

Интертекстуальность и транскulturация (на материале поэтических текстов Луизы Глик)

Настоящая статья посвящена осмыслению художественного текста как априори транскультурного. Гипотеза исследования состоит в том, что истинное художественное произведение всегда создается как «реплика в диалоге» с уже существующей литературной традицией, которая выходит за пределы одной культуры и апеллирует к общечеловеческому эстетическому полю. Одним из доменов, содержащих «конденсаторы культурной памяти», является культура Античности. Несмотря на то что эта культура нередко имперсональна (следовательно, недискурсивна, если согласиться с тезисом Н.Д. Арутюновой), она по-прежнему остается для автора иной культурой, базисом для заимствования и адаптации вечных сюжетов, тем и образов. Следовательно, транскulturация как процесс взаимопроникновения и кооперации различных семиотических кодов осуществляется. Ее маркером выступают элементы интертекстуального порядка: интексты, аллюзии, сценарии, сюжеты, парадигмы культурных типажей. Материалом исследования послужили стихотворения Луизы Глик из поэтического сборника «Аверно». В работе использованы дескриптивный и герменевтический методы, а также метод интертекстуального анализа. Сделан вывод, что апелляция Глик к темам Античности не только становится частью ее художественного метода, но и помогает ей пережить личный травматичный опыт. Лирическая героиня «Аверно», ассоциируемая с образом Персефоны, — это субъект, перманентно перемещающийся между мирами, субъект «вне дома», не принадлежащий какому-либо топосу. Именно таков и транскультурный субъект нового мира.

Ключевые слова: транскulturация, интертекстуальность, интекст, сюжет, нарратив, Луиза Глик, «Странница Персефона».

This article is devoted to understanding the literary text as a priori transcultural. The research hypothesis is that a true work of art is always created as a “replica in dialogue” with an already existing literary tradition that goes beyond one culture and appeals to the universal aesthetic field. One of the domains containing “capacitors of cultural memory” is the culture of antiquity. Despite the fact that this culture is often impersonal (hence, non-discursive, if we agree with the thesis of N.D. Arutyunova), it still remains a different culture for the author, the basis for borrowing and adapting eternal plots, themes and images. Consequently, transculturation as a process of interpenetration and cooperation of various semiotic codes is carried out. Its marker is the elements of the intertextual order — intexts, allusions, scenarios, plots, paradigms of cultural types. The material of the article was the poems of Louise Glick from the poetry collection “Averno”. The work used descriptive and hermeneutical methods, as well as the method of intertextual analysis. The author of the article comes to the conclusion that Glick’s appeal to the themes of antiquity not only becomes part of her artistic method, but also helps her survive her personal traumatic experience. The lyrical heroine “Averno”, associated with the image of Persephone, is a subject permanently moving between worlds, a subject “out of home”, not belonging to any topos. This is precisely the transcultural subject of the new world.

Keywords: transculturation, intertextuality, intext, plot, narrative, Louise Glick, “Persephone the Wanderer”.

Введение

Транскulturация — эпистема нового времени, как справедливо подчеркивает М.В. Глостанова [1]. Отчасти идея реконфигурации образов мира, в котором существует постиндустриальное общество, близка теории ризомы, разработанной в трудах Ж. Делёза. Ризома является базовым символом новой концептологии, метафорой сознания, конституирующей противопоставление вертикали бытия и мышления горизонтальному движению «вширь», не отталкиваемому от централизованного «стержня». Ризома многообразна и открыта трансформациям [2]. Закономерно, что ризоматическим становится и изучение новейшей литературы, которое не укладывается в монопарадигмальные рамки.

Современная эпоха транскультурна по своей природе: в мире проницаемости границ чужое и чуждое получает дополнительный импульс к вхождению в новое семиотическое поле, становясь частью его кодовой системы. Художественный текст, создаваемый современными авторами, — это, по нашему убеждению, априори текст транскультурный: об этом свидетельствует не только возникновение так называемой транслингвальной литературы, но и сам факт того, что произведение, написанное в русле метамодернистского дискурса, остается «эхокамерой текста». Это касается

и монолингвальных текстов, которые остаются транскультурными феноменами за счет апелляции к мировому художественному опыту. Сама *интертекстуальность* таких текстов свидетельствует о том, что паттерны иных культур, будь то ретранслируемые и переосмысляемые мифологические сценарии, образы и символы, заимствуются не из «коренной» культуры натива, а из смежных эстетических зон. Открытым остается вопрос, считать ли такие «конденсаторы культурной памяти» (М.Ю. Лотман), как мифологемы классической Античности, транскультурными элементами.

По мнению У.М. Бахтикиреевой и О.А. Валиковой, каждая литература представляет собой домен культуры, аккумулирующий ее опыт в конкретных идеях, сюжетах и образах. Иногда домены взаимодействуют друг с другом в пространстве диалога; транскультурные процессы в эстетическом феномене также диалогичны, даже если подобное взаимодействие не ведет к кооперации семиотических подсистем художественного целого [3].

Цель настоящей статьи — попытаться осмыслить поэтическое творчество нобелевского лауреата Луизы Глик сквозь призму теории транскультурации. Гипотеза состоит в том, что маркером транскультурации выступает интертекстуальность как обращение автора к уже созданным текстам *других культур* в практике создания уникального поэтического дискурса.

Методологические предпосылки

Жизнь каждого текста, и в особенности текста художественного, проходит в окружении других текстов и в условиях взаимоотношений стоящих за этими текстами субъективированных сознаний. Поскольку в настоящей работе мы опираемся на теории межлитературного диалога и интертекста, считаем необходимым обозначить некоторые важные исследовательские концепции по данному вопросу.

Согласно рассуждениям М.А. Лагоды, аксиомой практически любого литературоведческого исследования является положение о том, что «всякий текст обусловлен контекстом культуры, следовательно, всякий текст указывает на другие тексты, становится реакцией на них» [4].

В статье «Интертекстуальность как аспект интерпретации художественного литературного произведения: к постановке проблемы» исследователь пытается установить логику в отношениях между двумя феноменами: диалогом и интертекстом (диалогизмом и интертекстуальностью, если говорить о свойстве текста открыто взаимодействовать с другими текстами). М.А. Лагода совершенно справедливо указывает на (условно) гипергипонимический характер данных реляций.

Диалог как принцип, определяющий «суть человеческого бытия» (М.М. Бахтин), есть участие нескольких уникальных сознаний в событии, единицей которого становится единство двух (и более) высказываний. Художественное произведение понимается ученым как реплика в диалоге культур, которая, в свою очередь, предполагает последующую реакцию на себя.

Произведение, «будучи звеном в цепи речевого общения, связано с другими произведениями высказываниями — и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевого субъекта, отмечено “печатью индивидуальности”» [5. С. 178]. Таким образом, в понимании Бахтина указание на «чужое слово» — всегда художественное «освоение», авторская интерпретация («опыт самопознания в опыте Другого») [6. С. 184]. С понятием диалога у Бахтина соотнесено понятие «участного» сознания.

Если Бахтин рассуждает о взаимодействии сознаний, то семиологическая модель Ю. Кристевой описывает взаимодействие текстов. Текст, понимаемый исследовательницей как «мозаика цитаций», превращается в «парадигму бессознательного» — интертекст. Персонализм бахтинской концепции соотнесен с имперсональностью теории интертекста.

М.А. Лагода приходит к выводу, что оба понятия, не совпадая по объему («диалог» Бахтина несоизмеримо более крупное по смысловой нагрузке явление), тем не менее пересекаются: за интертекстуальностью закреплена позиция «одного из аспектов диалога». В отличие от интертекстуальности, диалог преодолевает мысль о том, что новизна всякого текста кроется только в комбинаторике уже существующих кодов.

С «ракурса» диалога традиция — это «живой голос культуры», а интертекст — «место встречи» нескольких текстов для их дальнейшего «взаимодействия». Именно с позиции интеграции герменевтического и семиотического подходов анализ художественного текста видится наиболее продуктивным. Какая роль в процессе «взаимодействия» отведена интертексту?

Как отмечает Н.А. Фатеева,

создание языковых конструкций «текст в тексте» и «текст о тексте» связано с активной установкой автора текста на диалогичность, которая позволяет ему не ограничиваться лишь сферой своего субъективного, индивидуального сознания, а вводить в текст одновременно несколько субъектов высказывания, которые оказываются носителями разных художественных систем [7. С. 4].

Интертекст — феномен парадигматического уровня, некая совокупность всех текстов, «вышедших за пределы конкретного авторства» в процессе многочисленных к ним «обращений» и ставших частью семиосферы. Интертекстуальность — способность конкретного текста к порождению связей с другими текстами. С точки зрения читателя, интертекстуальность — установка на углубленное понимание произведения в процессе его «археологии» (Ю. Лотман) либо «разрешение непонимания текстовых аномалий» (Н.А. Фатеева).

При установлении интертекстуальных связей важен «принцип интерпретанты», введенный М. Риффатерром. Исследователь считает, что «интертекстуальность не функционирует и, следовательно, не получает текстуальности, если чтение от T1 к T2 не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» [Там же]. Согласно Риффатерру, текст и интертекст не связаны между собой как «донор» и «реципиент», следовательно, их отношения не сводимы к примитивному представлению о «заимствованиях» и «влияниях». Под действием интерпретанты происходит взаимная трансформация смыслов обоих текстов.

По мнению М. Ямпольского [8. С. 136], «сильные» произведения и авторы, вокруг которых и разворачивается истинный процесс художественной эволюции, включены в интертекстуальные связи совершенно особым образом. В их произведениях цитаты — это не просто нуждающиеся в нормализации аномалии, но и указания-сокрытия эволюционного отношения к предшественнику. Цитирование становится парадоксальным способом утверждения оригинальности.

При этом, как справедливо отмечает Н.А. Фатеева, круг авторов, попадающий в центр внимания поэтов и прозаиков начиная с Серебряного века и до наших дней, весьма ограничен:

...в его центре все чаще оказываются одни и те же художники слова, особенно если распределять произведения по годам их написания. Это объясняется диалогической ориентацией авторской интертекстуализации, когда автор вступает в воображаемый диалог не только со своими предшественниками, но и с современниками, что превращает интертекстуальный диалог из внутреннего во внешний.

Художник понимает, что адекватность восприятия порождаемых им текстов зависит от «объема общей памяти» между ним и его читателями; общностью «диалекта памяти» определяется и степень «эллиптичности» текста, и выбор автором собеседника-адресата [9. С. 35].

Малоизученная проблема интертекстуальности — это вопрос классификации составляющих ее элементов. Наиболее последовательные систематизации представлены в работах П.Х. Торопа, Ж. Женетта и Н.А. Фатеевой.

Соотнесение текстовых элементов в пределах художественного целого П.Х. Тороп называет метакоммуникацией, в процессе которой создаются метатексты. Согласно предложенной методике, исследователю необходимо выявить связь наличествующего текста с исходным текстом (прототекстом в терминологии автора) и актуализировать ее функцию. Тороп выдвигает понятие интекста — «семантически насыщенной части текста, смысл и функция которой определяется, по крайней мере, двойным описанием».

Классификация интекстов учитывает:

- способ примыкания метатекста к прототексту (утвердительный или полемический);
- уровень примыкания (явный или скрытый);

- фрагментарность или целостность примыкающего текста.
- Классификация, разработанная Ж. Женеттом, включает в себя следующие уровни:
- интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте
 - двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
 - паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию,
 - послесловию, эпиграфу;
 - метатекстуальность как комментирующая и часто критическая
 - ссылка на свой предтекст;
 - гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
 - архитектурность, понимаемая как жанровая связь текстов [10].

Самая подробная классификация феномена предложена Н.А. Фатеевой в книге «Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности». Исследовательница рассматривает реализацию интертекстуальности в следующей системе элементов:

- конструкции «текст в тексте»: цитаты (с атрибуцией и без атрибуции); аллюзии (атрибутированные и неатрибутированные); центонные тексты;
- паратекстуальные элементы: цитаты-заглавия; эпиграфы;
- метатекстуальные единицы: пересказ; вариации на тему претекста; «дописывание» чужого текста; языковая игра с претекстом;
- гипертекстуальные включения как пародия, осмеяние другого;
- архитектурные «пересечения» как жанровая связь текстов;
- тропы и стилистические фигуры;
- интермедияльные тропы;
- звуко-слоговые и морфемные элементы интертекста;
- заимствование художественного приема;
- поэтические парадигмы [11].

Опираясь на приведенные тезисы, можно сделать вывод, что любой интекст, т.е. «вставной» элемент, — это всегда факт прецедентного порядка. Прецедентный текст не только хорошо известен широкому окружению личности (в нашем случае личности писателя), но и значим для этого окружения в познавательном и эмоциональном планах, т.к. за каждым прецедентным феноменом лежит уникальная система ассоциаций.

Семиотический «способ существования» прецедентного текста (Ю.Н. Караулов) подразумевает, что целостной единицей обозначения может выступать даже полнообъемное художественное произведение, которое существует в сознании носителей языка как схема, включающая в себя самые значимые детали: сюжет, конфликт, систему персонажей и пр. Обращение к произведению регулируется через систему коррелирующих с ним символов: цитат, имен персонажей, ситуаций и пр. При этом в сознании адресатов происходит свертывание данного текста (редукция) и последующая его экспликация под воздействием очередного текстуально-прецедентного стимула.

Прецедентные тексты формируют общечеловеческую культуру; их знание служит показателем высокого уровня культурной компетенции личности. Корпус прецедентных текстов — это «костяк фоновых знаний» того или иного лингвокультурного сообщества. Поскольку прецедентные тексты определяют аксиологические ориентиры данной культуры, по своим функциям они сближаются с функциями мифа.

Результаты и их обсуждение

Лауреат Нобелевской премии 2020 г. Луиза Глик родилась в еврейской семье в 1943 г. По линии матери в роду Глик были выходцы из России (однако некоторые исследователи склонны полагать, что из Украины или Беларуси). Трагические обстоятельства семейной жизни наложили на Глик

определенный отпечаток. Первый ребенок в семье, старшая сестра Глик, не дожила до семидневного возраста. Это обстоятельство сильно сказалось на ее матери, которая относилась к Глик сквозь «призму отсутствия» первенца. С трудом окончив школу, Глик не стала поступать в университет; вместо этого она занялась психоанализом, уйдя в многолетнюю интроспекцию. Окончив несколько поэтических мастер-классов, Глик выпустила книгу стихов «Первенец» в 1968 г.

Ранние стихи Глик представляют собой короткие зарисовки повседневной жизни. Постепенно ее художественный метод трансформируется. Последние ее книги, в частности «Аверно», включают в себя длинные стихотворения, объединенные сквозными мотивами и образами. Через автобиографические истории в них проявлены мифологические прецеденты, такие как Эвридика или Персефона. Опыт психоанализа наложил отпечаток на ее размышления о судьбе и самой человеческой личности. Ее поэтический язык аскетичен, авторский словарь предельно сдержан: Глик наследует поэтическую манеру Эмили Дикинсон [12].

Книга «Аверно» вышла в 2006 г. Она носит имя вулканического озера в Италии, где, по преданиям древних римлян, находятся врата в царство мертвых — Аид. Лирическая героиня книги — субъект, объединяющий в себе три ипостаси: поэтессу, Персефону, дочь царственной богини плодородия Деметры, и девушку из криминальной хроники, пережившую опыт насилия.

«Аверно» не только гидроним в Италии. Это слово вбирает в себя целый комплекс интертекстуальных ассоциаций, которые могут быть эксплицированы читателем при наличии базовых знаний. Таким образом, само заглавие цикла уже становится интекстом, отсылающим нас к парадигме определенных ситуаций и сценариев. Первый комплекс значений связан с топосом Аида и мотивом нисхождения в подземное царство. Попасть в Аид можно было лишь при исключительных обстоятельствах: смертным дорога туда была недоступна. Тем не менее нисхождения в Аид удаивались исключительные личности, наделенные способностью *культурного героя* к пересечению границ познанного (М.Ю. Лотман). Только субъект, наделенный способностью пересекать границы, по М.Ю. Лотману, может быть отнесен к категории «мифологического героя». Аверно — врата в подземное царство наряду с тремя другими порталами. Древние греки верили, что первые врата расположены в местности Эпир, где сливаются воедино три реки: река Скорби, река Стенаний, Огненная река. Там располагается Некромантикон, куда для свершения своего обряда некогда отправился сам Одиссей. Вторые врата находятся на территории современной Турции, в городе Иераполе. Третьи — на юге Греции, близ мыса Мапатан: ими воспользовались Геракл, которому было поручено вывести в мир людей грозного Цербера, и Орфей, спустившийся в мир мертвых в поисках Эвридики. Наконец, Аверно (где «нет птиц») — четвертые врата в Аид. Эти врата известны тем, что близ них пророчествовала Сивилла. Именно к ним отправился знаменитый герой Эней, чтобы совершить катабасис [13]. Таким образом, уже на уровне заглавия мы подключаемся к текстам — и сюжетам — иной культуры, культуры античной, которая становится для англоязычного текста вместилищем тем, образов и мотивов. Парадигма субъектов древнего мифа указывает на то, что и субъект поэтической книги является героем «транзитного» пространства, что он перемещается между топосами, не принадлежа ни одному из них полностью. В каком-то смысле это надтерриториальный индивид, лишенный жесткой хронотопической детерминанты. Наши предварительные замечания оказываются оправданными, когда мы знакомимся с одной из ключевых фигур книги — Странницей Персефой, чье имя также отсылает нас к инокультурному (однако универсальному!) паттерну.

Миф о Персефоне представлен в «Гомеровских гимнах»; историю похищенной девы мы впервые находим в «Гимне к Деметре» [14. С. 10–20]. Имя Персефоны — это также имя прецедентное, и связано оно не только с героиней единичного мифа, но и с целым культурным нарративом, который разворачивается в воспринимающем сознании читателя благодаря интексту. Персефона не случайно названа Странницей. Некогда похищенная богом подземного царства Аидом, она постепенно стала медиатором между мирами. Одна ее ипостась — это ипостась Кору, непорочной девы, прельщенной запахом диковинного цветка — нарцисса. Вторая — ипостась владычицы

загробного мира. Третья — ипостась психопомпа, проводника душ. Наконец, в четвертой своей ипостаси Персефона олицетворяет идею возрождения жизни после долгой зимы. Этот ее аспект особенно чтим в Элевсинских мистериях наряду с культом ее матери — богини Деметры, которая на начальном уровне сюжета является для образа Персефоны априори непарцеллируемым элементом, частью дихотомии «мать — дочь».

В первой версии мифа
Персефону
отнимают у матери,
и богиня земли
наказывает землю — это
согласуется с тем, что мы знаем о человеческом поведении,

что люди получают глубокое удовлетворение
от причинения вреда,
особенно бессознательно:

мы можем назвать это
отрицательным творчеством¹.

Переживания лирической героини, пытающейся преодолеть свою болезненную связь с матерью, накладываются на дуальный комплекс «Деметра — Персефона», где первой принадлежит доминирующая роль, а образу второй сообщена определенная объектность. Как справедливо подчеркивает Дж.Ш. Болен, Персефона как личностный паттерн неактивна: она вынужденно податлива и находится под влиянием других людей, т.к. ее собственная инстинктивная природа пока не проявлена [15]. Э. Хардинг называет психический структ Персефоны «женщиной-Анимой», недостаточно осознающей, чем является ее собственная жизнь [16].

Персефона в данном фрагменте стихотворения — объект, «отнятый у матери». Имя Деметры дано через иносказание: «богиня земли». Земля в поэтическом универсуме Глик тесно переплетена с мотивом материнского начала; это апелляция к архетипу, символически репрезентированному в идее плодородия. «Причинение вреда» и «отрицательное творчество» — аллюзия на античный сюжет о том, как Деметра, оплакивая свою утрату, наслала на землю вечную зиму. Роду людскому грозила гибель; почва перестала плодоносить; и лишь Зевс, который вмешался в судьбу мира, смог добиться возвращения Персефоны в мир живых. Однако она уже вкусила в царстве мертвых зернышко граната, навсегда оставаясь связанной с инобытием.

Как известно, возвращение возлюбленной
не замещает
потерю возлюбленной: Персефона

возвращается домой
испачканная красным соком
как
персонаж из сериала
«Сестра Готорн».

Глик размышляет о том, может ли Персефона принадлежать лишь одному месту, и приходит к выводу, что затронувшие ее трансформации необратимы:

Я не уверена, что
сдержу это слово: является ли земля
«домом» для Персефоны? Может быть,
она дома в постели бога? Или она бездомна?
Является ли она
прирожденной странницей, иными словами,
экзистенциальной

¹ Здесь и далее перевод Е. Дайс.

копией своей матери, менее
обремененной идеями причинности?

Ты же
знаешь, что тебе не должен никто нравиться.
Персонажи –
это не люди.
Это аспекты дилеммы или конфликта.

Три части: точно так же, как душа разделена на
Я, Сверх-Я и Оно.
Точно так же,
Как три уровня мироздания своего
рода диаграмма, которая отделяет
Небо от Земли и от Ада.

Вы должны спросить себя:
где идет снег?

Белый цвет забвения, осквернения

На Земле идет снег, молвил холодный ветер.

Сексуальность Персефоны-Коры еще не пробуждена, однако в процессе опыта и роста формируется другая ее ипостась — повелительницы подземного царства. Подземный мир в символическом плане — глубинные структуры души, личное бессознательное, пересекающееся с коллективным опытом; именно там «захоронены» чувства, воспоминания, архетипы, инстинкты и паттерны, нередко эксплицируемые вовне через сновидения. Персефона-психопомп наделена способностью перемещаться между эгореальностью и бессознательным миром души. Оба эти уровня могут быть интегрированы, связаны между собой ее фигурой. «Персефона-проводник представляет часть души, архетип, ответственный за ощущение знания, которое человек получает, внезапно встречаясь с символическим языком, ритуалом, безумием, видениями и экстатическим мистическим переживанием» [15. С. 182].

Персефона занимается сексом в аду.
В отличие ото всех нас, она не знает,
что такое зима, только то,
что она — причина зимы.
<...>

Вы дрейфуете между землей и смертью,
которые становятся, наконец,
странно похожими. Ученые говорят нам

что нет смысла знать, чего ты желаешь,
когда сильные борются за тебя
и могут тебя убить.

Белый цвет забвения,
белый цвет безопасности.

Они говорят,
что в человеческой душе есть щель,
в душе, созданной не для того,
чтобы полностью принадлежать жизни.

Земля

просит нас отрицать эту щель, угрозу,
замаскированную под рекомендацию —
Как мы уже видели
в сказке о Персефоне,
которую следует прочесть.
<...>

Сложные отношения с матерью, которую еще в сборнике «Семь возрастов» Глик ассоциирует с «машиной семейства», уподобленной самой земле, становятся ключевым мотивом данного стихотворения. Лирическая героиня парадоксальным образом лишена обоих модусов самоощущения: «тут-бытия» в мире и «там-бытия» в вечности. По верованиям древних греков, души людей не возвращаются в вечность, но, напротив, пребывают там перманентно. Возвращаются они на Землю, испив воды реки забвения Леты.

Этот смысл также важен для разрешения конфликта стихотворения из сборника «Аверно» «Страница Персефона», где два уровня бытия соединяются и ни один из них не может быть воспринят как полностью реальный или ирреальный.

Исследователь творчества Глик Д. Моррис называет лаконичный тон «Аверно» желанием автора отгородиться от внешнего мира *Via Negativa*. «Глик смотрит на все свои попытки завоевать расположение матери, следуя паттернам и скриптам, установленным для женщины: влюбиться, выйти замуж, разделять ее взгляды, улаживать супруга — с позиции уже зрелой женщины. Мифологическая канва становится для нее нарративом: треугольные отношения Персефоны, Деметры и Аида переживаются и рассказываются как личная история, в которой дочери отведена не бóльшая роль, чем куску мяса в противоборстве более сильных и доминантных фигур. Язык “Аверно” мрачен, апокалиптичен, он символически отражает саму ее тяжелую депрессию» [17. Р. 44].

Еще один значимый для понимания нарратива интекст — имя бога подземного царства Аида, который занимает важную позицию в сложившихся треугольных отношениях.

Когда Аид понял, что любит,
он возвел для девы другую Землю,
все то же самое, вплоть до луга,
но добавил ложе.
Все то же самое: свет от солнца,
потому что было бы трудно деве
перейти во тьму от лучей ярчайших.
<...>
Много лет находясь в ожидании,
Он строил мир, созерцая
На лугу Персефону.
Персефону, нюхающую цветы, вкушая яства.
Если у тебя есть желания, думал он,
У тебя есть все.
Каждый хочет почувствовать ночью
любимое тело, магнитный компас,
Полярную звезду,
Услышать шепот, что говорит:
Я жив, это значит,
Что и ты тоже, ибо ты слышишь
Меня, ты со мной.
<...>
Он придумывал, как же назвать это место.
Сначала: Новый Аид. Затем просто Сад.
В конце концов он решает
Назвать его
Девичество Персефоны.
Мягкий свет разливается над заливными лугами,
Освещая лишь ложе. Он обнимает деву,
Пытаясь сказать: «Раз я люблю тебя, боль над тобою не властна!»,
но он решает,
что все это ложь, поэтому говорит,
раз ты мертва, боль над тобою не властна,
что кажется ему
более многообещающим началом,
более честным.

Создав для возлюбленной точную копию Земли, бог подземного царства понимает, что обрекает ее на симулякр. И все же ему, как лирическому субъекту с человеческой психикой, свойственна честность. Идеальный сад без запахов и вкусов становится олицетворением длительной депрессии, в которой нет боли, но есть безразличие. Для реализации этого образа Глик потребовалось выйти за пределы исходной культуры к общечеловеческому пространству смыслов, актуализированных в «вечных образах» Античности.

Заключение

Возможно, следует задаться тем же вопросом, которым задаются исследователи дискурса: всякий ли текст дискурсивен? Так, Н.Д. Арутюнова полагает, что диахронически отдаленные от современности тексты, чьи авторы уже не могут квалифицироваться как реальные адресанты, не дискурсивны [18]. Произведения Античности в этом смысле еще более дискуссивны: многие из них имперсональны с точки зрения авторства. Минувя стадию рациональной рефлексии, они становятся частью неомифологической парадигмы. Тем не менее они остаются элементами иной культуры; проникают в исходный текст на уровне транскультурации настолько органично, что перестают восприниматься как «непрозрачные», что свидетельствует о том, что транскультурация (как процесс) априори состоялась. И интертекстуальность, т.е. инкорпорирование в текст вставочных элементов с потенциалом к разворачиванию архетипических смыслов, может выступать ее маркером.

Литература

1. *Глостанова М.В.* Транскультурация как новая эпистема эпохи глобализации // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2006. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transkulturratsiya-kak-novaya-epistema-epochi-globalizatsii> (26.10.2022).
2. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Трактат о номадологии // Новый круг. 2005. № 2 (92). С. 183–187.
3. *Valikova O., Bakhtikireeva U.* Russian literature as a domain of culture // Journal of Language and Literature. 2014. Vol. 5. No. 4. P. 271–275.
4. *Лагода М.А.* Интертекстуальность как аспект интерпретации художественного литературного произведения: к постановке проблемы // Вестник НВГУ. 2014. № 4. С. 15–24.
5. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940–1960-х годов. М., 1997. С. 159–206.
6. *Яусс Г.-Р.* К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. Вып. 3. М., 1997. С. 184.
7. *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотип. М.: КомКнига, 2007.
8. *Ямпольский М.* Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993.
9. *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1985.
10. *Тороп П.Х.* Проблема интекста // Труды по знаковым системам. Т. XIV (= Ученые записки Тартуского госуниверситета. Вып. 567). Тарту, 1981. С. 39.
11. *Genette G.* Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Édition SEUIL, 1982. 467 p.
12. *Маркова Е.А.* Поэзия Луизы Глик в переводе Екатерины Дайс: на материале стихотворения «Страница Персефона» из поэтического сборника «Аверно». DOI 10.22363/2618-897X-2021-18-4-468-480 // Полилингвильность и транскультурные практики. 2021. Т. 18. № 4. С. 468–480.
13. *Матышак Ф.* Древняя магия. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2021.

References

1. *Tlostanova M.V.* Transkul'turatsiia kak novaia epistema epokhi globalizatsii // Vestnik RUDN. Serii: Filosofii. 2006. No. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transkulturratsiya-kak-novaya-epistema-epochi-globalizatsii> (26.10.2022).
2. *Deleuze G., Guattari F.* Traktat o nomadologii // Novyi krug. 2005. No. 2 (92). S. 183–187.
3. *Valikova O., Bakhtikireeva U.* Russian literature as a domain of culture // Journal of Language and Literature. 2014. Vol. 5. No. 4. P. 271–275.
4. *Lagoda M.A.* Intertekstual'nost' kak aspekt interpretatsii khudozhestvennogo literaturnogo proizvedeniia: k postanovke problemy // Vestnik NVGU. 2014. No. 4. S. 15–24.
5. *Bakhtin M.M.* Problema rechevykh zhanrov // Sbranie sochinenii. T. 5: Raboty 1940–1960-kh godov. Moscow, 1997. S. 159–206.
6. *Jauss H.-R.* K probleme dialogicheskogo ponimaniia // Bakhtinskii sbornik. Vyp. 3. Moscow, 1997. S. 184.
7. *Fateeva N.A.* Intertekst v mire tekstov: kontrapunkt intertekstual'nosti. Izd. 3-e, stereotip. Moscow: KomKniga, 2007.
8. *Yampolsky M.* Pamiat' Tiresiia: intertekstual'nost' i kinematograf. Moscow: RIK Kul'tura, 1993.
9. *Lotman Yu.M.* Pamiat' v kul'turologicheskom osveshchenii // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1985.
10. *Torop P.Kh.* Problema inteksta // Trudy po znakovym sistemam. T. XIV (= Uchenye zapiski Tartuskogo gosuniversiteta. Vyp. 567). Tartu, 1981. S. 39.
11. *Genette G.* Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Édition SEUIL, 1982. 467 p.
12. *Markova E.A.* Poeziia Luizy Glik v perevode Ekateriny Dais: na materiale stikhotvoreniia "Strannitsa Persefona" iz poeticheskogo sbornika "Averno". DOI 10.22363/2618-897X-2021-18-4-468-480 // Polilingvial'nost' i transkul'turnye praktiki. 2021. T. 18. No. 4. S. 468–480.
13. *Matyshak F.* Drevniia magiia. Moscow: Mann, Ivanov i Feber, 2021.

14. Эллинские поэты / пер. В.В. Вересаева. М.: Худож. лит., 1963.

15. *Болен Д.Ш.* Богини в каждой женщине: новая психология женщины. Архетипы богинь. М.: София, 2007.

16. *Хардинг Э.* Пути женщин. М.: Касталия, 2021.

17. *Morris D.* The poetry of Louise Glück: A thematic introduction. University of Missouri Press, 2006.

18. *Арутюнова Н.Д.* Дискурс. Речь // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. С. 136–137.

14. Ellinskie poetry / per. V.V. Veresaeva. Moscow: Khudozh. lit., 1963.

15. *Bolen J.Sh.* Bogini v kazhdoi zhenshchine: novaia psikhologiya zhenshchiny. Arkhetipy bogin'. Moscow: Sofia, 2007.

16. *Harding E.* Puti zhenshchin. Moscow: Kastaliia, 2021.

17. *Morris D.* The poetry of Louise Glück: A thematic introduction. University of Missouri Press, 2006.

18. *Arutyunova N.D.* Diskurs. Rech' // Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar' / gl. red. V.N. Iartseva. Moscow: Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia, 2002. S. 136–137.



Маркова Елена Андреевна,

кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры иностранных языков
Российский университет дружбы народов

Markova Elena A.,

Candidate of Philology,
Senior Lecturer of the Foreign Languages Department
Peoples' Friendship University of Russia

e-mail: markova_ea@pfur.ru

