

ЧОРНА Н. В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МІЖТЕКСТОВІ АЛЮЗІЇ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ПРИЙОМ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРИХОВАНОЇ ЦИТАТИ У ПОСТМОДЕРНОМУ ДИСКУРСІ ЛАТИНСЬКОЇ АМЕРИКИ

Статтю присвячено дослідженню міжтекстових алюзій як стилістичного прийому реалізації прихованої цитати у постмодерному художньому дискурсі. Міжтекстова алюзія являє собою посилення або натяк на певний історичний, культурологічний, літературний або будь-який інший факт, відомий адресантові. Відкрита структура постмодерного художнього дискурсу практично реалізує у текстовому просторі комунікативні стратегії міжтекстових алюзій.

Ключові слова: постмодерний художній дискурс, відкритий текст, цитатне мислення, алюзія.

Статья посвящается исследованию межтекстовых аллюзий как стилистического приема реализации скрытой цитаты в постмодерном художественном дискурсе. Межтекстовая аллюзия представляет собой послание или намек на исторический, культурологический, литературный или любой другой факт, который знаком адресату. Открытая структура постмодерного художественного дискурса практически реализует в текстовом пространстве коммуникативные стратегии межтекстовых аллюзий.

Ключевые слова: постмодерный художественный дискурс, открытый текст, цитатное мышление, аллюзия.

The article focuses on the study of the intertextual allusions as the stylistic devise of the hidden quotation realization in the Postmodern Literary Discourse. The intertextual allusion is considered as a sending or reference to the historical, cultural or literary fact or any other fact that is familiar to the reader. The Postmodern Literary Discourse open structure realizes practically the communicative strategies of the intertextual allusions in the texts space.

Key words: postmodern literary discourse, open text, quotation mentality, allusion.

Цитата є одним із засобів, за допомогою яких загальновідомі тексти вводяться в мовлення персонажа. Під час сприйняття цитати актуалізується весь текст відповідно до ступеня знання його реципієнтом. Кожен суб'єкт свідомості оперує не тільки відображеними фактами, але й феноменами власне ментальної сфери – думками, сценами, читацькими образами, раніше сформульованими ним або іншими суб'єктами. Загальновідомі тексти являють собою готові інтелектуально-емоційні блоки та використовуються як інструмент, що полегшує та прискорює переключення мовної особистості з фактологічного контексту думки до ментального і навпаки [1: 118-120]. Постмодерний художній дискурс базується на тому, що будь-яке висловлювання сприймається як посилення до

висловленого раніше. Деякі письменники-постмодерністи намагаються сховати цитату, завуалювати її, створюючи загадку для дослідника та провокуючи його на створення нової парадигми лінгвостилістичного аналізу, на розшифровку цитатних вузлів художнього дискурсу, інші дослідники свідомо оголюють цитату і тим самим створюють ситуацію явного цитатного мислення.

Метою наукової статті є визначення та дослідження міжтекстових алюзій як стилістичного прийому реалізації цитатного письма у постмодерному художньому дискурсі. Сприйняття постмодерного художнього дискурсу як своєрідного цитатного дискурсу дозволяє визначити цитату не просто як комунікативну стратегію, але й визначити її як базовий фундамент, на якому вибудовуються текстові концепти постмодерного художнього дискурсу.

Об'єктом дослідження обрані постмодерні новели сучасних латиноамериканських письменників.

Наукова новизна полягає у тому, що ми розглядаємо постмодерний художній дискурс як відкритую структуру оскільки між усіма елементами художньої структури існують діалогічні відношення. Має новизну уточнення та інтерпретація головних характеристик постмодерного художнього тексту, а також виявлення певних стилістичних засобів та прийомів.

Використання цитат як фрагментів тексту, що не містять посилань, а також введення до тексту фразеологізмів, прислів'їв, приказок є близьким до цитації прийомом, що має назву аплікації (лат. applicatio “приєднання”). Текстова аплікація використовується як різновид фігури літературного цитування, який пов'язаний з асоціативною опорою на чуже мовлення і використовується з розрахунком на те, що адресат згадає джерело цитати без лапок, цитати-коммемората (лат. commemoratio – “нагадування”). Це є когнітивним механізмом пригадування, зверненням до довготривалої пам'яті, тезаурусу. Ю.Н. Караулов уводить поняття особистого тезаурусу як здатності того, хто говорить цією мовою, створювати тексти на основі індивідуальних знань про світ, зафіксованих у значеннях слів та їхніх асоціативних комплексах згідно з національно-психічним складом розуму та особистою зацікавленістю в інтерпретації фактів, які сприймаються [2: 12-18]. Асоціативні бази цитат класифікуються за ступенем відомості текстів носіям мови:

1) відомі вузькому колу осіб, наприклад, тільки комунікантам (особистий лист); 2) відомі широкому колу носіїв мови протягом нетривалого проміжку часу (газетні статті); 3) відомі широкому колу носіїв мови протягом тривалого часу (Біблія, твори класичної літератури, фольклорні тексти), як це зазначається у працях [2: 37].

Наочна цитатія практично реалізується завдяки стилістичній техніці “нон селекції”, яка полягає у тому, що письменники включають в художню оповідь газетні статті, об’яви про купівлю та продаж, уривки з жовтої преси, малюнки персонажів, інструкції для мовленнєвих ігор, інтерв’ю, свідчення політв’язнів, тощо. Наприклад, в оповіданні Х. Борхеса “La metáfora”: “El el Antiguo Testamento se lee (I Reyes 2: 10): *Y David durmió con sus padres, y fue enterrado en la ciudad de David*”; “Mono de la muerte (*Affe des todes*) le dijo Wilhem Klemm ...”; “... básteme copiar estas líneas (*Welt als Wille, II, 41*): ...” [453, с. 87]. В оповіданні “El sur” Х. Борхес посилається на загальновідому книжку казок “1001 ніч”: “Dahlmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las *Mil y una noches* ...”; “... cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las *Mil y una noches*” [7:205].

В інших випадках цитата візуально не відрізняється від основного тексту, сприймається читачем як органічна частина цього тексту або цитата може взагалі не сприйматися читачем і бути зрозумілою лише для більш досвідчених реципієнтів та професіоналів, а то й тільки для самого автора. Така прихована цитатія містить коментар самого автора або того, хто досліджує текст. Наприклад, у романі Х. Кортасара “Rayuela”, на думку дослідника Хуана Ігнасія Лука де Тена: “*Una peculiaridad evidente de Rayuela: englobar en la acción narrativa gran número de referencias de tipo cultural. Rayuela tiene algo de museo imaginario*”, “... el lector no debe ser apresurado por la historia, por su interés o por la curiosidad, sino colaborar con el narrador para crear el relato”, “*Intentar, en cambio, un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligatoriamente cómplice, al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos*” [8:43]. Така прихована цитата розрахована на те, що адресат пригадає текст, який є джерелом цитати-коммемората. У разі, коли адресат незнайомий з текстом-асоціацією, діалог з автором може не відбутися.

Прихована цитата як особливий фрагмент тексту може не пов’язуватися з авторським наміром і може конституюватися у процесі

читання. У цьому випадку відповідальним за цей пласт цитування виявляється не автор, а читач. Фактичні цитати можуть виконувати у тексті внормовуючу роль. Але авторське цитування в іспаномовному художньому тексті може не тільки внормовувати текст, але й навпаки, вводити в нього додаткові аномалії, створюючи певні труднощі у процесі читання.

Основним прийомом реалізації прихованої цитати у рамках теорії інтертекстуальності є міжтекстові алюзії. Алюзія визначається як прийом, який полягає у відсиланні до відомого факту реальної або віртуальної дійсності, відомої адресату [3: 47]. Алюзія викликає цілком визначену, однозначну асоціацію, заощаджує художні засоби, дозволяє письменникові висловити думку в максимально лаконічній формі, тобто створити контекст.

Алюзія являє собою посилення або натяк на певний історичний, культурологічний, літературний або будь-який інший факт, відомий адресантові. Алюзія як один із засобів реалізації категорії інтертекстуальності спрацьовує й дає поштовх асоціативній уяві лише за умови однакового рівня ерудованості, інтелектуального тезаурусу автора та читача [4; 5; 6]. Основою алюзії доцільно вважати фрагментарне, неточне цитування частини будь-якого тексту без посилення на авторство.

Міжтекстовими алюзіями насичений дискурс Х.Л. Борхеса, які можна умовно поділити на декілька груп. *По-перше*, алюзії на філософські, літературні твори, відомі широкому колу носіїв мови протягом тривалого часу: оповідання “La lotería de Babilonia” – пряме посилення на творчість Кафки: “... *había una letrina sagrada llamada Qaphga*”, “*yo mismo, en esa apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad*” [7:66]. Оповідання “Examen de la obra de Herbert Quain” – посилення на відомих філософів: “... *la buena literatura es harto común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre*”, “*Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de Bradley; ...*”; “*De esa estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico*”; “*Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay una curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos)*”, “*La inverosímil o improbable “casa de campo” es la pensión judeo-irlandesa en que vive transfigurada y magnificada por él ...*” [7:77].

Оповідання “Funes el memorioso” – алюзія на філософію Ніцше: “*Funes era un precursor de los superhombres*”, “*un Zaratthustra cimarrón y vernáculo*” [7:123]; алюзія на теорію серійного часу Т. Данна: “*Diez y nueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, casi de todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales.*”; “*Ahora su percepción y su memoria eran infalibles*” [7:125]. Оповідання “El jardín de los senderos que bifurcan” також є алюзією на теорію серійного часу Т. Данна: “*Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo*” [7:100]. Оповідання “Tema del traidor y del héroe” виправдовує плагіат на відомих письменників: “*Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente famosa; que la historia copie a la literatura es inconcebible ...*”, “*... urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de Macbeth, de Julio César*”; “*En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad*” [7:146]. В оповіданні “El inmortal” є натяк на своє власне оповідання: “*Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podía seguirme, hasta la sombra irregular de los muros*” [7:7]. Отже, можна говорити про інтратекстуальність, тобто про авторські алюзії, посилання на свої власні твори.

По-друге, особливу увагу слід приділити алюзіям на давньогрецький міф про Мінотавра, які утворюють головний текстовий концепт – ЛАБІРИНТ, наприклад в оповіданнях: “*Abenjasan el Wojari, який помер у своєму лабіринті*”: “*Pensé en el laberinto de Greta. El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro*” [7:142]; “*Aleph*”: “*... acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la Odicea, la segunda a los Trabajos y días, la tercera a la bagatela inmortal que nos departen los ocios de la pluma del saboyo... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo. ¡Decididamente, tiene*

la palabra Goldoni!” [7:175]; “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”: “*Tlon será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres*” [7:14]; “Examen de la obra de Herbert Quain”: “...se trata de una novela policial “*The God of the Labyrinth*”, “*El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective*” [7:78]; “El jardín de los senderos que bifurcan”: “*Un laberinto de símbolos. Un invisible laberinto de tiempo*”; “*Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts’ui Pen una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto*”; “*Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la nivela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio*” [7:100-107]; “El fin”: “*un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enteraba y desataba infinitamente*” [7:193].

Можемо зробити висновок, що у постмодерному дискурсі Х.Л. Борхеса розгортання текстових концептів реалізується за допомогою широкого використання алюзивного матеріалу.

Постмодерний художній дискурс Х. Кортасара тяжіє, *по-перше*, до утворення асоціативних баз цитат, відомих вузькому колу осіб, наприклад, тільки комунікантам (автору, персонажам), читач може взагалі не декодувати ці алюзії-цитати. Для дискурсу Х. Кортасара більш характерні авторські алюзії, автопосилання. Наприклад, оповідання “La barca o Nueva visita a Venecia”: “*Casi no se acordaba si Dora estaba en ella esa mañana, seguramente sí porque Roma la estaban “haciendo” juntas*”; “*Aquí se ha querido decir algo sin decirlo, sin entender más que un rumor incierto*”; “*Acaso si el Adriano hubiera precedido como Dino, sin el ajo y el sudor. Hábil y bello. Acaso si yo, en vez de dejarla irse al sueño ...*” [9: 53-55]. Постійні натяки, незакінчені думки як підказка про те, що читач зможе декодувати зміст авторського повідомлення.

По-друге, алюзії на інформацію, відому широкому колу носіїв мови – культурологічні метаоповіді. Оповідання “El otro cielo” є прямим посиланням на новелу А.К. Дойля “Джек-Різник”. Історію розповідає людиною, яка є непрямим свідком жахливих подій, що відбуваються: “*era la época en que no se hablaba más de los crímenes de Laurent ...*”; “*... con el miedo al estrangulador rondando por París..*”

[9:16-18]. В оповіданні “Lejana” – численні посилання на О. Уальда “Портрет Доріана Грея”: *“Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas, de pink champagne y la cara de Renato Viñes, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Grey a lo último”* [9:101]. Прототипом головного героя повісті “Perseguidor” є відомий джазовий саксофоніст Джоні Паркер. Читаючи повість, також не можна не помітити інтертекстуальних зв’язків з романом “Rayuela”. Головний герой повісті Джоні Картер є художнім розкриттям однієї зі сторін психологічного портрету головного героя Орасіо Олівейра роману “Rayuela”: *“Sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros ... Todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo”*. У повісті є автоалюзії на оповідання “Babas de diablo”: *“No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba. Y baba viene y va, y te convence de que el del espejo eres tú. Claro, pero cómo no darse cuenta. Y la gente no se da cuenta de que lo único que aceptan es la baba, y por eso les parece tan fácil mirarse al espejo”* [9:158-224].

Для художнього дискурсу А.Б. Касареса характерними є посилання на загальновідомі культурні та наукові реалії, міфологічні образи. Наприклад, у повісті “El gran Serafín” розгортається біблійна тема всесвітнього потопу. Незадовго до катастрофи головному героєві, Альваресу, сняться пророчі сни, в яких він бачить, як з моря виходить щось схоже на великого змія (“*una serpiente marina*”), оточеного істотами з іншого світу: *“Bajo el misterioso cuerpo pulularon seres cuya actividad recordaba a los diligentes operarios que entre un número y otro levantan la red y la jaula en la pista del circo”* [10:209]. Потім герой бачить тунель та світло у кінці тунелю: *“En la quietud inmediata Álvarez vio un arco; luego descubrió que era la boca de un largo túnel que se hundía en al profundidad del océano ...”* [10:209], що також можна тлумачити як алюзію на Біблію. В своїх снах Альварес бачить Нептуна, що дає алюзію на міфологію Давньої Греції: *“Marchaba al frente un sujeto corpulento, de exótico aspecto rumboso, un rey en quien la tiniebla verdosa de rostro y manos diríase encuadrada enfáticamente por los estrepitosos colores del atavío. Era Neptuno.”* [10:209]. Образ “кита” як образ “великої риби” є алюзією на міфологію давніх індійців, де кит

є священною твариною. Смерть кита – це передвісник великих негараздів.

Майже кожне оповідання Г.Г. Маркеса – це шедевр фантазії, яка примушує читача постійно повертатися, перечитувати, насолоджуватися тим чи тим фрагментом тексту, фрази, слова, асоціаціями, які надають художній оповіді нових вимірів сприйняття. Авторський світ письменника розгортає перед нами художню філософію латиноамериканського суспільства й історії Латинської Америки: родинні перекази, народні легенди та забобони, провінційні міфи. Наприклад, алюзивне використання художнього образу індіанського епосу – Великої Мами – пов’язує майже всі оповідання письменника. В оповіданні “Los funerales de la Mamá Grande” головний герой – Велика Мама: “*Ésta es, incrédulos de mundo, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino Macondo ...*” [11:15]. В оповіданні “La increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela” – провідним образом постає образ бабусі, яку автор описує як тілисту жінку, схожу одночасно і на великого білого кита, і на єпископа у святковому вбранні, характеризує її як людину власну та який притаманна велич давніх людей: “*La abuela, desnuda y grande, perecía una ballena blanca*”, “*las espaldas succulentas*”, “*el hombro potente tatuada sin piedad con un escarnio de marineros*”, “*era tan gorda que solo podía caminar apoyada en el hombro de la nieta*”, “*en sus diligencias más difíciles se notaba el dominio de una drandezza anticuada*” [11:1]. В оповіданні “Rosas artificiales” – образ сліпої старої, яка має здатність передбачення й відчуває все краще, ніж звичайні люди: “*Se sintió perseguida por una mirada clarividente*”, “*eres adivina*”, “*Mina levantó la cabeza y entonces experimentó una sensación diferente: sintió que la ciega sabía que la estaba mirando*” [11:12-14]. В оповіданні “El verano feliz de la señora Forbes” – образ сеньйори Форбес, яка входить у життя двох маленьких хлопчаків та змінює їх настільки, що діти намагаються її вбити.

Але, водночас, письменник максимально розширює географічні та хронологічні межі латиноамериканської культури, і ми спостерігаємо вже алюзії, які пов’язані із загальнокультурною спадщиною людства. Насамперед з тими, які у давні епохи, зберігши уявлення про походження, історії, долі людства, стали першоосновою людської культури – епос, антична міфологія, Біблія. Наприклад, сюжет історії життя родини Буендіа, який ми простежуємо не тільки в

романі “Cien años de soledad”, а також у більшості оповідань письменника Маркеса – “La increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela desalmada”, “Los funerales de Mamá Grande”, “Los ojos del perro azul”, – будується як сюжет біблійного масштабу: Авраам народив Ісаака, Ісаак народив Іакова.

Отже, автор іспаномовного постмодерного тексту розраховує на впізнавання першоджерел, незалежно від того, наскільки радикально переосмислюються ті чи ті цитати, коли потрапляють у новий контекст. Алюзивне використання чужих культурних кодів виступає, по-перше, як засіб економії, який звільняє від необхідності детальної характеристики певних естетичних феноменів, по-друге, як засіб розширення культурного простору тексту, по-третє, як засіб активації творчого імпульсу читача та залучення його до співтворчості. Звичне, традиційне читання повертається незвичайною стороною, виявляє нові можливості тлумачення і тим самим актуалізується сам процес читання. Естетичні явища, віддалені в часі одне від одного, відтінюють та прояснюють одне одного, уточнюють уявлення про процес функціонування та інтерпретації художніх творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блумфілд Л. Язык / Л. Блумфілд. – М. : Издат. группа URSS, 2002. – 236 с.
2. Караулов Ю.Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка / Юрий Николаевич Караулов. – М. : Наука, 1981. – 234 с.
3. Иванов В.В. Лингвистика третьего тысячелетия : Вопросы к будущему / В.В. Иванов. – М. : Издат. группа URSS, 2004. – 208 с.
4. Кагановська О.М. Текстові концепти художньої прози : [монографія] / Олена Марківна Кагановська. – К. : Вид. центр Київськ. нац. лінгв. ун-ту, 2002. – 292 с.
5. Краткий словарь когнитивных терминов / [авт.-укладач. Е.С. Кубрякова]. – М. : Наука, 1996. – 276 с.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв: Внутри мыслящих миров / Юрий Михайлович Лотман. – М. – СПб : Искусство, 2000. – 704 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

7. Borges J. L. Historia de la eternidad / Jorge Luis Borges. – Madrid : Biblioteca Borges Alianza Editorial, 2004. – 176 p.
8. Cortázar J. Los relatos, 3 pasajes / Julio Cortázar – Madrid : Alianza Editorial, 2000. – 298 p.
9. Cortázar Julio. Rayuela / Julio Cortázar. – Madrid : Edición de Andrés Amorós, 2000. – 615 p.
10. Casares A. B. La invención de Morel / Adolfo Bioy Casares. – Madrid : Trinidad Barrera, 2001. – 341 p.
11. Marquez G.G. La increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela desalmada / Gabriel García Marquez. – Madrid : Edición de trinidad Barrera, 2002. – 43 p.