

На правах рукописи

***ЯКОВЛЕВ АРТЕМ ИГОРЕВИЧ***

**ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО “ПЕТЕРБУРГ”:  
СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ**

Специальность 10.02.01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание учёной степени**

**кандидата филологических наук**

**Ярославль 2011**

Работа выполнена на кафедре русского языка ФГБОУ ВПО «Костромской  
государственный университет им. Н. А. Некрасова»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, профессор  
*Фокина Мадина Александровна*

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
*Фархутдинова Фения Фарвасовна*

кандидат филологических наук, доцент  
*Суханова Ирина Алексеевна*

**Ведущая организация:** *ФГБОУ ВПО “Магнитогорский  
государственный университет”*

Защита диссертации состоится «31» октября 2011 г. в 12 часов на заседании совета Д 212.307.05 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» по адресу: 150000, г. Ярославль, Которосльская набережная, д. 46 “В”, ауд. 506.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского» (150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108).

Автореферат разослан “\_\_\_” сентября 2011 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук \_\_\_\_\_

В. А. Тихомирова

## Общая характеристика исследования

Ведущими научными принципами современной лингвистики являются антропоцентризм и текстоцентризм. Усиливается интерес учёных к языковой личности писателя, в художественных произведениях которого находят отражение литературные традиции, а также складываются новаторские черты его идиостиля (А. С. Власов, В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, Н. А. Кожевникова, Н. А. Николина, И. П. Смирнов, Н. А. Фатеева и др.). Одним из способов самоидентификации творческой личности, воплощения собственного “Я” через отношения с другими текстами и их авторами, а иногда и с собственным ранним наследием, является интертекстуальность – важнейший критерий текстуальности<sup>1</sup>.

Каждый художественный текст строится как “мозаика цитат” (Ю. Кристева), представляет собой “новую ткань, сотканную из старых цитат” (Р. Барт). В результате смысловых ассоциаций с текстами-предшественниками в литературном произведении формируется сложное межтекстовое коммуникативное пространство. Совокупность интертекстуальных элементов (точечных цитат, крылатых выражений, аллюзий, реминисценций) образует единый интертекст, который обеспечивает динамику общей текстовой семантики, структурно-смысловую целостность текста.

Интертекстуальность является характерной особенностью русской литературы конца XIX – начала XX веков, неоднозначного и сложного периода. Эпоха русского модернизма – это время художественного эксперимента, поиска “корней”, истоков мировоззрения, эстетики творчества.

Теоретическое понимание символа, имеющего многомерный смысловой объём, обусловило познание слова в его “глубине”. Уже в начале XX века символисты создали концепцию, во многом предвосхитившую теорию “чужого слова” М. М. Бахтина, что обусловило обращения писателей к многочисленным претекстам и к “чужим” дискурсам в стремлении определить основы собственного творчества.

**Актуальность** исследования обусловлена рядом факторов. Языковая личность Андрея Белого, одного из ярких представителей русской литературы XX века, до сих пор не изучена в полном объёме. Художественные открытия писателя имели важное значение в становлении и развитии русского символизма, проблематика и поэтика которого требует системного, многоаспектного изучения. Рассмотрению идиостиля А. Белого посвящены немногочисленные работы, опубликованные в начале 90-х гг. XX в.<sup>2</sup>, в которых лишь обозначены, но детально не раскрыты особенности межтекстовой коммуникации. Возникает необходимость более глубокого обоснования роли интертекстуальности в творческой концепции А. Белого.

1 Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности.– М.: КомКнига, 2007. – С. 20; Щирова, И. А., Гончарова, Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация. – СПб.: ООО “Книжный дом”, 2007. – С. 55.

2 Кожевникова, Н. А. Язык Андрея Белого. – М.: Институт русского языка РАН, 1992. – 356 с.

Настоящая работа выполнена в русле современных исследований, посвящённых проблемам семантики дискурса, стилистики и поэтики художественной речи, коммуникативной лингвистики, лингвокультурологии, когнитивной лингвистики. При рассмотрении интертекста учитываются специфика жанровой структуры романа и своеобразие коммуникативной организации повествовательного дискурса.

**Объектом исследования** является роман А. Белого “Петербург” (1913-1922) в контексте петербургского текста XIX века<sup>3</sup> (произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского) с учётом смысловых ассоциаций, обусловленных мотивами, образами и сюжетами архаичных дискурсов, мировой культуры и философии.

**Предмет исследования** – интертекст в романе А. Белого “Петербург”, особенности его структуры, семантики и функционирования.

Под **интертекстом** в настоящем исследовании понимается “вся совокупность текстов, отразившихся в произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением *in absentia* (например, в случае аллюзии) или включается в него *in praesentia* (как в случае цитаты)”<sup>4</sup>. Интертекст “позволяет ввести в текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого. Благодаря интертексту, данный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст. Интертекст, порождая конструкции “текст в тексте” и “текст о тексте”, создаёт подобие тропеических отношений на уровне текста”<sup>5</sup>.

**Интертекстема** – межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста – грамматической (морфемно-словообразовательной, морфологической, синтаксической), лексической, просодической (ритмико-интонационной), строфической, композиционной, – вовлечённый в межтекстовые связи<sup>6</sup>. Интертекстема исследуется в соответствии с целями и особенностями её употребления и функционирования в художественном тексте.

**Характеристика материала исследования.** Материалом исследования послужило более 600 фрагментов текста романа, смысловыми центрами которых являются 567 интертекстем.

Отбор интертекстем производился методом сплошной выборки и выверялся в соответствии со следующими источниками:

1) словарями крылатых единиц русского языка (В. П. Беркова, В. М. Мокиенко, С. Г. Шулежковой; Н. С. Ашукина, М. Г. Ашукиной), крылатых выражений А. С. Пушкина (В. М. Мокиенко, К. П. Сидоренко), библеизмов

3 Топоров, В. Н. Петербург и “Петербургский текст русской литературы” // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995 – С. 259 - 367.

4 Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 48.

5 Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности.– М.: КомКнига, 2007. – С. 37.

6 Мокиенко, В. М., Сидоренко, К. П. Словарь крылатых выражений Пушкина. – СПб.: Фолио-Пресс, 1999. – С. 22.

(К. Н. Дубровиной, М. А. Загота);

2) литературоведческими комментариями к роману Л. Н. Долгополова (1988-1990), В. М. Пискунова и С. И. Пискуновой (1994), авторитетными литературоведческими работами А. Белого, Р. И. Иванова-Разумника, А. В. Лаврова, Ж. Эльсберга;

3) автобиографическими источниками: мемуарной прозой А. Белого (“На рубеже двух столетий”, “Начало века”, “Между двух революций”);

4) собственными читательскими ассоциациями исследователя-интерпретатора.

Интертекст романа “Петербург” неоднороден по составу и структуре, однако можно выделить ряд крупных структурно-семантических групп интертекстом: петербургского текста (28%), мифологического и философского текста (13%), автоинтертекстуальных (5,8%), интермедийных (5,5%), архитектуальных связей (4,2%). Среди источников интертекста выделяются произведения Н. В. Гоголя (21%), А. С. Пушкина (14%), Ф. М. Достоевского (13,3%), Э. По (4%). Широко представлены точечные цитаты; крылатые слова, выражения и фразы, восходящие к библейским текстам, высказываниям знаменитых философов, политиков, историков; исторические и автобиографические реминисценции.

**Цель** диссертационного исследования – определение структурно-семантического своеобразия и особенностей функционирования интертекста в романе А. Белого “Петербург”.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1) обобщить современные филологические исследования по проблеме интертекстуальности, обосновать методику интертекстуального анализа языковых средств;

2) выделить и классифицировать интертекстемы в романе А. Белого “Петербург”;

3) сравнить интертекстуальные фрагменты романа с претекстами, выявить своеобразие авторских трансформаций интертекстом;

4) охарактеризовать систему образных средств и приёмы выразительности, создающиеся при помощи интертекстуальных элементов;

5) определить и обосновать функции интертекстом в художественном произведении.

**Научная гипотеза.** Интертекст в романе А. Белого “Петербург” неоднороден по структуре и семантике; он представлен всем спектром интертекстом, отражающих различные ассоциативно-смысловые связи между произведением и его претекстами. Интертекстемы активно подвергаются индивидуально-авторским трансформациям и выполняют текстообразующую, жанрообразующую и стилеобразующую функции.

Для решения поставленных задач используются следующие исследовательские **методы**: описательно-аналитический, таксономический, сравнительно-сопоставительный, метод семантического анализа языковых

единиц и др.

Исследование основывается на принципах дискурсивного анализа художественного текста.

Под **дискурсом** в работе понимается “связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)”<sup>7</sup>.

**Теоретическую основу** диссертации составили: теория филологического анализа текста Н. А. Николиной; концепции “чужого слова” и “диалогизма” М. М. Бахтина; концепция интертекстуальности Р. Барта, Ю. Кристевой, структуралистская теория интертекстуальности Ж. Женетта и М. Риффатерра; типология интертекстуальных связей Ж. Женетта и Н. А. Фатеевой; труды по крылатологии Л. П. Дядечко, В. М. Мокиенко, К. П. Сидоренко, С. Г. Шулежковой; отечественные исследования в области интертекстуальности М. А. Алексеенко, Ю. Н. Караулова, И. П. Смирнова; литературоведческие работы Л. Н. Долгополова, А. В. Лаврова, посвящённые творчеству А. Белого; труды В. Н. Топорова по семантике петербургского текста.

**Научная новизна** диссертации обусловлена следующими факторами. Впервые осуществлён комплексный филологический анализ интертекста в общей художественной системе всего романа “Петербург”, с учётом особенностей повествовательной структуры произведения. Выявлена роль интертекстом в субъектно-речевой организации текста, в создании несобственно-прямого дискурса. Рассмотрены интертекстемы всех языковых уровней (от звукобуквы до сверхфразового единства); крылатые слова, выражения, фразы. Изучены обширные и сложные синтагматические, парадигматические, ассоциативно-смысловые связи, создающиеся интертекстуальными средствами. Ключевые интертекстемы охарактеризованы как сигналы адресованности, которые предопределяют интерпретационную деятельность читателя. Создана и обоснована классификация интертекстом по разным основаниям.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что её результаты и выводы углубляют научное представление об интертекстуальности как важной составляющей идиостиля писателя, вносят определённый вклад в решение проблем языковой личности, коммуникативной организации художественного повествования.

**Практическая ценность исследования** состоит в том, что его результаты могут быть использованы в практике преподавания стилистики русского языка, филологического анализа текста, при чтении специальных курсов по истории русского литературного языка XX века. Материалы исследования могут быть

---

<sup>7</sup> Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.

применены в лексикографической и фразеографической практике при составлении словаря языка А. Белого.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась на заседаниях кафедры русского языка Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Результаты исследования были представлены на Международных конференциях “Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи” (Ярославль, 2010), “Текст. Структура и семантика” (Москва, 2011), “Духовно-нравственные основы русской литературы” (Кострома, 2011), “Диалог культур – культура диалога” (Кострома, 2011); отражены в журнале “Проблемы истории, филологии, культуры” Магнитогорского государственного университета (Магнитогорск, 2011) и в “Вестнике Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова” (Кострома, 2011), рекомендованных ВАК РФ.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Современный филологический подход к изучению интертекстуальности предполагает вычленение языковых единиц разных уровней – интертекстом, осуществляющих структурно-смысловые связи исходного текста с его претекстами. Интертекстуальный анализ художественного произведения заключается в выявлении интертекстемы, её соотнесении с претекстом, изучении авторских трансформаций, смысловых приращений, определении системы образных средств, создающихся интертекстуальными фрагментами, и классификации интертекстом в соответствии с типами межтекстовых связей.

2. Структурно-смысловое взаимодействие романа А. Белого “Петербург” с претекстами представлено всем спектром межтекстовых связей. Интертекст произведения обширен и неоднороден; его основным источником является Петербургский текст (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский). Наиболее частотны гипертекстуальные (пародийные) связи с произведениями А. С. Пушкина. Интертекстуальность проявляется на разных языковых уровнях: от звукобукв до обширных сверхфразовых вкраплений.

3. Интертекстемы активно подвергаются структурно-семантическим трансформациям. К наиболее выразительным приёмам индивидуально-авторских преобразований интертекстом относятся: расширение компонентного состава, эллипсис, замена компонентов, дистантное расположение компонентов, переход утвердительных форм в отрицательные, создание окказиональных слов и выражений по моделям, встречающимся в претекстах, контаминации крылатых выражений, цитат, аллюзий, реминисценций.

4. Совокупность интертекстуальных элементов романа создаёт единую художественно-эстетическую систему образных средств произведения. К ведущим способам создания широких интертекстуальных связей относятся ирония и языковая игра, которые основываются на комплексе стилистических фигур и тропов, отражающих характерные черты идиостиля писателя.

5. Интертекстемы выполняют текстообразующую, жанрообразующую и

стилеобразующую функции. Они употребляются в сильных позициях текста: заглавиях, эпиграфах и других паратекстуальных образованиях; участвуют в формировании дополнительных смыслов произведения. Архитекстуальные связи романа с поэзией служат средством создания ритмизованной прозы. Вкрапления публицистических текстов, обращения к юридическому дискурсу способствуют формированию текстовой полифонии и субъектно-речевой неоднородности текста.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка, приложения.

## Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается выбор темы и её актуальность, определяются объект, предмет, научная гипотеза, цель, задачи, методы, приёмы, методологическая и теоретическая база, раскрываются научная новизна исследования, его научная и практическая значимость, отражается апробация работы и формулируются положения, выносимые на защиту.

В первой главе **“Проблемы исследования интертекстуальности в современной филологии”** рассматривается история изучения интертекстуальности в лингвистике, описывается состояние теории интертекстуальности в современной науке о языке, характеризуются различные концепции понимания интертекстуальности: постструктуралистская и структуралистская. Анализируются различные подходы к типологии межтекстовых связей и классификации их основных функций. Особое внимание уделено анализу исследований, посвященных интертекстуальности в творчестве Андрея Белого.

Термин *интертекстуальность* возник в середине 60-х годов XX века в работах Юлии Кристевой. В отечественной филологии основы учения об интертекстуальности были заложены М. М. Бахтиным и учёными “круга Бахтина”.

По мнению Бахтина, любое слово является *двухголосным*: “Каждый член говорящего коллектива... получает [слово] с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими осмыслениями”<sup>8</sup>. Концепция *двухголосного слова* послужила основой для создания первой теории интертекстуальности с позиции постструктурализма.

Согласно точке зрения Юлии Кристевой авторы никогда не создают новых текстов. Текст является итогом преобразования текстов-предшественников; в нём пересекаются и нейтрализуются высказывания, взятые из других текстов. Тексты продуцируются на основе *культурного текста*: комбинации дискурсов, приёмов говорения, клишированных структур и систем, которые представляют собой культуру. В этой концепции текст перестаёт быть изолированным

---

8 Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Советский писатель, 1963. - С. 161.



объектом, но получает внутреннюю культурную характеристику. Индивидуальный и культурный тексты построены на одном языковом материале; следовательно, они не могут рассматриваться вне связи друг с другом.

Ролан Барт, продолжая идеи Юлии Кристевой, утверждает, что текст обладает не просто множеством, но даже бесконечностью значений. Множественность текста подразумевает интеракцию текстов, их связь друг с другом, взаимосцепления, которые полностью стирают границы между значениями какого-либо отдельно взятого обозначающего. Каждый текст зависим от языка, внутри которого базируется множественность значения. Следовательно, теория текста включает в себя и теорию интертекстуальности, так как текст не только содержит множество значений, но создан на базе многочисленных дискурсов и состоит из уже существовавшего ранее значения. Любой текст интертекстуален, и тем самым он определяет продуктивную роль читателя.

Сформировавшись в русле постструктурализма, учение об интертекстуальности привлекло внимание исследователей-структуралистов и их современных последователей (Ж. Женетта, Ю. Н. Караулова, В. М. Мокиенко, М. Риффатерра, К. П. Сидоренко, Н. А. Фатеевой и др.), которые обосновали методику интертекстуального анализа на материале конкретных художественных текстов.

Во второй главе **“Языковые средства создания интертекстуальных связей в романе А. Белого “Петербург”**” рассматриваются межтекстовые связи произведения с различными претекстами, на основе типологии интертекстуальных связей характеризуется разнообразие интертекстем по структуре и семантике, выявляются особенности их индивидуально-авторских преобразований, определяются функции интертекстуальных связей в романе.

Первый параграф **“Общая характеристика интертекста в романе А. Белого “Петербург”**” представляет классификацию интертекстем произведения по разным основаниям: источникам, семантике, структуре.

Основным источником интертекстуальных вкраплений является петербургский текст (28%). Основы этого уникального литературного пласта были заложены А. С. Пушкиным, чья поэма “Медный всадник” (1833) может по праву называться первым петербургским текстом. Роман А. Белого не только включает в себя все обозначенные характеристики, но и демонстрирует явные связи с поэмой А. С. Пушкина на межтекстовом уровне. Интертекстуальность здесь не только скрытая, неатрибутированная, но и прямая: Медный всадник, центральный элемент образной структуры поэмы, перемещается из претекста в произведение А. Белого, приобретая дополнительные коннотации и определяя смысловую направленность романа.

Языковые механизмы цитации пушкинских текстов разнообразны и многомерны: наблюдаются и интертекстуальные контаминации образов (образ Софьи Петровны Лихутиной), крылатых выражений (*Каменный гость*,

*Летучий всадник*), и обширные интертекстуальные (и даже интермедиальные) цепочки претекстов и произведений смежных искусств. Сюжет пушкинской “Пиковой дамы” приходит в “Петербург” не прямо, а через оперу П. И. Чайковского, звучащую в некоторых сценах романа, описывающих взаимоотношения Софьи Петровны и Николая Аполлоновича.

Гоголевское слово (21%), вслед за пушкинским, проникает в роман Белого, но воспринимается писателем по-другому. Если пушкинские претексты в “Петербурге” переосмысливаются, оспариваются, то литературные принципы, заложенные Гоголем, в романе Андрея Белого развиваются, дополняются, доводятся до совершенства.

Белый несколько иначе, нежели Гоголь, подходит к образной структуре романа. Писатель в своём модернистском произведении стремится показать, что нет “Акакиев” и “значительных лиц” – в каждом человеке живёт и взаимодействует целое множество “Я”, что наглядно демонстрируется смешением одновременно двух и более реминисцентных образов в каждом из главных персонажей романа (например, образы Акакия Акакиевича и Лица в Аполлоне Аполлоновиче: *... он не знал, где кончается он и где в нём начинается этот сенатор... ; ... он не сенатор, а так себе – добрый старик...*).

Страшный, сюрреальный психологизм образов “Петербурга”, иррациональное человеческое начало, тёмные стороны людского бытия сближают роман с творчеством Ф. М. Достоевского. Близость психологизма Достоевского и Белого находит отражение в многочисленных интертекстуальных вкраплениях разных уровней (13,3%) – вплоть до имитации обширных ключевых сцен. Образы Александра Дудкина и Николая Аبلеухова часто соотносятся с Родионом Раскольниковым, кульминационные эпизоды заговоров, провокаций, террористических актов находят свои корреляты в “Братьях Карамазовых”, откуда порой приходят в “Петербург” целые диалоги. Интересно, что роман А. Белого и романы и повести Достоевского сближают не только сюжетные линии, но и психологические, а также коммуникативные ситуации, в которых проявляется речевое поведение героев романа, аналогично поведению героев Достоевского.

Помимо “Петербургского текста” большую часть интертекста представляет собой и мифолого-философский текст (13%), играющий важную роль в философской концепции романа, формирующий его идейную структуру. В рамках этой семантической группы выделяются отсылки к трудам античных философов, представителей классической немецкой философии, а также философов-мистиков, значительно повлиявших на становление А. Белого. Мифологические отсылки способствуют созданию субъективной, иррациональной, “разбитой” временной организации текста. Построение романа на картине мира, представленной в античной мифологии и философии, может быть замечено уже в именах центральных персонажей романа – Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича Аبلеуховых.

Приверженец скорее восточной, буддистско-индуистской концепции мироздания, Белый очень редко прибегает к прямой цитации библейского претекста, практически не использует афоризмов, крылатых слов и выражений – тех устойчивых языковых элементов Библии, которые с течением времени стали архетипами христианской культуры. С другой стороны, библейские аллюзии в романе представлены достаточно широко, но они, как правило, носят характер стилевой имитации библейского сказания (Апокалипсиса), скрытой пародии книг Ветхого Завета на фонетическом и грамматическом уровнях.

Разрешение одного из основных конфликтов “Петербурга”, приводящего к “сломанной нити повествования”, – разоблачение Красного Домино – представляет собой переработанный сюжет рассказа Э. По “Маска Красной смерти”. Интертекстуальные связи произведений настолько основательны (4% интертекста приходится на один короткий фрагмент романа), что рассказ должен быть обозначен как самостоятельный центонный текст в рамках романа. Образ из рассказа По, слившийся с лермонтовским и украшенный уникальной цветописью самого Белого, пронизывает всю сцену маскарада.

На творческом пути к “Петербургу” Белым было опубликовано три сборника стихов (“Золото в лазури” (1904), “Пепел” (1909), “Урна” (1909)). “Петербург” необходимо рассматривать в аспекте интертекстуальных связей с претекстами самого А. Белого, потому что при таком подходе обнаруживается целый пласт автоинтертекстом разных уровней (5,8%), представляющих собой существенно усовершенствованные, доработанные структурные и стилевые элементы, основы которых были заложены в поэтических произведениях. Динамическое рассмотрение автоинтертекстуальной цепочки позволяет проследить эволюцию идиостиля автора, выявить характерные черты его произведений различных жанров.

Многочисленны связи “Петербурга” с музыкальными произведениями, но не менее важно и участие в образной структуре текста архитектурных памятников и шедевров мировой живописи, что объясняется и общей эстетикой символизма, и культурно-языковой компетенцией автора. Интермедийные интертекстемы (5,5%) способствуют экспрессивности, образности языка, создают уникальный, ни с чем не сравнимый стиль романа.

Среди структурно-семантических групп интертекстом романа следует отметить **крылатые слова, выражения и фразы**: *Апокалипсис; Страшный суд; Тьма крамешная; Минувшее проходит предо мною...; Не дай мне бог сойти с ума...* и др.

Многочисленны точечные цитаты – **исторические реминисценции**: *Кистинтин Кистинтинович; Вячеслав Константинович; Плеве; Граф Витте*. Другая группа точечных цитат – **“говорящие” имена собственные**, которые в своей интертекстуальной ёмкости заключают генерализованный смысл претекстов: *Маврушка, Евгений, Софья, Лиза, Аполлон Аполлонович* и др.

Среди источников выражений-интертекстом преобладают произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, библейские

тексты. Большинство цитат и аллюзий функционирует в трансформированном виде: происходит замена компонентов (*Медный гость*), расширение компонентного состава (*Логика, проведенная в кровь*), эллипсис (... *И над землёй сошлись новы тучи, // И ураган их...*), изменение синтаксической структуры, вариации орфографии (*О ней свежо воспоминанье...*) и пунктуации (*И мнится – очередь за мной...*).

Второй параграф “Способы и приёмы создания интертекстуальных связей в романе А. Белого “Петербург”” посвящён паратекстуальным элементам романа и их текстовым функциям, гипертекстуальности, роли прямых цитат и аллюзий в создании образной и философской структур романа и центонному тексту в художественной ткани произведения.

Окончательное название “Петербург” было принято не случайно: “Петербург” становится намеренно выбранным маркером межтекстовой связи с другими петербургскими текстами. Андрей Белый прекрасно это осознавал, отмечая, что название “Петербург” ко многому обязывает: ответственность заключается в помещении романа в контекст петербургских текстов, наряду с поэмами Пушкина, повестями Гоголя, романами Достоевского. В сравнении с ономастическими и аллюзивными заглавиями у перечисленных авторов (“Невский проспект” Гоголя, “Белые ночи” Достоевского, “Медный всадник” Пушкина) “Петербург” – своего рода гипероним, родовое название, включающее в себя гипонимы заглавий и Пушкина, и Гоголя, и Достоевского, подводящее итог становлению петербургского текста в истории русской литературы.

Название города в сильной текстуальной позиции служит элементом противопоставления текстам Пушкина уже в самом прологе. Повторяющееся дважды выражение *Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер* со сниженной стилистической коннотацией последнего элемента контрастна пушкинскому описанию Петербурга из вступления к “Медному всаднику”, также паратекстуального элемента произведения, схожего с “Прологом”: ... *и перед младшею столицей // померкла старая Москва*. Стилистически нейтральное определение *старая*, используемое Пушкиным в качестве элемента олицетворения, усиливается Белым в описании двух исторически предшествующих столиц, перифразы которых содержат архаичные интертекстуальные элементы высокого стиля, летописные крылатые выражения *Град первопрестольный – Москва; и мать градов русских есть Киев*.

Противопоставление “кажущегося русским” востока “пушкинскому” западу – одна из центральных идей пародирования “Медного всадника” в “Петербурге”. Город Пушкина – типично европейский, что проявляется в использовании многочисленных топонимов и этнонимов: ... *Природой здесь нам суждено // В Европу прорубить окно...*; ...*Отсель грозит мы будем шведу...* ; ...*Пусть волны финские забудут...* ). В описании Николая Аполлоновича, напротив, при помощи определений прямо подчёркивается его восточность: *восточная гостиная комната; восточный человек; бухарский*

*халат; татарские туфельки; татарская ермолка.*

Гипертекстуальность как средство создания полемичности текста используется в отношении не только классической литературы, но и христианской религии: библейский дискурс несколько раз явно пародируется в романе. При первом появлении провокатора Липпанченко, которое происходит в грязном, третьесортном трактирчике, за одним из столиков звучит фраза: *Что истина?* – вопрос Понтия Пилата к Христу, предшествующий суду Пилата и смерти Иисуса. Белый снимает глагол-связку изначального выражения (ср. *Пилат сказал Ему: Что есть истина?* (Иоанн, 11:38)), что позволяет в ответной реплике более точно передать противопоставление, снижающее первоначальный смысл вопроса: *Истина – естина...*, где существительное *истина*, на основе фонетического подобия корня *-Ист-*, инфинитивной формы *есть* и супплетивной формы настоящего времени глагола *быть – есть*, служит словообразовательной моделью для окказионализма с подменённой звукобуквой в корне слова: *естина*, в контексте обозначающего как трапезу посетителей трактира, так и служащего гиперонимом для наименования всех базовых потребностей человека.

Библейская гипертекстуальность и её пародийный план выражения, построенный Белым как результат собственного разочарования в христианской мировоззренческой картине мира, служит в романе “Петербург” неким семантическим полем для установления философской концепции романа. В романе “Петербург” “пучками” межтекстового философского смысла являются прежде всего Александр Иванович Дудкин и вовлечённый им в собственную картину мира Николай Аполлонович Аблеухов.

Дискурсы Николая Аполлоновича и Александра Ивановича несколько раз противопоставляются друг другу; наиболее ярко это можно увидеть в их философских дискуссиях-диалогах. Впервые появившись в доме Аблеуховых, Александр Иванович старается всячески заинтересовать, заинтриговать Николая, обратить его внимание на свой круг общения. Для этой цели Дудкин прибегает к точечным цитатам: *Читаю теперь Конан-Дойля... признаться, круг чтений моих для вас дик: я читаю Историю гностицизма, Григория Нисского, Сирианина, Апокалипсис...* В “сиринском” издании в этом же ряду однородных членов имелась и отсылка к “Сущности христианства” Адольфа Гарнака. Нетрудно уловить авторскую иронию, достигаемую дизъюнктивным соположением несовместимых претекстов, говорящих о крайней неустойчивости интересов героя. Речевое поведение Николая Аполлоновича очень пассивно; он практически не заинтересован в том, что говорит Дудкин. Об этом свидетельствуют и сигналы переспроса при упоминании цитатных элементов, не являющихся частью привычного ему дискурса: – *“Трудно жить в торричеллиевой пустоте...”* – *“Торричеллиевой?”* – *Николай Аполлонович ничего не расслышал...*

Аналогичная дискуссия повторяется в сюжете романа ещё один раз – после того момента, как Николай Аполлонович узнаёт о бомбе в *сардиннице*

ужасного содержания (подглавы “Дионис” и “Откровение”): *Николай Аполлонович, задыхаясь, бежал через толпу весь дрожащий и потный...* Цитирование деепричастия *задыхаясь* соотносит Николая Аполлоновича с Родионом Раскольниковым в эпизоде разоблачения, при описании реакции которого используются элементы этой же глагольной парадигмы: ср. – *Так... кто же... убил?.. – спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом... <...> Раскольников всё ещё задыхался...* ). Эта интертекстема позволяет читателю понять кардинальные изменения героя. С появлением Аблеухова перед Александром Ивановичем становится ясно, что, по сравнению с предыдущими главами романа, участники коммуникативной ситуации поменялись ролями: теперь Александр Иванович, носитель главных философских идей романа, – становится пассивным участником дискуссии, тогда как Николай ведёт беседу практически сам с собой: – *“Понимаете ли”, – твердил Николай Аполлонович, – “понимаете ли вы, Александр Иванович, меня...”* – *“Да, я вас понимаю...”* Как и в предыдущем эпизоде, интересны авторские ремарки: Белый использует глагол несовершенного вида *твердил*, будто показывая цикличность, бесконечность попыток Николая Аполлоновича выразить свои мысли. Об этом же свидетельствуют контактные повторы *понимаете ли; понимаете ли вы* в самой структуре фразы, выдающие растерянность, замешательство, нервозность Аблеухова. С Раскольниковым Аблеухова сближает и отношение к сардиннице; и Достоевский, и Белый используют одинаковое олицетворение: *Отвращение распирало... Дрянь всякая лезла и, – отвращение к ней...* (Ср. *Отвращение особенно поднималось и росло в нем с каждою минутою...*). Белый амплифицирует претекст, заменяя нейтральные глаголы Достоевского *поднималось, росло* стилистически маркированным *распирало*; кроме того, он принижает собственного героя, так как Раскольников испытывает отвращение уже после совершения преступления, а Аблеухов – лишь столкнувшись с возможной проблемой.

Изменение состояния Аблеухова-младшего связано с подглавой произведения “Суд”, а также персонажем Хроносом, второстепенным с точки зрения образной структуры, но раскрывающим внутренний мир Николая Аполлоновича. Изначально Николай Аполлонович в своём видении Хроноса замечает Конфуция или Будду, о чём говорят точечные цитаты, а риторический вопрос подчёркивает, что читатель имеет дело с несобственно-прямой речью героя: ... *Голова: Кон-Фу-Дзы иль Будды?* В романе образ Хроноса не соотносится ни с тем, ни с другим, но имеет дополнительную дизъюнктивную семантику восточной мифологии – о чём читателю напоминает обращение Белого в этой подглаве к нестандартному графическому оформлению фамилии главных героев – *Аб-Лай-Уховы* – и различным “восточным” этнонимам-дериватам (*Тураец, Монгол*), соседствующим с заимствованными из античной мифологии именами собственными (*Хронос и Сатурн*).

В этом же эпизоде Белый разрушает пространственно-временные связи при помощи интертекстуальной ёмкости имени древнегреческого бога Хроноса

– первопричины, породившей Хаос. Хронос закономерно приносит с собой изменение времени и пространства в сознании и, как следствие, во внутреннем монологе Николая Аполлоновича: *Течение времени перестало быть; всё погибало*. <...> *Атмосфера темнела за окнами: все пришло в раскаленное состояние, расширяясь без меры; вертелось ужасно...* Нарушение времени наблюдается прежде всего в смешении глагольных форм прошедшего и настоящего времени в прямой и несобственно-прямой речи героя: ... *всё погибало* <...> *и от этого все погибает* <...> *всё рушится: валится на Сатурн* <...> *вертелось* <...> *tourne* (фр. *вертится*). Иллогичны и используемые видовые формы: за исключением нескольких составных грамматических форм, обозначающих состояния (*перестало быть* <...> *пришло в раскалённое состояние*) все сказуемые – несовершенного вида, обозначающие бесконечную во временном континууме процессуальность.

Именно на этой стадии повествования Белый сознательно подменяет древнегреческое имя Хроноса на его коррелят из латинского языка: *Сатурн*. Имя собственное не просто переосмысливается, наделяется дополнительными семантическими оттенками, но и подвергается многоступенчатой языковой игре, каламбуру, на основе звукового подобия провоцируя билингвальную ассоциативную цепочку: *туранец – Сатурн – cela tourne*. Особенно интересно последнее звено цепи: Белый вычленяет в ассимилированном русскоязычном слове значимую для французского языка морфему, строит на основе каламбура авторское выражение *cela tourne* (фр. это вертится) и использует его для порождения целого сюжетного фрагмента, переведя на русский язык и описывая с его помощью действия Хроноса-Сатурна. Далее он разрушает порождённую семантику, поместив вычлѐнный франкоязычный корень в русскоязычный контекст, в котором он не имеет никакого лексико-грамматического значения и передаѐт лишь звукоподражание, тиканье часов бомбы: ... *за окном, в темноте, раздавалось: турн-турн*.

Видение Хроноса, которое оказывается сном, галлюцинацией Николая Аполлоновича, включает в себе помимо философии Штайнера и основы психоанализа З. Фрейда. Хронос-Сатурн – “осколок” бессознательного Аблеухова-младшего, в образе которого слились воедино не только религиозные буддистские и древнегреческие претексты, но и образ его отца, Аполлона Аполлоновича. Изначально это прослеживается в упоминавшемся ранее “раздвоенном” юридическом дискурсе Николая-Хроноса (*Ценность* <...> *социальные отношения* <...> *заключение* <...> *параграф первый* <...> *нумерация...*). Затем происходит упоминание интертекстемы, изначально возникшей в дискурсе Александра Дудкина в эпизоде, описывающем его первое появление в доме Аблеуховых: – “*Ай, ай: что ж такое “я есмь”?*” – “*Нуль...*” – “*А нуль?*” – “*Бомба...*”. Разговор Николая Аполлоновича с отцом построен по ассоциативной связи претекстов: аллюзия *я есмь* ведѐт к антропософскому учению Рудольфа Штайнера и, следовательно, к самоидентификации героя; *нуль* – категория кантианской философии, функционирующая здесь на

интертекстуальном и метафорическом уровнях (ср. *под Нирваную разумел он – Ничто...*); *бомба* – согласно учению Зигмунда Фрейда, элемент бессознательного Николая Аполлоновича, потенциальные страхи, которые настолько поглощают, пропитывают его, что Белый полностью лишает Николая личности, сравнивая его с бомбой и путём этого сравнения перенося на Николая звуковую ткань взрыва, ономаптою, воплощённую в сказуемом и сопровождаемом им обстоятельстве-деепричастии: *Николай Аполлонович понял, что он – бомба: и, лопнувши, хлопнул.*

Главной семантической основой образа Аполлона Аполлоновича служат две гоголевские аллюзии, обе – из петербургской повести “Шинель”. Аблеухов – типичный русский чиновник XIX века, пережиток бюрократического прошлого, оградивший себя футляром-каретой от *уличной мрази*, простых “маленьких” людей, приходящих к нему на поклон, целующих ему пальцы.

Безымянное *Учреждение* является интертекстемой, привносящей в образ Аполлона Аполлоновича черты *Значительного лица* из гоголевской “Шинели” – человека без имени, без фамилии, мелкого чиновника, но строящего из себя вершителя судеб. И у Белого, и у Гоголя родовые понятия *Учреждение* и *Значительное лицо* маркированы: у Белого – капитализацией, у Гоголя – курсивом. И у Гоголя, и у Белого должностные обязанности героев гиперболизируются: *Здесь, в кабинете высокого Учреждения Аполлон Аполлонович вырос в некий центр государственных учреждений и зеленых столов. Здесь являлся он силовой излучающей точкой, пересечением, импульсом...* Повторяющийся, словно рефрен, дейктический элемент *здесь*, схожая семантика эпитета *высокий* и сказуемого-преувеличения *вырос* передают авторскую иронию, указывая, что *Учреждение* было единственным местом, где Аполлон Аполлонович действительно мог почувствовать свою силу. Ср. *Впрочем, он старался усилить значительность многими другими средствами, именно: завёл, чтобы низшие чиновники встречали его еще на лестнице; коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному или какому приходилось другому, и чтобы уже, таким образом, доходило дело до него.* У Гоголя ирония передаётся составным глагольным сказуемым *старался усилить* и гиперболой *усилить значительность*.

Белый не просто наделяет своего героя характеристиками гоголевского *Лица*. Он уходит далее от претекста, сопоставляя в Аполлоне Аполлоновиче образы и *Лица*, и Акакия Акакиевича Башмачкина, изначально противопоставленные в повести: *Оторвался от пачечек положенных дел: вопросительных, восклицательных знаков... ; Из нотабен, вопросительных знаков, параграфов, чёрточек поднимается мертвая голова...* Аполлон Аполлонович олицетворяет типографские и пунктуационные знаки в той же манере, в какой Акакий Акакиевич персонифицирует, перевозносит буквы алфавита: *... некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал*



*губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву...* Результат персонификации неодушевлённых знаков в каждом случае различен. Герой Гоголя испытывает целый ряд ярких эмоций, которые подчёркиваются в нарративе фразеологизмом *сам не свой* разг. экспрес. ‘потерял душевное равновесие, расстроен, взволнован’ [Здесь и далее дефиниции языковых единиц приводятся по словарям, указанным в библиографическом списке] и обращают на себя внимание читателя повторяющимся сочинительным союзом *и*. Аполлон Аполлонович в главе “Учреждение”, представляющей собой резкий переход от третьеличного нарратива к перволичному, утверждает: *Восстали – параграфы. Поражает меня начертанье параграфа: падают – два совокупленных крючка; да, параграф – естественный пожиратель бумаг: филлоксера...* Сравнение *Параграф – Насекомое*, олицетворение, логическое выделение пунктуацией подлежащего *параграфы* показывают, что Аполлон Аполлонович стал жертвой собственной службы. При помощи контаминации интертекстуальных гоголевских образов Белый демонстрирует, что его чиновник является носителем нескольких социальных ролей: будучи вершителем судеб для других “маленьких людей”, он остаётся “маленьким человеком” и для себя самого, и для своего непосредственного окружения.

Третья глава “**Индивидуально-авторское своеобразие интертекста в романе А. Белого “Петербург”**” посвящена рассмотрению таких типов интертекстуальности, в которых особенно ярко проявляется индивидуальный стиль автора: центонного текста, архитектурных, автоинтертекстуальных и интермедиальных связей.

В первом параграфе “**Опыт центонного текста: рассказ Э. По “Маска Красной смерти” в романе А. Белого “Петербург”**” анализируется комплекс интертекстом, воссоздающий сюжет рассказа Э. По в произведении А. Белого, анализируются авторские трансформации, значительно меняющие сюжет претекста и формирующие кульминационный эпизод романа “Петербург”.

Большая часть межтекстовых связей, объединяющих рассказ Э. По и роман А. Белого, сконцентрирована в четвёртой главе, описывающей сцену маскарада, “в которой ломается линия повествования”.

Повествование в этой главе действительно значительно меняется; и в первую очередь это происходит благодаря многомерному переосмыслению *маскарада*. Бал-маскарад в романе Белого – не просто сюжетный элемент. Он воздействует на персонажей романа: главные герои подменяются, метафорически переосмысляются, надевают несвойственные им “маски”. Поражённая нахальностью Николая Аполлоновича, Софья Петровна Лихутина соотносится с *принцем Просперо* и становится *мадам Помпадур*. Сближает этих персонажей их изначальная интертекстуальная природа: *принц Просперо* – аллюзивный образ, связанный с *Просперо* из “Бури” Уильяма Шекспира, изгнанным на необитаемый остров. *Мадам Помпадур* у Белого – реминисцентный образ, отсылка к реально существовавшей фаворитке Людовика XV. Основанием для метафорического сравнения двух героев служит

их изоляция, попытка убежать от реальности и создать рай вокруг ада – и закономерный крах этой идеи. “Маска” Софьи Петровны – *Помпадур* является основой для конинтертекстуальности, связующим звеном между собственно Софьей Петровной и принцем Просперо из рассказа Эдгара По. Белый соотносит отдельные черты маркизы де Помпадур с поведением Софьи: *И – вспомнила; было третье какое-то слово, с которым заснула она. Третьим словом был: муж, офицер! На невзрачное слово теперь натолкнулась она...* Неопределённое местоимение *какое-то* намекает на незначительную роль мужа в насыщенной жизни Софьи Петровны, об этом же свидетельствует и эпитет *невзрачное*. Денотатом этой аллюзии служит известный факт из жизни Антуанетты, её легкомысленное отношение к мужу и гораздо большая заинтересованность в молодёжи, окружавшей её. Так же описывается и круг общения Софьи Петровны: *... граф Авен, Оммау-Оммергау, и Шпорышев, и Вергефден, и даже... Липпанченко...* Немотивированные антропонимы, предположительно взятые из словообразовательных элементов разных языков и помещённые в ряд однородных членов, усиленный полисиндетоном, объясняют решение Софьи стать *мадам Помпадур*.

С другой стороны, Помпадур – имя собственное, получившее отрицательную коннотацию и ставшее синонимом эпохи разврата, транжирства, бесконечных развлечений – соотносится с *принцем Просперо*. Ср. *Здесь были фиגляры и импровизаторы, танцовщицы и музыканты, красавицы и вино; А те, кто остался за стенами, пусть сами о себе позаботятся!* Экспрессивна здесь попарная сочинительная связь однородных членов; наплевательское отношение принца к собственному населению подчёркивается восклицанием, а также сочинительным союзом *а* во фронт-позиции, усиливающим противопоставление *Обычные люди – Королевская свита*.

Николай Аполлонович превращается в *красное домино* – аналог *Красной смерти*. Домино не раз намеренно преуменьшается – либо эпитетами (*сутулое домино*), либо антитезой *Николай Аполлонович – Домино*, которая развёртывается на протяжении почти всей сцены маскарада и говорит о том, что Николай Аполлонович никогда до конца не превращается в Домино, никогда не надевает свою маску полностью: *... стремительно пролетел Николай Аполлонович; и кровавый атлас за ним влётся на лаковых плиточках...* Здесь антитеза затрагивает не только самого Николая Аполлоновича и его карнавальный костюм; противопоставлены и сказуемые-действия: *пролетел – влётся*, причём первый компонент усиливается эпитетом *стремительно*, но связь с претекстом тем не менее сохраняется – через эпитет *кровавый*. О неспособности Николая Аполлоновича принять на себя новую роль говорит и описание его маски: *... маску же красное домино позабыло спустить; и стояло с приподнятой масочкой, с полуоткрытым ртом и с невидящим взором...* . Контекст получает дополнительный семантический оттенок при помощи суффикса (-очк-), который переосмысляет претекст в ироническом ключе, и префиксов (*при-*, *полу-*), показывающих неполноту, незавершённость

действий. Ср.: *Маска <...> столь точно воспроизводила застывшие черты трупа...* Эпитет *застывшие* порождает у Белого ряд эпитетов с близкой семантикой и с категориальным значением статичности – *полуоткрытый, невидящий* – но характеризует он уже не маску, а самого Николая Аполлоновича.

Постепенное переосмысление образа *Красного домино* – *Николая Аполлоновича* путём внедрения интертекстом в другие образы, их обыгрывания, трансформаций, приводит к закономерной интерверсии претекста. Белый иначе разрешает конфликт, и таинственная *Красная смерть*, гиперболизированная у Эдгара По с помощью сравнений (*Она прокралась, как тать в ночи*), цветописных эпитетов (... *В забрызганных кровью пиршественных залах*) и капитализированного ряда однородных членов в градации (*Воцарились Мрак, Гибель и Красная смерть*), оказывается Николаем Аполлоновичем, описания которого в схожем контексте антонимичны. Ср. оценочная характеристика, порождающая аксиологические смыслы: *Николай Аполлонович как-то жалко оскалился...*; выдающая пренебрежение суффиксация: ... *гуляла зараза догадок по поводу странного поведения сенаторского сына...* В последнем примере, в сравнении с претекстом, заметна и подмена подлежащего: ср. *Слух о появлении новой маски разом облетел гостей...* *Зараза догадок* – метафора, переносящая интертекстуальную характеристику *Красной смерти* с Николая Аполлоновича на гостей и преломляющая структуру интертекста.

Во втором параграфе “**Особенности взаимодействия интермедиальных связей, авторской интертекстуальности и архитектстуальности**” характеризуются разновидности интертекстуальности, взаимообусловленность и взаимосвязь которых формируют жанровую структуру романа, обеспечивая структурно-смысловую целостность художественного повествования.

В романе “Петербург” несколько раз упоминается романс “Сомнение” М. И. Глинки, использование которого носит, помимо интермедиального, и автоинтертекстуальный характер. Цитатами из романса сопровождается олицетворение древности, старых укладов и традиций, которые внезапно замечает Николай Аполлонович в дешёвом трактире, после разоблачения его замысла сыщиком Морковиным: *Ожесточенно, мучительно в дикой машине, взрывая и бацая бубнами, страшная старина, как на нас из глубин набегающий вулканический взрыв, – звуком крепла и плакала в ресторанное зало: “Уууй-миши-теесь ваалнеения страа-аа-сти...” – “Уу-снии безнаа-дее-жнаа-ее сее-ее-рдее...”* В Четвёртой симфонии А. Белого “Кубок метелей” романс тоже цитируется, в такой же графической оболочке, с дефисацией и разделением строк текста романса на отдельные реплики: *Метель запевала о том, что старинная старина, к нам взывающая томлением с воздушным, как воздушные рои снежинок, полетом все о том же запевшей любви, – что старина поет все неумолчней, и зовет-то и плачет-то, ластится и раскачивает легкую колыбель, словно деточки, сиротеющей души: – метель запевала, и снега, пелены, парчи бросались на окна, когда жадные уста ее*

*лобзали* окно, как и встарь лобызали. *Метель запевала: “Уууй-мии-теесь воо-лнее-ния страа-аа-аа-стии...” “Уу-снии бее-знаа-аа-дее-жнаа-ее- сее-ее-рдцее...”* Интермедиальное вкрапление служит средством автоинтертекстуального объединения двух контекстов, антонимичных по своей семантике. В раннем произведении Белого *старина* олицетворяется с преобладающей положительной коннотацией: эпитеты *воздушная, лёгкая, сиротеющая*; глагольный ряд *запевала, зовёт, плачет, ластится*; сложные сравнения *как воздушные рои снежинок, словно деточки, как и встарь*. Особую роль в создании олицетворения играют многочисленные обращения к архаичной лексике и соответствующим специфическим производным формам: *лобызать, уста*.

В “Петербург”, по прошествии четырёх лет, Белый иначе передаёт восприятие прошлого, используя образные средства с противоположной семантикой. *Старина* теперь уже не *лёгкая*; для создания её образа используются лексемы с общим значением разрушения, уничтожения, с ярко выраженной отрицательной характеристикой: *ожесточенно, мучительно*. Используются звукоподражания: *взрывая, бацая*. Антонимичным оказывается и сложное сравнение: *как <...> из глубин набегающий вулканический взрыв*. Интертекстуальное противопоставление служит способом выражения разочарованности Белого в прошлом, в древних устоях, обычаях, нравах. В “Петербурге” Белый осознаёт заблуждение при признании *старины* в своём раннем произведении вечной и ласковой, и словно бы помещает вслед за интермедиальным вкраплением авторскую позицию в речь повествователя, которая выражается саркастическим звукоподражанием-восклицанием с фигурой умолчания, соположенным с текстом романса, через организацию параграфов вторгающимся в него и трансформирующим претекст: *“Уууй-мии-теесь ваалнее-ния страа-аа-стии...” – “Уу-снии безнаа-дее-жнаа-ее сее-ее-рдцее...” – “Ха-ха-ха-ха-ха!...”*

Новый смысловой оттенок интермедиального вкрапления используется Белым и далее – в главе “Суд”: *... там, там старина, как на нас налетающие таксомоторные вопли, окрепла старинными звуками пенья. – “Уйми-теесь... ваа-лнее-ния страаа-аа-стии...” – “Усни... безнаа...”* Цитата используется при нарушении пространственно-временных связей, которое выражается семантически несочетаемым сложным сравнением: *старина, как на нас налетающие таксомоторные вопли...* Антитеза *таксомоторные вопли – старинные звуки пенья* подчёркивает губительность старины, взаимопроникновение страшного опыта настоящего и ужасов былых времён, их тесную взаимосвязь. Авторскую иронию здесь передаёт, помимо самого звукоподражания, и внезапное появление фигуры умолчания. Она не только не даёт завершить вторую строчку романса, но обрывает её на середине слова, на звуке /а/, который затем используется для создания рёва, тоже воссоздающего связь прошлого и настоящего: *“Ааа”*, – *взревело в дверях: труба таксомотора? Нет: стояла старинная голова*. В вопросительном эллиптическом предложении

и сопровождающем его обособленном отрицании оксюморон приобретает ещё большую экспрессивную окраску. Разрушительная мощь старины описывается безличным предложением *взревело в дверях*, по своей коннотации противоположным сравнениям *как воздушные рои снежинок* и *словно деточки*, использовавшимся в Четвёртой симфонии.

Автоинтертекстуальными можно назвать и реминисцентный фрагмент романа, где в воспоминания Николая Аполлоновича возникают авторские реминисценции из детства самого А. Белого. В подглаве “Безмерности” страх Николая перед отцом выражается при помощи интертекстемы – стихотворения И. В. Гёте “Лесной царь”, причём автор выстраивает противопоставление на метатекстуальных образованиях: тексте-оригинале и его переводе В. А. Жуковского. Антитеза передаёт неоднозначные чувства, различное отношение маленького Коли к гувернантке-немке и к отцу: *У гувернантки – он видит, покоится голова его; старушка читает: Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? // Es ist der Vater mit seinem Kind... За окнами – буревые порывы: бунтует там мгла; там – погоня*. Сказуемое *покоится*, обособленное обстоятельство места *за окнами* показывают, что Коля чувствует себя в полной безопасности, несмотря на олицетворённую *бунтующую мглу* и *погоню* – они относятся к совершенно другой жизни, другому миру, о чём свидетельствует дейктический элемент *там*. *Здесь* – его няня, которая бережёт ребёнка и заботится о нём.

Соположенной с этим воспоминанием оказывается другая реминисценция – Аполлон Аполлонович, обучающий ребёнка контрадансу под эти же строки, но уже в переводе Жуковского: *... вместо музыки он отрезывает – скороговоркою: Кто скачет, кто мчится под хладною мглой? // Ездок запоздалый, с ним сын молодой... Погоня – настигла: В руках его мертвый младенец лежал...* Два фрагмента-реминисценции противопоставляются через различную семантику сказуемых *Старушка читает – Он [Аполлон Аполлонович] отрезывает скороговоркою*; антитеза передаёт испуг Коли. Во втором фрагменте происходит буквализация метафоры *отношения с отцом – погоня*, используемой в первой реминисценции: это происходит при помощи цитации дополнительного фрагмента, заключительной строки перевода поэмы, подвергшейся трансформации – конечному эллипсису. Кроме того, сказуемое, сопровождающее подлежащее *погоня*, выделяется из контекста своей видовременной формой – *настигла* (совершенный вид), что также свидетельствует об обречённости маленького Коли, неспособности гувернантки защитить ребёнка от тирании отца.

Не случайно Белый использует текст-первоисточник Гёте и перевод Жуковского. Две поэмы сильно различаются по своей ритмической структуре; если текст Гёте написан размеренным четырёхстопным ямбом, то перевод – скорым четырёхстопным амфибрахией, который гораздо точнее соотносится с описанием Аполлона Аполлоновича: *... отсчитывая шажки, выбивая ладонями такт...*

Дизъюнктивная интертекстуальная структура этого фрагмента показывает, что скорый темп контрданса, описываемый и обстоятельствами образа действия, характеризующими Аблеухова-старшего, и самой цитатой из перевода Жуковского, – одно из наиболее ярких детских воспоминаний Николая Аполлоновича, сильно его напугавшее, на подсознательном уровне заложившее в нём ненависть к собственному отцу. Автоинтертекстуальность эпизода вскрывается при обращении к “сиринскому” изданию романа, где Белый специально упоминает имя собственное: *У старушки, у Ноккерт, – у гувернантки... Ноккерт* – подлинное имя гувернантки Белого, обнаруживаемое в его мемуарах и переписке; оно способствует соотнесению Коли с Борей Бугаевым, а Аполлона Аполлоновича – с отцом Бори, Николаем Васильевичем, с которым у Белого были очень сложные отношения.

В **Заключении** формулируются основные выводы и определяются перспективы дальнейшего исследования.

Анализ современных исследований по проблеме интертекстуальности позволяет определить основные принципы интертекстуального анализа художественного текста: обнаружение интертекстемы; выявление претекста; рассмотрение авторских трансформаций интертекстем и смысловых приращений, к которым ведут трансформации претекста; выявление языковых средств, создающихся интертекстуальными фрагментами; классификацию интертекстем в соответствии с типами межтекстовых отношений.

Интертекст в романе “Петербург” выполняет важную стилеобразующую функцию: формирование идиостиля, уникальной творческой манеры А. Белого. Интертекстемы подвергаются многочисленным трансформациям и редко используются в первоначальном виде. Структурно-семантические модификации наблюдаются в многоуровневом обыгрывании пушкинского интертекста в эпиграфах романа. А. Белый широко использует замену компонентов, приводящую к контаминации интертекстем и к разрушению диахронных связей с претекстом; переход утвердительных форм в отрицательные; эллипсис; часто варьируется пунктуация, что меняет интонационные акценты претекстов и создаёт дополнительные смысловые оттенки.

А. Белый использует претексты для создания собственных средств выразительности, подвергает значительным семантическим трансформациям систему тропов Э. А. По из рассказа “Маска Красной смерти”. Аллегоричный рассказ подвергается двойной гиперболизации: интертекстемы усиливаются при помощи буквализации, двойной актуализации, экспликации претекста, приводящей к созданию окказионализмов.

Стилистическая разноплановость текста произведения создаётся также при помощи интермедиальных связей. Отсылки к произведениям смежных искусств заставляют текст “звучать” в буквальном смысле: ассоциативно-смысловые связи с оперой П. И. Чайковского “Пиковая дама” создаются сравнениями, антономасией, сопровождаются синтаксическими трансформациями, приносят в текст авторскую оноματοпею. Строчки из старых

романсов, генерализирующие в романе идею “страшной старины”, подвергаются дефисации, имитирующей протяжную ритмику, и приводятся в написании, приближенном к устной речи, что создаёт эмоциональную тональность произведения.

Текстообразующая функция проявляется в том, что интертексты создают обширные синтагматические и парадигматические текстовые связи, эксплицируют идейно-художественное содержание произведения, участвуют в его композиционном построении. С помощью ключевых интертекстов формируется динамика текстовой семантики, образуются дополнительные смысловые оттенки, коннотации. Важнейшими композиционными приёмами, создающимися интертекстуальными средствами, являются смысловые доминанты и смысловые оппозиции, которые способствуют развитию повествования, передают диалектику характеров литературных персонажей, формируют психологизм художественной прозы А. Белого.

В романе часто появляются точечные цитаты – ономастические образования разного рода (топонимы, реминисцентные и аллюзивные имена собственные), которые активно участвуют в создании уникальной образной структуры романа. При этом точечная цитата становится знаком-интерпретантой, репрезентирующим концептуальный смысл произведения.

Архитекстуальные связи выполняют важную жанрообразующую функцию. Они делают роман полифоничным, полидискурсивным, индивидуализируют речевые характеристики героев романа. Аполлон Аполлонович часто обращается к лексическо-грамматическому пласту официально-делового стиля, использует профессиональный жаргон. Недалёкость чиновника высмеивается путём столкновения его дискурса с философским текстом, построенным на абстрактных существительных – метафизических категориях. В романе возникают вкрапления поэтических текстов, что является одним из проявлений уникального жанра ритмизованной прозы. Часть текстов носит автоинтертекстуальный характер: они являются трансформированными стихотворениями из поэтических сборников А. Белого, что приводит к переосмыслению писателем своего творчества, переоценке философской и жизненной концепции, ироническому взгляду на собственное прошлое.

Многообразие видов интертекстуальных связей в художественном тексте, авторские трансформации интертекстов позволяют определить дальнейшие перспективы диссертационного исследования. Оно может быть продолжено путём сравнительного анализа творчества авторов одной эпохи, представляющих разные литературные направления, либо писателей различных культурно-исторических эпох. Авторская интертекстуальность А. Белого в творческих сферах *поэт – прозаик* может послужить предметом самостоятельного исследования. Возможно рассмотрение интертекстов в творчестве Андрея Белого с позиций когнитивной поэтики – анализа художественной когниции писателя.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях:

1. Яковлев, А. И. Интертекстуальная цветопись и интермедиальные связи как средства создания образа Христа в романе А. Белого “Петербург” // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2011. – №1. – С. 113-116. **(Журнал включён в перечень изданий, рекомендованных ВАК РФ)**

2. Яковлев, А. И. Пародия как интертекстуальная лингвистическая категория (на примере пушкинского интертекста в романе А. Белого “Петербург” // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2011. – №2. – С. 206-210. **(Журнал включён в перечень изданий, рекомендованных ВАК РФ)**

3. Яковлев, А. И. Опыт центонного текста: рассказ Э. По “Маска Красной смерти” в романе А. Белого “Петербург” // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2011. – №2. – С. 210-214. **(Журнал включён в перечень изданий, рекомендованных ВАК РФ)**

4. Яковлев, А. И. Пушкинские крылатые выражения в современных фразеографических источниках и в романе А. Белого “Петербург” // Проблемы истории, филологии, культуры: науч. журн. РАН / под ред. М.Г. Абрамзона. – Вып. 3 (33). – М.; Магнитогорск; Новосибирск: ЗАО "Магнитогорский Дом печати", 2011. - С. 247-251. **(Журнал включён в перечень изданий, рекомендованных ВАК РФ)**

5. Яковлев, А. И. Способы и средства передачи прецедентных текстов (на материале мистерии Дж. Гордона Байрона “Каин” и её художественного перевода, осуществлённого И. А. Буниным) // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011. – С. 227-238.

6. Яковлев, А. И. Гипертекстуальные связи с прецедентным текстом: библейская пародия в романе А. Белого “Петербург” // Диалог культур – культура диалога: материалы международной науч.-практич. конф. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – С. 420-423.