

***ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ФУНКЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ПОРІВНЯННЯ В
АНГЛОМОВНИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ КАНАДСЬКОЇ ПОЕЗІЇ***

Стаття присвячена вивченню інтертекстуальної семіотичної функції художнього порівняння в англomовних поетичних текстах канадської поезії. Інтертекстуальність розглядається як один із засобів маніфестації знаковості художнього порівняння в текстовому універсумі.

Ключові слова: інтертекстуальність, культурний код, семіосфера, знакові системи, семіотичний континуум

The article focuses on the intertextual function of a simile in English verses of Canadian poetry. Intertextual characteristic of the simile underlines its functioning as a sign within a text universe.

Key words: intertextuality, cultural code, semiosphere, sign systems, semiotic continuum

Проблема інтертексту, цитації “чужого” слова у власному мовленнєвому (поетичному) продукті на сучасному етапі наукового розвитку активно розробляється. До другої половини ХХ ст. питання посилення на або цитування текстів інших авторів не було у фокусі уваги ані літературознавців, ані лінгвістів. Однак, проблема цитації імпліцитно існувала в ряді робіт вітчизняних та зарубіжних вчених, які були присвячені питанням взаємозв’язків і взаємовпливів художніх текстів.

Витоками інтертекстуальності прийнято вважати теорію діалогічності М.М. Бахтіна, історичну поетику О.М. Веселовського, теорію анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю.М. Тинянова [9, с. 33; 3]. До цього часу інтерес дослідників обмежувався вивченням сюжетних та образних відповідностей між художніми творами, їх тематичними запозиченнями.

Явище контамінації, схрещення текстів двох або більшої кількості авторів, точне відтворення словесних формул попередників прийнято вважати інтертекстом. В залежності від авторського задуму тексти, які мають в своїй структурі запозичені елементи, є в певному розумінні, інтерпретацією, стилізацією або пародіюванням текстів, які належать до різних історико-культурних етапів.

Отже, Ю.М. Тиняновим пародія розглядалася як засіб оновлення існуючих художніх систем, шляхом певного перетворення попередніх текстів. Смысл пародії виникає лише в результаті зіставлення першотексту з його трансформованим й оновленим варіантом, тому пародія є двоплановим конструктом, в якому крізь верхній шар тексту проглядає його попередник [9, с.33]. Вчений виділяє два типи міжтекстових зв'язків: стилізацію та пародію. І стилізація, і пародія характеризуються двоїстою природою існування, за планом тексту-реципієнта завжди стоїть план тексту-джерела. У випадку пародії відбувається неузгодження цих двох планів, спостерігаються глибинні семантичні зсуви, що провокують генерування поліфонічних смислів [7, с. 201].

Анаграмна теорія Ф. де Соссюра полягає у побудові будь-якого поетичного тексту з урахуванням звукового комплексу його ключового слова, інші лексеми шляхом селекції вибудовуються у синтагматичну єдність, таким чином, щоб в них повторювалися з певною частотою звукові елементи ключового слова [4, с. 251]. Хоча дослідження було проведено на матеріалі давньоіндоєвропейської поезії, отримані результати дозволили унаочнити схему включення одного тексту в структуру іншого, вплив зовнішнього по відношенню до тексту елемента на значення його внутрішніх складових [9, с.7]. Текст-реципієнт анаграмує свій текст-попередник, розгортаючи смисловий ланцюг не лише на синтагматичній вісі, а й конструюючи смислову вертикаль на парадигматичній вісі, тим самим вказуючи на інший текст [там само, с. 38].

Теорія Веселовського О.М. про “зустрічні течії” пояснювала схожість епічних, казкових, міфічних сюжетів різних етносів або спільністю походження, або запозиченням одним текстом змісту іншого. Теорії “спільного походження” та “запозичення” можуть осмислюватися лише сумісно, оскільки

запозичення не відбуваються безпідставно та необґрунтовано, вони можливі лише за умови наявності у сприймаючого суб'єкта тотожних або подібних образів, асоціацій та аналогій [2, с. 28-29].

Основним положенням вчення про текст М.М. Бахтіна є існування смислової або діалектичної та діалогічної міжтекстової взаємодії, тобто включення до тексту всіх текстів, які відносяться до певної смислової сфери [1, с. 283-284].

Ідея діалогічності М.М. Бахтіна була в подальшому розвинена Ю.Крістєвою, яка в своїй концепції запропонувала термін інтертекстуальність на позначення включення одного/декількох першотекстів в рамках іншого тексту та характер їх взаємодії. З семіотичної точки зору – це дослідження інтеракції мовленнєвих знакових систем (поетичних текстів) у їх референційній співвіднесеності.

Текст представляє собою не застиглу смислову точку, а місце перетину горизонтальних та вертикальних текстових площин [5, с. 427], за своєю природою схожий на пучок смислів з різновекторною направленістю, які виникають в результаті співвіднесення його з іншими представниками категорії на основі когнітивної операції порівняння.

У вертикальній площині текст знаходиться у діалозі/порівнянні з сукупністю інших художніх текстів інтегруючи їх до своєї структури. Текст не може існувати ізольовано, не існує ні початкового, ні заключного тексту, існує текстовий континуум, в якому інтерактивно взаємодіють першотексти/тексти-джерела й тексти-реципієнти [1, с. 340]. Сама технологія посилянь унеможлиблює існування окремої, замкнутої системи поетичного твору [6, с. 37, с.39].

Діалогічні взаємовідношення текстових утворень рознесених у просторі і часі можливі лише за умови наявності їх смислової спорідненості/тотожності, яка може втілюватися у тематичній подібності або збігу аксіологічного статусу поетичного повідомлення [1, с. 303].

Процеси породження смислу вимагають проникнення в структуру міжтекстових аналогій, які на текстовому рівні об'єктивуються в межах

художнього порівняння. Художнє порівняння з інтертекстуальними включеннями, як вербалізована реалізація базової когнітивної операції порівняння, відіграє подвійну роль. По-перше, воно віддзеркалює особливості пізнання/рефлексії автором актуальної дійсності та їх реалізацію в процесі текстотворення. По-друге, спрямовує шляхи коректного прочитання/інтерпретації художнього поетичного тексту читачем.

У горизонтальній площині поетичний текст як семіотичний акт передачі інформації між адресантом/автором і адресатом/читачем передбачає множинність інтерпретацій, що пояснюється різними асоціативними полями наявними в ментальному просторі відправника та інтерпретатора, життєвим, культурним, соціальним досвідами обох суб'єктів знакової інтеракції [1, с. 364; 9, с. 34,].

Феномен інтертекстуальності, під яким слід розуміти будь-який різновид міжтекстової взаємодії, необхідно вивчати з двох позицій, важливо диференціювати читацьку та авторську інтертекстуальність. Авторська інтертекстуальність полягає у генеруванні власного тексту та конструюванні його смислового поля у процесі ідентифікації, протиставлення, зіставлення з текстами інших авторів та епох [8, с. 20].

Під читацькою інтертекстуальністю слід розуміти, установку на поглиблене прочитання та розуміння тексту. Але саме за читачем/адресатом повідомлення, яким є поетичний текст, залишається право вибору або сприймати певний фрагмент тканини художнього твору, яким є художнє порівняння, лише як структурний компонент тексту, як складову синтагматичного ряду, або активізувати свій тезаурус про текст-першоджерело для коректної інтерпретації тексту, що сприймається [8, с. 16-17].

Для полегшення розпізнавально-інтерпретаційної діяльності адресата, автор часом залишає підказки про існування інтертекстуальних елементів у тексті, а читач, в свою чергу, послуговуючись цими “дороговказниками” рухається в заданому автором напрямку. Так, наприклад, у своєму віршованому творі “Калейдоскоп” (“Kaleidoscope”) Дж. Дональдсон допомагає своєму читачу впізнати інтертекстуальне посилання на інший текст, навмисно виділяючи його

(в тексті оригіналу *Through the Looking Glass* виділене автором графічно (курсивом)): *“Like a scene out of Through the Looking Glass. / Sleight of breeze, cloud trim, April's yellow-lace / rain-silk embroidered monogram on the grass. / Table and chairs, arrangeable and light / as doll-house furniture, are nudged in place / by your daughters. The table is set. / We look down on the plot of a chess board.”*

Автор вводить в тканину вірша в межах художнього порівняння заголовок текста-джерела, тим самим направляючи читача в правильному спрямуванні і скеровуючи рух пошуку аналогій (“like”) між так званими “текстом-донором” і “текстом-реципієнтом”. Відправною точкою для коректної інтерпретації виявляється дитяча книжка англійського математика, письменника і поета Льюїса Керрола “Аліса в Задзеркаллі”.

Маленькій семирічній дівчинці Алісі вдається пройти крізь дзеркало і вона потрапляє до незвичайної країни, де світ сприймається у вигляді дошки для гри у шахи. Світ, де все навпаки, де всі предмети неживої природи набувають антропоморфних рис. Квіти розмовляють, шахові фігури живуть своїм власним життям, життя в такому світі не відповідає нормам і законам реального світу. В “задзеркальному” домі (“*Table and chairs, doll-house furniture*”) все по-іншому, там навіть “задзеркальне” молоко може бути шкідливим (“*milk is poured*”).

Лексична одиниця “*трава*” (“*grass*”) відсилає нас до обговорення Аліси з Шаламом-Баламом (пор. Humpty Dumpty) вірша “Бурмоковт” та до їх дискусії про складності вживання слів, про гордовитий норов дієслів (“*In conversation there is give and take*”). Шалам-Балам в ході дискусії стверджує, що всі слова виражають лише те, що в них закладене мовцем за його власним бажанням (“*words for every momentary wish*”), він є ніби їх господарем. Автор, наче погоджуючись з цією думкою, вводить в свій текст неологізм “*arrangeable*” в значенні “*упорядкований*”.

Посилаючись на дитячу казку Дж. Доналдсон ніби знищує межі між реальним світом і уявним світом сну (“*the world's a lucid dream / to wake us up*”), все що здається і все що існує насправді діє у безперервному зв'язку (“*To be and seem in the same light*”).

Інтертекстуальні посилання до текстів-джерел характеризуються смисловим реверсом, культурна, історична, поетична пам'ять людства активується у новому тексті, що створюється. Таким чином, літературна традиція проживає своє нове життя у зворотному напрямку, від сьогодення до минулого [8, с. 21].

Від так, у другій частині свого віршованого твору Дж. Доналдсон, виділяє прописними літерами постулат античної науки: прагнення осягнути й зрозуміти принципи світобудови, вивчити природу речей (*“the ancient science \ of Seeing Into Things”*): *“Then, as though we lacked nothing but a lens / to bring the hour to focus, you brought out, / like a relic from the ancient science / of Seeing Into Things, a kaleidoscope.”*

Говорячи про природу речей, мимоволі пригадується однойменна поема римського поета-філософа Т. Лукреція “De rerum natura” (“Про природу речей”), в якій йдеться про атомарну будову буття, про первинність існування матерії, про збереження матерії при її нескінченній трансформації. Відсилання до філософського трактату є успішним завдяки використанню автором художнього порівняння *“a kaleidoscope is like a relic from the ancient science of Seeing Into Things”*. Калейдоскоп як оптичний пристрій у вигляді труби, що вміщує три або більше продовгуватих, встановлених під певним кутом (*“angled”*) дзеркальних скелець (*“antique, home-made: an oblong, bronze-plate / tube of mirrors”*) порівнюється з реліктом науки про природу речей. Основою для порівняння, в цьому випадку, є безперервний рух природної матерії та безперервна зміна малюнків у калейдоскопі при збереженні вихідного матеріалу.

Калейдоскоп надає можливість, на відміну від мікроскопа (*“like a microscope ... not”*) з дослідницькими зразками (*“the metal-clipped candy glass \ used to squeeze the life out of specimens”*), дещо, по-іншому подивитися на світ (*“a revolving dish, on which we place \ whatever shapes and textures we can find \ to see what happens”*), пройти свій власний шлях у його пізнанні (*“not just a duller nature magnified, \ but looked at from all sides”*).

Для того, щоб текст не залишився не зрозумілим або частково/поверхнево/хибно проінтерпретованим, читач має бути високо освіченою та ерудованою особистістю. Стикаючись, на перший погляд, з чужими для цього тексту елементами, читач послуговується підказкою, яка задається художнім порівнянням, на пошук аналогій між текстовими семіотичними системами, намагається зрозуміти й пояснити їх вживання, що в результаті спричиняє виникнення додаткових, а подекуди нових смислів.

Для коректного сприйняття віршованого тексту В. Кемпбелла “Загиблий Пан” (“Pan the Fallen”) адресату необхідно мати вичерпні знання з давньогрецької міфології. Слід звернути увагу на те, що в цьому випадку заголовок виконує паратекстуальну функцію і задає відповідний напрямок інтерпретації, він відіграє роль декодера по відношенню до поетичного тексту: *“He wandered into the market / With pipes and goatish hoof; / He wandered in a grotesque shape, / And no one stood aloof. / For the children crowded round him, / The wives and greybeards, too, / To crack their jokes and have their mirth, / And see what Pan would do. / ... / But under all the masking / Of a brute, unseemly part, / I looked, and saw a wounded soul, / And a god-like, breaking heart.”*

Для коректного декодування цього віршованого повідомлення адресату необхідно активізувати свої екстралінгвальні знання про давньогрецького бога лісів та пасовищ Пана, про його незвичайну природу та його чарівливу гру на флейті (*“He blew his pipes full sweetly”*).

Незвичність Пана полягає у його походженні, маючи за батьків бога Гермеса та німфу, він народжується у подібі напівлюдини, напівтварини. Його зовнішній вигляд (голова з рогами, велика борода, копита замість ніг (*“goatish hoof, the beast's rude hoof”*)) налякав його матір і звеселив олімпійських богів. Маючи веселий і жвавий характер, він спустився з Олімпу (*“some far heaven”*) на землю, проводив свій час мандруючи лісами і полями. Одного разу він зустрів німфу Сирингу і закохався в неї. Налякана його виглядом німфа, втекла до річки, де богиня Гея за її власним проханням перетворила її на очерет. З нього Пан вирізав сім дудок, зв'язав їх і виник музичний інструмент, що

передав не чарівну мелодію (“*elfin music*”), а стогін (“*a wail that the weird pipes made*”) розбитого серця (“*breaking heart*”).

Інтертекстуальні посилання на інші тексти не завжди далеко рознесені у часі й просторі. Прикладом такого “одночасного” культурного і географічного існування тексту-реципієнта та прототексту є поетичний текст В.Кемпбелла “Тяжка втрата полів” (“*Bereavement of the Fields*”), що містить художнє порівняння, яке разом з заголовком вірша та з присвятою (*In Memory of Archibald Lampman, who died February 10, 1899*), розгортає текст-джерело і вибудовує в уяві декодуючого повідомлення читача іншу поетичну ситуацію. Актуалізація тексту-джерела уможливорюється не лише завдяки наявності присвяти до віршованого тексту, в якій автор вказує на генезис свого твору, а й трансформованого заголовка вірша А. Лемпмена “Розрада полів” (“*Comfort of the Fields*”), який є ключем для коректного декодування повідомлення, де автор шукаючи вихід з тяжкого душевного стану після гіркої втрати (“*What would'st thou have for easement after grief, / When the rude world hath used thee with despite*”) знаходить його у єднанні з природою (“*The comfort of wide fields unto tired eyes*”).

Невичерпне кохання А.Лемпмена до природи, його вміння чути, те що не можливо почути (“*His inward ear heard ever that satyr horn / From Nature's lips reverberate night and morn; And delicate ears of him who harks and broods*”) й бачити те, що іншим не під силу (“*Of Nature's sweetest aspects, her pure moods, / Wrought from the inward truth of intimate eyes*”) уможливілює використання алюзії на давньогрецький міф про бога лісів і полів Пана, яка есплікується в межах художнього порівняння: “*Like some rare Pan of those old Grecian days, / Here in our hours of deeper stress reborn, / Unfortunate thrown upon life's evil ways, / His inward ear heard ever that satyr horn / From Nature's lips reverberate night and morn, / And fled from men and all their troubled maze, / Standing apart, with sad, incurious gaze*”.

Інтертекстуальні посилання можуть виконувати фатичну функцію. Між адресантом та адресатом поетичного повідомлення встановлюється зв'язок, вони ідентифікують себе, як таких, що належать до одного культурного

середовища, володіють подібними галузевими знаннями з історії, археології, лінгвістики та літератури різних країн світу. Ілюстрацією встановлення подібного міжособистісного контакту на рівні поетичного тексту є словесний образ, який розгортається в межах художнього порівняння, у віршованому творі Г. Гедса “П.О.В” (“P. O. W. ”): *“He grew remote, acquired a language / I could not decipher. My airman, my high - / flyer, cryptic, hieratic, more complicated / than Linear B, or the Dresden Codex. / Demented not demotic, and no Rosetta Stone / to tap. I failed to crack his code, / its glyphs and glygers, the Dead Sea / Scroll of love I languished in. I regressed”*.

В наведеному прикладі вчений-археолог прирівнюється до стародавніх письмен та рукописів племен майя, давніх єгиптян та мікенців (“*Linear B, the Dresden Codex, Rosetta Stone, the Dead Sea Scroll*”), створених у далекій давнині (до нашої ери, окрім Дрезденського кодексу, який датується 1200-1250 рр. н.е.) незрозумілими мовами для пересічної людини (давньогрецькою, давньоєгипетською, арамейською, єврейською) та й написаних слогово-ідеографічним або консонантним письмом. Але вивчення й декодування яких є головним інтересом кожного науковця, метою його життя, які цілковито його поглинають, не залишаючи місця людським пристрастям, головною з яких є кохання. Для люблячої жінки його відсторонення (“*He grew remote*”), повне занурення у справу його життя (“*the ridge of dirt beneath his nails; Other things / on his mind: war, unfinished business / in Dundee. Or was it Dunsinane?*”) залишається не прийнятним.

Закохана жінка (“*the Dead Sea / Scroll of love I languished in*”) сприймає свого коханого як закодований рукопис (“*I failed to crack his code, / its glyphs and glygers*”), якого для того, щоб зрозуміти спершу необхідно розшифрувати. Вона намагається знайти з ним спільну мову (“*acquired a language / I could not decipher*”), але це на таке легке завдання як може здаватися (“*I regressed, / mute in the face of shifting vowels, lost / consonants. Tore my hair, mouthed vows, / cursed this vain enigma in his cuneiform.*”).

Нестримне сила кохання дає внутрішні сили для боротьби за своє щастя, кохання руйнує всі коди, об’єднує людей, повертає їх до життя (“*One by one, / I*

felt my unvoiced cells rejuvenate”), творить дива (“*till I too, earth-bound, human, got my wings*”).

Алюзією, яка сягає своїм корінням міфів Давньої Греції, відмічена поезія І. Кроуфорд “Табір душ” (“*The Camp of Souls*”): “*My white canoe, like the silvery air / O'er the River of Death that darkly rolls / When the moons of the world are round and fair, / I paddle back from the "Camp of Souls"*”.

Душа померлого індіанця (“*I took my way to the spirit land; 'Twas (It was – П.Я.) there death's black arrow pierced me through*”) у своєму хмароподібному невидимому стані (“*like the silvery air*”) мандрує в ночі між світами живих (“*to the shores of earth*”) і мертвих (“*in the crystal sky*”), дуже легко і без перешкод (“*So I cross the river that darkly rolls*”) перетинаючи межу/ріку смерті (“*the River of Death*”). Рікою смерті називають річку, яка розділяє два світи - горішній та долішній, світи живих та мертвих, що співіснують одночасно, але не мають точок перетину, людина за своєю недосконалою природою має лише один маршрут пересування “світ живих → світ мертвих”, так би мовити “білет в один кінець”.

Сміливий воїн-індіанець, вшанований за свого життя головним убором з орлиних пір'їв на знак особливого соціального статусу серед своїх одноплемінників (“*Since they decked me with plumes of an eagle's wing, / And painted my face with the "paint of death,"*”), за свою відвагу в бою з ворогом і героїчну загибель (“*Since they laid my bow in my dead right hand / And chanted above me the "song of grief"*”) наділений винятковим даром. Він оберігає людей на землі (“*Flowers that bloom in the spirit land, / Immortal smiles of Great Manitou. / When I paddle back to the shores of earth / I scatter them over the white man's hearth.*”), він в змозі підтримувати контакт між померлими та їх живими родичами (“*That my spirit may whisper soft to thee / Of thine who wait in the "Camp of Souls."*”).

Згадування про річку смерті та про людину, якій дозволили заглянути по той бік життя, відвідати світ мертвих, відсилає читача, щонайменше до двох знайомих широкому загалу текстів-джерел, а саме до поеми давньогрецького поета Гомера “Одісеї”, де ріка смерті носить назву Стікс і герой якої спустився

до Аїда (підземне царство померлих) і повернувся неушкодженим назад. В “Божественній комедії” італійського поета Середньовіччя Данте Аліг’єрі, закоханий Данте спускається до потойбічного світу у пошуках своєї коханої Беатріче, де фігурує назва підземної річки Ахерон відповідно. Це підземна ріка, яка розмежовує місця існування живих та померлих, через яку човняр Харон переплавляє душі померлих у загробний світ, де вони очікують на вирішення своєї подальшої долі.

Отже, поетичні тексти не повинні сприйматися, як такі що мають лише поверхневу структуру, вони не можуть інтерпретуватися ізольовано, окремо від літературної традиції та текстового континууму. Під час порівняння двох або більше текстів на основі їх сюжетної або смислової спорідненості, полегшується та прискорюється процес декодування тексту, що сприймається адресатом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424с.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 405с.
3. Застела К.С. Интертекстуальность как составляющая художественного текста / К.С. Застела [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-kak-sostavlyayuschaya-hudozhestvennogo-teksta>
4. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / В.В. Иванов. - М.: Наука, 1976. – 302с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост. вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457
6. Тороп П. Х. Проблема интекста / П.Х. Тороп // Текст в тексте. Тарту, 1981. – С. 33-52

7. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576с.
8. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280с.
9. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464с.

Джерела ілюстративного матеріалу

СРО – Canadian Poetry Online Режим доступу:
www.library.utoronto.ca/canpoetry/. - Заголовок з титул. екрану.