

Останкович Анатолий Вячеславович

ПОВТОР В ГАРМОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ТРИОЛЕТА

В статье анализируется гармоническая система русского триолета XIX-XX вв. Основное внимание уделено выявлению и структурно-содержательной интерпретации гармонизирующих свойств рекуррентного повтора в классических и неклассических моделях триолета. Триолет рассмотрен как формально-содержательное единство, обладающее синергетическим потенциалом, основанным на диалектике взаимодействия архитектоники (общего и традиционного) и композиции (индивидуального и новаторского).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/33.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (21): в 2-х ч. Ч. I. С. 122-126. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 801.675.2

Филологические науки

В статье анализируется гармоническая система русского триолета XIX-XX вв. Основное внимание уделено выявлению и структурно-содержательной интерпретации гармонизирующих свойств рекуррентного повтора в классических и неклассических моделях триолета. Триолет рассмотрен как формально-содержательное единство, обладающее синергетическим потенциалом, основанным на диалектике взаимодействия архитектоники (общего и традиционного) и композиции (индивидуального и новаторского).

Ключевые слова и фразы: триолет; гармония; повтор; рекуррентность; вариативность; рефрен; композиция; ритм; жанр; тема; система; стих; строфа.

Останкович Анатолий Вячеславович, д. филол. н., доцент
Северо-Кавказский федеральный университет
ost_av@mail.ru

ПОВТОР В ГАРМОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ТРИОЛЕТА[©]

Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, проект ФЦП, соглашение № 14.А18.21.200.

Триолет – это восьмистишие на две рифмы, при этом первый стих в обязательном порядке повторяется в четвертом и седьмом, а второй стих – в завершающем восьмом стихе. В результате образуются основные рифменные схемы триолета АВaA abAB или же АВbA baAB (прописными буквами нами обозначены повторяющиеся строки). Метрико-ритмические предпочтения в истории русского триолета определяются общими для нашей поэзии тенденциями. Наиболее привычной и узнаваемой его формой является одиночная строфа-произведение, содержащая в себе лаконично выраженную мысль, усиленную рекуррентным повтором стихов, хотя триолет иногда употребляем и как строфа в циклах («Вечера», «Цветы», «Личины» и др. Ф. Сологуба), сказках («Белая Лилия», «Принцесса Мимоза» И. Северянина), «гирляндах» («Гирлянда триолетов» И. Северянина) и др.

В «правильном» триолете 1, 2 ст., 3, 4 ст. и 5-8 ст. должны составлять синтаксические единства, отделенные друг от друга точкой. Видимо потому, что «в средневековой устной поэзии романских народов обычны были хороводные песни с припевами: припев, строфа, припев, строфа и т.д., а в конце опять припев. Потом по их образцу стали сочиняться и литературные песни (“вирелэ”, “вильянсико”). Но на бумаге такие многоповторные композиции выглядели громоздко, поэтому стихотворцы стали, во-первых, сокращать число повторяющихся звеньев до двух-трех и притом коротких, а во-вторых, сокращать объем припева до одной-двух строк (рефрен) и повторять его полностью лишь в конце, а в середине лишь частично. Так возникли, один короче другого, рондо, рондель и триолет» [1, с. 183].

Впрочем, рефрено-песенный характер повтора стихов в триолете выглядит ослабленным, т.к. они полноценно участвуют в образовании его текста как становящегося внутри себя целого. Повтором стихов в триолете преодолевается линейная последовательность их звучания, и поэтому сюжетно-содержательная основа воспринимается единовременной, т.е. предельно выражающей идею лирики, объектом которой в чистом виде является запечатленное мгновение. Двойной рефренный возврат к «чудному мгновению» в значительной степени созидает магию вечно живой формы.

Повтор 1, 2 ст. в 7, 8 ст., а 1 ст. еще и в 4 ст. задает трехшаговую содержательную композицию (триолет – от фр. «тройной»): когда в 4-м ст. заданная тема, пережив минимальное тезисное развитие в 1-3 ст. (первый шаг), возвращается к начальному утверждению, обогащенная контекстом (второй шаг); затем она переживает новое, часто парадоксальное, развитие в 5, 6 ст., чтобы вернуться к контекстуально переосмысленным 1, 2 ст. (третий шаг). Таким образом, повторяющиеся элементы функционально не одинаковы, потому что занимают различные в структурном отношении позиции. Искусство триолета состоит в том, чтобы повторы воспринимались как естественные и необходимые, чтобы повторяющиеся стихи каждый раз естественно «рождались» новым контекстом. При решении данной задачи количественная ограниченность стихового объема предполагает высокую степень поэтического мастерства.

Отношения рекуррентной повторяемости элементов текста являются определяющими для системной организации триолета. Система заданных повторов образует композиционно-образную сетку, концентрирующую самоорганизационные возможности. Заданная повторяемость является гармоническим каркасом, она же актуализирует кульминацию гармонического центра, предсказывает его композиционно-образное содержание. Формально идентичный повтор в триолете символизирует развитие поэтической мысли, замкнутое кругом, но осложненное «пульсацией», т.е. частичным, а значит, неполным круговым возвратом, при повторе 1-го стиха в 4-м. Реально же композиционно-образное движение осуществляется по принципу сжимающейся и разжимающейся спирали, что обнаруживается в рекуррентных (закономерно вариативно возвращающихся) отношениях композиционно-образной структуры произведения. Повторяемость рекуррентна и

вариативна, потому что, развивая, повторяет заданные инварианты и отношения в развивающемся контексте, т.е. на новых витках композиционно-образного уровня.

Повтор в триолете – принцип гармонической организации его лирического целого. В триолете он наполнен следующими синергетическими функциями: во-первых, он, будучи наиболее выраженным средством связи его архитектурных частей, структурно программирует образование композиционно-образной материи текста; во-вторых, он содержит в себе фермент вариативной упорядоченности, рекуррентности, композиционно-образной троичности – когда заданные в начале отношения в результате достигают по закону золотого сечения катастрофической напряженности в гармоническом центре триолета и разрешаются в финальном повторе двух стихов. Следовательно, динамика содержательного развития триолета может быть пространственно представлена образом сжимающейся и разжимающейся спирали.

В виде спирали на плоскости мы можем представить триолет канонический. Но в реальности строго канонических триолетов значительно меньше, чем триолетов с теми или иными отступлениями. Самое распространенное из них – нарушение требования полного повтора стихов. Но и оно принципиально не влечет за собой разрушения жанровой системы, т.к. компенсируется на других ее уровнях. Гармоническое значение данного отступления в том, что частичное изменение долженствующих повторяться стихов дает возможность виткам смысловой спирали осуществлять движение не только вокруг точечного центра на плоскости, подразумеваемой двухмерным восприятием формы, но и вокруг оси во времени-пространстве, что делает триолет многомерным. Данная гармоническая операция приводит к утрате предельной акцентировки триолета на воссоздание мгновения, но взамен актуализирует реализацию его сюжетного потенциала.

Таким образом, осторожное отступление от основной структурной нормы не влечет за собой разрушения жанровой системы триолета, т.к. открывает новые содержательные возможности и компенсируется на других уровнях системной организации: сохраняется ритмическая инерция, не изменяется характер рифм и их сочетаний, количество стихов. Тем и интересен триолет, что, оказавшись за жесткими рамками структурных норм, он не перестает быть узнаваемым.

Триолет представляется нам гармоническим образованием, основанным на динамичных соотношениях-взаимодействиях симметрии и асимметрии. В архитектонике триолета заданы оба начала: симметрия заявляет о себе идентичным повтором 1, 2 ст. в 7, 8 (ab... ab) и 1 ст. в 4 ст. – трансляционный вид; асимметрия – неравным количеством неповторяющихся стихов, 1 (3 ст.) и 2 (5, 6 ст.), а также возможной неравновеликой представленностью рифм (abaabab или AbbAAbAb). Гармоническая задача, предлагаемая триолетом автору, заключается в соразмерной реализации антитетичных начал. Задача для всех, но каждый должен решить ее по-своему, полностью подчиняясь условиям или частично видоизменяя их.

Жизнь триолета в русской поэзии начинается с XVIII в. Его инициаторами в ней стали А. П. Сумароков и М. Н. Муравьев, триолеты которых написаны в альбомной традиции любовного послания. В начале их триолетов как точка отсчета в развитии темы находится дата «исключительного» события, оба обыгрывают тему счастливой влюбленности лирического героя. Триолет Муравьева написан в 1778 г. Считается, что он является переводом триолета неизвестного французского поэта. Триолет Сумарокова напечатан годом позже, так что его опыт 1779 г., помимо того, что Сумароков в этом же году женился, вполне можно считать своеобразным откликом на первый в русской поэзии триолет. Четыре первых стиха обоих триолетов содержат тезис и его обоснование, четыре заключительных объясняют счастье лирического героя ответным чувством. При очевидной структурной близости тематического развития триолеты имеют различный рифменный строй стихов: аВаааВаВ – Муравьев (канонический); аВааВВаВ – Сумароков (вольный).

Гармонический центр триолета Муравьева расположен в 5-м ст.: «Ты мне сделалась мила...»:

Мая первого числа

Был мой лучший день на свете.

Что за мысль мне в ум вошла

Мая первого числа?

Ты мне сделалась мила,

И коль ты склонна в ответе, –

Мая первого числа

Был мой лучший день на свете [3, с. 288].

Стих содержит ответ на вопрос 3-4 ст., объясняет утверждение 1-2 ст., введением нового субъекта «ты» в нем обозначается направление дальнейшего сюжетно-тематического развития, из-за «необходимости» повторения 1-2 ст. в 7-8 ст. 5-й ст. «предсказывает» счастливое разрешение любовного сюжета в развязке.

Введением нового субъекта в 5-м ст. аналогично сгармонизирован триолет Сумарокова: «*Июля первое число / Я днем блаженнейшим считаю: / Меня на небо вознесло / Июля первое число; / С тех пор я Хлою обожаю, / И зная, что тем ей угождаю, / Июля первое число / Я днем блаженнейшим считаю*» [11, с. 135].

Вероятно, в «Триолете Лизете» 1796 г. (AbAAAbAb) М. Н. Карамзин пародийно переосмысливает любовную тему и ее решение предшественниками. Его триолет структурно основан на контекстуально-каламбурном обыгрывании значений слова «чудо». Пять стихов содержат обоснование первого: Лизета очень красива и умна – она чудо; заключительные три стиха объясняют противоположное: Лизета в такой мере зла, что она – «чудо». Триолет Карамзина отличается от триолетов предшественников более изысканной гармонической структурой, каламбурной составляющей, ироническим заданием. В нем вместо развития предложенного тезиса неожиданно следует его превращение в свою противоположность – антитезис. При

этом гармонический центр смещен в 6-й ст., единственный содержащий констатацию некоего события, перевернувшего оценки героя. Смещение гармонического центра свидетельствует об осложнении гармонической системы актуализацией конфликта заданной архитектоники и индивидуализированной композиции: «*Лизета чудо в белом свете*», / *Вздыхнув я сам себе сказал: "Красой подобных нет Лизете; / Лизета чудо в белом свете; / Умом зрела в весеннем цвете"*. / *Когда же злость ее узнал...* / «*Лизета чудо в белом свете!*» / *Вздыхнув я сам себе сказал*» [2, с. 137].

Эксперименты Муравьева, Сумарокова и Карамзина вскоре были поддержаны изысканиями другого поэта. «Так, в 1797 г. во 2-й книге "Аонид" было опубликовано стихотворение "Любовь и дружба" с жанрово-строфическим обозначением в подзаголовке "Триолеты". Его автором, укрывшимся за инициалами П. П., был поэт карамзинской ориентации Петр Афанасьевич Пельский. Пельский обратился к форме сдвоенного триолета на одну и ту же пару рифм и добился неплохого результата. Примером ему, возможно, послужили чтимые им французские образцы либо, скорее, соответствующие опыты его поэтического наставника. Карамзин обращался к триолету преимущественно в шуточных мадригалах салонного типа (Триолет Алете в тот день, как ей исполнилось 14 лет, 1795; Триолет Лизете, 1796)» [12, с. 174]. Сдвоенный триолет «Любовь и дружба» Пельского демонстрирует следующий рифменный строй стихов – **AbAAAbAb AbAAAbAb**: «*В любовь коль дружба обратится, // Прости, спокойство наших дней! / Тоскою жизнь вся отравится, / В любовь где дружба обратится; / Пусть всяк премены сей страшится – // Сердец союз опасен сей – / В любовь где дружба обратится, / Прости, спокойство наших дней! // Любовь коль в дружбу обратится, / Прости, утеха наших дней! / Унынье, томность поселится, / Любовь где в дружбу обратится; / Веселье скукой заменится, / Страшитесь премены сей! / Любовь где в дружбу обратится, / Прости, утеха наших дней!*» [4, с. 24-25].

В новаторском опыте Пельского допущен вариативный повтор стихов, который в дальнейшем получит довольно широкое распространение. Вариативность призвана оживить и разнообразить тематическое развитие. При осторожном использовании данный прием не разрушает, а эстетически активизирует узнаваемые признаки твердой формы. В данном случае его применение объясняется сюжетной конкретикой авторского замысла, развивающего исходную мысль о предпочтении дружбы перед любовью, о диалектической невозможности и плачевных последствиях попытки их совмещения. Кроме предписанного традицией, Пельский использует межтекстовый вариативный повтор 5-го ст. первого триолета в 6-м ст. второго: «*Пусть всяк премены сей страшится!*» – «*Страшитесь премены сей!*», – для констатации невозможности перерастания одного чувства в другое. Ключевая мысль автора помещена в гармонические центры триолетов, в 5-й ст. – первого и в 6-й ст. – второго. Их дистантное взаимодействие в значительной мере определяет «двойчатку» как целое.

Вариативный повтор стихов в дальнейшей истории русского триолета стал вполне традиционен. В приведенном ниже триолете 1915 г. И. Северянин мастерски пользуется им для создания эротизированного цветового колорита: «*Пойдем, Маруся, в парк; оденься в белый цвет / (Он так тебе идет! Ты в белом так красива!). / Безмолвно посидим на пляже у залива, – / Пойдем, Маруся, в парк; оденься в синий цвет. / И буду я с тобой – твой рыцарь, твой поэт, / И буду петь тебя восторженно-ревниво: / Пойдем, Маруся, в парк! Оденься в алый цвет: / Он так тебе к лицу! Ты в алом так красива!*» [9, с. 130]. Смена цвета одежды девушки отражает гамму чувств героя: от белого, чистого, прохладного, абстрактного и неплотного, хранящего потенции любого развития, через синий, цвет небес и воды, столь важной стихии в поэзии Северянина, к эротичному алому. Колористические смены синхронны сюжетно-композиционному развитию. Предложению переместиться к заливу сопутствует перемена белой одежды на синюю, за появлением в гармоническом центре образа героя – восторженно-ревнивого рыцаря и поэта – следует переодевание в алое, а герой получает атрибуции любовника.

В более раннем «Триолете» 1910 г. вариации в повторяющихся стихах у И. Северянина радикальнее. Их цель – в каламбурном обыгрывании олицетворений: я, ты – море; я – буря; ты – штиль. Основной стилистический прием триолета – инверсия. Канонический повтор 4-го ст. разорван инверсированным стиховым переносом 4-го ст. в 5-й ст. Усеченный до двух стоп шестистопный ямб в последнем стихе средствами графики, имеющими в виду некоторую паузу при чтении, актуализирует инвариантную антитезу, которая из плана умозрительного и психологически абстрактного переходит в сферу конкретно-чувственного. О влечении героя рокочут волны, а море и вечерняя заря, окрашенные пурпуром, становятся субъектом речи и сжимают развернутость фразы двух первых стихов до реплик влюбленных: «*Ты мне желанна, как морю – буря, / Тебе я дорог, как буре – штиль. / Нас любит море... И, каламбура / С пурпурным небом: "как морю – буря, / Она желанна", – на сотни миль / Рокочут волны, хребты пурпура / Зарей вечерней: "...как морю – буря... / ...Как буре – штиль..."*» [Там же, с. 96].

Предписанный книжной форме поэзии повтор оказывается для другого мастера триолета – Ф. Сологуба одноприродным параллельно повторяющимся конструкциям обрядовой поэзии. Объектом поэтического постижения в одном из триолетов служит «нечисть». В поэтическом идиостиле Ф. Сологуба это – сверхъестественные существа, восставшие после своей смерти, которые не живут и не умирают, живут без души и без плоти, но в виде человека: домовой, полевой, водяной, леший, русалка, кикимора и пр. Вариативный повтор стихов оказывается в триолете мотивированным и традицией заговоров-заклинаний, где вариативно повторяющиеся конструкции стремятся охватить весь объект или возможные сферы его деятельности (*нами выделены неповторяющиеся образно-семантические единицы – А. О.*):

Неживая, нежливая, // полевая, лесовая, // нежить горькая и злая,

Ты зачем ко мне пришла, // и о чем твои слова?

Липнешь, стынешь, как смола, // не жива и не мертва.

*Неживая, вся земная, // низовая, луговая, // что таишь ты, нежить злая,
Изнывая, не пылая, // расточая чары мая, // темной ночью жутко лая,
Рассыпаясь, как зола, // в гнусных чарах волшебства?*

*Неживая, нежилая, // путевая, пылевая, // нежить темная и злая,
Ты зачем ко мне пришла, // и о чем твои слова?* [10, с. 203].

Осторожный отход от жанрового канона, частичный синтез с традициями обрядовой поэзии при полном повторе 2-го ст. в 8-м ст. обеспечивают триолетность стихотворения. Стихи чередующегося неравноударного тактовика, отсылая к тоническим традициям русского стиха, также гармонически модернизируют форму. Гармонический центр, 5-6 ст., имеет отличные от других ритмические показатели, основанные на восходяще-нисходящей энергии синтаксиса вопросительного предложения. Восходящая часть – 5-й ст., имеющий рекордные 9 иктов, семь из которых ямбические, основан на нанизывании деепричастных конструкций; нисходящая – укороченный 6-й ст., имеющий 5 иктов: «2-3- 3- 3- 1- 1- 3- 1 / 2-1- 1- 2- 1- 1- / 0-1- 3 –2- 3- / 2-3 –3 –3 –1 –1 –1 / 2- 3-3 –1 –1 –1 –1 –1 –1 / 2- 3- 0-1 –3 – / 2- 3- 3- 3- 1 –1 –3 –1 / 2- 1- 1- 2- 1- 1-».

Кроме того, триолет Ф. Сологуба скрыто развивает традицию «тройного» триолета, т.к. до- и послестрофные части стихов могут осмысливаться и как отдельные друг от друга триолеты. Более того, 1, 4, 5 и 7 ст. – двухстурные, прорифмованные насквозь.

Впервые серьезно теоретически осмыслить формально-содержательную систему триолета попытался поэт И. Рукавишников. Им были выявлены и освоены основные модели классического русского триолета (**abaabab** – с чередованием мужских и женских рифм, **abaaabab** – с чередованием мужских и дактилических рифм, **bbbbbbb** – на стихи с женскими рифмами, **babbbaba** – с чередованием женских и мужских рифм, **aaaaaaa** – на стихи с мужскими рифмами), созданы его экспериментальные модификации: безрифменный триолет – в нем рифму заменяет повтор одного и того же слова (кроме того, данный триолет «Тебя я помню. Ты рыдала / На Гревской площади, под виселицей» написан достаточно редким четвертым пеоном); триолет, стихи которого начинаются и оканчиваются на одни и те же звуковые сочетания: «*Омою словом и добром. / О! Мысли белые хоромы*» [8]. Замечателен его опыт тройного (тайного) триолета, читающегося как три самостоятельных: «*Не иди в дом тира. Иди в дом плача...*» [7]. Вполне вероятно, что Рукавишников, как и Ф. Сологуб, учел как старофранцузскую традицию, так и традицию русского сонета XVIII в. Его предшественник по неутомимым строфическим изысканиям А. А. Ржевский еще в 1761-1762 гг. оставил два образца тройного сонета, снабдив их примечаниями, в которых рекомендовал читать сперва весь по порядку, потом первые полустихия, а после другие полустихия («*Престанем рассуждать: добра во многом нет*» [6, с. 263] и «*Вовеки не пленюсь / красавицей иной...*» [5, с. 217]).

Рукавишников в отличие от Ржевского не отделил графически части своего тройного триолета, видимо, потому что не до конца реализовал задачу содержательной противопоставленности частей. Отсюда и замена отрицательной частицы «не» в 1-м ст. на противопоставительный союз «но» в 7-м ст.

В русском триолете вполне отчетливо выделяются две основные модели. Первая тяготеет к канонической, на два рифменных созвучия, числовым соотношением пропорции золотого сечения 5А к 3В: а) aВаааВаВ (М. Н. Муравьев. «*Мая первого числа / Был мой лучший день на свете*»; М. Лохвицкая. «*В моем аккорде три струны, / Но всех больней звучит вторая...*») или AbAAAbAb (Н. М. Карамзин. «*Лизета чудо в белом свете, – / Вздохнув, я сам себе сказал...*», двойчатка П. А. Пельского «*Любовь и дружба*»); б) AbAAbAAb (И. Северянин. «*Ты мне желанна, как морю – буря, / Тебе я дорог, как буре – штиль*»).

Вторая числовым соотношением двух созвучий 4А к 4В актуализирует идею симметричных соответствий: а) aВааВВаВ (А. П. Сумароков. «*Июля первое число / Я днем блаженнейшим считаю*»); б) AbbAAbAb (Ф. Сологуб. «*Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая*») или aВВааВаВ (И. Северянин. «*Пойдем, Маруся, в парк; оденься в белый цвет / (Он так тебе идет! Ты в белом так красива)*»).

В триолетах XVIII-XX вв. наблюдается системное использование вариативного повтора стихов, их комбинаций, но при этом строфы однозначно идентифицируются поэтами-реципиентами как триолеты. Следовательно, как жанровое образование триолет проявляет способность к модификации своей твердой стиховой основы. При нарушении какого-либо правила – количества рифмующихся стихов (например, вариант 4: 4); вариативный, а не идентичный повтор стихов; употребление усеченных стихов и т.п. – не происходит разрушение всей гармонической системы триолета, т.к. проявление ее идеи компенсируется в системе других уровней. Кроме того, единичные индивидуальные новации воспринимаются на фоне строфической традиции триолета и, следовательно, укрепляют ее.

Список литературы

1. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.
2. Карамзин Н. М. Сочинения Карамзина: в 2-х т. М., 1820. Т. 1.
3. Муравьев М. Н. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1967.
4. Пельский П. А. Моё кое-что. М.: Типография Платона Бекетова, 1803.
5. Ржевский А. А. Вовеки не пленюсь красавицей иной... // Поэты XVIII века / сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана: в 2-х т. Л.: Советский писатель, 1972. Т. 1.
6. Ржевский А. А. Престанем рассуждать, добра во многом нет... // Поэты XVIII века / сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана: в 2-х т. Л.: Советский писатель, 1972. Т. 1.

7. **Рукавишников И. В.** Не иди в дом пира. Иди в дом плача... [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/r/rukawishnikow_i_s/text_1925_triolet_poe.shtml (дата обращения: 23.12.2012).
8. **Рукавишников И. В.** Окружённая снами луна... [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/r/rukawishnikow_i_s/text_1925_triolet_poe.shtml (дата обращения: 23.12.2012).
9. **Северянин Игорь.** Собрание поэм. М.: Издание В. В. Пашуканиса, 1916.
10. **Сологуб Федор.** Собрание сочинений: в 20-ти т. СПб., 1913. Т. 17.
11. **Сумароков А. П.** Стихотворения Панкратия Сумарокова. СПб.: Тип. Плюшара, 1832.
12. **Федотов О. И.** Триолет в русской поэзии XVIII-XX вв. // Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика: труды и материалы Международной научной конференции (Казань, 11-13 дек. 2001 г.): 2-х т. / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. Т. 2.

REPETITION IN TRIOLET HARMONIC SYSTEM

Ostankovich Anatolii Vyacheslavovich, Doctor in Philology, Associate Professor
North Caucasian Federal University
ost_av@mail.ru

The author analyzes the harmonic system of the Russian triolet of the XIXth-XXth centuries, pays special attention to the revelation and structural-content interpretation of harmonizing properties of recurrent repetition in the classical and non-classical models of triolet, and considers triolet as formal-content unity, which has synergistic potential, based on the dialectics of interaction between architectonics (the common and traditional) and composition (the individual and innovative).

Key words and phrases: triolet; harmony; repetition; recurrence; variation; refrain; composition; rhythm; genre; theme; system; verse; stanza.

УДК 8; 81'42

Филологические науки

Статья раскрывает понятия интертекстуальности и интертекста в рамках блогосферы, функционирование новых жанров в Интернете, феномены Twitter и блог, твит/ретвит, пост/репост как способ построения интертекста. Обосновывается наличие апеллятивной, референтивной, поэтической, метатекстовой и экспрессивной функций интертекста в блогах и миниблогах и их сочетание с подчеркнутым авторским присутствием.

Ключевые слова и фразы: постмодернизм; интертекст; интертекстуальность; блоггинг; твиттинг; блогосфера; ретвит; репост; пост; твит; Интернет; лингвистика текста.

Поветьева Елена Викторовна

*Московский городской педагогический университет
fabulous15@mail.ru*

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В БЛОГОСФЕРЕ И ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ: РЕТВИТ И РЕПОСТ[©]

«Цитата — не есть выписка. Цитата есть цикада — неумолкаемость ей свойственна», - писал О. Мандельштам [9, с. 115].

Современные словари имеют тенденцию указывать на модернистский и постмодернистский характер понятия «интертекст». «Интертекст — основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам. Поэтика интертекста опосредована основной чертой модернизма XX в., которую определяют как неомифологизм» [10, с. 23].

Интертекстуальность принято рассматривать как ключевое понятие постмодернизма. Данное утверждение можно встретить в работах И. Кристенсен (2004 г.), А. Линдсей (2005 г.), Р. Скоулз (1993 г.), Дж. О. Старк (1997 г.), П. Тобина (2001 г.), Х. Циглер (1989 г.), М. Ф. Шульц (1990 г.), Ф. Джеймисона (1992 г.), Ж. Женетт (1986 г.), И. П. Ильина (1993 г.), В. П. Руднева (2000 г.) и др. теоретиков постмодернизма. Справедливо ли это?

Юлия Кристева ввела термин «интертекстуальность» в 60-х гг. XX века для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [8, с. 68]. Интертекстуальность, по мнению ряда ведущих теоретиков, занимавшихся вопросами интертекста, Ю. Кристевой (1984 г.), Р. Барта (1981 г.), Ж. Женетта (1986 г.), М. Риффатера (1989 г.), - это диалог текстов. В работах упомянутых авторов можно заметить, с одной стороны, существование константного напряжения между определением «интертекстуальности как процесса и/или объекта» [Там же, с. 112], а с другой — как «феномена письма