

КУМУЛЯТИВНЫЙ ОБРАЗ И СВЯЗНОСТЬ ТЕКСТА

КУХАРЕНКО В. А.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

У статті проаналізовано етапи формування кумулятивного (наскрізного) образу та його вплив на зв'язність тексту. Розглянуто опозицію інтра- :: інтертекстуальних зв'язків кумулятивних образів.

Ключові слова: кумулятивний образ, зв'язність тексту, інтратекстуальні / інтертекстуальні зв'язки.

В статье проанализировано этапы формирования кумулятивного (сквозного) образа и определяется его роль в организации связности текста. Рассмотрено оппозиция интра- :: интертекстуальные связи кумулятивных образов.

Ключевые слова: кумулятивный образ, связность текста, интратекстуальные / интертекстуальные связи.

This article deals with the formation of cumulative (through-textual) images and their role in organizing textual unity. The paper also examines the opposition of intra- :: intertextual connections of cumulative images.

Key words: cumulative image, textual unity, intratextual / intertextual connections.

Признание системы языка структурированной по уровневому принципу сосредоточило преимущественное внимание лингвистов на исследовании единиц иерархически расположенных фонемного, морфемного, лексического и синтаксического уровней. Вопрос о выделении уровня текста до второй половины XX-го века не поднимался, ибо текст в качестве единицы соответствующего уровня на первых этапах обсуждения проблемы представлялся ущербным: он соответствовал только одному требованию из двух, выдвинутых в свое время Э. Бенвенистом в нескольких очерках-главах его основополагающей “Общей лингвистики”: единица отдельного уровня языковой структуры строится из единиц предыдущего уровня и является строительным материалом для последующего, что автор продемонстрировал на фонемах – единицах фонологического уровня, построенных из аллофонов и строящих морфем [1]. Именно это последнее условие текст как цельнооформленное, коммуникативно направленное речевое произведение, имеющее собственную структуру [8], предположительно не выполнял. Однако наличие таких текстовых объединений, как цикл, дилогии, трилогии, многотомные эпопеи (“Сага о Форсайтах” Дж. Голсуорси или “Человеческая комедия” О. де Бальзака), связанных между собой общими персонажами, пространством / временем, образной системой, свидетельствует о правомерности выделения уровня, единицей которого является текст, одновременно служащий и высшим для предложений и их кластеров, и низшим для более крупных единиц – объединений текстов по не менее чем одному интегральному признаку (тематическому, темпоральному, жанрово-стилистическому, индивидуально-стилевому и пр.).

Теория текста, оформившаяся как лингвистика (грамматика) текста, занялась изучением как его “инфраструктуры”, т. е. тех внутренних характеристик, которые делают речевое образование (неопределенной длины) коммуникативно значимым текстом, так и его “внешних связей” с прочими представителями текстового уровня, распространяющихся и в парадигматическом, и в синтагматическом направлениях. При этом на одно из ведущих мест в исследованиях текста вышла проблема определения средств его связности. Последняя рассматривается как обязательный признак текстуальности, реализуемый внешней связностью – *cohesion* и внутренней осмысленностью – *coherence* [7; 9]. Разграничение

когезии и когерентности хорошо укладывается в универсальную диаду “форма :: содержание” и выглядит не требующей доказательств, особенно при анализе модернистских и постмодернистских текстов, в экспериментальных / эпатажных / стилистических / идеологических целях, исходно деконструированных автором. Однако, при более пристальном рассмотрении целого текста обнаруживается практическая невозможность разделить когезию и когерентность, ибо последняя без первой не существует. Сравним: “в само понятие текста включена осмысленность” [6] и “в основе связности текста лежит кореферентность” [9, р. 243].

Представляется, что убедительным примером неразрывного единства формальной и содержательной связности художественного текста является кумулятивный образ. Многозначность термина “образ” позволяет употреблять его для обозначения стилистического эффекта тропов, т. е. точечных образов, а также развернутых, предусматривающих некоторую концентрацию / кластер однонаправленных точечных образов. В нашем случае речь идет о рассредоточенном, многоаспектном, отражающем когнитивную деятельность *N* индивидуальных ментальностей, восходящих к адресанту текстового сообщения (собственно автору, перепорученному повествователю-нарратору от первого или третьего лиц, персонажам) и адресатам-читателям разного пола, возраста, социума, т. е. об образе, аккумулирующем разные точки зрения, разные когнитивные способности / возможности, разную языковую объективацию разных ментальных картин мира на протяжении всего развертывания текста – кумулятивном образе (далее – КО) [4; 5]. Своим сквозным присутствием он обеспечивает как формальную, так и содержательную связность текста: “В филологическом сознании <...> художественный текст может быть представлен в виде некоего образа или совокупности образов <...>, [которые], с одной стороны, носят целостный, гештальтный характер, а с другой, могут быть рассмотрены как топологические образования, чей ландшафт во многом определяется достаточно изменчивой ментальной перспективой” [2, с. 25–26].

Большинство заголовков означивают центральный КО художественного текста. Стоящая за КО разветвленная концептосфера может быть названа текстовым концептом – образом того, зачем, для чего книга написана. Выражение текстового концепта можно считать одной из двух основных функций КО. Другой является организация связности текста. Наиболее очевидно она реализуется повтором слова / словосочетания, его обозначающего. Однако буквальным лексическим повтором дело не ограничивается, ибо означиваемый референт по-разному именуется в разных ситуациях разными участниками коммуникации. Например, в романе В. Вулф “Mrs Dalloway”, помимо Mrs Dalloway, Clarissa, Clarissa Dalloway, в число обозначений героини входят *mother, wife, darling, the hostess, friend, fool, simpleton, lover, miracle* и мн. др. Используемые в формировании КО эпитеты отражают эмоционально-оценочное отношение к ней разных персонажей, что дает ей многоаспектную характеристику: *charming, light, vivacious lovely, sweet, perfect, gracious, delicate slender, calm, quiet, cold, unemotional, hateful pitiful* и пр. Во внутренней и вербализованной речи самой Клариссы Дэллоуэй появляются диаметрально противоположные понятия, к которым она постоянно возвращается в своих размышлениях о сюжетном настоящем и воспоминаниях о прошлом: *life / death, love, passion / unemotional relationship; regulated, sober existence / unpremeditated wild turns* и т.д. Иными словами, растет лексико-семантическое поле, составляющие которого с разной степенью жесткости привязаны к ядерному Mrs. Dalloway. Они обеспечивают “высокую номинативную плотность концепта”, однословно (в нашем случае формально двусловно) номинируемого заголовка романа.

Высокая номинативная плотность отражает “неравномерную концептуализацию различных фрагментов действительности <...> – одни явления получают детальное и множественное однословное наименование, между лексическими и фразеологическими выражениями устанавливаются различные системные отношения уточнения, сходства и различия, в то время

как другие явления обозначаются общим недифференцированным знаком” [3, с. 111]. Номинативные единицы, означающие кумулятивный образ (в данном случае *Mrs. Dalloway*), принадлежат к различным семантическим полям и, соответственно, вербализуют элементы различных концептосфер, объединяя их в новое образование – сложную ментальную структуру, означиваемую своим, существующим только в данном тексте лексико-семантическим полем, члены которого, распределенные по всему тексту, одновременно и связывают его отдельные отрезки, и продвигают его развитие за счет своих “свободных радикалов” – семантических связей и смыслов лексических единиц, оставшихся за пределами контекстуальной востребованности в новом ЛСП. Повтор титульных слов, включая синонимический, ситуативный (контекстуальный), позволяет говорить об их особой роли в тексте и выделить их как ядро поля, распределив прочие обозначения между ближней и дальней периферией.

Наличие последних в номинативной структуре КО чрезвычайно существенно именно для обеспечения связности текста. В крупноформатной прозе титульный персонаж не всегда и не обязательно пересекается с прочими лицами / объектами / явлениями, представленными в возможном мире произведения, следовательно, ядерные единицы формирующегося поля / кумулятивного образа непосредственно участвовать в привязке этих побочных линий к основной не могут. Так, в самом начале рассматриваемого романа появляются и / или упоминаются в реминисценциях Клариссы Дэллоуэй персонажи, с которыми она была или до сих пор связана более или менее тесно: горничная Люси, продавщица цветов Мисс Пим, старый приятель – “абсолютный джентльмен”, не блещущий умом Хью Уитбред, романтическая влюбленность далекой молодости – Питер Уолш и – чужой Септимус Уоррен Смит. Для его ввода в текст понадобилась связка из чужого поля – *car*: выбирая цветы, Кларисса слышит, как на улице громко лопнула автомобильная шина: *The violent explosion made Mrs. Dalloway jump <...>. Passers-by stopped and stared <...>. [One of them] said ‘The Prime Minister’s kyar’. Septimus Warren Smith, who found himself unable to pass, heard him. Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced...* [12, p. 42–43].

Горестная история этого персонажа развивается самостоятельно, вне мира Клариссы Дэллоуэй. Он уходит из жизни, не подозревая о ее существовании, а она узнает об анонимном самоубийце, жертве последствий войны, от одного из гостей своего бала. Наверное, только здесь, в последней части романа, полностью осознается роль Септимуса в общей структуре произведения и в формировании образа Клариссы: *“A young man had killed himself” – Oh, thought Clarissa, in the middle of my party, here’s death <...> What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party – the Bradshaws talked of death <...> But why had he done it? And the Bradshaws talked of it at her party!* [12, p. 190–191].

Раздражение поведением гостей, нарушением праздничного настроения сменяется длинным внутренним монологом о жизни и смерти – темах, которые уже неоднократно звучали в предыдущих частях в оппозициях *young, vibrant, fresh, healthy :: old, wrinkled, faded, sick*. Сравним первые строчки романа: *What a morning! What a lark! What a plunge!*, которыми начинается день Клариссы, и первое появление Септимуса Смита: *Septimus looked [at the car] <...> as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames* [12, p. 43]. Сопоставим ее ощущения перед главным событием дня – приходом гостей: *Power was hers, position income. She had lived in the forefront of her time <...> Murmuring London flowed up to her ...* [12, p. 128] и его судорожные метания в поисках способа уйти из жизни, которой распоряжаются чужие ужасные люди: *hopping from foot to foot, he considered Mrs. Filmer’s bread-knife <...> The gas fire? But it was too late now. They were coming <...> There remained only the window, the tiresome, the troublesome and melodramatic business...* [12, p. 160].

Накопление диаметрально противоположных номинативных групп каждого из противопоставляемых образов происходит на протяжении всего текста. Автор подчеркивает переход от одного к другому дополнительными отбивками в тексте, при этом, однако, выдвигая в каждой из соположенных отрезков объединяющую их связку – например упомянутый автомобиль с лопнувшей шиной, привлекающий внимание персонажей из разделенных “глав”; самолет, оставляющий за собой след в небе, который видят все разделенные отбивкой, но каждый комментирует соответственно своей функции в тексте, и – главное – Биг Бен, отсчитывающий часы. Его мощные “металлические” удары слышны всем. Они кругами расходятся по Лондону: *The leaden circles dissolved in the air* – настойчиво повторяется в романе и обязательно отмечается двумя (несколькими) разными персонажами, в разных отрезках текста. Многократно, в разных речевых партиях повторяется цитата из Шекспировского “Цимбелина” *Fear no more [the heat o’ the sun / Nor the furious winter rage]*. О ней думает Кларисса, ее вспоминает Септимус Смит.

Связывает прошлое с настоящим, персонажей друг с другом и сквозной образ Лондона, по его улицам и Риджент парку проходят, думая о своем, все герои. И их настроение передается эпитетами, которые входят в кумулятивный образ города, формирующийся по ходу развертывания текста, включающий характеристики, несовместимые друг с другом, но отражающие многообразие, неповторимость, “единственность и бесчисленность индивидуальных представлений и ощущений, из которых складывается жизнь” [10, р. 263–265]. Сравним например: *enchanting, fresh and green, bustling and crowded, whimsical and mollified, exhilarating and intense, insolent and intolerable, inspiring and proud, cheap and tinselly, lurid and livid, brazen and fastidious, lustful, exhausted, magnificent, great, dreary, splendid, tempting, glowing, windy, perpetually moving* и мн. мн. др. О Лондоне думают все. Он пугает Лукрецию Смит своим шумом, недружелюбием, отчужденностью; приводит в ужас Септимуса Смита своей агрессивностью, угрозой слабому, снобизмом; вдохновляет Питера Уолша своим величием и безукоризненным вкусом; приводит в восторг Элизабет Дэллоуэй своими неисчерпаемыми возможностями, он сулит Мисс Килман одиночество и печаль; обещает успех Клариссе Дэллоуэй и служит привычным фоном для деятельности ее мужа. Оценки и эмоции этих и других персонажей, а также случайного человека с улицы / из парка окрашены их ожиданиями от города, воспоминаниями, связанными с ним, сиюминутными впечатлениями. Иными словами, эмоционально-оценочная, чрезвычайно субъективная гамма определений Лондона имеет и темпоральную составляющую. Лондон – кумулятивный образ, локус художественного произведения – мощное средство связности текста. Это – место обитания и / или встреч всех персонажей. Именно Лондон, порождая логические, временные, сенсорные ассоциации, позволяет объединять их прошлое, настоящее и предполагаемое будущее. Город, представленный во всей многоаспектности образа мегаполиса, одновременно характеризует и персонаж-источник восприятия / оценки / представления, и углубляет / раскрывает / подтверждает истинную сущность референта.

Кумулятивный образ Лондона, созданный лексемой, не заявленной в заголовке, можно, наряду с образом Миссис Дэллоуэй, считать текстовой скрепой. По-видимому, в средствах, осуществляющих связность текста, целесообразно различать локальные (как, например, приведенные выше примеры с *самолетом* и *автомобилем*) и сквозные, опорные, пронизывающие весь текст. Кумулятивный образ относится к последним. Как было отмечено, антропонимический титул всегда (неантропоморфный весьма часто) вырастает в кумулятивный образ. Состав КО в тексте не ограничивается названными в заголовке (пример с *Лондоном*). Инициальная, графически и пространственно выделенная позиция последней, его ономаσιологическая функция (он дает имя всему последующему тексту) несомненно задерживает внимание читателя, который, уже открывая книгу, ожидает уточнения / объяснения / развития, значения

титульного слова / словосочетания. Иными словами, формирование кумулятивного образа, материализованного заголовком, имеет (для читателя) проспективный характер. Формирование КО (и, соответственно, сквозной текстовой скрепы) незаглавным словом происходит аналогично титульному, однако осознание читателем его места в общей системе художественного текста происходит ретроспективно, после нескольких употреблений номинирующей его лексемы в разных контекстах.

Помимо *Лондона* и *Биг Бена*, в рассматриваемом произведении к таковым относятся *party* и *flowers*. Вот первая строка романа, открывающегося, как можно было ожидать от современного текста, началом с середины: *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself* [12, p. 33]. Покупка цветов, по сути, – единственное событие, которое Кларисса Дэллоуэй совершает, за пределами более рутинных домашних дел, в тот единственный июньский день 1923 года, который представлен в сюжетном настоящем всего романа.

Сначала выбор цветов, обсуждение их достоинств и недостатков, потом их аранжировка в букеты, их оценка хозяйкой и гостями – это последовательные этапы медленно продвигающегося действия, которое прерывается более или менее длительными реминисценциями героев. Сюжетное настоящее, воспоминания о прошлом, переход от одного персонажа к другому связываются цветами. Разрастается их номинативное поле, в него включаются гипонимические синонимы *flowers*, их запах, цвет, вызываемые ими ассоциации. Например, пребывание Клариссы в цветочном магазине занимает страницу текста: *There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations. There were roses, there were irises* и т. д. <...> *sweet smell, the delicious scent, the exquisite coolness* <...> *dark and prim, holding their heads up* <...> *snow white, violet, red, deep orange, blue black* <...> *this beauty, this scent, this colour...* [12, p. 41–42]. Ее восприятие цветов соответствует ее мироощущению: *... this was what she loved; life; London; this moment of June* [12, p. 44].

Отношение к цветам характеризует персонажей: гостя раута, престарелая Мисс Парри (*She was past eighty*), пережившая всех английских генералов и консулов Бирмы, Индии, Цейлона, помнит, как ее на спине носили кули в труднодоступные места *to uproot orchids (startling blossoms never beheld before) which she painted in water-colour* [12, p. 186]. Мисс Килман, соперничающая с Клариссой за любовь ее дочери Элизабет, выражает свою ненависть “к этой гордячке” через подаренные ею цветы: *To Miss Killman her mother was always very, very nice, but Miss Killman squashed the flowers all in a bunch* [12, p. 144]. Цветы связывают элегантную и холодноватую Клариссу сюжетного настоящего, равномерно распределяющую букеты по гостиной, с юной Клариссой: *Then came the most exquisite moment of her whole life – passing a stone urn with flowers in it Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down!* [12, p. 61].

Настоящее самой Сэлли Сетон тоже связывается с прошлым при помощи сравнения ее “цветочного” поведения в бунтарской юности: *At Bourton, Sally went out, picked hollyhocks, dahlias – all sorts of flowers that had never been seen together? cut their heads off, and made them swim on the top of water in bowls. The effect was extraordinary – coming in to dinner in the sunset* [12, p. 60] – и Салли, теперь Леди Росситер. У ее цветов уже другие имена и другие функции: *She often went into her garden and got from her flowers a peace which men and women never gave her* [12, p. 198].

Взрослеющая красавица Элизабет разным гостям напоминает разные цветы: *She was like a lily, a lily by the side of a pool, Sally said* [12, p. 199]; *She was like a poplar, she was like a river, she was like a hyacinth, Willie Titcomb was thinking* [12, p. 195]. Цветочные тропы связывают разных гостей, стоящих небольшими группками, в единое сообщество, лондонскую элиту.

На протяжении всего текста цветы ассоциируются с красотой, утонченностью, любовью к жизни. Поэтому таким диссонансом звучат слова Рези Смит, которая решила побаловать больного мужа цветами: *And Rezia came in with her flowers <...> She had had to buy the roses,*

Rezia said from a poor man in the street. But they were almost dead, he said, arranging the roses [12, p. 112]. *Dead* на данном этапе относится только к поникшему букету, но смерть уже витает в квартире Смитов, и цветы становятся ее предвестником.

Номинативное поле концепта FLOWERS в “Mrs Dalloway” включает не только гипогиперонимические синонимы: названия отдельных видов цветов (*rose, lily* etc), аранжировок (*bouquet, bunch*), их частей (*stem, leaf, head*), но и всю колористическую палитру – от снежно-белого до иссиня-черного, фразеологические и паремиологические речения. Ядерная лексема *flowers* повторяется в тексте около тридцати раз, а все члены поля дают около ста словоупотреблений. Используемые разными персонажами в разных пространственно-временных ситуациях, они создают текстовую скрепу, связывающую разносубъектные и разнохронотопные отрезки текста воедино. Помимо связующей роли, на всех этапах своего формирования кумулятивный образ *flowers* выполняет характерологическую функцию: в восприятии цветка, отношении к нему проявляется характер персонажа. И, наконец, цветок приобретает символическое назначение, выступая знаком жизни для одних и смерти – для других (сравним с традициями большинства европейских народов отмечать с цветами и свадьбы, и похороны).

Таким образом, номинативная плотность поля обозначения концепта, его контекстуальный характер, развернутость представленного им кумулятивного образа, многофункциональность последнего и его ведущая роль в организации связности текста не зависят от титульной / нетитульной позиции ядерной лексемы, проспективного / ретроспективного направления его восприятия и формирования в сознании читателя.

Помимо рассмотренных *Mrs Dalloway* и *flowers*, в систему кумулятивных образов, “сшивающих” текст в единое целое, входят обозначения основных персонажей, а также объектов / явлений природы и культуры, выдвигающихся на передний план (*foregrounded*) в связи с их значимостью в общей художественной структуре текста. В романе к КО можно отнести *party* – событие, подготовке которого посвящен день, кульминация произведения. Прием Клариссы, состав и поведение ее гостей – это сатирический мини-портрет английского общества в период между двумя мировыми войнами. Выше неоднократно подчеркивалось, что КО и концепт, стоящий за ним, и номинативное поле его обозначения, имеют ограниченный данным текстом характер. Все кумулятивные образы вписаны в структуру “своего” текста, т. е. интратекстуальны.

Однако, мы располагаем и свидетельствами их интертекстуальности, т. е. выхода образа за пределы сформировавшего его текста, что нередко имеет место, например, с титульными антропонимами. Имя литературного персонажа, созданного автором для определенного хронотопа и социума, нарастившего в процессе своего создания определенный семантический и когнитивный объем, становится знаком сложного КО – гештальтного образования, порожденного развертыванием данного текста. Выходя за его пределы, КО теряет свою “генеалогию”, не опирается на всю полноту сформированного образа, о котором новый пользователь может и не подозревать. Лишенный своего исходного контекста, образ не только не аккумулирует новые характеристики, но, наоборот, теряет все когнитивные дифференциальные признаки, кроме одного, который остается связкой между развернутым КО исходного текста и его новым усеченным знаком. Например, в языковом узусе Отелло – ревнивец, а ведь он еще и отважный мореход, опытный дипломат, великолепный оратор, гордый, честный, наивный, вспыльчивый, влюбленный. Все это “потерялось в дороге”, при выходе из текста, поэтапно структурировавшего этот КО. Джульетта у поколения 1960-х – Уланова, в более широком употреблении Джульетта – юная пылкая возлюбленная. Ее самоотверженность, мужество, решительность, верность слову и чувству тоже остаются за кадром.

КО-антропоним теряет свою специфику, не только выходя в глобальный интертекст – речевой узус, но и попадая в чужой текст как своеобразная цитата. Имеется в виду использование более поздним автором одного из своих предшественников для рассмотрения / развития

его проблематики в новых исторических условиях. Например, в 1975–1989 гг. Дж. Апдайк написал “Трилогию С” (“The Scarlet Letter Trilogy”). Отталкиваясь от известного романа Н. Хоторна “The Scarlet Letter” (1850 г.), Апдайк поместил в современную Америку притчевую историю Эстер Прим, согрешившей и искупившей свой грех в пуританском обществе середины XVII-го века.

В 2009 г. англоязычный мир всколыхнул первый роман Сета Грэма-Смита “Гордость и предубеждение и Зомби” (“Pride and Prejudice and Zombies”), в русском переводе скромно вышедший под двумя именами, в столбик: Джейн Остин, Сет Грэм-Смит. Решительный американец занялся, по собственному выражению, “микрохирургией” – удалением отдельных слов из классического повествования и заменой их другими. В результате операции сестры Беннет сохранили свои имена и матримониальные намерения, но потеряли и гордость, и предубеждение. Зато они великолепно владеют приемами восточных единоборств, стреляют без промаха и успешно уничтожают жутких зомби. Эта интертекстуальная фантазмагория оказалась в числе первых творений, выполненных в стиле mash-up, интертекстуальном в прямом смысле слова.

Еще один американец, Майкл Каннингем, написал свой самый удачный, по мнению критиков, четвертый по счету роман тоже под влиянием британского классика. На сей раз речь идет о культовом произведении модернизма – “Миссис Дэллоуэй”. Увлеченный творчеством В. Вулф, он знал из ее опубликованных дневников и писем, что писательница, подчеркивая важность мгновения в жизни, изначально намеревалась назвать свой роман “Часы” (“The Hours”), и именно так назвал собственное произведение. “Часы” Каннингема вышли в 1999 году, через три четверти столетия после вдохновившей его “Mrs. Dalloway”. Между двумя произведениями есть много параллелей: текст В. Вулф лишь условно, при помощи дополнительного пробела, разделен на отрезки, каждый из которых может быть посвящен разным эпизодам и персонажам. Их всех объединяет интратекстуальный кумулятивный образ Клариссы. Аналогично связующая функция в пределах нового романа осталась за образом Клариссы, возлюбленной которой, Ричард, в юности называл ее М-сс Дэллоуэй. Читатель “Часов” осознает сквозной характер образа Клариссы не сразу: книга разделена на чередующиеся главы, посвященные трем разным женщинам – М-сс Вулф, М-сс Браун и М-сс Дэллоуэй. М-сс Вулф задумывает книгу и начинает ее писать. Место и время действия – пригород Лондона Ричмонд, 1923 год. М-сс Браун книгу читает. Место и время действия – пригород Лос-Анджелеса, 1948 год. М-сс Дэллоуэй живет и работает в Нью-Йорке, в конце двадцатого столетия, уточняет автор на первой странице, которая начинается почти как роман Вулф: *There are still the flowers to buy* [11, p. 9]. Как и ее британский прототип, американская Кларисса имеет дочь Джулию, которая тоже, как и лондонская Элизабет, ведет странную дружбу, правда не с Мисс Килман, но с не менее отталкивающей Мисс Крулл; Кларисса тоже готовится к приему в честь Ричарда, правда, не мужа, а бывшего любовника, ныне гея, умирающего от СПИДа. Есть здесь и свой “Питер Уолш” – истинная любовь Ричарда – Луис. Как и британский Питер, американский Луис надолго уезжает из страны, страдает слезоточивостью, объявляется в день приема. М-сс Браун читает роман Вулф, что дает возможность автору приводить огромные цитаты из текста. Здесь есть и мелкие соответствия: старухи в окнах напротив гостиной обеих Кларисс; происшествие на улице во время покупки цветов; неприятный для обеих Кларисс ланч, на который их не зовут; случайная встреча с давним знакомым (Хью Уитбред / Уолтер Харди) и приглашение его на прием, хотя он неприятен герою вечера – Ричарду и т. п. Каннингему в ряде глав удается имитировать стиль В. Вулф – внимание к “незаметным мгновениям”. Несмотря на свою намеренно подчеркиваемую деривативность, роман принес автору премию Пулитцера и мировую известность, особенно после его экранизации с тремя великолепными актрисами в главных ролях.

В качестве примера британского “деривата” можно привести знаменитые “Взрослые сказки” Анджелы Картер (“The Bloody Chamber and Other Stories”), героями которых выступают знакомые всем с детских лет Кот в сапогах, Синяя Борода, Красавица и Чудовище, Снегурочка, Лесной царь и др.

Все названные выше пары текстов можно условно определить как цитатные диалоги. Для всех характерны некоторые общие свойства: первый (основной, первичный) значительно отдален от второго (производного, вторичного) во времени и пространстве своего создания, отражает иную авторскую точку зрения и творческую / человеческую индивидуальность.

Последнее обстоятельство, даже при идентичности онимов, параллельности ситуаций, персонажей, композиции произведения приводит к формированию разных кумулятивных образов, пусть и идентично номинированных: Кларисса Дэллоуэй В. Вулф – элегантная, холодноватая, удовлетворенная жизнью и собой светская дама, в далекой юности пережила острый миг пробуждения чувственности, когда губы бунтарки Сэлли Сетон коснулись ее губ. М. Каннингем разворачивает этот намек (*was it love?* задает себе в скобках вопрос первая Кларисса в потоке ассоциаций, связанных с прошлым) в основополагающую характеристику: Кларисса “Часов”, так же, как и Ричард, и Луис, и Мисс Крулл, и случайно почувствовавшая это М-сс Браун – однополо ориентированы: Кларисса семейно живет с Сэлли последние двадцать лет; Ричард, в юности разрывающийся между Клариссой и Луисом, выбрал Луиса, который, в свою очередь, бросил его и сменил ряд партнеров, Мисс Крулл ненавидит Клариссу за ее открытый союз с Салли и готова отдать жизнь за прикосновение к расцветающей Джулии. Даже М-сс Вулф, встречая сестру, целует ее в губы, отмечая про себя при этом (невинно) *chastely*. Иными словами, точкой зрения автора сформированы иные образы. Интертекстуально они “сцеплены” только формально, своей номинацией и дистрибуцией.

То же можно сказать о диалогии Хоторна – Апдайк: первый освещал грех Эстер Принн и его искупление с пуританской позиции первых американцев середины XVII в., Апдайк – после II мировой войны, беби-бума, движения хиппи, студенческих волнений 1960-1970-х годов. Анджела Картер писала свои варианты сказок братьев Гримм и Шарля Перро (когда-то переведенных ею для английского издательства) с непримиримых феминистских позиций. В ее сказках всегда побеждает Она. Даже легендарный Кот в сапогах у нее *Puss-in-Boots*, а Синяя Борода, правда, без бороды, но такой же злодей, падает от руки смелой амазонки – матери молодой супруги, вовремя подоспевшей на его казнь (*The Bloody Chamber*). Формирование образа идет по иному пути и приводит к изменению финального концепта.

Определяющая роль точки зрения в этом процессе особенно откровенно демонстрируется текстовыми объединениями, принадлежащими одному автору. В них кумулятивный образ, выполнив все свои функции в одном завершенном тексте, переходит в следующий, вместе с развитием проблематики, не полностью раскрытой автором в предыдущем. Как правило, диалоги, трилогии, тетралогии, эпопеи показывают своих основных персонажей в их развитии, что неизбежно влечет за собой изменение исходного времени-пространства. При всей своей отдельности, интратекстуальной связности и завершенности, каждый последующий текст развивает характеры / ситуации, которые, по мнению автора, остались незавершенными. Например, У. Голдинг в 1980 г. опубликовал роман “Rites of Passage”, принесший ему Букеровскую премию. Только через семь лет он вернулся к героям и обстоятельствам драматического путешествия в Австралию на обросшем ракушками старом корабле, былом красавце британского военно-морского флота, в романе-продолжении “Close Quarters” (1987 г.). Между написанием двух книг состоялась Нобелевская премия, был опубликован занимательный полуавтобиографический роман “The Paper Men” (1984 г.), однако писатель вновь возвратился к моменту, в который оставил юного денди Эдмунда Тэлбота на крошечном пятнышке палубного пространства среди океана. Автору понадобилась еще одна книга, чтобы завершить свой

Bildungs-Roman – историю возмужания героя. Переход через океаны, из Англии в Австралию, занял год. Период создания трилогии (последняя часть – “Fire Down Below” вышла в 1989-м) – почти десятилетие. Время повлияло на формируемые кумулятивные образы, расширяя, углубляя, дополняя их, но не изменяя ядро их номинативного поля / концептосферы, как это имело место в предыдущих случаях.

Примерами создания подобных истинно интертекстуальных кумулятивных образов богато творчество Дж. Апдайка: в течение трех десятилетий он писал рассказы о не очень удачливом писателе Беке, которые вылились в трилогию “Beck: a Book” (1970 г.), “Beck is Back” (1982 г.), “Beck at Bay” (1998 г.). Широкую известность ему принесла тетралогия о Гарри Энгстроме-Кролике – он издавал по одной книге каждые десять лет – с 1960 по 1991. Результатом стала дополняющая друг друга сумма КО самого Кролика, его жены, сына, их городка, образовавшая кластер связанных между образы (разносторонний образ Америки второй половины XX века). То же можно сказать об эпопее о Форсайтах, каждая книга которой дополняет и развивает КО предыдущих текстов и вводит новые. Их множество тоже составляет кластер КО – развернутый образ послевикторианской Англии.

Еще один тип выхода КО в интертекстуальное пространство можно назвать матричным, или жанровым. В отличие от цитатных (дериватных) диалогий, одна матрица КО здесь копируется многократно. КО кочует из текста в текст, различаясь незначительными деталями. Это явление имеет место в двух основных жанрах массовой литературы – детективном и любовном романах.

В 1841 году в новелле “Убийства на улице Морг” Э. По впервые создал взаимодополняющую пару – склонного к дедуктивному мышлению расследователя преступления и его простодушного приятеля, не понимающего хода умозаключений наблюдательного героя, и вот уже более полутора столетий их клоны “шагают по планете”, неизменно выполняя назначенные функции, меняя имена, стиль одежды, отдельные детали. У каждого автора детективной прозы “своя” пара – Шерлок Холмс и Ватсон, Эркюль Пуаро и Гастингс, Мисс Марпл и викарий (лекарь, начальник почты или железнодорожной станции). Внутри своего кластера, в циклах одного автора, КО основных героев, при всей динамичности повествования, почти не развиваются, но и не противоречат сказанному в предыдущих текстах. Нет противоречия между КО, создаваемыми и не столь именитыми писателями, ибо последние не индивидуализируют своих персонажей, используя единую матрицу для производства бесчисленного количества копий.

Сходная ситуация наблюдается и в бессмертном жанре любовного романа – *romance*. Здесь, как и в каждом ином тексте, формируются кумулятивные образы Героя и Героини. Развертывание каждого представлено автором на страницах данного повествования, где КО, как и в тексте любого жанра, выполняет и связующую функцию. При этом, однако, их образ, как ментальный, так и вербально объективированный, располагает таким незначительным набором составляющих, что, становясь жанровым канонем, он не сохраняет никаких индивидуализирующих показателей. КО персонажей романа строятся по одной матрице, повторяются в сотнях текстов и позволяют отнести романс к массовым жанрам не только в связи с количеством продаваемых экземпляров, но и с качеством представленного в них материала. Романс можно назвать самым интертекстуальным жанром: прочитав один текст, читатель получает полную информацию о форме и содержании всех прочих.

Следует сказать, что кумулятивные образы, формирующиеся в массовых жанрах, тоже подвержены изменениям. Последние, однако, обусловлены не уникальностью одного текста или одного автора. Изменения определяются Временем и касаются Канона. Изменяется не отдельный Образ, изменяется модель, на которую перестраивается конвейер: от невинной, наивной простушки начала XIX века, растиражированной сотнями историй о (почти) Золушке и (почти) Принце, пишущее и читающее общество перешло к новым стандартам образования, речи, поведения, к новым жизненным установкам. Героиня повзрослела, ей уже под или

за тридцять, да и Принц не всегда олигарх, т. е. не только периферии, но и ядро КО претерпели изменения. При этом, он остался стандартом, матрицей. Его связочная функция в отдельно взятом тексте полностью сохранилась, а интертекстуальность имеет исключительно жанровый характер.

Таким образом, при выходе КО за пределы своего текста, в чужое интертекстуальное пространство, он изменяется в зависимости от характера чужого текста:

1. Теряет гештальтный характер сформированного образа / концепта, что имеет место преимущественно с КО, обозначенных именами собственными, переходящими в чужом узусе в статус нарицательных.

2. Полностью изменяется в производном (вторичном) тексте цитатной (дериватной) диалогии.

3. Становится жанровым стереотипом, повторяя матричный КО.

4. Развивается и обогащается в авторских объединениях целых текстов.

Функция связности сохраняется за КО в тексте его порождения (интратекстуальная) во всех случаях его выхода за пределы своего формирования. Связи между целыми текстами (интертекстуальные) обеспечиваются кумулятивными образами исходного текста только в авторских объединениях, организованных единой точкой зрения и представляющих сопологающиеся фрагменты ментальной картины мира одного индивидуума, реализованные в возможных мирах его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Эмиль Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 448 с.
2. Воробьева О. П. Образ текста в ментальных репрезентациях : когнитивно-семиотический подход / О. П. Воробьева // Записки з романо-германської філології. – Вип. 20. – Одеса : Фенікс, 2008. – С. 25–32.
3. Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс / Владимир Ильич Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
4. Кухаренко В. А. Кумулятивный образ в системе художественного текста / В. А. Кухаренко // Слово й текст у просторі культури : тези доповідей Міжнародної наукової конференції, присв. 80-річчю з дня народж. проф. Мороховського О. М. (26–27 листопада 2010 р., Київ) / Відп. ред. О. П. Воробйова. – К. : Ленвіт, 2010. – С. 18–19.
5. Кухаренко В. А. Лингво-когнитивная природа сквозного образа / В. А. Кухаренко // Філологія і освітній процес : 21 століття : матеріали міжнар. науково-практичн. конф. – Одеса : Вид-во КП ОМД, 2010. – С. 31–32.
6. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Юрий Михайлович Лотман. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotman/14.php.
7. Николаева Т. С. Текст / Т. С. Николаева // Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Больш. Рос. Энцикл., 2000. – С. 507.
8. Beaugrande de R.-A., Dressler W. U. Introduction to Text Linguistics / R.-A. de Beaugrande, W. U. Dressler. – L. : Longman, 1981. – 270 p.
9. Halliday M. A. R., Hasan R. Cohesion in English / M. A. Halliday, R. Hasan. – L. : Longman, 1976. – 381 p.
10. Woolf V. Modern Fiction / Virginia Woolf. – M. : Raduga Publishers, 1984. – P. 260–268.

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

11. Cunningham M. The Hours / Michael Cunningham. – L. : Fourth estate, 2003. – 228 p.
12. Woolf F. Mrs Dalloway / Virginia Woolf. – M. : Raduga Publishers, 1984. – P. 31–200.

Дата надходження до редакції
05.05.2011