

парда интересно изучать с точки зрения их хронотопа. Пространственно-временная организация его пьес, идея времени — эти вопросы стали наиболее актуальными в произведениях драматурга 90-х годов. Идея времени воплощается в изображаемых героях, предметах, рассуждениях персонажей. Автор концентрирует внимание читателя и зрителя на разных его свойствах и аспектах, и использует разные средства его выражения.

Примечания:

1. Stoppard T. Arcadia. — London; Boston: Faber and faber, 1993. — 97 p
2. Stoppard T. Indian Ink. — London; Boston: Faber and Faber, 1995. — 84 p
3. Stoppard T. The Invention of Love. — London: Faber and Faber. — 1997. — 102p
4. Longman Dictionary of English Language and Culture. — Longman. 1992. -1528p
5. Szentgyorgyi T. Arcadian Contradictions. — <http://www.artstoroo.org/denvercenter/newdcpa/arcadia.html>

© Турышева О. Н.
г. Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЦИТАЦИЯ: АКТАНТНЫЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Феномен литературной цитации в современной филологии становился предметом самого разноаспектного изучения. Как явление художественной литературы цитация описывалась в качестве стилистического приема, особого средства выразительности художественной речи (*поэтологический аспект*).

В рамках сравнительно-исторического, генетического, структуралистского подходов цитация рассматривалась как элемент процесса текстопорождения и смыслообразования, как способ транслирования культурных смыслов, осуществления диалога, создания эффекта многозначности, амбивалентности художественного произведения и т. д. (*функциональный аспект*).

Позднее в поле исследовательского внимания вошел не только уровень воспроизведения цитаты в художественном произведении, но и уровень ее восприятия. Так, рецептивная эстетика описывает цитату в аспекте ее распознавания читателем, как способ формирования «горизонта ожидания» художественного произведения (*прагматический аспект*).

Интерес к человеческой субъективности, который доминирует сейчас в гуманитарных исследованиях, и цитацию превратил не столько в предмет литературоведческого исследования, сколько в предмет исследования общепсихологического, общекультурного. Так, в рамках теории интертекстуальности цитация трактуется как психологическая универсалия сознания современного человека, так или иначе связанная с процессами утраты им персональной идентичности.

Тот же *философско-психологический аспект* исследования представлен и в современной герменевтической теории. Так, П. Рикер цитацию рассматривает как один из возможных способов формирования субъектом адекватного самосознания и осуществления собственной экзистенции.

Примечательно, что при всех этих разносторонних подходах цитация рассматривается только как феномен авторской или читательской воли: под субъектом цитации подразумевается автор (тот, кто использует цитату в качестве компонента нового произведения) и (или) читатель (тот, кто распознает и интерпретирует ее). Однако в целом ряде случаев цитация в рамках художественного произведения осуществляется не только автором (субъектом творения) или читателем

(субъектом восприятия), но и третьим персонажем интерсубъектных отношений в литературе — героем, субъектом внутрисюжетного действия.

История европейской литературы знает ряд примеров, когда герой того или иного текста преднамеренно воспроизводит жесты, реакции, поступки, намерения своего литературного предшественника, становясь полноправным субъектом интертекстуального действия. Так как заимствование чужого знака осуществляется в данном случае именно в деятельности литературного персонажа, можно говорить об *актантной форме* художественной цитации.

В «Объяснительном словаре теории языка» французские структуралисты А. - Ж. Греймас и Ж. Курте подразумевают под актантом художественного текста персонаж, который является реализатором той или иной функции действия. Греймас, как известно, выделил шесть, с его точки зрения, универсальных для повествовательных текстов актантов: субъект, объект, адресат, адресант, помощник, противник. Нас интересует первый в греймасовской типологии актантный класс, в котором отношения между актантами определяются модальностью «желание»: субъект (тот, кто совершает действие, направленное на достижение желаемой цели) и объект (тот, на кого направлено действие, предмет желаний субъекта). Хотя в теории Греймаса желание универсально реализуется в поиске, деятельность субъекта, преследующего желаемую цель, может быть самой разнообразной; желание в том числе может быть манифестировано и в подражании, цитации. При этом объектом действия главного актанта повествования становится именно персонаж прецедентного текста, который в «своем» тексте осуществлял функцию субъекта действия.

Методологической основой подобного исследования может стать теория социального действия П. Рикера. С точки зрения П. Рикера, деятельность субъекта по формированию собственной идентичности неизменно опосредована символическими ресурсами культуры. Речь идет об опосредовании человеческого феномена знаками языка, символами культуры, а также повествовательными текстами, «в лоне которых человек обретает и экзистенцию, и речь»¹. «Понимать себя означает понимать себя перед текстом», — пишет Рикер, развивая понятие «повествовательной идентичности», в соответствии с которым человек обретает самостождественность только через столкновение с повествовательными текстами посредством их активного понимания (если речь идет о читателе) или посредством их создания (если речь идет об авторе).

Зависимость человеческой субъективности от художественного текста Рикер обосновывает, разрабатывая учение о трехфазности бытия художественного произведения и двухфазности его «работы». По Рикеру, зарождение фабулы происходит в «смутных глубинах жизни», которая представляет собой бессистемную последовательность разнонаправленных событий (мимесис-1, или префигурация). На втором этапе (мимесис-II, или конфигурация) происходит авторское оформление интриги и начинается собственно «работа художественного текста»: текст «имитирует действие» и «помогает таким образом конфигурации нашего смутного, неоформленного и в конечном счете немного временного опыта». Завершается же работа текста в деятельности читателя, который в процессе понимания текста обретает новое самопонимание и «меняет свою деятельность», так как «получает от текста условия нового я». Так текст «проецирует себя вовне и порождает реальный мир».

Эту «внешнюю», по определению Рикера, работу текста, состоящую в опосредовании мира социального действия, Рикер недаром обозначил понятием «миме-

сис-III», так как в его основе — подражательная, миметическая деятельность субъекта чтения. Нацеленный на формирование персональной идентичности, «непрозрачный для себя самого» вне акта чтения субъект воспроизводит заимствованные в мире вымысла — этой «лаборатории форм» — те или иные «конфигурации действия». В результате этого формирование искомой самоидентичности осуществляется неизбежно парадоксально: «На пути к самоидентификации происходит идентификация с другим»².

Разрабатывая теорию опосредования действия интерпретацией повествовательного текста, Рикер под субъектом действия подразумевает реального человека, живущего в реальном историческом пространстве. Конкретно-исторические типы «рефигурации я», то есть поведения игрового, литературного, состоящего в заимствовании образа литературного персонажа, уже были предметом анализа в рамках этнографических и семиотических исследований. В русской семиотике в первую очередь следует назвать блок статей Ю. М. Лотмана «Культура и программы поведения», где, в частности, комментируется широкое распространение подобного явления в русской культуре первой половины XIX века, когда поведение «выбиралось как роль или костюм», то есть «сознательно осуществлялось по законам и образцам высоких текстов»³.

Данный феномен, обозначенный Рикером как «мимесис-III», или «рефигурация я», имеет и свое художественное воплощение. Нас как раз интересует литературный персонаж, который одновременно является литературным подражателем, субъектом чтения и субъектом цитации; персонаж, который превращает литературную цитату в акт собственного волеизъявления. Явление рефигурации субъекта чтения, запечатленное в художественном тексте, мы и называем актантной цитацией.

В истории европейской литературы выделяется несколько эпизодов, в рамках которых актантная цитация проявила себя с большей настойчивостью.

Первый эпизод — пострыцарская литература, предметом критического осмысления в которой стала эксплуатация рыцарского штампа, культивировавшегося в европейской литературе того времени. Роман Сервантеса «Дон Кихот» ярко репрезентирует эту тенденцию.

Второй эпизод — литература, объектом критики которой стал такой тип мировосприятия, который нашел свое художественное воплощение в готическом романе рубежа XVIII-XIX веков. В качестве примера приведем роман Д. Остен «Нортенгерское аббатство», героиня которого демонизирует обыденность светской жизни по образцу «Удольфских тайн» А. Радклиф.

Следующий эпизод — литература, предметом рефлексии которой стал сентиментальный стереотип, заимствующийся в чувствительном романе. Именно этот стереотип и воспроизводит в своих мечтах пушкинская Татьяна: сама «Воображаясь героиней // Своих возлюбленных творцов // Клариссой, Юлией, Дельфиной», она и Евгения Онегина воображает героем сентиментального романа. Русская литература рубежа XVIII-XIX веков запечатлела немало подобных подражательниц.

Следующий всплеск актантной цитации приходится на литературу постромантическую, подразумевающую в качестве предмета осмысления романтическое мировидение и романтический штамп. Разоблачение подобного, извращенного романтизмом сознания является сквозной темой творчества Флобера («Госпожа Бовари» и «Сентиментальное воспитание»). Феномен заимствования романтического образа стал также предметом изображения у Достоевского («Записки из подполья»).

Наибольшую активность актантная цитация приобретает в литературе второй половины XX века или, уже, в литературе постмодернизма. Интригообразующим фактором она является, например, в романах Д. Фаулза («Маг»), Г. Грасса («Широкое поле»), М. Каннигема («Часы»), в повести А. Байетт («Джин из бутылки стекла соловьиный глаз»), в рассказах Г. Айзенрайха («Приключение как у Достоевского»), Е. Пильха («Монолог из норы») и в других произведениях.

Изучение актантной цитации позволит уяснить некоторые неявные тенденции, характерные для европейского литературного развития, а также выйти за рамки постструктуралистской теории цитации, исходящей из ее деперсонализирующей функции.

Примечания:

1. Рикер П. Что меня занимает в последние 30 лет // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 85.
2. Рикер П. Повествовательная идентичность // Там же, с. 34.
3. Лотман Ю. М. Культура и программы поведения // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992.

© Чернышов М. Р.
г. Екатеринбург

О ХРИСТИАНСКИХ АРХЕТИПАХ В СКАЗКЕ ГОФМАНА «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК»

Тему «Немецкий романтизм и религия» традиционно связывали с деятельностью участников йенского и гейдельбержского кружков. В творчестве одного из самых ярких и популярных романтических писателей Э. Т. А. Гофмана, наследника обеих этих школ, религиозная проблематика явно не выражена, однако и его произведения содержат некоторые скрытые христианские аллюзии в виде культурных архетипов.

Фантастика новеллы-сказки «Золотой горшок» в основном фольклорно-сказочная, языческая. Тем не менее в новелле явственно присутствует христианский подтекст. Прямой ввод элементов христианского миропонимания содержится в сцене участия Вероники (симпатичной мещаночки, соперничающей со сказочной Серпентиной за любовь студента Ансельма) в колдовском ритуале: лицо девушки ясно выражает «ее испуг, ее ужас, судорожно сжатые маленькие руки подняты вверх, как бы в мольбе к ангелам-хранителям защитить ее от адских чудовищ...». В конце, смирившись с тем, что Ансельм предназначен не ей, и отступаясь от колдовства, сама Вероника говорит о «сатанинских чарах». Обыватели — тоже добрые христиане, и хотя бы это может примирить с ними автора.

Динамика образов Ансельма и Вероники — важнейшая составляющая христианского подтекста новеллы. На наш взгляд, оба эти персонажа представляют собой архетипы библейского и апокрифического происхождения. Ансельм, медленно, сопротивляясь и отступая, эволюционирующий по воле и под наблюдением Линдгорста от молодого честолюбца-карьериста до истинного поэта, достойного жить в сказочной стране, — это архетип «пророка поневоле», который поначалу бежит от своей миссии, но в итоге принужден ее выполнить. В немецком романтизме первым этот тип нарисовал Шамиссо в своем «Петере Шлемиле». Однако Петер Шлемиль — весьма обобщенное воплощение человека, невольно попавшего в «романтическую ситуацию». История же Ансельма прямо отсылает к само-