии принципу построена метафора» [Арутюнова 1990: 17].

Метафора по своей природе «диалогична»: в ней, по словам Айвора А. Ричардса, совмещаются «две мысли о двух различных вещах» [Ричардс 1990]. На это свойство метафоры указал и В.П. Григорьев, отмечая изоморфизм метафоры и диалога: «Во-первых, троп ... служит появлению в привычном слове нового “голоса”, нового авторского “акцента”, который внутренне полемичен по отношению к “старому”, общезыковому голосу...». Во-вторых, «...не так уж редко поэтам удаётся преодолеть сопротивление тропа и разнести семантические составляющие метафоры в полемические одна по отношению к другой реплики» [Григорьев 1979: 120–121]. Ср.: *Говоря по-вашему, / рифма – / вексель. / Учесь через строчку! – / вот распоряжение. / И ищешь / мелочишку суффиксов и флексий / в пустующей кассе / склонений / и спряжений. <...> Говоря по-нашему, / рифма – бочка. / Бочка с динамитом. / Строчка – / фитиль. / Строка додымит, / взрывается строчка, – / и город / на воздух / строфой летит.*

Таким образом, дискурсивный (интерактивный) подход к функционированию поэтической метафорики обнаруживает её новые, недостаточно исследованные аспекты.

Во-первых, метафора выступает средством авторского рефлексивного реагирования на окружающие текст дискурсивные слои.

Во-вторых, как изоморфные, сущностно родственные метафоре ведут себя глубинные механизмы порождения и функционирования дискурсивных интеракций поэтического текста, заданные свойствами человеческого мозга и – шире – базовыми параметрами основных феноменов бытия (бинарность, симметро-асимметрия и т. д.). Ср.: «Зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары, имеет столь широкое распространение во всех смыслопорождающих механизмах, что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной, с одной стороны, и глобальных созданий человеческого духа, с другой. Для явлений, охватываемых понятием «текст», он, бесспорно, универсален» [Лотман 2000: 23]. «Правое и левое полушария головного мозга человека, разноязычные субтексты текста, принципиальный полиглотизм культуры (минимальной моделью является двуязычие) образуют единую инвариантную модель: интеллектуальное устройство состоит из двух (или более) интегрированных структур, принципиально разным образом моделирующих внележащую реальность» [Лотман 1992: 29].

Сказанное выше можно свести к следующей схеме:



Если в свете теории референции метафору можно квалифицировать как слово или развёрнутое высказывание, получающее двойную референтную соотнесённость с фрагментом внеязыковой действительности, то «интертекстуальность можно определить как двойную референтную отнесённость текста (полиреферентность) к действительности и к другому тексту (текстам)» [Бабенко 2005: 33–34].

Интертекст со своей стороны также обнаруживает определённое сходство с тропеичностью. Эти два явления схожи в плане их прагматической ориентированности на увеличение смысловой ёмкости текстов. Вот что по этому поводу пишет И.П. Смирнов: “Известно сразу несколько ... классификаций, по-разному подразделяющих способы отсылок от текста к тексту... И всё же большинство из них явно или имплицитно уподобляют виды этих отсылок тем или иным тропам и фигурам. Тем самым как раз и подразумевается, что последующий текст преобразует референтную функцию предыдущего в автореферентную, так как в процессе порождения тропов и фигур язык, вообще говоря, отображается на самого себя, превращается в знак знака” [Смирнов 1995: 14].

Таким образом, в природе метафоры и интертекста есть много общего, главное из которого – связь воедино чего-то того, что ранее связано не было, и на этой основе структурирование нового концепта. Изоморфизм интертекста и метафоры проявляется через объединяющую их и являющуюся конститутивной категорией интерактивности, определяющую диалогическую природу словесного искусства. Интертекст в свою очередь является максимальным контекстным «пределом» метафоры, однако таким, который сам по себе имеет весьма условные границы, которые с течением времени постоянно расширяются.

## **5.2 Диалоги с метафорами и диалоги метафор в литературно-художественном интертекстовом пространстве**

Репрезентация категории интертекстуальности посредством метафорических построений достаточно характерна для поэтических текстов XX – начала XXI вв. и проявляется в диапазоне от устойчивого употребления в текстах разных авторов метафорических формул-архетипов *наподобие жизнь – дорога (плавание, цветение), смерть – увядание* и т. п., – до собственно интертекстовой метафоры, представляющий собой «посттекстовое» функционирование идентифицируемого по происхождению метафорического образа.

Что касается первой позиции – воспроизведения в поэтических текстах устойчивых метафорических формул, – то здесь приходится говорить не столько о собственно интертекстуальности, сколько о «литературной эквивинальности» (И.П. Смирнов), когда нет никаких свидетельств относительно того, что один текст был образован на основе

другого, один метафорический образ был исходным, а другой – производным от него, когда, наконец, невозможно установить авторство первого, отправного, образа, начавшего цепь его интертекстуальных перевоплощений. Иными словами, речь идёт о нулевой ИО. В подобном аспекте метафора изучалась в трудах А.М. Панченко и И.П. Смирнова, И.Г. Франк-Каменецкого, Н.А. Кузьминой, Н.В. Павлович и др. Приведём пример:

*Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток;  
И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слёзы лью,  
Но строк печальных не смываю.*

(А. Пушкин);

*О, если б я от дней тревог  
Переходя к надежде новой,  
Страницу мрачного былого  
Из книги жизни вырвать мог!*

(А. Плещеев).

Данные примеры демонстрируют функционирование в текстах двух поэтов метафорического архетипа *жизнь человека (шире – природа) – книга*. Этот же архетип укоренился и в философском дискурсе, о чём пишет Г.А. Антипов: “Одной из самых ярких метафор, с помощью которых философская рефлексия пыталась постичь пути человеческого познания мира, явился образ чтения Книги природы. Уходя корнями в античность, он фигурирует в трудах Ф. Бэкона, Галилея, Р. Бойля и других мыслителей Нового времени, к этой метафоре обращается порой и современная философия” [Антипов 1989: 5].

Что же касается метафорических архетипов, то они по своему происхождению, по словам И.Г. Франк-Каменецкого, восходят “к метафоричности языка, возникшей в процессе стадийного развития речи и мышления и находящей параллельное отражение как в образном схематизме поэтической речи, так и в данных мифа и фольклора, а также в лингвистической семантике” [Франк-Каменецкий 1935: 96]. А.М. Панченко и И.П. Смирнов и вовсе ограничиваются констатацией того, что

происхождение метафорических архетипов – это проблема не искусствоведения, а антропологии [Панченко 1974: 36]. Н.В. Павлович [Павлович 1995], ссылаясь на работы названных учёных, а также на труды А.Н. Веселовского, К.Г. Юнга и др., выдвинула идею инвариантов, к которым восходят поэтические образы (в том числе метафоры), реализуя тем самым образные парадигмы.

Однако нельзя отрицать и того, что на подобных образах, как на своеобразных дискурсивных скрепах, держатся и индивидуальные, и национальные поэтические стили, – «достаточно вспомнить в связи с этим такие традиционные для мировой поэзии объекты художественной рефлексии, как *луна, роза, водопад, колокол, лебедь* и другие. Каждый новый метафорический образ любого из них, участвуя в художественной истории объекта, не только обозначает всю ее ретроспективу, вступая со своими предшественниками в диалогические состязания, которые отнюдь не дисциплинируются привычной схемой традиции-новаторства, но что важнее всего, обогащает представление о виртуальном потенциале объекта» [Иванюк 1998: 22].

Собственно интертекстуальная метафорика реализуется в двух видах диалога. Сразу оговоримся, что, ведя речь возможности рассмотрения метафоры сквозь призму диалогических отношений, нельзя не отметить «нетерминологичность» понятия «диалог», в частности, ограниченность его семантического объёма. Понятно, что этот диалог односторонний, это – если далее развивать образную параллель – обычно не «обмен репликами» участников общения, а «отклик» одного из них на реплику другого, причём такой «отклик», который часто уже не может быть услышан «собеседником».

Рассмотрим, какие проявления диалогической сущности метафоры могут выступать в качестве способа порождения интертекстуальных отношений.

Первый – **«неметафора – метафора»**. В качестве первого типа можно рассматривать диалог «неметафора – метафора». Ср.: ... *и днём и ночью / шар учёный / всё ходит / вокруг своей оси* (С. Кирсанов, «Станция “Земная ось”»). «Прототипом» образа земного шара С. Кирсанову послужил *кот учёный*, известный сказочный персонаж из вступления к поэме «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина. Однако в прецедентном, пушкинском, тексте данный образ, как известно, не является метафорическим.

Заметим, что текст, служащий в подобных случаях источником реминисценций, – это зачастую текст сказочного или фантастического





*С пеньем и факелом в гроб провожатъ,  
Лучше заглядывать в окна к Макбету,  
Вместе с наёмным убийцей дрожать, –  
Только не эту, не эту, не эту,  
Эту уже мы не в силах читать!*

Подобная интертекстовая метафора весьма характерна для метафорического воплощения образов лирических героев, и в первую очередь – лирического субъекта при создании автометафоры, ср.:

*Я – Гамлет. Холодеет кровь,  
Когда плетёт коварство сети,  
И в сердце – первая любовь  
Жива – к единственной на свете.*

*Тебя, Офелию мою,  
Увёл далёко жизни холод,  
И гибну, принц, в родном краю  
Клинком отравленным заколот.*

(А. Блок)

Второй вид интертекстуального диалога – **собственно диалоги метафор** или диалоги с прецедентными метафорами, т.е. тот случай, когда во вновь продуцируемом тексте имеет место воспроизведение именно прецедентного метафорического образа, источник которого способен идентифицироваться. Сразу оговоримся, что под идентифицируемым источником происхождения метафоры может пониматься её принадлежность как определённой личности, так и группе поэтов (например, одной школы, направления). Главное условие – точная отсылка к определённому источнику.

Одним из самых характерных и интересных случаев является развёртывание прецедентной метафоры по принципу её превращения из бинарной в многократную (полисубъектную), когда метафора дополняется следующим шагом развёртывания, превращаясь из структурного типа  $A = B$  в структурный тип  $A = B, C$ .

Так, в стихотворении В. Брюсова “Кинжал”, строящемся на реминисценции лермонтовского образа *кинжал – поэт* (“Поэт”), данный прецедентный образ получает следующую ступень развёртывания,



метонимически связанную с исходной ассоциацией: *кинжал – поэзия*, ср. заключительное четверостишие текста:

*Кинжал поэзии! Кровавый молний свет,  
Как прежде, пробежал по этой верной стали,  
И снова я с людьми, – затем, что я поэт.  
Затем, что молнии сверкали.*

2. Может наблюдаться и посттекстуальное развёртывание метафоры по принципу её превращения из бинарной в полиобъектную (интегрирующую), т. е. из  $A=B$  в  $(A, C, D) = B$ :

*Танки идут по Праге  
в закатной крови рассвета.  
Танки идут по правде,  
которая не газета.*

*Страх – это хамства основа.  
Охотнорядские хари,  
вы – это помесь Ноздрёва  
и человека в футляре.*

*Совесть и честь вы попрали.  
Чудищем едет брюхастым  
в танках-футлярах по Праге  
страх, бронированный хамством.  
(Е. Евтушенко, “Танки идут по Праге”)*

Как видно, Е. Евтушенко использовал для создания нового метафорического образа (*танки-футляры*) знаменитую чеховскую метафору-символ *человек в футляре*, где слово *футляр* выполняет функцию субъекта метафоры.

3. Наконец, прецедентная и вновь созданная на её основе метафоры могут расходиться на уровне основания метафорического сближения. Ср. у А.С. Пушкина: *Как весело стихи свои вести / Под цифрами, в порядке, строй за строем, / Не позволять им в сторону брести, / Как войску, в пух рассыпанному боем!* (“Домик в Коломне”). Приведённый

контекст позволяет выделить такие интегральные семы для понятий *стихи* и *войска*, как 'чёткость', 'гармония', 'упорядоченность'.

Та же ассоциация (стихи – войска) является одной из доминантных в поэзии В. Маяковского, однако этот поэт, в отличие от Пушкина, актуализирует другие интегральные семы, сближающие в его представлении поэзию и оружие – 'сила', 'действенность', 'острота' и т. п. Справедливости ради, оговоримся, что в данном случае мы, по-видимому, имеем дело не с собственно интертекстуальными отношениями двух метафор (хотя и категорически отрицать это тоже нельзя), скорее всего, приведённый пример – это образец функционирования метафорического архетипа (образной парадигмы *творчество – оружие*). Тем не менее законы развёртывания метафоры, как было показано ранее, являются универсальными, что и обуславливает корректность приведённого примера.

Особым, весьма интересным и показательным способом диалогического функционирования тропа в интертексте является "спор" метафор [Харченко 1989: 138], когда концептуальная составляющая прецедентного метафорического образа подвергается во вновь продуцированном тексте переосмыслению или – более того – оспариванию. Иначе говоря, автор, прибегающий к прецедентной метафоре  $A = B$ , как бы утверждает:  $A \neq B$ ,  $A = C$ . Так, например, Демьян Бедный в стихотворении "Просты мои песни" спорит с метафорическим концептом поэзии, характерным, в частности, для романтической поэзии, который для автора олицетворяет аполитичную поэзию:

*Писал я, друзья, не для славы,  
Не для лёгкой забавы,  
Не для сердечной улады.  
Не сладкие рулады,  
Не соловьиные трели  
Выводил я на нежной свирели:  
Просты мои песни и грубы.  
Писал я их, стиснувши зубы.  
Не свирелью был стих мой – трубой,  
Призывавшей всех вас на решительный бой  
С мироедской разбойной оравой.  
Не последним бойцом был я в схватке кровавой.  
Просты мои песни и грубы,  
Зато беднякам они любы.*

*Не боялся я критики строгой:  
Шёл упорно своею дорогой.  
С вами шёл я, товарищи, с вами иду  
И идти буду вместе... пока упаду!*

Строка, содержащая усложнённый метафорический фокус *Не свирелью был стих мой – трубой*, является ключевой в стихотворении с точки зрения отношения данного текста к интертексту.

Приведём ещё пример – известную формулу В. Маяковского из поэмы “Владимир Ильич Ленин”

*Единица – вздор,  
единица – ноль..,*

полемическим откликом на которую явились строки Е. Евтушенко, которые находим в стихотворении “Забастовка сердца”:

*Народа стержень – это единицы.  
Из личностей народ –  
не из нулей.*

Ср. аналогичный ход в построении метафорического образа с включением прецедентного текста у Л. Мартынова:

*Месяц-  
Отрок  
Льёт  
Мёд в рог  
И опрокидывает  
Свой же собственный мёд  
Через собственный рог  
В свой же собственный рот.*

*Нет,  
Не мёд  
Из космических сот  
И не ром, и не бром, и не грог,  
Но азот с кислородом  
Мечтает вдохнуть, проглотить месяц-отрок !  
Ибо хочет с людскими дыханьями слить и своё он*

*дыханье –*

*Месяц-отрок из старых есенинских строк,  
Месяц-отрок в скафандре из собственного сиянья,*

*Так мечтательно ставящий свой собственный рог  
На порог  
Своего серебристого шарообразного лунного здания.*

Здесь, как и в стихотворениях Демьяна Бедного и Е. Евтушенко, наблюдаются отношения отрицания некоторых составляющих “старого” (прецедентного, есенинского) образа “новым” (*Нет, / Не мёд / Из космических сот...*), однако это отрицание уже не концептуального (идеологического) порядка, а, скорее, эволюционного. Есенинский метафорический образ (*месяц-отрок*) здесь подвергся развитию по упоминавшемуся закону метафорической экспансии, выразившемуся в его дополнении такими образными атрибутами поэзии 60–70-х годов, как *космос, скафандр, азот, кислород* и пр.

Те же структурные преобразования прецедентных метафорического концепта лежат в основе близкого к «спору» метафор явления, которое можно назвать концептуальной корректировкой прецедентной метафоры. Ср. стихотворение А. Межирова «Напутствие»: *Согласен, / что поэзия должна / Оружьем быть (и всякое такое). / Согласен, / что поэзия – война, / А не обитель вечного покоя. / Согласен, что поэзия не скит, / Не лягушачья заводь, не болотце... / Но за существование бороться / Совсем иным оружием надлежит. / Сбираясь в путь, / стяни ремень потуже, / Меси прилежно бездорожий грязь... / Но, за существование борясь, / Не превращай поэзию в оружие. / Она в другом участвует бою...*

Как видно, А. Межиров не отрицает концептуальной составляющей прецедентной метафоры (а именно того, что поэзия – это оружие), адресующей прежде всего к идиостилю В. Маяковского, но вместе с тем ограничивает семантический объём метафорического концепта, говоря, что поэзия – это оружие, но оружие не любое.

В.И. Фатющенко [Фатющенко 1966: 14], говоря о явлении “диалога” метафор у В. Маяковского, вслед за Юрием Олешей прибегает к термину “театр метафор” и приводит в качестве характерного примера отрывок из стихотворения “Разговор с фининспектором о поэзии”:

*Говоря по-вашему,  
рифма –  
вексель.  
Учесь через строчку! –  
вот распоряжение.  
И ищешь*

*мелочишку суффиксов и флексий  
в пустующей кассе  
склонений  
и спряжений. <...>*

*Говоря по-нашему,  
рифма – бочка.  
Бочка с динамитом.  
Строчка –  
фитиль.  
Строка додымит,  
взрывается строчка, –  
и город  
на воздух  
строфой летит.*

Весьма примечательной и характерной разновидностью диалога метафор в интертекстуальном (обычно – междиостилевом) пространстве являются диалоги с участием автометафор. Ср. один из таких диалогов, развёртывающийся в виде «спора» метафор: *Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот — / Аэропорт!* (А. Вознесенский, «Ночной аэропорт в Нью-Йорке»). – *Оторопел, он свой автопортрет / сравнил с аэропортом, — это глупость. / Гораздо больше в нем азарт и гулкость / напоминают мне автопробег* (Б. Ахмадулина, «Мои товарищи»).

Привлечение «вертикального контекста» в произведения, посвящённые тем или иным поэтам и писателям, диктуется стремлением актуализировать в сознании читателя те составляющие «образа автора» (в понимании В.В. Виноградова), которые видятся творцу вновь создаваемого текста как важнейшие, доминантные.

Можно говорить по крайней мере о двух поэтических жанротипах текстов, с которыми обнаруживает корреляцию интертекстовая метафора. Это тексты, посвящённые коллегам по «поэтическому цеху», и тексты пародийного жанра. Если для метафорического плана первых интертекстуальные связи высоковероятны, то для метафорики вторых они обязательны, поскольку пародия – это жанр, непосредственно основанный на «диалоге» текстов (идиостилей).

Привлечение «вертикального контекста» в произведения, посвящённые тем или иным поэтам и писателям, диктуется стремлением актуализировать в сознании читателя те составляющие «образа автора» (в понимании В.В. Виноградова), которые видятся творцу вновь

создаваемого текста как важнейшие, доминантные. Именно поэтому обычно воспроизводятся “сквозные” метафорические образные мотивы других поэтов. Ср., например, метафорический образ из стихотворения С. Кирсанова: *Гвардия стихов / теперь в гвардейской части, / в ста боях прошла / тяжёлая броня. / Мой читатель / броневые части / отливал в Магнитогорске / для меня* (“Танк “Маяковский”). Данный отрывок представляет собой реминисценцию одного из стержневых метафорических концептов В. Маяковского “поэзия – оружие”: *Парадом развернув / моих страниц войска, / я прохожу / по строчечному фронту / Стихи стоят / свинцово-тяжело, / готовые и к смерти, / и к бессмертной славе...* (“Во весь голос”). Метафора Маяковского, как видно, дополнена новыми “шагами” развёртывания по линии субъекта метафоры (*броня, танк*). При этом общее семантическое пространство precedentной метафоры С. Кирсановым полностью сохранено (образ не переосмыслен).

К сквозным мотивам есенинской лирики прибегает Е. Евтушенко в стихотворении, посвящённом С. Есенину:

*Поэты русские,*

*друг друга мы браним.*

*Парнас российский дрязгами заселен,*

*но все мы чем-то связаны родным –*

*любой из нас хоть чуточку Есенин.*

*И я Есенин,*

*но совсем иной.*

*В колхозе от рожденья конь мой розовый.*

*Я, как Россия, более стальной*

*и, как Россия, менее берёзовый.*

(“Письмо к Есенину”)

Что касается текстов пародийного жанра, то в их основе лежит “единство зависимости и самостоятельности (по принципу: близко, даже похоже и в то же время здесь есть нечто своё)”. А это не что иное, как их метафороподобие: «Разумеется, наиболее родственны пародированию в его динамической сущности развёрнутое сравнение (на уровне фабулы) и развёрнутая, “разматывающаяся” метафора (на уровне сюжетно-композиционной целостности). Они так же способны “разматывать” свой сюжет, как “разматывает” свой сюжет пародирование» [Скобелев 1996: 56].

Назовём основные типы пародирования метафорических контекстов.

1. Пародирование конкретного тропа. Так, например, объектом пародирования послужил известный текст-метафора А. Вознесенского:



*Гляжу я на себя со стороны,  
И кажется: всё это не со мною!  
Нет, я себя не чувствую больным...  
Но вроде я развёлся сам с собою.*

А вот пародия А.Пьянова, озаглавленная “Сам с собой, или Ирония судьбы”:

*У каждого есть странности в судьбе,  
Загадки, аномалии, секреты...  
Мне выпало жениться на себе.  
Послушайте, как получилось это.*

*Я на углу себя часами ждал  
И сам себе ночами часто снился.  
С другим себя увидев, я страдал,  
Покуда сам себе не объяснился.*

*На свадьбу гости собрались гурьбой,  
И каждый молодыми любовался:  
Я был в фате и в тройке.  
Сам с собой  
Под крики “горько!” сладко целовался.*

*А после свадьбы, не жалея сил,  
Любил себя и праздновал победу.  
И сам себя я на руках носил  
И тайно ревновал себя к соседу.*

*Потом себя за это извинил,  
Но поманила прежняя свобода...  
Я сам себе с собою изменил  
И у себя потребовал развода.*

*В суде мою специфику учли:  
Чего, мол, не бывает с мужиками,  
И, пожурив немного, развели  
Они – меня. Читатели – руками.*



2. Пародирование метафор, ассоциирующихся с идиостилиями. Один из характерных способов пародирования при этом – иллюстрация того, как те или иные авторы раскрыли бы определённую тему, передали бы известный сюжет и т.п. Можно, в частности, вспомнить такие пародийные циклы, как «Парусиада» (Вариации на тему «Белеет парус одинокий») В. Бахнова, «Таганка-75», «Вариации на тему мультфильмов “Ну, погоди!”» и «Вариации на тему сказки Корнея Чуковского “Мухоморок”» Л.Филатова и др. Понятно, что здесь пародируются уже не конкретные тексты (а следовательно, и тропы) тех или иных авторов, сколько доминанты их идиостилей, среди которых своё место по праву занимают и метафоры, ср.: *Который день – и явно, и во сне – / Меня томит нежданная забота: / Я поняла, что появилось что-то / Неизлечимо заячье во мне. / Среди нетонко чувствующих масс / Меня одну гневил и бесил / И гнусная безразличность бензина, / И пошлая разнузданность пластмасс. / Комфорт, что прежде мной был так ценим, / Мне опостылел, ибо я открыла: / Неискренность мочалки, подлость мыла / И унитаза явственный цинизм.*

Приведённые строки – отрывок из стихотворения-пародии, входящего в пародийный цикл Л. Филатова «Вариации на тему мультфильмов “Ну, погоди!”». Именно метафорические построения (выделенные фрагменты текста) здесь выступают наиболее сильными опознавательными знаками воспроизводимого пародией поэтического идиостиля Б. Ахмадулиной (ср. некоторые метафоры «оригинала»: *причастий шелестящих пресмыканье; сиротство саженцев окрепших; нежности моей закаменелость*).

3. Пародирование метафорической архитектоники таких контекстов, как литературные направления, стили, жанры. Например, у Вл. Соловьёва есть три знаменитые пародии на стихотворные тексты символистов. В каждой из них, по наблюдению Вл. И. Новикова, непосредственным объектом пародирования становится какой-либо приём из художественного арсенала символистов. И в частности, в одной из этих пародий таким приёмом оказалась метафора, а именно “зоологическая” генитивная метафора (толчком послужила строка *Собак секретного желанья*, обнаруженная Соловьёвым в брюсовском переводе из Метерлинка) [Новиков 1989: 402]:

*Но не дразни гиену подозренья,  
Мышей тоски!  
Не то, смотри, как леопарды миценья  
Острых клыки!  
И не зови сову благоразумья  
Ты в эту ночь!  
Ослы терпенья и слоны раздумья  
Бежали прочь.  
Своей судьбы родила крокодила  
Ты здесь сама.*

Интересно, что, откликаясь пародией на конкретную метафору, Вл.Соловьёв создал пародию на метафорику гораздо более широкого контекста – символизма как литературного течения. Однако если такое намерение было у поэта изначально, то уж точно Соловьёв не мог знать того, что со временем его пародия сможет восприниматься как “диалог” с ещё более широким контекстом – контекстом русского поэтического стиля, в котором подобные метафорические построения тесно закрепятся с приходом целого ряда поэтов, например, Л.Мартынова [Григорьев 1979: 228–237; Новиков, 404]. Характерно, что в одной из последних работ, посвящённых генитивным метафорам, среди функций и значений генитива выделяется “родительный пародирования”, иллюстрируемый автором исследования – М.Ю. Михеевым – примером из А.Чехова: *Повесьте ваши уши на гвоздь внимания* [Михеев 2000: 63–64].

Наконец, как особый вид интертекстуальных отношений (хотя и с некоторой долей условности<sup>6</sup>) могут быть рассмотрены взаимосвязи оригинального и переводного текстов, где диалог метафор приобретает свою специфику. Специфика художественного, в первую очередь поэтического перевода состоит в том, что «...переводчик стремится самого себя отождествить с переводимым автором, перевоплотиться в него и потому получить право думать и говорить (додумывать и договаривать!)

---

<sup>6</sup> Дело в том, что тексты-переводы функционируют для обычного читателя как “первичные” тексты. Если о потенциальной возможности реципиента сопоставить оригинальный и переводной тексты в какой-то степени ещё можно говорить (в силу того, например, что значительная часть людей является полилингвами), то намерения заниматься этим делом от рядового читателя ждать не приходится. Сопоставление оригинального и переводного текстов – это область интересов лишь узкого круга специалистов. Поэтому “диалога” переводного текста с оригинальным для обычного читателя не существует.

от его имени». Именно этим объясняются многочисленные случаи отхода переводчиков от структурно-семантической и концептуальной точности при переводе метафорических тропов, результатом чего становится создание в тексте перевода СВОЕГО метафорического концепта «по мотивам» метафоры текста-оригинала. В качестве примера можно привести перевод стихотворения А. Кулешова «Чужой любві я не зайздросчу...», сделанный Я. Хелемским. Начальная строфа переводного текста полностью воспроизводит концептуальную иерархию объектов «лирический герой – любовь» в исходном тексте (*Чужой любві я не зайздросчу, / Тут са сваёю нелады: / Я ў сэрцы ей даю жылплошчу, / Ды ў ім утульна не заўжды. – Чужой любви я не завидую. / Тут со своей – одна беда. / Я в сердце ей жилплощадь выделил, / Да в нём уютно не всегда*). Однако в заключительных строках текста переводчик вносит те смыслы, которых нет в тексте А.Кулешова (*Любоў – не райскія сады, / Любоў – не дом падараваны, / Любоў – бездомнік, прапісаны / У верным сэрцы назаўжды. – Прощай! Любовь – не рай под крышей, / Над гладью сонного пруда. Любовь сама меня пропишет / В надёжном сердце навсегда*). Как видно, в концептуальной оппозиции «лирический герой – любовь» первый объект уступает активную роль второму: лирического героя А.Кулешова, выступающего в качестве носителя любви, «прописавшего» её в «верном сердце», сменяет лирический герой Я. Хелемского – человек, отдающийся любви как высшей силе, признающий её власть над собой. Таким образом, вместо единства репрезентированного метафорой концепта исходного текста мы имеем своеобразную полемику концептуальных метафор в переводном тексте-интерпретации. На наш взгляд, в этом нужно видеть не столько переводческий недостаток (отсутствие концептуальной эквивалентности), сколько попадание двух данных текстов, помимо чисто переводческих, в иную парадигму взаимоотношений – в интертекстуальный диалог, где отношения между взаимодействующими феноменами строятся по принципам «интерпретируемое – интерпретация», «реплика – отклик», «мысль – домысленное».

Контекст метафоры может охватывать разные по протяжённости сегменты текста в направлении: микроконтекст (бинарное словосочетание) – развёрнутая метафора – художественный текст. Однако на этом «движение» метафоры не останавливается. «Кроме коммуникативной функции, – отмечает Ю.М. Лотман, – текст выполняет и смыслообразующую, выступая в данном случае не в качестве пассивной упаковки заранее данного смысла, а как генератор смыслов <...> ...минимально работающий текстовой генератор – это не изолированный текст, а текст в контексте,

текст во взаимодействии с другими текстами и с семиотической средой” [Лотман 1992: 144–147].

Интертекстуальное поле диалога метафор может быть большим или меньшим. Диалогические отношения могут устанавливаться между метафорами, принадлежащими как одному идиостилю (ср., например, стихотворения А.Вознесенского «Эрмитажный Микеланджело» и «Мой Микеланджело»), так и разным, ср.: *Куда, пути не различая, / ты понеслась по крови луж, / Русь – птица-тройка чрезвычайки, / кренясь от груза мёртвых душ?* (Е.Евтушенко); *Эх, птица-тройка! / Не с того ли / нам век тревожили сердца / и скрип полозьев в зимнем поле, / и чудный звон колокольца?! /* (С.Виктулов); *На свете существуют толки / Различные на этот счёт... / Но пафос бесшабашной тройки / Меня по-прежнему влечёт...* (Е.Винокуров).

Таким образом, функционирование метафоры в интертексте связано с её “движением” в направлении: микроконтекст – текст – идиостиль – контекст литературного направления (школы, стиля) – контекст эпохи – национальный стиль – культурный макроконтекст. По отдельности каждый из названных континуумов как контекст метафоры неоднократно становился объектом специальных исследований. Например, известно множество работ по метафорам в идиостильях отдельных авторов; К.В.Гулый [Гулый 1989] рассматривал романтическую поэзию как контекст метафоры; метафоры конкретного временного среза – эпохи перестройки – оказались в центре внимания в книге А.Н.Баранова и Ю.Н.Караулова [Баранов 1991] и т. д.

Иными словами, метафора, рассматриваемая с контекстной точки зрения, имеет два полярных предела: минимальный – бинарное словосочетание и максимальный – интертекст.

Покажем это на конкретном примере:

<b>микроконтекст метафоры</b>	<b>развёрнутая метафора</b>	<b>текстообразующая метафора</b>	<b>интертекстовая метафора</b>
<i>река времён</i>	<i>Река времён в своём стремленьи Уносит все дела людей И топит в пропасти забвенья Народы, царства и царей. А если что и остаётся Чрез звуки лиры и трубы, То вечности жерлом пожрётся И общей не уйдёт судьбы. (Г. Державин, “На тленность”)</i>		Развитие мотивов державинского стихотворения обнаруживается в “Грифельной оде” О. Мандельштама (см. далее)

Таким образом, интертекст, в отличие от охарактеризованных выше контекстов метафорического тропа, является в достаточной мере виртуальным, поскольку он, во-первых, дискретен, а во-вторых, не имеет фиксированной предельной границы ( $текст_1 + текст_2 + \dots текст_\infty$ ).

### **5.3. Интертекст – гипертекст – метафора корпуса – корпус метафор**

Одним из центральных понятий современной лингвистики (и в частности, таких её направлений, как компьютерная лингвистика, интернет-лингвистика) является понятие **гипертекста**. Этот термин, введённый Т. Нельсоном и Д. Энгельгардтом в 1967, появился почти одновременно со введённым Ю. Кристевой термином «интертекстуальность». Под гипертекстом стали понимать текст, фрагменты которого снабжены системой выявленных связей с другими текстами, что позволяет читателю самостоятельно определять различные «пути» («маршруты») прочтения. Таким образом, каждый текст оказывается включённым во всю систему созданных до него или существующих параллельно с ним текстов, приобретает визуальное многомерное представление и читается в любой последовательности. Такое представление текста обуславливает его «децентрацию», ориентируя тем самым читателя на «гипертекстуальное сознание», что порождает тексты, созданные по типу словарей, энциклопедий и т. п. Читай что хочешь в той последовательности, какую сам и выберешь, – такова стратегия поведения реципиента в соответствии с принципами «гипертекстового сознания».

Следовательно, в отношении к процессу интерпретации текста интертекстуальность и гипертекстуальность имеют разную направленность, на что, в частности, указывал М. Риффатер. Интертекстуальность как заданная в тексте авторская сеть ограничений, наложенных на его восприятие читателем, противопоставляется аморфной сети свободных ассоциаций, которую подразумевает гипертекстовая идеология.

Понятие гипертекстового представления информации связывают с проблемой её упорядочения, облегчения её поиска. Это напрямую касается и информации, закодированной текстами художественной культуры. Проблемы систематизации информационных ресурсов художественной культуры «являются актуальными не только для специалистов, занятых конкретной информационно-аналитической

деятельностью и создающих информационные базы данных как в традиционной, так и электронной формах представления информации, но и для целого ряда исследователей, изучающих творческую / инновативную лабораторию, в том числе психологию процессов культурной инноватики мастеров различных видов и направлений сферы искусства — «сердцевины» художественной культуры» [Суминова].

К настоящему времени в сети Интернет оказались размещёнными разнообразные подборки художественных текстов, пристанищами которых оказались серверы электронных библиотек, специализированные сайты, тематические интернет-ресурсы и т.п. Так, собрания стихотворных текстов в русскоязычной зоне Интернет можно обнаружить на таких сайтах, как <http://www.goldpoetry.ru>, <http://www.stihi.ru>, <http://my-poetry.ru>, <http://my-poetry.ru>, <http://www.ironicpoetry.ru>, <http://www.litera.ru/stixiya/poets.html>.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает сайт <http://www.litera.ru>. Данный проект – не только антология русской поэзии, но и некий начальный вариант её гипертекстовой презентации. В частности, ряду текстов сопутствуют гиперссылки, оформляющие переход к иному автору либо конкретному тексту. Например, стихотворение Анны Ахматовой «Городу Пушкина» предпослан эпиграф: «*И царскосельские хранительные сени...*» (Пушкин). Данный эпиграф содержит ссылку на примечание «*См. раздел Пушкин на этом сайте*», представляющее собой гиперссылку на раздел, посвящённый А.С. Пушкину. Стихотворение Беллы Ахмадулиной «Подражание» сопровождается примечанием-гиперссылкой «*См. стихотв. А.Пушкина Арион*»; её же строки *Четверть века, Марина, тому, / как Елабуга ластится раем / к отдохнувшему лбу твоему, / но и рай ему мал и неравен* сопровождается гиперссылкой «*О Марине Цветаевой*» и т. п.

Однако разработчики данного сайта не преследовали задачу установить и маркировать в виде гиперссылок абсолютно все возможные переключки размещённых текстов, поэтому данный ресурс нельзя квалифицировать как полноценную гипертекст-антологию русской поэзии.

Особо следует отметить и такие вошедшие в филологический обиход понятия, как «сетевая поэзия», «сетевая литература», «сетература» (художественные тексты, публикуемые на специализированных литературных сайтах). Так, например, на сайте <http://www.stihi.ru> возможно живое обсуждение размещаемых авторами поэтических текстов, общение самих авторов в форме форума, что создаёт единый гипертекст художественного и рефлексивного дискурсов. В то же время следует

отметить, что каких-либо специфических жанровых признаков сетевая литература практически не имеет.

Ещё одно понятие, которое важно упомянуть в контексте данной проблематики, – понятие романа-гипертекста. Это понятие рассматривается в качестве одной из основных жанровых форм современной постмодернистской литературы [Визель; Давыдова 2006; Карымова 2002; Умбрашко 2004]. Из предшествующей литературной традиции хорошо известна и такая жанрово-композиционная форма, как «текст в тексте» (например, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова).

В последние 10–15 лет лингвистика текста всё более проявляет интерес к корпусной лингвистике, как и в целом научная парадигма современного языкознания сдвигается в сторону изучения именно корпусных данных и корпусными методами.

Согласно М. Фасмеру, слово *корпус* отмечается в русском языке начиная с 1705 г., и пришло оно через польское *korpus* или немецкое *Korpus* из латинского *corpus* «тело, организм» [Фасмер 1986]. В латинском языке, помимо названного и прочих, у слова *corpus* отмечается и такое значение, как «единое целое, общая масса, общий состав, совокупность» [Латинско-русский 2008: 225].

Именно эти семы доминируют в пришедшем в русский язык из английского в 60-х гг. XX века лингвистическом термине *корпус* (а также терминологических словосочетаниях *языковой корпус*, *корпус текстов* и т. п.). Ср. в английском языке: *corpus* 1) formal a collection of writing, for example all the writings of one person; 2) linguistics a collection of written and spoken language stored on computer and used for language [Macmillan]. Подобные толкования слова *корпус* (как и сведения о корпусной лингвистике) имеются также в англоязычных лингвистических словарях [The Linguistics 2002: 84-93], свободной веб-энциклопедии «Википедия» [Корпусная], однако в словарях русского языка фиксируются не всегда, в том числе и лингвотерминологических.

Из словарей, фиксирующих данное значение слова *корпус*, можно указать на «Большой толковый словарь русского языка» под редакцией С.А. Кузнецова (1998), где приводится 10 значений полисеманта *корпус*, в числе которых на 3-ей позиции фиксируется и то, которое легло в основу лингвистического термина: «совокупность множества каких-л. однородных предметов, образующих целое; массив (*основной к. поэтических текстов*)» [Большой 1998: 459]; на «Большой толковый словарь современного русского языка (онлайн версия)», представляющий

собой переработанное и существенно дополненное издание 4-томного «Толкового словаря русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова (Полное собрание, цельный свод каких-н. текстов (спец.). *Корпус стихотворений Пушкина*) и нек. др. [Большой]. В качестве лингвистического термина слово *корпус* представлено и в известном словаре О.С. Ахмановой [Ахманова 1966: 209].

«Под названием *лингвистический, или языковой, корпус текстов* понимается большой, представленный в электронном виде, унифицированный, структурированный, размеченный, филологически компетентный массив языковых данных, предназначенный для решения конкретных лингвистических задач» [Захаров 2005: 3].

В применении к современному лингвотерминологическому аппарату понятие корпуса, таким образом, представляет собой пространственную метафору, в целом весьма характерную для языковой репрезентации многих основополагающих концептов сознания, в том числе и концепта «язык». В числе аналогичных пространственных метафорических терминов можно отметить такие, как *семантическое поле, смысловая зона, смысловое пространство, центр (периферия) семантического поля* и даже *семантическая деревня* (В.З. Демьянков), каждый из которых «опирается на представление о языке как о пространстве» [Полиниченко 2004].

Метафора корпуса, как видно, достаточно новая для современного русскоязычного лингвотерминологического аппарата, но при этом утвердилась в нём весьма прочно и породила соответствующее концептуальное поле, в котором можно отметить такие терминологические номинации, как *размер, разметка (tagging, annotation), метка (tag), тэггеры (taggers), парсеры (parsers), корпусный менеджер (конкордансер), конкорданси* др.

Примечательна своим названием и содержанием размещённая в Интернете лекция известного российского лингвиста В.А. Плуногяна, прочитанная им в 2009 году, на тему «Почему современная лингвистика должна быть лингвистикой корпусов». Автор в достаточно живой и аргументированной манере обосновывает следующий тезис: «...человек должен знать слово «корпус». Знать, что это такое, для чего это нужно, почему это важно. ... Люди, настроенные романтически, даже могли бы сказать, что в лингвистике произошла корпусная революция. После появления корпусов эта наука стала совсем другая. ... корпусная лингвистика в узком смысле – это всего лишь наука о том, как создавать корпуса и как ими пользоваться, но она претендует на гораздо большее, на



роль новой идеологии науки о языке» [Плунгян]. В качестве одного из риторических приёмов аргументации В.А. Плунгян использует метафору, причём весьма характерно, что у него в связи с этим опять-таки возникает метафора пространства: «теперь для овладения языком человеку нужны не две, а три вещи: словарь, грамматика и корпус текстов данного языка. Потому что и словарь, и грамматика, в общем-то, бесполезны вне этого живого пространства, где язык, собственно, и функционирует» [Плунгян].

Некоторые специалисты вообще говорят о самой идее корпуса и её основных составляющих (самоорганизации, способности к развитию) как о метафорической по своему генезису [Holmes-Higgin].

Можно, таким образом, прогнозировать дальнейшее развитие лингвистической метафоры корпуса, учитывая перспективность компьютерной лингвистики в целом.

К настоящему времени созданы и размещены в сети Интернет корпуса многих языков мира. Русский язык наиболее полно представлен в онлайн-ом Национальном корпусе русского языка, размещённом по адресу <http://ruscorpora.ru>. Кроме того, в Интернет выложены и такие разработки, как Компьютерный корпус текстов русских газет конца XX-ого века (<http://www.philol.msu.ru/~lex/corpus>), Полистилевой корпус текстов современного русского языка (<http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/PolystylCorp.htm>), Машинный фонд русского языка (<http://www.cfri.ru>) и др. От обычной коллекции текстов корпус отличается наличием дополнительной информации о свойствах входящих в него текстов (так называемой разметкой, или аннотацией). Особую роль в интеграции идей лингвистической поэтики, лингвистики текста и корпусной лингвистики играют труды и разработки Отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка РАН.

Полагаем, что разработки в области корпусной лингвистики могли бы быть весьма полезными для изучения интер- и гипертекстовых отношений. Перспективы этого видятся в реализации следующих направлений.

1. Создание корпусов текстов отдельных типов, стилей, жанров, а также корпусов, связанных единством тематики, времени создания и пр. [Захаров 2005].

2. Создание корпусов текстов, интертекстуально связанных с конкретными авторскими идиостилиями, так называемыми «центрами интертекстуального излучения» (Н.А. Фатеева). К настоящему времени имеется целый ряд теоретических (как литературоведческих, так и

лингвистических) исследований на данную тему. Например, в диссертации Е.В. Михиной, исследуется чеховский интертекст в русской литературе, выявляются его сущностные характеристики: «Интертекстуальный диалог с чеховским наследием осуществляется по способу сближения/отталкивания. Включение интертекстом формирует и одновременно разрушает «горизонт ожидания» читателя; в одних случаях оно выполняет роль апелляции к авторитету классика, в других – направлено на деконструкцию литературоцентричного сознания. Через многослойность интертекста осуществляется полемика со стереотипными рецепциями классики и происходит приращение смыслов за счет индивидуального социального и эстетического опыта писателей эпохи постмодерна» [Корпусная 8].

3. Создание корпусов-инфотекстов, т. е. единых корпусов индивидуально-авторских художественных текстов и сопутствующих им подготовительных, критических и иных материалов. «Находясь на пересечении философских, культурологических, семиотических, психологических и информациологических позиций, а также исходя из вышеизложенной классификации информационных ресурсов художественной культуры, мы приходим к выводу, что *в современном информационном социуме художественное произведение* выступает в качестве *основного информационного продукта, информационного ресурса*, воспринимаемого как *трехуровневый текст*: 1) собственно *текст произведения*, созданный конкретным автором; 2) *контекст произведения*, отражающий элементы общей культурной компетенции автора и непосредственные социокультурные условия, повлиявшие на содержательный компонент произведения; 3) *гипертекст* художественного произведения, включающий все изложенные мнения и суждения о нем, получившие фиксацию в биографической, научной и художественной критике, информационно- вспомогательных материалах и т. д.

*Все эти уровни художественного произведения* сами по себе и в целом представляют собой *инфотекст*, информационный мир, образующий *информационную сферу*, пронизывающую ноосферу (сферу разума) со всеми ее составляющими — гео-, био-, социо-, когитосферой (познавательной) и сферой художественной культуры (артосферой)» [Суминова].

4. Создание аспектных корпусов текстов, т. е. таких, которые бы формировались вокруг некой одной проблемы. Так, например, А.Б. Кутузов обосновывает необходимость создания корпуса

несовершенных переводов, который окажется весьма полезным для практики обучения будущих переводчиков [Кутузов 2011].

5. Создание корпусов текстов вокруг конкретных интертекстов.

6. Создание корпусов текстов вокруг различных типов межтекстового взаимодействия и т.д.

Следует отметить, что перечисленные корпусы могут функционировать и в качестве подкорпусов, входящих в более обширные по тематике корпусы либо в корпусы национальных языков. Разумеется, возможны и другие направления, по которым исследования категории интертекстуальности будут вестись по линии смыкания с корпусной лингвистикой.

Однако не только корпусная лингвистика «обязана» языковому метафорикону термином для своего обозначения, но и метафорология как междисциплинарная наука о метафоре в самом широком её понимании в качестве одной из важнейших перспектив развития, без сомнения, имеет смыкание с идеологией корпусности.

С.А. Хахалова в связи с этим отмечает, что «метафорический корпус любого языка представляет собой благодатный материал для исследования когнитивной реальности эгоцентрической категории метафоричности, поскольку в нем концептуализированы не только знания о собственно человеческой наивной картине мира и все типы отношений субъекта к ее фрагментам, но как бы запрограммировано участие этих языковых сущностей вместе с их употреблением в межпоколенной трансляции эталонов и стереотипов национальной культуры» [Хахалова 2000: 177]. Другой известный специалист в области лингвометафорологии О.Н. Лагута в качестве первоочередных задач данной науки называет «проведение системных исследований индивидуальных языковых метафорик на материале как живых языков с богатой книжно-письменной традицией и развитыми функционально-стилевыми подсистемами, так и младописьменных языков с диффузными функционально-стилистическими характеристиками, а также на материале мертвых языков, зафиксированных на широком пространстве текстов, с целью последующего выявления корпуса наиболее актуальных моделей метафоризации и их сопоставительного описания» [Лагута 2003: 105]. Этот же автор с сожалением отмечает тот факт, что «из-за дискретности научных сфер лингвисты практически не используют достижений психологической и психотерапевтической метафорологии (корпус психотерапевтических текстов, используемых регулярно в клинической практике, почти не имеет лингвистического, особенно когнитивистского,

описания). Однако только нейрологические исследования могут пролить свет истины на связь языка — естественного коммуникативного кода, коммуникативной (с включенной в нее речевой) деятельности и ментального языка с работой высшей нервной системы. В свою очередь, нейрологические исследования результатов структурно-семантического описания метафор и их когнитивной интерпретации могут раскрыть ряд загадок полушарной асимметрии, а исследование результатов сопоставительных работ по изучению языковых метафорик может способствовать решению проблемы естественной и языковой категоризации» [Лагута 2003: 106].

Таким образом, идеология корпусности способствует дальнейшей интеграции различных наук и направлений, их методолого-методического аппарата, что в итоге может привести к получению принципиально нового знания о, казалось бы, давно и неплохо изученных объектах действительности. Можно констатировать, что к настоящему моменту в этом направлении сделан ряд шагов и получены теоретически и практически значимые, весьма интересные научные результаты и продукты. В частности, можно отметить Амстердамский метафорический корпус, разработки российских исследователей в области создания русскоязычного корпуса концептуальной метафоры с применением инструмента BRAT для разметки [Бадрызлова 2013] и некоторые иные проекты, которые «делают возможным наиболее полный и объективный анализ метафорической структуры дискурса» [Бадрызлова 2013: 91] на разных языках. Отметим также сборник «Корпусные исследования метафоры и метонимии» [Corpus 2006], отразивший ряд важных научных результатов в интересующей нас сфере.

Из тематических групп метафор в первую очередь следует отметить корпусное описание политических метафор, поскольку именно политическая лингвометафорология, взявшая за основу когнитивный подход Дж. Лакоффа – М. Джонсона [Лакофф 2004], явилась лидером в выстраивании союзнических отношений с корпусной лингвистикой. Здесь прежде всего следует отметить работы [Баранов 2001; Будаев 2008; Санцевич 2003; Чудинов 2007 и др.].

В соответствии с задачами исследования иных тематических групп метафор были составлены и другие соответствующие метафорические корпуса – юридических, педагогических, медицинских, психотерапевтических метафор, метафор информационных технологий, эмоциональных состояний человека и др. Кроме того, методика корпусного исследования активно применяется при изучении индивидуально-авторских метафориконов.

Особо следует отметить возможности использования национальных языковых корпусов, в частности, НКРЯ в решении задач лингвометафорологических исследований. К числу основных мы бы отнесли такие: семантическая разметка (определяет возможность поиска употребления слова в составе иного таксономического класса, т.е. вне прямой референции); синтаксическая разметка, дающая возможность поиска по заданным синтаксическим моделям (а метафора возникает именно в контексте, причём некоторые модели контекстов, можно сказать, специализируются на рождении метафорической семантики, например, генитивные словосочетания, словосочетания с творительным падежом и др.); разметка по параметрам текстов (позволит подключить так называемые жанрово-тематические ожидания: например, больше метафорических контекстов со словами типа *звезда, огонь, луч* и т. п. можно ожидать от поиска в подкорпусе поэтических текстов, в сравнении с другими подкорпусами). Заметим при этом, что непосредственно маркер «метафора» (как и какие-либо иные тропеические маркеры) отсутствует в метаразметке текстов НКРЯ.

Наконец, НКРЯ позволяет проследить эволюцию самого концепта «метафора» в разных сферах его функционирования, дополнить его содержание [Кураш 2009].

Вместе с тем по отношению к применению корпусного подхода к исследованию метафоры учёными признаётся ряд ограничений: «Во-первых, эффективность анализа корпусов метафорических контекстов явно снижается, когда исследователь сталкивается с таким феноменом, как инновативная метафора (*innovative metaphor*). Во-вторых, проводимый анализ крупных корпусов по своей сути представляет интроспективную деятельность человека познающего, направленную на рассмотрение определенного объекта исследования «извне», а не «изнутри», что значительно снижает ценность теоретических обобщений в инференциальной составляющей полученного научного продукта. В-третьих, возникает проблема репрезентативно-иллюстративного представления практического материала в рамках того или иного экспериментального проекта» [Самигуллина 2008]. Однако заметим: данные ограничения касаются не столько идеологии корпусности в принципе, сколько говорят о молодости и связанных с ней «болезнях роста» данного подхода; с развитием корпусной лингвистики, с появлением и совершенствованием новых корпусов таких опасений, на наш взгляд, должно становиться всё меньше и меньше.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Категория интертекстуальности выступает в современном ЛХД не только как одна из стилевых доминант, но и как один из важнейших факторов упорядоченности, заставляющий воспринимать его как единый «организм», цельную и упорядоченную систему.

XX век и начало века XXI можно назвать эпохой стремления к открытости границ текста и слова, стремления к диалогу, а следовательно, – к интертекстуальности. Эксплицитные и имплицитные цитаты, аллюзии, реминисценции – именно эти стилистические приёмы активно укоренились и развили формы своего выражения в языке русской и белорусской художественной литературы в XX столетии. Не только отдельные тексты, но и целые идиостили зачастую невозможно адекватно понять, декодировать, оценить, не поместив их в контекст интертекстуального поля национальной и мировой литературы (как современной им, так и предшествующих эпох) и – шире – культуры, не обнаружив их связи, пересечения, взаимопроникновения и взаимовыводимость.

Отмеченная открытость литературно-художественных текстов внешне-диалогическому взаимодействию обуславливает интерес к ним именно как к дискурсивным феноменам. Интертекстуальность в этом плане мы рассматриваем как тексто-дискурсивную категорию. Специфика интертекста как тексто-дискурсивного феномена заключена в том, что он принадлежит одновременно и тексту как языковому знаку, и действительности, сохраняя межтекстовые словесные образы, ключевые концепты национальной и мировой культуры, знания лингвистического и экстралингвистического характера, выполняя тем самым своеобразную «скрепляющую» функцию.

Поскольку любой из традиционно выделяемых языковых уровней (от фонологического до синтаксического) представлен набором единиц, вступающих между собой в разного рода отношения, которые в лингвистической традиции принято описывать через понятия парадигматики, синтагматики, эпидигматики, оппозитивности и т. д., к ним применим префикс «интер» (< лат. *inter* – между, среди), указывающий на сложившиеся формы взаимодействия составляющих его элементов друг с другом. В этом плане интертекстовые отношения впервые рассмотрены в данной монографии как системно-языковые,

а представление о системе языковых ярусов дополняется текстовым уровнем (а по сути – *интер*текстовым, т. е. представленным устоявшимися типами отношений, возникающих между отдельными текстами), обладающим признаками «надъяруса» языковой системы.

Интертекстуальные взаимодействия текстов на смысловом уровне рассмотрены нами сквозь призму теории языковых оппозиций с опорой на понятийно-методологический аппарат, предложенный в своё время представителями структурализма, в особенности, Н.С. Трубецким на материале фонологии и впоследствии применённый его последователями к описанию других языковых ярусов.

Следующий признак, сближающий интертекстовые отношения с отношениями в языковой системе, – это способность одних языковых единиц включать в свой состав другие, более мелкие, и одновременно входить в состав других – более крупных. Как известно, текст прежде всего характеризуется цельностью (маркерами начала, развития и конца) и связностью (упорядоченностью его составляющих). Вместе с тем его вписанность в дискурсивные связи, в диалогические взаимодействия обуславливает наличие таких его интертекстовых отношений, как «текст – фрагмент текста», «текст – текст», «текст – универсум текстов», которые описаны как особые виды интертекстуально структурированных оппозиций.

Проведённое исследование позволило констатировать и то, что системно-упорядочивающее начало интертекстуальных связей, выявляемое на уровне взаимодействий конкретных текстов (текстоцентрический аспект), является релевантным и для систематизации текстотипов (в данном случае – русской поэзии) как системного уровня бытия отдельных текстов, т. е. открыто перспективе текстотипологического анализа интертекста.

В связи с этим выявлены и описаны текстотипы, которые не обнаруживают какой-либо чёткой закономерности в плане их соотношения с категорией интертекстуальности (например, элегия, ода, сонет, басня и т. п.); собственно интертекстуальные текстотипы, которые демонстрируют прямую и полную основанность на диалогике текстов (пародия, центон, антифраза и др.), репрезентируя категорию интертекстуальности в его «чистом виде»; текстотипы, тяготеющие к интертекстуальности, которым последняя свойственна в весьма высокой

степени, но вместе с тем, нестабильна в своём наличии – от случаев полной непроявленности до конкретно-языковых эксплицитных репрезентаций (посвящение, анаграмма и др.); смежно-интертекстуальные текстотипы, обнаруживающие определённые зоны пересечения при сохранении автономии с ней (переводные ЛХТ).

Совокупность текстов одного автора, составляющая сущность понятия «идиостиль», рассматривается как сфера формирования «внутренней интертекстуальности», применительно к которой «внешней интертекстуальностью» является взаимодействие текстов определённого автора с текстами других авторов. Как внутренняя, так и внешняя интертекстуальность может быть средством реализации межкультурного взаимодействия в тексте художественного произведения. Это особенно проявляется в полижанровых (проза-поэтических) идиостилях, что показано в данной монографии на примере полижанрового идиостиля одного из выдающихся представителей белорусской прозы и поэзии XX века Владимира Короткевича. Его идиостиль характеризуется наличием апелляций к различным прецедентным феноменам, претерпевающим, как правило, авторскую трансформацию. Характерной чертой функционирования прецедентных феноменов в идиостиле писателя является то, что источники интертекстуальных включений в своём большинстве так или иначе связаны с национальными специфическими чертами белорусской культуры и истории. Прецедентные феномены делают повествование более ярким, насыщенным, образным, позволяя автору создать уникальный, неповторимый мир, сотканный из множества уже существовавших как в белорусской, так и в мировой культуре имен, текстов и образов, вовлекая читателя-интеллектуала в поиск источников прецедентности и интертекстуальности и приближая его к разгадке и осмыслению авторского замысла.

В настоящей работе также получило освещение и развитие высказывавшееся ранее положение о присущих тексту универсальных изоморфических свойствах, распространяющихся и на интертекстовые отношения. В этом плане были исследованы изоморфические свойства интертекста и метафоры. И метафоричность, и интертекстуальность справедливо называют стилевыми доминантами всей культуры XX – начала XXI вв. Доказано, что метафоричность и интертекстуальность генетически, онтологически и экзистенциально изоморфичны, поскольку



по своему генезису, деривации и экзистенции бинарны: их «нерв» – это взаимодействие, интеракция, определяющая диалогическую природу словесного искусства. Как изоморфные, сущностно родственные метафоре ведут себя глубинные механизмы порождения и функционирования дискурсивных интеракций поэтического текста, заданные свойствами человеческого мозга и – шире – базовыми параметрами основных феноменов бытия (бинарность, симметро-асимметрия и т. д.). Интертекст в свою очередь является максимальным контекстным «пределом» метафоры, однако таким, который сам по себе имеет весьма условные границы. Функционирование метафоры в интертексте связано с её «движением» в направлении: микроконтекст – текст – идиостиль – контекст литературного направления (школы, стиля) – контекст эпохи – национальный стиль – культурный макроконтекст.

Наконец, затронут и ряд вопросов, касающихся соотношения таких актуальных для современной лингвистики понятий, как «интертекстуальность», «гипертекстуальность» и «корпусность» в их взаимодействии, обозначены некоторые перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абрамов, С.Р. Интертекстуальность как конституирующий признак и условие сосуществования семиотических систем / С.Р. Абрамов // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвузовский сб. науч. тр. – СПб.: Образование, 1993. – С. 12–20.
2. Аверинцев, С.С. Филология / С.С. Аверинцев // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1977. – Т. 27. – С. 410.
3. Аверинцев, С.С. Бахтин и русское отношение к смеху / С.С. Аверинцев // От мифа к литературе: сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского; Российский государственный гуманитарный университет. – М.: Изд-во «Рос. ун-т», 1993. – С. 341–345.
4. Амелин, Г. Метафора как темпоральная структура / Г. Амелин // Логос. – 1994. – № 5. – С. 267.
5. Антипов, Г.А. Текст и мир гуманитарии. Проблемы методологии анализа / Г.А. Антипов // Текст как явление культуры. – Новосибирск: Сиб. отд-ние изд-ва “Наука”, 1989. – С. 5–34.
6. Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии; сост. и коммент. Г.Г. Лукомникова, С.Н. Федина. – М.: Гелиос АРВ, 2002. – 272 с.
7. Арбиб, М. Метафорический мозг. – 2-е изд., стереотип.; перевод с англ. Э.Л.Наппельбаума / М. Арбиб. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 304 с.
8. Арнольд, И.В. Объективность, субъективность и предвзятость в интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // Семантика. Стилистика. Интертекстуальности: сб. ст. – СПб.: СПбГУ, 1999. – С. 341–350.
9. Арнольд, И.В. Основы научных исследований в лингвистике: учеб. пособие / И.В. Арнольд. – М.: Высш. шк., 1991. – 140 с.
10. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования) / И.В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
11. Арнольд, И.В. Читательское восприятие и герменевтика / И.В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвузовский сб. науч. тр. – СПб.: Образование, 1993. – С. 4–12.
12. Артемова, О.Е. Лингвокультурная специфика текстов прецедентного жанра «лимерик» (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / О.Е. Артемова. – Уфа, 2004. – 257 с.
13. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136–137.

14. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: Сб. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5 – 32.
15. Ахманова, О.С. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема / О.С. Ахманова, И.В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.
16. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: Сов.энциклопедия, 1966. –606 с.
17. Ахматова, А. Из воспоминаний о Мандельштаме (Листки из дневника) / А. Ахматова // А. Ахматова Я – голос ваш... – М.: Кн. палата, 1989. – С. 315–328.
18. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
19. Багрецов, Д.Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.Н. Багрецов. – Екатеринбург, 2005. – 23 с.
20. Бадрызлова, Ю. Г. Основные методы и принципы создания русскоязычного корпуса концептуальной метафоры: опыт разметки с применением инструмента BRAT / Ю.Г. Бадрызлова, Н.Г. Шехтман, Р.Дж. Керимов // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. – 2013. – № 3(23). – С. 82–92.
21. Баженова, Е.А. Интертекстуальность / Е.А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка; под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 104–108.
22. Балущ, Т.В. Лингвоконцептуальный анализ художественного текста: монография / Т.В. Балущ. – Минск: БГПУ им. М. Танка, 2005. – 113 с.
23. Баранов, А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста / А.Г. Баранов; отв. ред. Т.Г. Хазагеров. – Ростов на/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1993. – 182 с.
24. Баранов, А.Н. Проблема репрезентативности корпуса данных (на примере политической метафористики) / А.Н. Баранов // Труды Международного семинара Диалог '2001 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. – Аксаково, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2001/Baranov.zip>. – Дата доступа: 14.07.2012.
25. Баранов, А.Н. Русская политическая метафора. Материалы к словарю / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов. – М.: Ин-т рус. языка Акад. наук СССР, 1991. – С. 184–192.
26. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г.К. Косикова, В.П. Мурат; общ. ред. и ст. Г.К. Косикова. – М.: РИК «Культура»: Ad Marginem, 1994. – 303 с.
27. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413–423.

28. Барт, Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – С. 424–460.

29. Бахтин, М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 361–373.

30. Бахтин, М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 328–335.

31. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 237–280.

32. Бахтин, М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 473–500.

33. Бачеева, О.Б. М. Волошин и В. Брюсов: литературно-критический диалог: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.Б. Бачеева; Тюменский гос. ун-т. – Тюмень, 2004. – 26 с.

34. Белозерова, Н.Н. К вопросу о художественном времени в произведениях Джеймса Джойса / Н.Н. Белозерова // Вестник Ленингр. ун-та. Сер. 2. – 1988. – Вып. 2. – № 9. – С. 35–39.

35. Белозерова, Н.Н. Семиолингвистические аспекты интегративной поэтики (на материале русских, английских и ирландских художественных текстов): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 / Н.Н. Белозерова. – Тюмень, 2001. – 352 с.

36. Беляевская, Е.Г. Семантика слова / Е.Г. Беляевская. – М.: Высш. шк., 1987. – 128 с.

37. Блумфильд, Л. Язык / Л. Блумфильд; под ред. и с предисл. М.М. Гухман. – М.: Прогресс, 1968. – 607 с.

38. Бодуэн де Куртенэ, И.А. [Языкознание, или лингвистика, XIX века](#) / И.А. Бодуэн де Куртенэ // Избранные труды по общему языкознанию: в 2 т. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – Т. 2. – С. 3–18.

39. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.

40. Большой толковый словарь современного русского языка (онлайн версия) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov.htm>. – Дата доступа: 17.07.2012.

41. Бондаренко, Е.В. Эволюция языковой системы в диахронии (лингвосинергетический и лингвопрогностический аспект): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Е.В. Бондаренко; Белгородский гос. ун-т. – Белгород, 2006. – 40 с.

42. Бондарко, А.В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики / А.В. Бондарко // Текст. Структура и семантика: Матер. VIII Междунар. конф. Т. 1. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – С. 4–13.

43. Борхес, Х.Л. Кафка и его предшественники (Новые расследования, 1952) / Х.Л. Борхес // Борхес, Х.Л. Избранные эссе и новеллы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/BORHES/b.txt>. – Дата доступа: 17.06.2004.

44. Брудный, А.А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур / А.А. Брудный // Смысловое восприятие речевого сообщения в условиях массовой коммуникации. – М.: Наука, 1976. – С. 152–158.

45. Будаев, Э.В. Когнитивно-дискурсивный анализ метафоры в политической коммуникации / Э.В. Будаев, А.П. Чудинов // Политическая лингвистика. – 2008. – № 3 (26). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://journals.uspu.ru/i/inst/ling/ling26/ling\\_6\(26\)2008\\_budaev2.pdf](http://journals.uspu.ru/i/inst/ling/ling26/ling_6(26)2008_budaev2.pdf). – Дата доступа: 04.06.2010.

46. Вадяев, С.Е. Лингвистические принципы построения и использование корпуса текстов для исследования официально-делового стиля современного немецкого языка: на материале электронного корпуса "DER": дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / С.Е. Вадяев. – Самара, 2005. – 160 с.

47. Валгина, Н.С. Теория текста: учебное пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.

48. Визель, М. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста / М. Визель [Интернет-ресурс]. – Режим доступа: <http://spintongues.msk.ru/calvino.html>. – Дата доступа: 02.04.2018.

49. Виноградов, В.В. О теории литературных стилей / В.В. Виноградов // Виноградов, В.В. О языке художественной прозы: избранные труды / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – С. 240–249.

50. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы: избранные труды / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – С. 57–97.

51. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М., 1961. – 655 с.

52. Винокур, Г.О. Об изучении языка литературных произведений / Г.О. Винокур // Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур. – М.: Высш. шк, 1991. – С. 32–63.

53. Винокур, Г.О. Понятие поэтического языка / Г.О. Винокур // Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур. – М.: Высш. шк, 1991. – С. 25–32.

54. Вознесенский А. А. Ров: стихи, проза / А.А. Вознесенский. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 311–400.

55. Вознесенский, А. Диалог о поэзии / А. Вознесенский, В. Огнев // Юность. – 1973. – №9. – С. 72–77.

56. Гаспаров, М.Л. Центон / М.Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1185.

57. Гатов, А. Корней Иванович Чуковский / А. Гатов [и др.] // Мастерство перевода. Сборник 7 / под ред. К. Чуковского [и др.] – М.: Сов. писатель, 1970. – С. 3–4.

58. Головачева, А.Г. Пушкинский отзвук в стихотворении А. Блока «В октябре» / А.Г. Головачева // Александр Блок и мировая культура: материалы науч. конф., Великий Новгород, 14–17 марта 2000 г. / Новогор. гос. ун-т им. Я. Мудрого. – Великий Новгород, 2000. – С. 142–146.

59. Гончарова Е.А. Интерпретация текста. Немецкий язык: учеб. пособие / Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина. – М.: Высш. шк., 2005. – 368 с.

60. Гончарова, Е.А. Интерпретация текста. Немецкий язык: учеб. пособие / Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина. – М.: Высш. шк., 2005. – 368 с.

61. Гончарова, Е.А. Расширение категориального аппарата в современных исследованиях текста / Е.А. Гончарова // Лингвистика на исходе XX века. Итоги и перспективы. Тезисы докладов международной конференции. Т. 1. – М.: Изд-во МГУ. 1995. – 423 с.

62. Гончарова, Н.А. Из античной мудрости: Латинские пословицы и поговорки с русскими соответствиями / Н.А. Гончарова. – Мн.: Высш. шк., 2004. – 495 с.

63. Григорьев, В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 344 с.

64. Гудков, Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности / Д.Б. Гудков // Прохоров, Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс: учебное пособие / Ю.Е. Прохоров. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 147–152.

65. Гузь, М.Н. Интертекстуальные связи базисного текста и текста пародии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / М.Н. Гузь. – СПб., 1997. – 195 с.

66. Гулый, К.В. Метафора в лирике романтиков (исследование на материале русских, английских и французских текстов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20; Киев. гос. ун-т / К.В. Гулый. – Киев, 1989. – 24 с.

67. Гусева, С.В. Семантика интертекстом «сильных» нелитературных текстов как отражение лингвокультурного сознания языковой личности (на материале эпистолярных текстов А.П. Чехова) / С.В. Гусева // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: труды и материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию Казанского ун-та, Казань, 4–6 окт. 2004 г. / Казанский ун-т; под общ. ред. К.Р. Галиуллина. – Казань, 2004. – С. 215–216.

68. Давыдова, К.В. Гипертекстуальность как свойство художественного текста (на материале английских художественных текстов): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / К.В. Давыдова. – Армавир, 2006. – 205 с.

69. Данилович, Т.В. Культурный компонент поэтического творчества Георгия Иванова: функции, семантика, способы воплощения: монография / Т.В. Данилович. – Минск: ИСЗ, 2000. – 121 с.

70. Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк; пер. с англ., сост. В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.

71. Денисова, Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова; пред. С. Гардзонио; пред. Ю.Н. Караулова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.

72. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 407–426.

73. Дымарский, М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.) / М.Я. Дымарский. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 328 с.

74. Евтюгина, А.А. Прецедентные тексты в поэзии В.Высоцкого: (К проблеме идиостиля): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / А.А. Евтюгина; Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 1995. – 18 с.

75. Елисеев, И.А. Жанр / И.А. Елисеев, Л.Г. Полякова // Елисеев, И.А. Словарь литературоведческих терминов / И.А. Елисеев, Л.Г. Полякова. – Ростов на/Д: Феникс, 2002. – С. 54.

76. Емельянова, О.Н. Омонимия и смежные явления / О.Н. Емельянова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 263–267.

77. Жаркова, Н.В. Прагматическая направленность антонимичных оппозиций и их роль в организации текста: на материале французской литературно-художественной критики: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Н.В. Жаркова. – М., 1995. – 108 с.

78. Жаўняровіч, П.П. Публіцыстыка Уладзіміра Караткевча: моўны факт ў вызначэнні жанру: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.01.10; Беларус. дзярж.ун-т / П.П. Жаўняровіч. – Мінск, 2006. – 23 с.

79. Женетт, Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт; пер. И. Стаф // Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282–341.

80. Женетт, Ж. Структурализм и литературная критика / Ж. Женетт; пер. С. Зенкина // Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 159–178.



81. Жишкевич, А.И. Категории интертекстуальности и интермедиальности как средства создания поликодового текста (на материале русской и белорусской современной прозы для детей): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01; 10.02.02; Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка / А.И. Жишкевич. – Минск, 2018. – 26 с.
82. Задворная, Е.Г. Коммуникативно-эпистемические параметры высказывания и дискурса: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.02; 10.02.19 / Е.Г. Задворная; Бел. гос. ун-т. – Минск, 2001. – 33 с.
83. Задорнова, В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста / В.Я. Задорнова. – М.: Высшая Школа, 1994. – 152 с.
84. Захаров, В.П. Корпусная лингвистика: уч.-метод. пособ / В.П. Захаров. – СПб.: СПбГУ, 2005. – 48 с.
85. Землянова, Л.М. Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества: Толковый словарь терминов и концепций / Л.М. Землянова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – С. 243–245.
86. Зотов, Ю.П. Диалогика текста как бесконечномерное смысловое пространство (на материале английских текстов) / Ю.П. Зотов. – Саранск, 1999. – 221 с.
87. Иванов, В.В. Беседы с Анной Ахматовой / В.В. Иванов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.ruthenia.ru/60s/kritika/ivanov\\_ahmatova.htm](http://www.ruthenia.ru/60s/kritika/ivanov_ahmatova.htm). – Дата доступа: 16.11.2004.
88. Идиостиль // Кругосвет: энциклопедия: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet/article/2/29/1007657.htm>. – Дата доступа: 20.05.2008.
89. Ильин, И.П. Интертекстуальность / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 164–166.
90. Іўчанкаў, В.І. Інтэртэкстуальнасць у сучасным публіцыстычным маўленні / В.І. Іўчанкаў // Текст в лингвистической теории и в методике преподавания филологических дисциплин: материалы III Междунар. науч. конф., Мозырь, 12–13 мая 2005г.: в 2 ч. / Мозырский гос. пед. ун-т. – Мозырь, 2005. – Ч.1. – С. 135–136.
91. Калачева, С. Жанр / С. Калачева, П. Роцин // Словарь литературоведческих терминов; ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Гураев. – М., 1974. – С. 83.
92. Каменская, О.Л. Компоненты семантической структуры текста: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19; Московский гос. ин-т ин. языков им. М. Таризи / О.Л. Каменская. – М., 1988. – 49 с.
93. Караткевіч, У. Вершы, паэмы / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1987. – Т. 1. – 431 с.
94. Караткевіч, У. Аповесці, апавяданні казкі / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1988. – Т. 2. – 511 с.



95. Караткевіч, У. Раман. Аповесці / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1988. – Т. 3. – 543 с.
96. Караткевіч, У. Каласы пад сярпом тваім / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1989. – Т. 4: Раман, кн. 1. – 399 с.
97. Караткевіч, У. Каласы пад сярпом тваім / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1989. – Т. 5: Раман, кн. 2; Зброя: Аповесць. – 527 с.
98. Караткевіч, У. Хрыстос прыязмліўся ў Гародні / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1990. – Т. 6. – 494 с.
99. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха. Аповесць. Чорны замак Альшанскі. Раман. / У. Караткевіч // Збор твораў: у 8 т. – Мінск: Маст літ., 1990. – Т. 7. – 494 с.
100. Караулов, Ю.Н. Ассоциативный анализ: новый подход к интерпретации художественного текста / Ю.Н. Караулов // Вопросы психолингвистики. – 2015. – С. 14–35.
101. Караулов, Ю.Н. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса / Ю.Н. Караулов, В.В. Петров // Дейк Т. ван Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – М., 1989. – С. 5–11.
102. Караулов, Ю.Н. Общая и русская идеография / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1976. – 355 с.
103. Карпов, В.А. Язык как система / В.А. Карпов. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.
104. Карсалова, Е.В. «Серебряный век» русской поэзии / Е.В. Карсалова, А.В. Леденев, Ю.М. Шаповалова. – М.: Новая школа, 1996. – 192 с.
105. Карымова, М.Г. Гипертекст и сетература в контексте культуры постмодернизма / Карымова М.Г. // Постмодернизм: pro et contra; под. ред. Н.П. Дворцовой. – Тюмень: Изд-во "Вектор-Бук", 2002. – С. 63–68.
106. Квятковский, А.П. Школьный поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Дрофа, 2000. – С. 389.
107. Кожевникова, Н.А. Цитаты в литературе русского зарубежья / Н.А. Кожевникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/05\\_kozh.htm](http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/05_kozh.htm). – Дата доступа: 11.08.2006.
108. Кожина, М.Н. Художественно-образная речевая конкретизация / М.Н. Кожина // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 585–594.
109. Колшанский, Г.В. Коммуникативная функция и структура языка / Г.В. Колшанский. – М.: Наука, 1984. – 174 с.
110. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение: курс лекций / В.Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 1999. – 187 с.

111. Конюшкевич М.И. Категория сравнения и бином языка // Русский язык: исторические судьбы и современность: Тез. докл. Междунар. конгресса / МГУ, 13-16 марта 2001 г. – М., 2001. – С. 103.
112. Корпусная лингвистика: статья // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Текстовый\\_корпус](http://ru.wikipedia.org/wiki/Текстовый_корпус).
113. Косиков, Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) / Г.К. Косиков // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 3–48.
114. Кралин, М. Победившее смерть слово. Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках / М. Кралин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/32.html>. – Дата доступа: 16.11.2004.
115. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В.В. Красных — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
116. Красных, В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В.В. Красных. – М.: Гнозис, 2002. – 284 с.
117. Кристева, Ю. Σημειωτική. Исследования по семанализу / Ю. Кристева // Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 31–39.
118. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.
119. Кристева, Ю. Текст романа / Ю. Кристева // Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 395–593.
120. Кудреватых, И.П. Стилистическая роль синтаксических единиц (блоков информации) в структуре русского художественного текста / И.П. Кудреватых. – Минск: БГПУ им. М.Танка, 2001. – 202 с.
121. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. – Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. – 268 с.
122. Кузьмина, Н.А. Культурные знаки поэтического текста / Н.А. Кузьмина // Вестник Омского гос. ун-та. – 1997. – № 1. – С. 74–78.
123. Кузьмина, Н.А. Феномен художественного перевода в свете теории интертекста / Н.А. Кузьмина // Текст. Интертекст. Культура [Электронный ресурс]. – М., 2001. – Режим доступа: [www.irlras-cfml.rema.ru:8101/publications/reports/perevod-2.htm](http://www.irlras-cfml.rema.ru:8101/publications/reports/perevod-2.htm). – Дата доступа: 02.04.2004.
124. Кузьмич, В.В. Лингвоментальные особенности языковой личности поэта и переводчика / В.В. Кузьмич // Актуальные проблемы моўнай адукацыі вучняў ва ўмовах рэфармавання агульнаадукацыйнай школы: матэрыялы рэсп. навук.-метад. канф., Мазыр, 22–23 сакавіка, 2001 г. / Мазыр. дзярж. пед. ін-т ім. Н.К. Крупскай; пад рэд. В.В. Валетава. – Мазыр: МДП ім. Н.К. Крупскай, 2001. – С. 195–198.

125. Кузьмич, В.В. Некоторые проблемы лингвистического анализа текста / В.В. Кузьмич // Проблемы восприятия и анализа литературного произведения в школьном и вузовском преподавании: матер. и сообщ. респ. науч.-практ. конф. – Мозырь: МГПИ им. Н.К. Крупской, 1994. – С. 38–40.

126. Кузьмич, В.В. Языковая личность Н.В. Гоголя: испытание интертекстом / В.В. Кузьмич, С.Б. Кураш // Русск. яз. и лит. – 2005. – № 8. – С. 55–59.

127. Купина, Н.А. Лингвистический анализ художественного текста / Н.А. Купина. – М.: Просвещение, 1980. – 80 с.

128. Кураш, С.Б. “Людзі на балоце”: фразеологизация библионима в коммуникативном пространстве белорусского и русского языков (по материалам интернет-источников) / С.Б. Кураш, В.А. Бобрик, В.В. Струков // Славянская фразеология в синхронии и диахронии: сб. науч. статей. Вып. 3; редкол.: В.И. Коваль (отв. ред.). – Гомель: ГГУ им. Ф.Скорины, 2016. – С. 64–66.

129. Кураш, С.Б. Интертекстуальность как парадигма / С.Б. Кураш // Текст: проблемы изучения в вузе и школе: межвузовский сб. науч. трудов. Выпуск 1. – Пенза: ПГПУ, 2002. – С. 53–59.

130. Кураш, С.Б. Метафора и ее пределы: микроконтекст – текст – интертекст / С.Б. Кураш. – Мозырь: МГПИ им. Н.К. Крупской, 2001. – 121с.

131. Кураш, С.Б. Нетерминологические употребления слова «метафора» в современном русском языке (по данным Интернет-источников) / С.Б. Кураш // Русский язык: система и функционирование (к 70-летию филол. ф-та): сб. матер. IV междунар. науч. конф. В. 2 ч. Ч.1. – Минск: РИВШ, 2009. – С. 184–187.

132. Кураш, С.Б. Сопоставительный анализ как прием интерпретации тропов / С.Б. Кураш // Проблеми зіставної семантики: збірник наукових статей. Вип. 6; відп. ред. М.П. Кочерган. – Київ: КДЛУ, 2003. – С. 442–446.

133. Кураш, С.Б. Усложнённое кодирование образной информации как аспект филологического анализа художественного текста: пособие / С.Б. Кураш. – Мозырь: МГПУ, 2003. – 54 с.

134. Кураш, С.Б. Художественный дискурс – интертекст – научный дискурс: объекты и субъекты сопоставления / С.Б. Кураш // Проблеми зіставної семантики: збірник наукових статей. Вип. 5; відп. ред. М.П. Кочерган. – Київ: КДЛУ, 2001. – С. 303–305.

135. Кутузов, А.Б. Корпус несовершенных переводов: необходимость проекта / А.Б. Кутузов // Проблемы теории, практики и дидактики перевода: сб. науч. трудов. Вып.14. Т.1. – Нижний Новгород, 2011. – С. 51–54.

136. Лагута, О.Н. Лингвометафорология: основные подходы / О.Н. Лагута. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. ун-та, 2003. – 114 с.
137. Лазаренко, М.Н. Державин в творчестве Ходасевича: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02; Харьковский гос. пед. ун-т им. Г.С. Сковороды / М.Н. Лазаренко. – Харьков, 1996. – 28 с.
138. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живём / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
139. Латинско-русский словарь / авт.-сост. К.А. Тананушко. – Минск: Харвест, 2008. – 1040 с.
140. Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю.Д. Левин. – Л., 1985. – 324 с.
141. Леонтьев, А.А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности / А.А. Леонтьев // Текст. Структура и семантика. – М., 2001. – Т. 1. – С. 92–100.
142. Липатов, А.Т. Интертекст в составе дискурса / А.Т. Липатов // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность: труды и материалы, Казань, 11–13 декабря 2003 г.: в 2 т. / под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2003. – Т. 1. – С. 54–58.
143. Литературная пародия. Антология Сатиры и Юмора России XX века. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – Т. 9. – 544 с.
144. Литературная энциклопедия терминов и понятий; гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин; Рос. акад. наук. – М.: НПК Интелвак, 2003. – 1598 с.
145. Лоскутова, А.А. Поэтика протоинтертекстуальности (К постановке проблемы) / А.А. Лоскутова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://why.botik.ru/az/lit/coll/litext5/14\\_losk.htm](http://why.botik.ru/az/lit/coll/litext5/14_losk.htm). – Дата доступа: 14.04.2005.
146. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 58 – 76
147. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
148. Лотман, Ю.М. Мозг – текст – культура искусственный интеллект / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 25–34.
149. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–285.
150. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Учен. зап. Тартуского ун-та. – 1981. – Вып. 567. – С. 3–18.

151. Лотман, Ю.М. Текст как семиотическая проблема / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1992. – Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 129–247.

152. Лукин, В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. – М.: Изд-во «Ось-89», 2005. – 560 с.

153. Лучинская, Е.Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Е.Н. Лучинская. – Краснодар, 2002. – 328 с.

154. Маковский, С.К. На Парнасе Серебряного века / С.К. Маковский. – М.: Изд. дом «XXI век – Согласие», 2000. – 557 с.

155. Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста: монография / В.А. Маслова. – Минск: БРФФИ, 1999. – 208 с.

156. Менджерицкая, Е.О. Когнитивные аспекты изучения синтаксиса художественной литературы / Е.О. Менджерицкая // Лингвистика на исходе XX века. Итоги и перспективы. Тезисы докладов международной конференции. Т. 1. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – С. 423.

157. Михеев, М.Ю. *Жизни мышья беготня или тоска тщетности?* (о метафорической конструкции с родительным падежом) / М.Ю. Михеев // *Вопр. языкознания*. – 2000. – № 2. – С. 47–70.

158. Михина, Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Михина. – Екатеринбург, 2008. – 22 с.

159. Можейко, М.А. Интертекстуальность / М.А. Можейко // *Новейший философский словарь*. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. – С. 429–431.

160. Москальчук, Г. Структура текста как синергетический процесс / Г. Москальчук. – М.: Эдиториал, 2003. – 296 с.

161. Муратова, Е.Ю. Интертекстуальность как одна из текстопорождающих категорий / Е.Ю. Муратова // *Вестник БДУ. Сер.4*. – 2006. – № 3. – С. 98–103.

162. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>. – Дата доступа: 12.07.2018.

163. Новиков, В.И. Книга о пародии / В.И. Новиков. – М.: Сов. писатель, 1989. – 540 с.

164. Новиков, Л.А. Лексикология / Л.А. Новиков // *Современный русский язык: учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. В.А. Белошапковой [и др.]*. – М.: Высш. шк., 1989. – С. 165–236.

165. Ожегов, С.И. Эпиграф / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова // *Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; Рос. Акад. наук, ин-т русск. языка им. В.В. Виноградова*. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – С. 911.



166. Олизько, Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: на материале произведений Дж. Барта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19; Челябин. гос. ун-т / Н.С. Олизько. – Челябинск, 2002. – 27 с.

167. Орлов, О.М. Устные профессионально значимые жанры речи экономиста: теоретические основы экономической риторики / О.М. Орлов. – Саратов, 2001. – 208 с.

168. Охримова, Е.А. Художественный текст как объект межъязыковой и межкультурной адаптации: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Е.А. Охримова. – Белгород, 2002. – 214 с.

169. Павлович, Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович. – М: ИРЯ РАН, 1995. – 491 с.

170. Панина, М.А. Комическое и языковые средства его выражения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / М.А. Панина. – М., 1994. – 28 с.

171. Панченко, А.М. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. / А.М. Панченко, И.П. Смирнов // Труды отд. древнерус. лит.; Ин-т рус. лит. Акад. наук СССР. – Т. XXVI. – Л., 1974. – С. 33–49.

172. Пахсарьян, Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома / Н.Т. Пахсарьян // Литература в диалоге культур: матер. Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2004. – С. 12–17.

173. Плеханова, Т.Ф. Текст как диалог: монография / Т.Ф. Плеханова. – Минск: МГЛУ, 2003. – 251 с.

174. Плуноян, В.А. Почему современная лингвистика должна быть лингвистикой корпусов / В.А. Плуноян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.polit.ru/lectures/2009/10/23/corpus.html>. – Дата доступа: 17.07.2010.

175. Позняк, Л.П. Тексторганизующая роль контраста и аналогии в произведениях англоязычных авторов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л.П. Позняк. – Иркутск, 2002. – 23 с.

176. Полинченко, Д.Ю. Естественный язык как лингвокультурный семиотический концепт (на материале русского и английского языков): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Д.Ю. Полинченко. – Краснодар, 2004. – 179 с.

177. Поляк, С. Славословия Марины Цветаевой (Стихи к Блоку и Ахматовой) / С. Поляк // Marina Cvetaeva: trudy 1-go mezhdunarodnogo simpoziuma, (Lozanna, 30.VI. – 3.VII.1982) = Marina Tsvetaeva / hrsg. R. Komballa. – Bern; Berlin; Peter Lang, 1991. – С. 179–191.

178. Прохоров, Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс: учеб. пособ. / Ю.Е. Прохоров. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 224 с.

179. Разговор цитат / пер. Л. Горбовецкой, М. Зака, Н. Субботовской // Мастерство перевода. Сборник 7; под ред. К. Чуковского [и др.]. – М.: Сов. писатель, 1970. – С. 477–486.

180. Ратникова, И.Э. Ономастические единицы вне прямой референции в русском публицистическом тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.02 / И.Э. Ратникова; Белорус. гос. ун-т. – Мн., 2003. – 33 с.

181. Ревзина, О.Г. Лингвистика XXI века: на путях к целостности теории языка / О.Г. Ревзина // Критика и семиотика. – Вып. 7 – Новосибирск, 2004. – С. 11–20.

182. Ревзина, О.Г. Полифония в лирике Цветаевой / О.Г. Ревзина // Tsvetaeva Marina. Un chant de vie: actes du colloque international de L'universite Paris IV, 19–25 okt. 1992. – YMCA-Press, Paris, 1996. – С. 191–206.

183. Ревуцкий, О.И. Анализ художественного текста на дискурсивной основе: монография / О.И. Ревуцкий. – Мозырь: УО МГПУ, 2004. – 210 с.

184. Ревуцкий, О.И. Лингвистический анализ художественного текста: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / О.И. Ревуцкий. – Минск.: НМЦентр, 1998. – 192 с.

185. Ревуцкий, О.И. Основы коммуникативно-смыслового анализа художественного текста / О.И. Ревуцкий. – Мозырь: МГПИ им. Н.К. Крупской, 2002. – 71 с.

186. Ревуцкий, О.И. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие / О.И. Ревуцкий. – Минск: РИВШ, 2006. – 320 с.

187. Ричардс, А.А. Философия риторики / А.А. Ричардс // Теория метафоры: Сб. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–67.

188. Руднев, В.П. Интертекст / В.П. Руднев // Руднев, В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 113–118.

189. Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2003. – С. 461–464.

190. Рытникова, Я.Т. Семейная беседа: обоснование и риторическая трактовка жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. / Я.Т. Рытникова. – Екатеринбург, 1996. – 24 с.

191. Салимовский, В.А. Речевой жанр / В.А. Салимовский // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 352–354.

192. Самигуллина, А.С. Теория метафоры в современной англистике: принципы, подходы, перспективы / А.С. Самигуллина // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. Выпуск 19. – 2008. – № 9. – С. 115–120.

193. Самотик, Л.Г. Антонимы / Л.Г. Самотик // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожиной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 16–19.

194. Санцевич, Н.А. Моделирование вариативности языковой картины мира на основе двуязычного корпуса публицистических текстов: метафоры и семантические оппозиции: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.21 / Н.А. Санцевич. – М., 2003. – 268 с.

195. Сарнов, Б. Плоды изнурения (литературная пародия вчера и сегодня) / Б. Сарнов // Вопросы литературы. – 1984. – №11. – С. 106–150.

196. Сатретдинова, А.Х. Интертекстуальность поэзии В. Брюсова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Астрах. гос. ун-т / А.Х. Сатретдинова. – Астрахань, 2004. – 26 с.

197. Свирепо, О.А. Метафора как код культуры: дисс. ... канд. филос. наук: 24.00.01; Ростов. гос. ун-т / О.А. Свирепо. – Ростов н/Д, 2002. – 162 с.

198. Северская, О.И. Функционально-доминантная модель эволюции художественных систем: от идиолекта к идиостилю / О.И. Северская, С.Ю. Преображенский // Поэтика и стилистика. – М.: Наука, 1991. – С. 146–151.

199. Селиванова, Е.А. Интерактивность как текстово-дискурсивная категория / Е.А. Селиванова // Текст в лингвистической теории и в методике преподавания филологических дисциплин: материалы II Междунар. науч. конф., Мозырь, 26–27 марта 2003 г.: в 2 ч. / Моз. гос. пед. ун-т. – Мозырь: УО МГПУ, 2003. – Ч. 1. – С. 60–62.

200. Семенов, В.Б. Перепев как литературный жанр / В.Б. Семенов // Филологические науки. – 1995. – № 3. – С. 33–44.

201. Сидоренко, К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова: монография / К.П. Сидоренко. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1999. – 253 с.

202. Сидоренко, К.П. Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина» Текст. / К.П. Сидоренко // Слово. Фраза. Текст: Сб. науч. ст. к 60-летию М.А. Алексеенко. – М.: Азбуковник, 2002. – С. 317–330.

203. Сидоренко, К.П. Цитаты из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина в текстах разных жанров / К.П. Сидоренко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/pushkin/documents/repliken/sidorenko/sidorenko01.htm>. – Дата доступа: 11.12.2003.

204. Скляр, О.Н. В. Маяковский и И. Северянин: историко-культурные реминисценции в контексте ранней поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Моск. пед. ун-т / О.Н. Скляр. – М., 1994. – 22 с.

205. Скобелев, В.П. О структурно-семантических первоосновах поэтики литературного пародирования / В.П. Скобелев // Проблемы изучения литературного пародирования: Межвуз. сб. науч. трудов. – Самара: СГУ, 1996. – С. 41–60.



206. Смиренский, В.Б. Поэзия интертекста и глубина гипертекста / В.Б. Смиренский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Smirenskij.htm>. – Дата доступа: 21.04.2005.

207. Смирнов, И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. – СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. – 191 с.

208. Соколова, Е.В. Гипертекст / Е.В. Соколова // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 105–106.

209. Солнцев, В.М. Язык как системно структурное образование / В.М. Солнцев. – М.: Наука, 1977. – 341 с.

210. Соловьева, Е.А. Диалогические основы англоязычного поэтического текста в аспекте его категориальных свойств: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.А. Соловьева. – Москва, 2006. – 20 с.

211. Солоухин, В. Камешки на ладони / В. Солоухин // Наш современник. – 1984. – № 1. – С. 105–114.

212. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр; пер. с фр. А.М. Сухотина. – М.: Логос, 1998. – 360 с.

213. Соссюр, Ф. де. Труды по языкознанию; пер. с фр.; под ред. А.А. Холодовича / Ф. де Соссюр. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.

214. Старычонок, В.Д. Многазначнасць слова ў беларускай мове. У 3 кн. Кн. 1. Асноўныя тыпы полісеміі, кірункі семантычнай дэрывацыі / В.Д. Старычонок. – Мінск: Коларград, 2017. – 273 с.

215. Стеблин-Каменский, М.И. Изоморфизм и «фонологическая метафора» / М.И. Стеблин-Каменский // Стеблин-Каменский М.И. Спорное в языкознании. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1974. – С. 74–80.

216. Степанов, Ю.С. Язык и метод: К современной философии языка: Знак, понятие, ментальный мир, реальность, номинализм и реализм, новый реализм / Ю. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 779 с.

217. Суминова, Т.Н. Специфика и классификация информационных ресурсов художественной культуры / Т.Н. Суминова [Интернет-ресурс]. – Режим доступа: [http://www.aselibrary.ru/digital\\_resources/journal/irr/2005/number\\_5/number\\_5\\_2/number\\_5\\_2318](http://www.aselibrary.ru/digital_resources/journal/irr/2005/number_5/number_5_2/number_5_2318). – Дата доступа: 03.04.2017.

218. Сянкевіч, В.І. Прэцэдэнтныя феномены ў структуры свядомасці носьбітаў мовы / В.І. Сянкевіч, // Веснік Гродзенскага дзярж. ун-та імя Я. Купалы. Сер. 1. – 2000. – № 3(5). – С. 126–129.

219. Тростников, М.В. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии / М.В. Тростников // Семиотика. Антология / сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова – 2-е изд., испр, доп. – М.: Акад. проект, 2001. – С. 563–580.

220. Трубецкой, Н.С. Основы фонологии; пер. с нем. А.А. Холодовича, ред. С.Д. Кацнельсона, послесл. А.А. Реформатского / Н.С. Трубецкой. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 352 с.

221. Тураева, З.Я. Лингвистика текста: лекции / З.Я. Тураева. – СПб: Образование, 1993. – 38 с.
222. Тынянов, Ю.Н. Достоевский и Гоголь (о теории в пародии) / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 198–228.
223. Тынянов, Ю.Н. О пародии / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 284–310.
224. Уваров, М.С. Оппозиции языка и текста в культуре XX века / М.С. Уваров // Философский век: альманах. – Вып. 7. – СПб., 1998. – С. 33–51.
225. Умбрашко, Д.Б. Роман В.Г. Сорокина "Голубое сало" как гипертекст: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.Б. Умбрашко. – Барнаул, 2004. 171 с.
226. Уфимцев, Р. Хвост ящерицы. Метафизика метафоры / Р. Уфимцев. – Калининград: Оттокар, 2010. – 295 с.
227. Уфлянд, В. Предисловие / В. Уфлянд // Бродский И.А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. / И.А. Бродский. – Минск: Эридан, 1992. – Т. 1. – С. 6–12.
228. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка; под ред. Б.А. Ларина / М. Фасмер. – Изд. 2-е, стереотип. В 4 т. – М.: Прогресс, 1986. – Тома I–IV. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/vasmer/41622>. – Дата доступа: 15.07.2010.
229. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
230. Фатющенко, В.И. Метафора Маяковского и вопросы истории метафоры в русской поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук; Моск. гос. ун-т / В.И. Фатющенко. – М., 1966. – 18 с.
231. Фикс, У. Проявляется ли культурная специфика в типах текста? (Слово в защиту широкой трактовки понятия «тип текста»); пер. Л.И. Гришаевой / У. Фикс // Вестник ВГУ. Серия лингвистика и межкультурная коммуникация, 2001. – № 2. – С. 100–107.
232. Фоменко, И.В. Введение в практическую поэтику: уч. пособие / И.В. Фоменко [Электронный ресурс]. – Тверь, 2003. – Режим доступа: <http://poetics.nm.ru> – Дата доступа: 09.08.2005.
233. Фразеологический словарь русского языка: свыше 4000 словарных статей / Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Федоров; Под ред. А.И. Молоткова. – 4-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986 – 543 с.
234. Франк-Каменецкий, И.Г. О развитии поэтической метафоры / И.Г. Франк-Каменецкий // Советское языкознание. – Т. 1. – Л.: Ленингр. НИИ языкознания, 1935. – С. 93–145.

235. Хаками, О.Н. Русский поэтический интертекст в аспекте системных отношений: текстоцентрический и текстотипологический анализ: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02; Бел. гос. ун-т / О.Н. Хаками. – Минск, 2007. – 22 с.
236. Харченко, В.К. Переносные значения слова / В.К. Харченко. – Воронеж: ВГУ, 1989. – 196 с
237. Хахалова, С. А. Когнитивная реальность эгоцентрической категории метафоричности / С.А. Хахалова // Языковая онтология семантически малых и объемных форм: Вестник ИГЛУ. Сер. Лингвистика. – Иркутск, 2000. – Вып. 1. – С. 173–182.
238. Цветаева, М.В. Два Лесных Царя / М. Цветаева // Cvetaeva, M.J. *Ausgewählte Werke* / M.J. Cvetaeva. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1971. – S. 521–527.
239. Цветаева, М.И. Автобиография / М.И. Цветаева // Цветаева М.И. Любви старинные туманы: стихотворения и поэмы / М.И. Цветаева. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 5–9.
240. Цветаева, М.И. Век мой – враг мой / М.И. Цветаева // Цветаева М.И. Любви старинные туманы: Стихотворения и поэмы. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 391.
241. Чайковский, Р.Р. «Пантера» Р.М. Рильке в русских переводах / Р.Р. Чайковский, Е.Л. Лысенкова. – Магадан: АО «МАОБТИ», 1996. – 132 с.
242. Чернухина, И.Я. Основы контрастивной поэтики / И.Я. Чернухина. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – 198 с.
243. Чернявская, В.Е. Дискурс / В.Е. Чернявская // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 53–55.
244. Чудинов, А.П. Корпусное исследование политической метафоры / А.П. Чудинов // Актуальные проблемы лингвистики и терминоведения. – Екатеринбург, 2007. – С. 219–224.
245. Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): монография; Урал. гос. пед. ун-т / А.П. Чудинов. – Екатеринбург, 2001. – 238 с.
246. Чумак-Жунь, И.И. Художественный текст как феномен культуры: интертекстуальность и поэзия / И.И. Чумак-Жунь. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 228 с.
247. Чумак, Л.Н. Синтаксис русского и белорусского языков в аспекте культурологи: монография / Л.Н. Чумак. – Минск: БГУ, 1997. – 196 с.
248. Шор, Ю.В. Литературные пародии, пересмешники, подражания как феномен разноголосицы в тексте / Ю.В. Шор [Электронный ресурс]. – *Respectus philologicus*. – 2003. – № 3(8). – Режим доступа: <http://filologija.vukhf.lt/3-8/shor.htm> – Дата доступа: 11.08.2006.

249. Шур, В.В. Уласнае імя ў мастацкім тэксце : манаграфія / В.В.Шур. – Мазыр : УА МДПУ імя І. П. Шамякіна, 2010. – 201 с.

250. Шынкарэнка, В. Нацыянальнае і агульначалавечае ў паэтычнай сістэме Уладзіміра Караткевіча / В. Шынкарэнка // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць ў еўрапейскім культурным кантэксце: навук. збор.; рэдкал.: А. Мальдзіс (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2000. – С. 53–57.

251. Щерба, Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Сосна» Лермонтова в сравнении с её немецким прототипом / Л.В. Щерба // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку / Л.В. Щерба. – М.: Учпедгиз, 1957. – С. 97–109.

252. Энциклопедия «Кругосвет» // [Электронный ресурс]. – М., 2001. Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/IDIOSTIL\\_INDIVI\\_UALNI\\_STIL.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVI_UALNI_STIL.html) – Дата доступа: 02.04.2008.

253. Юдзянкова, Г.В. Антрапанімікон мовы твораў беларускай літаратуры XIX стагоддзя: структура, семантыка, паходжанне : аўтарэф. дыс. на атрым. вучон. ступ. канд. філал. навук / на спец. 10.02.01 – беларуская мова / Г.В. Юдзянкова; НАН Беларусі, Цэнтар даследаванняў беларуская культуры, мовы і літаратуры. – Мінск, 2014. – 26 с.

254. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.

255. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

256. Bachleitner, N. Hypertext als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Probleme der Rezeption einer Form digitaler Literatur / N. Bachleitner // Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär: Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft: Nr. 22 / hg. Foltinek H., Leitgeb Ch / N. Bachleitner. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaft. – S. 245–266.

257. Begemann, P. Poetizität und Bedeutungskonstitution: ein Modell poetischer Textverarbeitung unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Lautäquivalenzen / P. Begemann. – Hamburg: Buske, 1991. – 428 s.

258. Broich, U. Zu den Versetzungsformender Intertextualität / U. Broich // Intertextualität: Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien / hrsg. von U. Broich und M. Pfinster. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – S. 135–137.

259. Corpus-based approaches to metaphor and metonymy / Edited by A. Stefanowitsch, St. Th. Gries. – Berlin. – New York: Mouton de Gruyter, 2006. – 319 p.

260. Fues, W.M. Text als Intertext: zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts / W.M. Fues. – Heidelberg: Winter, 1995. – 264 s.

261. Greber, E. Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts, zur frühen Prosa Boris Pasternak / E. Greber. – München: Fink, 1989. – 286 s.

262. Hagen, A. Gedächtnisort Romantik: Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80-er und 90-er Jahre / A. Hagen. – Bielefeld: Asithesis Verl. – 2003. – 526 s.

263. Heinemann, W. Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht / W. Heinemann // Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität / hrsg. von J. Klein, U. Fix. – Tübingen : Stauffenburg-Verlag, 1997. – S. 21–37.

264. Helbig, J. Intertextualität und Markierung: Untersuchung zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität / J. Helbig. – Heidelberg: Winter, 1996. – 212 s.

265. Hess-Lüttich, Ernest W.B. Gesprächstypen und Texttypen / Ernest W.B. Hess-Lüttich // Grammatik der deutschen Sprache (Sprachsystem und Sprachgebrauch) / hrsg. von Götz Lutz, Hess-Lüttich Ernest W.B. – München: Wissen Media Verlag GmbH. – S. 544–563.

266. Holmes-Higgin, P. Assembling and Viewing a Corpus of Texts: Self-organisation, Logical Deduction and Spreading Activation as Metaphors / P. Holmes-Higgin, K. Ahmad // EURALEX '96: Proc. I-II, Part I. – Papers submitted to the Seventh EURALEX International Congress on Lexicography in Göteborg, Sweden. – Göteborg: Göteborg University. – P.109–120.

267. Holthuis, S. Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption / S. Holthuis. – Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1993. – 268 s.

268. Homberger, D. Textsorte / D. Homberger // Homberger, D. Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft / D. Homberger. – Stuttgart: Reclam, 2000. – S. 573–575.

269. Lachmann, R. Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne / R. Lachmann. – Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1990. – 550 s.

270. Lenz, B. Intertextualität und Gattungswandel: zur Transformation literarischer Gattungen / B. Lenz // Intertextualität: Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien / hrsg. von U. Broich und M. Pfister. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – S. 158–178.

271. Macmillan English Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.macmillandictionary.ru/dictionary/british/corpus>. – Дата доступа: 15.07.2010.

272. Mitrache, L. Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der Panne von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Grotteske und Ironie / L. Mitrache. – Uppsala, Sweden, 1999. – 154 s.

273. Nägele, R. Echos: Über-setzen. Lesen zwischen Texten / R. Nägele. – Wien: Urs Engeler Editor, 2002. – 184 s.

274. Pankov, A. Prinzipien der literarischen Übersetzungsanalyse / A. Pankow. – Umeå: Univ. of Umeå, 1993. – 163 s.

275. Pfister, M. Konzepte der Intertextualität / M. Pfister // Intertextualität: Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien / hrsg. von U. Broich und M. Pfinster. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – S. 1–30.

276. Schmitt, K. Poetik der Montage: Figurenkonzeption und Intertextualität in der "Kudrum" / K. Schmitt. – Berlin, 2002. – 326 s.

277. Schmitz-Emans, M. Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft / M. Schmitz-Emans // Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär: Veröffentlichungen der Kommission fuer Literaturwissenschaft: Nr. 22 / hg. Foltinek H., Leitgeb Ch. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002. – S. 193–230.

278. Sowinski, B. Textlinguistik / B. Sowinski. – Stuttgart; Berlin: Kohlhammer, 1983. – 176 s.

279. Stierle, K. Werk und Intertextualität / K. Stierle // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. – Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11. – S. 7–26.

280. Suerbaum, U. Intertextualität und Gattung. Beispielreihe und Hypothesen / U. Suerbaum // Intertextualität: Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien / hrsg. von U. Broich und M. Pfinster. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – S. 58–77.

281. The Linguistics Encyclopedia / Edited by Kirsten Malmkjær. – Second Edition. – London. – New York: Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, 2002. – 643 p.

282. Wilkon, A. Kategoria intertekstualności / A. Wilkon // Wilkon A. Spójność i struktura tekstu. – Universitas: Krakow, 2002. – S. 55–68.

283. Wöhl, J. Intertextualität und Gedächtnisstiftung: die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini / J. Wöhl. – Frankfurt-am-Main: Lang, 1997. – 168 s.

## СОКРАЩЕНИЯ

- ИО – интертекстовые оппозиции  
ЛХД – литературно-художественный дискурс  
ЛХТ – литературно-художественный текст  
ПД – поэтический дискурс  
ППИ – проза-поэтический идиостиль  
ПВ – прецедентное высказывание  
ПИ – прецедентное имя  
ПС – прецедентная ситуация  
ПТ – прецедентный текст

МГПУ ИМ. И.П.ШАМЯКИНА

*Научное издание*

**Кураш** Сергей Борисович  
**Хаками** Оксана Николаевна  
**Щецко** Лариса Михайловна

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНТЕРТЕКСТ  
В СИСТЕМНО-СТРУКТУРНОМ  
И ТЕКСТО-ДИСКУРСИВНОМ ИЗМЕРЕНИЯХ

Корректор В. В. Кузьмич  
Оригинал-макет *Л. И. Федула*

Подписано в печать 19.12.2018. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.  
Ризография. Усл. печ. л. 10,87. Уч.-изд. л. 10,39.  
Тираж 50 экз. (1-й з-д 1–23). Заказ 31.

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования «Мозырский государственный  
педагогический университет имени И. П. Шамякина».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий N 1/306 от 22 апреля 2014 г.  
Ул. Студенческая, 28, 247777, Мозырь, Гомельская обл.  
Тел. (8-0236) 32-46-29