

- ³ **Марков Б.В.** Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у Мартина Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция. — СПб.: Б.С.К., 1999. С. 27.
- ⁴ **Иванов Вяч.** По звездам. — СПб.: Оры, 1909. С. 132.
- ⁵ Там же, с. 134.
- ⁶ Там же, с. 134-135.
- ⁷ **Белый А.** Символизм, с. 246.
- ⁸ **Белый А.** Мысль и язык / Философия языка А.А. Потебни // Логос. — М., 1910. Кн. 2. С. 7.
- ⁹ **Иванов Вяч.** По звездам, с. 174.
- ¹⁰ Там же, с. 175.
- ¹¹ Там же, с. 185.
- ¹² **Белый А.** Мысль и язык, с. 249.
- ¹³ **Иванов Вяч.** По звездам, с. 39.
- ¹⁴ **Белый А.** Мысль и язык, с. 246.
- ¹⁵ Там же, с. 247.
- ¹⁶ Там же, с. 248.
- ¹⁷ Там же, с. 248.
- ¹⁸ Там же, с. 257.
- ¹⁹ Там же, с. 257.
- ²⁰ Там же, с. 258.
- ²¹ **Брюсов В.Я.** Основы стиховедения. — М.: Госиздат, 1924. С. 8.
- ²² **Шпет Г.Г.** Внутренняя форма слова. — М., 1927. С. 123.
- ²³ Там же, с. 382.

И.И. Чумак-Жунь

Белгородский государственный университет

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КЛЮЧ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Для того чтобы истолковать сложный и «непрозрачный» поэтический текст, необходима серьезная предварительная работа. Говоря о «непрозрачности текста», мы имеем в виду малую степень его предсказуемости: известно, что если текст полностью соответствует предположениям и знаниям читателя, процесс его обработки является автоматическим, если некоторые из предположений не оправдываются, процесс декодирования замедляется и требует определенных усилий, если текст полностью не соответствует тому, что можно было бы ожидать, интерпретация становится невозможной.

К непрозрачным поэтическим текстам с малой предсказуемостью относится стихотворение Б. Пастернака «Когда случилось петь Дездемоне...». Попытки его лингвистического и литературоведческого истолкования предпринимались неоднократно, но поэтический текст допускает множественность интерпретаций в зависимости от особенностей индивидуального текстоприятия и выбранного аспекта анализа. С нашей точки зрения, «расшифров-

ка» названного текста возможна только при обращении к культурному контексту, знаками которого стихотворение насыщено. Попытаемся определить, каким образом появление подобных знаков (интертекстуальных фигур) влияет, с одной стороны, на восприятие текста читателем, а с другой стороны, на изменение знаковой системы текста. Приведем текст стихотворения полностью.

Б. Пастернак

УРОКИ АНГЛИЙСКОГО

*Когда случилось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде она, –
По иве, иве разрыдалась.*

*Когда случилось петь Дездемоне
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.*

*Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала.*

*Когда случилось петь Офелии,
А горечь грез осточертела,
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.*

*Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.*

На первый взгляд, стихотворение Бориса Пастернака «Уроки английского» никак не связано с библейской (христианской) темой. Но этот поэтический текст – яркий пример так называемой неомифологичности, характерной для искусства XX века, – он содержит напоминания о предыдущих контекстах и обобщает их, причем, как большинство текстов Пастернака, имеет несколько уровней прочтения, каждый из которых ведет к разным источникам в интертексте. На первом, поверхностном, уровне явна связь с Шекспиром. Она эксплицирована прецедентными именами *Дездемона* и *Офелия*, которые в сознании получателя связаны с произведениями английского драматурга. Пастернак непосредственно обращался к тексту-источнику: его Шекспир – это «английский Шекспир». Пастернаковский перевод «Гамлета» – один из лучших классических переводов на русский язык.

В тексте две интертекстуальные макропропозиции, отражающие две прецедентные ситуации: *гибель Дездемоны* и *гибель Офелии*. Но сюжет ситуаций,

хорошо известных получателю из претекстов (Отелло из ревности задушил Дездемону, безумная Офелия, украшая иву, сорвалась и утонула), не представлен. «Обыгрывается» только одна деталь – пение героини перед смертью. Именно предикат *петь* – основной сигнал, указывающий на связь модели прецедентной ситуации в тексте Пастернака с предшествующими текстами (в частности, со стихотворениями А.А. Фета, В.Я. Брюсова, А.А.Блока, в которые включается описание прецедентной ситуации *гибель Офелии*).

Текстовая доминанта *Когда случилось петь...* повторяется четыре раза в четырех первых строфах. Этот стих, формально представляющий собой придаточное времени, является организующим центром, «архикомпонентом» содержания.

События в стихотворении Пастернака ограничены коротким фрагментом времени (мгновением), обозначенным конструкцией *когда случилось петь...* Важно не то, что происходит во внешнем мире, а то, что происходит в душе в этот короткий момент пения перед смертью. Интертекстуальная макропропозиция – рефрен стихотворения – представлена словами *Когда случилось петь* <...>, *А жить так мало оставалось* и противопоставлена актуальной макропропозиции как внешнее действие (непроизвольное [*случилось петь*], мгновенное [*жить так мало оставалось*]) внутреннему, необычайная напряженность которого передана множеством пропозиций: *она (по иве) разрыдалась, (голос) завела, демон (псалом плакучих русл) припас, (сушь души) взмело и свеяло, горечь (грез) осточертела, канула (с оханкой верб и чистотела)*; события и обстояательства в этот короткий миг сгущены, сконцентрированы. Текстовое пространство локализовано в душах героинь, где пересекаются стихии искусства и природы, равноценные по силе своего воздействия: *Когда случилось петь Офелии, — А жить так мало оставалось, — Всю сушь души взмело и свеяло, Как в бурю стебли с сеновала.*

За короткое мгновение перед смертью душа женщин освобождается от всего лишнего. Это освобождение – *очищение души перед смертью* – происходит посредством воды и музыки. Образы доминируют в стихотворении и определяют его движение, заполняя все семантическое пространство текста, присутствуя в семантике большинства лексем явно или в качестве потенциальных сем. Ср. *случилось петь*; *псалом* – '*петь*'; *русла*; *бассейн* – '*вода*'; *разрыдалась*; *плакучие*; *голос завела, крепясь* – '*плач-пение*' + '*слезы-вода*'; *ива* – '*дерево*' + '*вода*', *верба* – '*дерево*' + '*вода*', *чистотел* – потенциальную сему '*вода*' актуализирует внутренняя форма *чистое тело*. Лишним, не связанным с водой и музыкой, тем, от чего необходимо освободиться, очиститься, оказывается в их душе любовь-страсть (*не по любви, своей звезде она* <...>*разрыдалась; всю сушь души взмело и свеяло; горечь грез осточертела; дав страсти с плеч отлечь, как рубищу*), противопоставленная любви как таковой (*Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу. Входили, с сердца замираньем, В бассейн вселенной, стан свой любящий Обдать и оглушить мирами*).

Таким образом, частные атрибуты Офелии, представленные в тексте первоисточника, – *вода* и *песня* – трансформируются в общечеловеческие символы очищения и спасения, что углубляет перспективу текста и связывает его с тео-

рией катарсиса. Хотелось бы подробнее остановиться на этих образах и их общекультурной символике.

Музыку для очищения души рекомендовало еще древнее пифагорейство, к которому, по мнению ученых, восходит термин *катарсис*. Аристотель отмечал воспитательное и очистительное значение музыки, благодаря которой люди получают облегчение и очищаются от своих аффектов, переживая при этом «безвредную радость» [2, статья «Катарсис»]. Пение (музыка) и вода служат духовному обновлению и в христианской символике. Живая, ключевая вода нередко представляется образом всеоживляющего благословения Божия (Исаии XII, 3). В обрядовых омовениях Ветхого Завета вода служила образом нравственного очищения евреев подобно тому, как крещение в Новом Завете служит образом таинственного очищения от грехов и духовного возрождения (Ев. от Иоан. III, 5; Ефес. V, 26 и др.). *Быть в глубине вод* — в ветхозаветном языке означает страдать. Как вода освежает и живит жаждущего путника, так и спасение человеческое есть *чистый источник живой воды* [3, статья *Вода в сказаниях*]. И одним из мотивов (очень приглушенных, но явных) стихотворения Пастернака является религиозный (возможно – христианский). На поверхностном уровне он вербально представлен немногочисленным лексическим рядом, включающим слова *псалом*, *демон*, *осточертела*, *душа* но некоторые более детальные наблюдения позволяют сделать выводы о ведущей роли этого мотива в семантическом пространстве текста.

Уже в первом стихе лексема *случилось* (*пришлось*) определяет непроизвольность действия, зависимость его от каких-то внешних сил: женщины вынуждены петь по причинам, не зависящим от них. Влияние потусторонней (нечистой) силы на это действие обозначено прямо (*демон*) и косвенно (через внутреннюю форму лексемы *осточертела*): *Когда случилось петь Дездемоне И голос завела, крепясь, Про черный день чернейший демон ей Псалом плакучих русл припас <...> Когда случилось петь Офелии, А горечь грез осточертела...*

Определение песни, которую *демон припас* для Офелии (*псалом плакучих русл*) – изысканная метафора, в которой сливаются в единый образ *песня*, *вода* и *ива*. Однако, благодаря тесноте стихового ряда, приращение смысла происходит за счет оживления конвенционального значения слова: впервые в интертекстуальной пропозиции определяется жанр прощальной песни Дездемоны (да и Офелии) – *псалом*, который обязательно предполагает прямое обращение к Богу. Это слово в пастернаковском тексте является ключом, который помогает понять «анаграмму» стихотворения: принцип мировидения Пастернака прямо отражает принцип мировидения, представленный в Псалтыри. Не утверждая категорически, что вся символика стихотворения строится на образной системе псалмов, обратим внимание на то, что некоторые «темные строчки» легко расшифровываются именно с помощью этой образной системы. Так, хотя пастернаковская метафора *Всю сушь души смело и свеяло, Как в бурю стебли с сеновала* не является буквальным заимствованием из текстов Псалтыри, она «моделируется» из нескольких библейских метафорических образов:

Метафора 1 (*сушь души*) соответствует образным ассоциациям, представленным в текстах псалмов: *Душа – трава; Горе – сушь*:

Помилуй меня, Господи, ибо тесно мне: иссохло от горести око мое, душа моя и утроба моя (Псалом 30: 10);

Сердце мое поражено, и иссохло, как трава, так что я забываю есть хлеб мой (Псалом 101: 5);

Метафора 2 (развернутое эксплицитное метафорическое сравнение смело и свеяло, как в бурю ветви с сеновала) – соответствует рядам: враги, горе – прах, солома; Господь – ветер:

Боже мой! Да будут они, как пыль в вихре, как солома перед ветром (Псалом 82: 13);

Так погони их бурю Твоею, и вихрем Твоим приведи их в смятение (Псалом 82: 16);

Дождем пролетит Он на нечестивых горячие угли <...>; и палящий ветер – их доля из чаши (Псалом 10: 6).

Таким образом, безличность фразы снимается: за обобщением *всю сушь души смело и свеяло* читается библейский образ очищающей силы Божьей.

Подобным же образом – путем кодирования средствами библейской символики моделируется заключительный, кульминационный фрагмент стихотворения:

*Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.*

Модель «чувство» – «одежда» (*рубище, вретнице*) неоднократно используется в образной системе псалмов: *И ты обратил сетование мое в ликование, снял с меня вретнице и перепоясал меня веселием (Псалом 29: 12); Да облечется проклятием, как ризою <...> Да будет оно ему, как одежда, в которую он одевается, и как пояс, которым он всегда опоясывается (Псалом 108: 18, 19); ... холмы перепоясываются радостью ... (Псалом 64: 13).*

Последние слова пастернаковского стихотворения напрямую перекликаются с Псалмом 118: 165, который восполняет «семантическую недосказанность» лексем *любящий* (кого?) и *миры* (какие?): стан свой любящий Обдать и оглушить мирами – Велик мир у любящих закон Твой и нет им преткновения. Ср. с другими псалмами, в которых употребляются слова любящий и миры: А кроткие наследуют землю и наслаются множеством миров (Псалом 36: 11); Призри на меня и помилуй меня, как поступаешь с любящими имя Твое (Псалом 118: 127).

Закономерно в контексте религиозной символики появление образа вербы. Лексема *верба* – это внутритекстовый коррелят лексем *ива*. Не различаясь общеязыковой семантикой (все словари толкуют лексему *верба* через лексему *ива*, ср.: *Верба – дерево или кустарник из рода ивы с гибкими ветвями бурокрасного цвета* [8, I, с.186]; *Верба – дерево или кустарник семейства ивовых с пушистыми почками* [7, с.64]) и смысловой нагруженностью в тексте (изгнав страсть из сердца, девушки остаются с живым, природным – с ивой, вербой, чистотелом), эти слова относят текст к разным культурным кодам.

Ива, как известно, – это поэтический образ несчастной женской доли, всех горестных женских судеб (ср. у Цветаевой: *Дух богоборческий! В бою Всем корнем шествующий! Ивы – провидицы мои! Березы – девственницы*, у Ахматовой: *Ива, дерево русалок*, у Гумилева: *Ее видали и в роще Висящей на иве тощей, На иве, еще Дездемоной Оплаканной и прощенной*).

Верба же – это в первую очередь христианский символ (у православных это «замена» пальмовой ветви, с которой Христос входил в Иерусалим). Этот образ и в народном сознании традиционно является священным: «*Освященная верба у нас в России – это то же самое, что пальмовая ветвь Палестины. Она почитается особенно высоко и обычно сохраняется у русского благочестивого народа за образами в течение целого года. В некоторых губерниях вербу, освященную в Вербное воскресенье, употребляют как лечебное средство и кладут в поило больным коровам или телятам*» [5, с. 202]. Верба в народном представлении – это и средство против нечистой силы: «*Есть еще хорошие лекарства от дьявольского наваждения: <...> верба – с нею Христа встречали в Иерусалиме; оттого-то православные на Вербное воскресенье бьют друг друга вербой, которую несут из церкви, и приговаривают: Верба – хлест, Бей до слез! Кушай на здоровье. И скотину первый раз выгоняют этой же вербой*» [5, с. 202]. Можно привести очень показательное, в контексте данного исследования, сравнение: в Словаре эпитетов К.С. Горбачевича в статье *Ива* приводится 44 эпитета, среди них 16 с пометой *О впечатлении, психологическом восприятии*, а статьи *Верба* нет совсем; напротив, в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона есть отдельная статья *Верба библейская*, где указано, что верба упоминается в книгах: *Левит XXIII, 40; Псалтырь CXXXVI, 2; Иезекииля XVII, 5 и др.: «Ветви вербы наз. также агновыми ветвями» (Лев. XXIII, 40)*, ива же упоминается только как биологический вид.

Таким образом, лексемы *псалом* и *верба*, являясь в тексте носителями христианской символики, «противостоят» в семантическом пространстве словам *дьявол* и *осточертела*. С помощью этих реалий души освобождаются от дьявольского наваждения. Именно с ними, чистые не только душой, но и телом (*с охалкой <...> чистотела*) вступают героини в бассейн вселенной.

Следует подчеркнуть, что *верба* особое место занимает в образной системе самого Пастернака. В зарисовке «Верба» он определяет свое отношение к этому символу. В контексте нашего исследования интересно, что в данном тексте есть и упоминание о «Гамлете», и представление о вербе как о символе (эмблеме). Но доминирует в зарисовке образ мира-игры-спектакля (*тут играют в потребность жизни, <...>, это игра в продукты жизни*), связанный с образом вербы. Тема *театра (спектакля)*, которая в творчестве Пастернака занимает одно из центральных мест, присутствует и в семантическом пространстве стихотворения. Она впервые звучит в имени *Дездемона*, содержащем, так же как и имя *Офелия*, напоминание о трагедиях Шекспира, и продолжается в лексическом ряду, в котором представлены сюжетные элементы трагедий: *об иве разрыдалась, чернейший демон, канула с трофеями <...> с охалкой*. Перекликается эта тема и с названием стихотворения «*Уроки английского*», которое, превращаясь по мере прочтения из «индексированного» знака в «мотивирован-

ный» [6, с. 19], практически утрачивает свое первоначальное значение и начинает звучать по-новому: конечно, «Уроки английского» – это нравственные уроки, которые можно извлечь из пьес английского драматурга. «Комментатор» в данном случае – лирический герой (отношение которого к описываемому явно следует из заглавия), а «зритель» пьес в данной интерпретации – это получатель, читатель, мы, причем автор поэтического сообщения (лирический герой) активно «навязывает» получателю свое отношение.

Описываются кульминационные моменты трагедий Шекспира, связанные с судьбой героинь, моменты высшего напряжения – мгновения перед смертью. Важно, что Офелия и Дездемона в массовом представлении – души чистые, праведные, пострадавшие невинно. Включая бесчисленное множество интертекстуальных нитей, особенно ярко – средства библейской символики, Пастернак показывает, как очищаются эти души от страсти-греха, соединяясь с первоизданной и чистой природой (глубже, наверное, с Богом), приобретая необыкновенную глубину и ясность видения мира (миров). В свою очередь, чувство, которое должен испытывать читатель в этот момент, – это чувство глубокого сострадания. Речь идет о двойном очищении: об очищении души героинь, и об очищении души читателя (зрителя). И это вполне соответствует другому толкованию «темного термина» *катарсис* (известно, что Аристотель лишь набросал учение о катарсисе, и это понятие толковалось и как *освобождение души от тела, от страстей или от наслаждений*, и как термин учения о трагедии: *душевная разрядка, испытываемая зрителем в процессе сопереживания: цель трагедии – очищение духа при помощи «страха и сострадания»* [1, XIV]). Автор воздействует на читателя не только на семиотическом и семантическом уровнях функционирования текстов, но и на формальном. Так, на композиционном уровне стихотворение Пастернака представляет собой не что иное, как псалом. Известно, что «поэтическая форма и метрическая организация псалма зиждется на синтаксическом параллелизме; последний объединяет или синонимические вариации одной и той же мысли, или общую мысль и ее конкретизацию, или две противоположные мысли, или, наконец, два высказывания, находящиеся в отношении восходящей градации» [2, статья *Псалмы*]. Стихотворение Пастернака построено аналогично: синтаксический параллелизм является доминантой его структурной организации, причем не вызывает сомнения тематическая и синтаксическая двойственность текста: речь идет о смерти двух героинь (каждая макропропозиция детерминирована в двух строфах), о каждой из них сказано по два раза, два раза повторяется стих *А жить так мало оставалось*, дважды повторяется название *ива* в песне Дездемоны, с двумя растениями (*вербой и чистотелом*) канула Офелия.

Таким образом, автор средствами библейской символики активно воздействует на читателя и содержательной и формальной стороной стихотворения.

Библиографический список

1. *Аристотель*. Поэтика. – М., 1965.
2. *Большая Советская энциклопедия*. – М.: Советская энциклопедия, 1970 – 1977.

3. *Брокгауз Ф., Ефрон И.* Энциклопедический словарь. – СПб., 1903 – 1905.
4. *Горбачевич К.С.* Словарь эпитетов русского литературного языка. – СПб.: «Норинт», 2001.
5. *Забылин М.* Русский народ. Его обычаи, предания, обряды и суеверия. – М.: Эксмо, 2003.
6. *Лукин В.А.* Художественный текст: основы теории и элементы анализа. – М.: «Ось-89», 1999.
7. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1986.
8. *Пастернак Б.Л.* Избранное. В 2 кн. – Кн. 1. – М.: Просвещение, 1991.
9. *Словарь русского языка:* В 4-х т. /АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 3-е изд., стеротип. – М.: Русский язык, 1985 – 1988.

И.П. Черкасова

Армавирский государственный педагогический университет

КОНЦЕПТ «АНГЕЛ» В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД)

Столетиями человек изучал и доказывал свою неповторимость, индивидуальность по отношению к другому человеку, миру, вселенной. «Язык дан в его **другости**, менталитет дан в его **другости**, форма жизни дана в ее **другости** ... Но констатировав различие между **своим - таким** и **его - другим**, мы начинаем ... в науке – искать то первоначало, которое предшествует всем различиям такого и другого», – пишет В.П. Литвинов и противопоставляет этим понятиям «принципиально моническое понятие «логос» как общее начало за всеми языками, мышлениями и формами жизни: и Слово (Логос) было как Бог, как сказано в Евангелии от Иоанна. ...логос **полагается** как единый и неделимый в мышлении, согласном обсуждать разнообразное только под эгидой универсального начала» [7, с. 8]. Признание «логоса» ведёт по сути к признанию интермыследеятельности, одним из проявлений которой становится интертекстуальное пространство, понимаемое не как «пространство заимствований», а как порождение «логоса». Интертекстуальный языковой концепт предстает незначительной частицей интертекстуального пространства, но целое не может существовать без части, равно как и часть нуждается в целом. Сам же языковой концепт, являя собой феномен, предполагает в своем составе сложную структуру смыслов, подчеркивая в очередной раз связь между феноменологией и структурализмом.

Теория концепта в настоящее время привлекает исследователей разных направлений, однако, несмотря на большое количество работ, посвященных данной проблеме (Ю.С. Степанов, И.А. Стернин, З.Д. Попова, С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, А. Вежбицкая, Е.С. Кубрякова, В.А. Лукин и др.), интерес к теме не угасает. Неоднозначно, прежде всего, содержание термина: каждый из исследователей поясняет, что именно он имеет в виду, говоря о концепте.