Парадигматическая интертекстуальность как текстообразующая категория (на материале творчества Ф. Кафки, Э. Елинек и немецких народных сказок)

С момента появления термина «интертекстуальность» и его теоретического обоснования в 1967 году межтекстовые отношения вызывают огромный интерес исследователей разных областей гуманитарных наук, что объясняется многогранностью данного явления и его распространенностью в текстах разных жанров и стилей. Неисчерпаемость форм отношений между различными текстами порождает и множество трактовок данного явления, что отражается в монографиях, статьях и диссертациях лингвистов, литературоведов и других исследователей. Несмотря на этот факт, некоторые стороны данного явления, среди которых структурно-композиционные взаимосвязи между художественными текстами, изучены не до конца. Теория В.-Д. Краузе (W.-D. Krause) позволяет систематизировать изучение данного феномена посредством использования понятий синтагмы и парадигмы, сформулированных в лингвистике, и проецирования их на теорию интертекстуальности. В 1985 В.-Д. Краузе выделил два вида интертекстуальности: синтагматическую и парадигматическую. Под синтагматической интертекстуальностью он подразумевал обращение к текстам непосредственно в виде цитат. Обоснование понятия парадигматической интертекстуальности при сравнении различных текстов строится на таких параметрах, как схожесть значения („Bedeutung“), функции („Funktion“), признаков организации текстов („Gestaltungsmerkmale“), а также их структур („Strukturen“) [5, 27], что позволяет сосредоточиться именно на структуре текста.

Мы полагаем, что необходимо несколько модифицировать возможности применения понятий синтагмы и парадигмы к исследованию межтекстовых отношений именно в рамках художественного текста. Вот определения синтагмы и парадигмы, которые приводит М. А. Кронгауз в своей монографии «Семантика»: Синтагма – последовательность нескольких слов или, шире, языковых единиц, связанных синтагматическими отношениями, возникающими как результат их комбинирования [1,

182–183]. Парадигма – это группа однородных элементов, незначительно различающихся между собой [1, 169]. Примером парадигмы может быть любой синонимический ряд или система форм одного слова, отражающая его изменения по определенным грамматическим категориям. Необходимо добавить, что парадигма строится на общих структурных признаках элементов, ее составляющих. Исходя из определений, можно заключить, что основа синтагмы, суть этого явления – последовательность, суть понятия парадигмы – структурность. В результате проекции мы получаем два понятия, которые мы обозначаем как «синтагматическая интертекстуальность» и «парадигматическая интертекстуальность», вкладывая в них следующее содержание: синтагматическая интертекстуальность включает в себя интертекстуальные элементы (преимущественно цитаты) в их взаимодействии, исследование парадигматической интертекстуальности подразумевает изучение элементов художественного текста, образующих его структуру и влияющих на него. К таким элементам можно отнести структуры различных жанров, присутствующих в принимающем тексте, а также различные элементы стиля авторов претекстов.

В данной статье мы проиллюстрируем явление парадигматической интертекстуальности на материале романа «Пианистка» современной австрийской писательницы, лауреата Нобелевской премии Э. Елинек. Сперва мы обратимся к исследованию элементов жанра сказки в тексте романа.

Для начала несколько слов о самом произведении. Его героиня – Эрика Кохут, 36-летняя педагог музыки Венской консерватории. Эрика не замужем и живет вместе со своей матерью, которая неусыпно контролирует свою дочь, решая, что ей носить, во сколько приходить домой и с кем общаться. В результате попытка построить отношения с одним из учеников, оказывающим ей знаки внимания, заканчивается крахом.

Говоря о сказке в данном контексте, мы имеем в виду исключительно народную сказку. Она занимает особое место в истории литературы, поскольку сохранила в себе следы мифологического мышления, но является не мифом, а особой формой литературного творчества, на что обращали внимание немецкие романтики, неизменно поэтизируя народную сказку [ср. 4, 239]. В доказательство этому можно привести

высказывание немецкого поэта-романтика Новалиса: „Alles Poetische muss märchenhaft sein“ [11, 493]. Включение элементов сказочных сюжетов не случайно. Как утверждал немецкий исследователь М. Люти, сказка – это вселенная в миниатюре, она охватывает весь мир, все самое основное в нем [ср. 10, 9]. Сказка преодолевает время, потому что она его игнорирует, и сама остается вне времени [ebd., 28]. Сказочные сюжеты прозрачны и понятны, но несмотря на это допускают множество интерпретаций, чем и воспользовалась Э. Елинек. Вдобавок к вышесказанному М. Люти делает еще одно интересное наблюдение: герой сказки – это всегда странник, „ein Wandernder“ [ebd., 108]. Странствие – основа сюжета многих сказок. Те сказки, элементы которых присутствуют в романе, так же построены на мотиве странствия («Белоснежка и семь гномов», «Красная шапочка»). Перейдем непосредственно к тексту. Рассмотрим следующий эпизод:

„Die wie immer adrette Lehrerin Erika verlässt ohne Bedauern für heute ihre musikalische Wirkungsstätte. Ihr unauffälliger Abgang wird begleitet von Horn- und Posaunenstößen sowie einem vereinzelten Geigentirili, die alle gemeinsam aus den Fenstern dringen. Zur Begleitung. Kaum beschwert Erika die Treppenstufen. ***Heute wartet die Mutter einmal nicht***. Erika schlägt sofort zielstrebig einen Weg ein, den sie jetzt schon einige Male gegangen ist. Er führt nicht auf geradem Weg nach Hause, vielleicht lehnt ein ***prächtiger Wolf, ein böser Wolf***, an einem ländlichen Telegrafenmast und stochert sich die Fleischreste seines letzten Opfers aus den Zähnen.“ [7, 48]

В данном текстовом фрагменте привлекает к себе внимание лексема „Wolf“ («волк»), которая воспринимается как чужеродный элемент в тексте. Причин такому восприятию несколько. Во-первых, волк не относится к системе персонажей произведения. Во-вторых, появление этой фигуры меняет тему фрагмента, нарушает тем самым его когерентность, обусловливая некий семантический диссонанс. В-третьих, меняется стилистика текста: волк в данном фрагменте соединяет в себе черты животного и человека, что придает отрывку определенную аллегоричность.

Обратим внимание на упоминание еще одной фигуры, а именно фигуры матери. Благодаря предложению „***Heute wartet die Mutter einmal nicht***“ выстраивается скрытый в подтексте сюжет: дочь, уходящая из дому – мать, ждущая ее возвращения, – волк,

возможно поджидающий свою жертву. Мы видим перед собой сюжет сказки «Красная шапочка».

Таким образом, текст обнаруживает на лексико-семантическом уровне ряд элементов или маркеров, позволяющих связать между собой роман и сказку. Данные маркеры можно назвать ономастическими, поскольку они называют действующих лиц сказки: Mutter (мать), Wolf (волк). Можно говорить и о наличии имплицитного маркера Tochter (дочь). Вспомогательными являются в данном случае семантический маркер (нарушение когерентности текста) и стилистический маркер (появление аллегории). На структурном или парадигматическом уровне можно выявить структуры или «функции» сказки, которые, руководствуясь работой В. Проппа «Морфология «волшебной» сказки» обозначаются следующим образом: отлучка, злодей (отрицательный персонаж), возвращение домой [ср. 2, 1998]. Совокупность всех маркеров и выявление элементов жанра позволяет говорить о присутствии сказки как жанра в приведенном фрагменте текста романа.

Рассматривая данный эпизод в контексте всего произведения, можно предположить, что сказочные персонажи используются в качестве масок. Маски сказочных персонажей «надеваются» на действующих лиц романа. Самой интересной из них является маска волка, поскольку ее примеряют поочередно то госпожа Кохут-старшая, то Вальтер Клеммер. Эрика же всегда остается Jagdtier (цель), Beute (добыча). Они словно играют спектакль, в котором у одного актера несколько ролей: госпожа Кохут-старшая может выступать в роли матери и волка, Вальтер Клеммер играет волка (Wolf) и охотника (Jäger). Это, своего рода, интертекстуальные маски, которые характеризуют действующих лиц на семантическом уровне. С семантической точки зрения каждый сказочный персонаж – знак (интертекстуальный знак), обладающий определенной семантикой, которая обусловлена – в нашем случае – контекстом сказки, вызывающим определенные ассоциации. Иными словами, это набор характеристик, с которыми читатель ассоциирует того или иного персонажа. Если мы рассматриваем фигуры романа также в качестве знаков, обладающих определенной семантикой, то можно утверждать,

что за счет интертекстуальных масок происходят изменения в семантике фигур (действующих лиц романа).

Таким образом, интертекстуальные элементы являются одним из средств характеристики персонажей, точнее, акцентирования определенных отношений в семье главной героини: постоянное ожидание того момента, когда дочь придет после работы; уверенность госпожи Кохут-старшей в том, что есть только единственный путь для ее дочери – дорога домой. Поскольку функции сказки прослеживаются в тексте всего произведения, то роман «Пианистка» можно рассматривать отчасти как своеобразную модификацию сказки «Красная шапочка»: семья, состоящая из матери и дочери; дочь, которая уходит, и мать, ожидающая ее возвращения; опасность, существующая в сказке в образе волка – в романе опасность представляет, по мнению госпожи Кохут-старшей, любой мужчина, поскольку он может нарушить мнимую идиллию их семейной жизни. Повторение элементов сюжета позволяет сделать вывод, что структура сказки «Красная Шапочка» является одной из композиционных основ романа.

Рассмотрим еще один фрагмент романа «Пианистка». Появление в романе отца главной героини Эрики Кохут сопровождается фрагментами сказки «Белоснежка и семь гномов» [7, 96–99]. Отец, у которого были проблемы со здоровьем, был отправлен в санаторий для людей с нестабильной психикой. В тексте отец появляется лишь однажды – именно в том эпизоде, когда жена и дочь привозят его в санаторий. Сначала автор упоминает главную героиню сказки Белоснежку, а само напоминание выглядит, как шутка:

„Sie fahren an der Rudolfshöhe vorbei und am Feuerstein, am Wienerwaldsee und am Kaiserbrunnenberg, am Jochgrabenberg und am Kohlreitberg, <…> **Und jenseits der Berge wartet zumindest das Schneewittchen!**“ [ebd., 96]

Данный фрагмент похож на предыдущий: ономастический сигнал выступает в качестве индикатора «чужого» текста, имя главной героини сказки «Белоснежка и семь гномов» активирует сказку в сознании реципиента и выступает в роли пресуппозиции.

Затем Э. Елинек активно использует фрагменты сказки для описания жизни в санатории:

„Oft hat einer Grund zu der Frage, **wer in seinem Bettchen gelegen, von seinem Tellerchen gegessen** oder in seinem Kästchen gekramt habe. **Diese Zwerglein!** Ertönt der Gong, der ersehnte, fürs Mittagessen, streben **die Zwerge** in ungeordneten Rudeln tretend und drängeln dem Raum zu, wo ihr **Schneewittchen** auf jeden einzelnen in seiner zarten Anwesenheit wartet. Jeden hat es lieb, und jeden drückt es ans Herz; diese lang vergessene Weiblichkeit **mit der Haut so weiß wie Schnee und dem Haar so schwarz wie Ebenholz**.“ [ebd., 98]

Для того чтобы сказка стала узнаваемой, автор использует лексические маркеры. К лексическим маркерам относятся существительные, обозначающие преимущественно действующих лиц сказки, т. е. ономастические сигналы (das Schneewittchen, die Zwerglein). Вместе с маркированием на лексико-семантическом уровне присутствует маркирование на стилистическом уровне. То, что мы наблюдаем в данном фрагменте, можно назвать стилизацией. Мы видим определенные легко узнаваемые структуры, встречающиеся в сказке «Белоснежка и семь гномов»: „wer in seinem Bettchen gelegen, von seinem Tellerchen gegessen“, „mit der Haut so weiß wie Schnee und dem Haar so schwarz wie Ebenholz“. Стилистически интертекстуальные вкрапления вписываются в повествовательную канву романа, поскольку Э. Елинек подстраивает стиль изложения под стиль сказки, грамматически это выражается, прежде всего, в использовании уменьшительных суффиксов (Bett***chen***, Teller***chen***), сравнений и т. п., что можно наблюдать не только в этом эпизоде. В конце романа (эпизод с Вальтером Клеммером) приводятся слова матери, которые снова напоминают о сказке «Белоснежка и семь гномов»:

„Wer spricht hier mitten in der Nacht laut wie am Tage und noch dazu in meiner eigenen Wohnung mit meiner eigenen Tochter?“ [ebd., 268]

Посредством интертекстуальных знаков писательница приводит эпизод романа и сказку к одному стилистическому знаменателю, что побуждает читателя воспринимать принудительное помещение отца главной героини в санаторий, т. е. один из самых драматических эпизодов произведения, на фоне идиллических сказочных декораций. Подобный прием вносит смысловой диссонанс в восприятие ситуации и усиливает ее трагизм.

Э. Елинек использует персонажи сказок в стилистическом приеме сравнения:

„Für diese Frau heißt es jetzt: Schluss mit all der Unbestimmtheit und Trübheit. Sie soll sich nicht länger einspinnen **wie das Dornröschen**. Sie soll als freier Mensch vor Klemmer hintreten, der bereits über alles informiert ist, was sie insgeheim will.“ [7, 177]

„Brutalität und Gründlichkeit, die schwererziehbaren Geschwister, die bei jedem Trennungsversuch laut schreien. **Wie Hänsel und Gretel**, ersterer schon im Hexenofen.“ [ebd., 230]

Итак, обобщая сказанное на данном этапе, мы делаем вывод, что сказка является своеобразным метафорическим фоном, отображающим отношения в семье главной героини, переводя их в пародийную форму; элементы сказки используются для характеристики персонажей, структурирования текста произведения и его фрагментов, а также в качестве основы стилистических приемов.

В тексте романа «Пианистка» можно наблюдать не только элементы разных жанров, выполняющие текстоорганизующую функцию, но и элементы стиля определенных авторов, некоторые структуры их произведений. О такого рода интертекстуальности писал М. Пфистер в своей статье «Концепции интертекстуальности», в которой он затрагивает тему критериев интертекстуальности, разделяя их при этом на качественные и количественные. К качественным критериям он относит референциальность, коммуникативность, ауторефлексивность, структурность, селективность и диалогичность, которые образуют своего рода шкалу. Критерий структурности подразумевает «синтагматическую интеграцию прототекстов» [13, 28], что означает возрастание интенсивности интертекстуальных взаимосвязей за счет того, что автор переносит в свой текст некоторые структурные особенности других литературных произведений, что более значимо, чем, к примеру, цитирование.

Особенности данного типа интертекстуальности прослеживаются на примере взаимодействия между художественными текстами Э. Елинек и Ф. Кафки, к некоторым аспектам которого мы обращались в статье „F.Kafka und E. Jelinek: Einige Beispiele für intertextuelle Bezüge in den Werken „Der Prozeß“, „Das Schloss“, „Kleine Fabel“ (F. Kafka) und „Die Klavierspielerin“ (E. Jelinek)“ [12, 246—255]. Из проведенного исследования,

описанного в данной статье, были сделаны выводы, что некоторые структуры фрагментов текстов и целых произведений Ф. Кафки используются Э. Елинек в романе «Пианистка». Продолжая сопоставительный анализ текстов, мы обнаружили, что, любопытной особенностью творчества Ф. Кафки и Э. Елинек являются способы организации художественного пространства, к которым они прибегают. Начнем с произведений Ф. Кафки, который очень подробно описывает здания, где происходит действие его романов, их мельчайшие детали. Особенно важную роль играют при этом двери и окна. Дистрибуция этих элементов (т. е. сумма всех контекстов, в которых употребляется слово) позволяет определить их семантику. На основе анализа романа «Процесс» можно прийти к следующим выводам относительно семантики слова «дверь» у Ф. Кафки это:

- граница, которая отделяет личное пространство от общественного, не-личного [8-9, 1983, 283, 284, 289 и др.];
- место, где можно подслушивать [ebd., 300, 303,304 и др.];
- место тайного ожидания [ebd.]

Путь действующего лица – это всегда путь от двери до двери.

В романе Э. Елинек некоторые компоненты частично или полностью совпадают с названными. Дверь как граница между личным и не-личным, общим пространством перечеркнута: „Schon hier, in diesem Schweinestall, der langsam verfällt, hat Erika ein eigenes Reich, wo sie schaltet und verwaltet. Es ist nur ein provisorisches Reich, denn die Mutter hat jederzeit freien Zutritt. **Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloss, und kein Kind hat Geheimnisse**“ [7, 8–9].

В романе дверь фигурирует и как возможность подслушать и узнать, что происходит в комнате: „Die Mutter **schleicht unhörbar tiptoe auf das Zimmer** des Kindes los, um **herauszukriegen**, was für ein Instrument dort gespielt werden soll. …

Als die Mutter ihre Hand nach der **Türklinke** ausstreckt, **hört sie deutlich**, wie auf der anderen **Türseite** ein schwerer Gegenstand, wahrscheinlich die Kredenz von Oma, … von seinem Platz bewegt wird. … **Vor der Zimmertür der Tochter … steht eine enttäuschte Mutter**. Sie findet irgendwo noch einen Rest Kraft in sich, mit dem sie die Tür sinnlos bearbeitet“ [ebd., 212].

В эпизодах, где пересекаются Эрика Кохут и Вальтер Клеммер, дверь – это всегда препятствие, которое В. Клеммеру необходимо преодолеть, чтобы приблизиться к героине. В одной из последних сцен он приходит к ней домой и запирает ее мать в спальне, чтобы остаться наедине с дочерью, и тогда дверь разделяет уже мать и дочь. Э. Елинек использует в этой сцене не просто слово «дверь», а слова „Muttertür“ и „Tochtertür“.

По справедливому наблюдению Н. Ф. Швейбельман, которая при исследовании романа «Пианистка» опирается на книгу Р. Барта «О Расине», дверь в произведении Э. Елинек – это «трагедийный объект» [3, 131], являющийся одновременно и композиционной составляющей романа: путь главной героини – это всегда путь к двери дома [7, 123].

Окно как мотив играет для Ф. Кафки и Э. Елинек весьма значительную роль в текстах романов «Процесс», «Замок» и «Пианистка», однако семантика окна у авторов в некоторых случаях разная. Окно для Ф. Кафки – это

- антоним двери. При описании комнаты несколько раз упоминается количество окон. К тому же окно – источник свежего воздуха. В помещениях, описываемых Ф. Кафкой, как правило, тяжело дышать [8-9, 285, 294, 313 и др.].
- отвлечение от реальности, взгляд в другой мир, что отсылает нас к мотиву окна в романтизме [ebd., 350];
- это возможность смотреть, видеть и получать информацию, собственно, как и открытая дверь [ebd.].

В романе австрийской писательницы окна начинают фигурировать уже в описании детства героини: мать всегда открывала окна, чтобы соседи могли слышать игру ее дочери на фортепиано [7, 29], из чего следует, что окно часто было для Эрики единственной возможностью воспринимать окружающий мир.

По мере взросления Эрики окно трансформируется в витрину магазинов одежды (Fenster → Schau-Fenster) [ebd., 14] в окна кабинок стриптиз-шоу [ebd., 57] и витрины кинотеатров („Schaufenster des Kinos“) [ebd., 109], превращаясь в окно в другую реальность. В данном случае функции окна в организации пространства у Ф. Кафки и Э. Елинек совпадают.

М. Пфистер, на работу которого мы ссылались ранее, утверждает, что «связь между текстами носит более интенсивный интертекстуальный характер в зависимости от того, насколько один текст тематизирует другой» [13, 26]. В контексте сравнения романов «Замок» Ф. Кафки и «Пианистка» Э. Елинек необходимо обратить внимание на тему холода в произведениях австрийской писательницы, которая является лейтмотивом и первых восьми глав романа Ф. Кафки: герои обмениваются «холодными» репликами, все покрыто снегом, через который почти невозможно пробраться к замку и т.д. [ср. 8] Интересные наблюдения на эту тему можно найти у Ясмин Хоффманн, исследовательницы творчества Э. Елинек. Она начинает с того, что тема холода – постмодернистский топос, связанный с таким явлением, как энтропия – понятие из области физики (состояние термодинамической системы), превратившееся практически в один из символов эпохи постмодернизма (второй половины 20-го века) [6, 13]. Холодом пронизано воспитание Эрики, которая должна стать великим музыкантом, одним из тех, которые, подобно Богам, обитают на одиноких снежных вершинах [ebd., 14]. Госпожа Кохут-старшая неусыпно следит за тем, как ее дочь совершает восхождение к вершинам мировой славы: „… damit das Kind den Weg durch die Intrigen auch findet, schlägt sie an jeder Ecke Wegweiser in den Boden und Erika gleich mit, wenn diese nicht üben will. …“ [7, 28]. Я. Хофман отмечает, что холод является частью мировосприятия главной героини: „Was immer sie als Außerstehende wahrnimmt, erstarrt augenblicklich zu Eis: „Ströme von Neonlicht [brausen] in Eiseskälte durch Eissalons“, die Atmosphäre wird zu einem „flimmernden Kältestrom“, „Eisfasern“ schwimmen auf dem Wasser, in dem die Portionierer lagern, Eislöffel verwandeln sich in kühl[e] Blumen, „Eistürm[e]“ und „Kältebissen“ verschwinden, „kalt zu kalt“, in den „Eishöhlen“ der Kunden. Erika Kohut wirft einen kalten Blick auf die Szene, aber das im wortwörtlichen Sinn. Sie hat keinen Teil an dem „kalte[n] Genuss“ der Jugendlichen“ [ebd.]. Автор исследования приходит к выводу, что холод можно считать одним из лейтмотивов не только романа «Пианистка», но и всего творчества Э. Елинек в целом, в котором тема холода воспринимается как символ и метафора.

На материале романа «Пианистка» возможен анализ лексико-семантического поля темы холода. Ядро данного семантического поля составляют лексемы с корневыми морфемами Eis, Schnee и kalt: Eispickel, kalter Wind, Eisfabrik [7, 28]; Eiskälte, Eissalons, Kältestrom, kühl, Eisfasern, Eistürme, Kältebissen, Eishöhlen, kalt zu kalt, der kalte Genuss, Schneegipfel, Erdbeereis [ebd., 60-61]; glattgefahrener Schnee [ebd., 88], Schneemasse, Schneeberg, Schneehügel, Eisflächen, eisiger Wind, Eiskunstläuferin, Eis, Eisläuferin, Eispulver, Eismädchen [ebd., 106–107]. В большинстве случаев данные лексемы становятся основой стилистических приемов, прежде всего метафор. Основной комплекс метафор связан с воспитанием Эрики: ее мать все время настраивает свою дочь на покорение вершин музыкального мира. Э. Елинек с помощью метафор рисует картину мнимого восхождения Эрики на Олимп классической музыки: „Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal; und damit das Kind den Weg durch Intrigen auch findet, schlägt sie an jeder Ecke Wegweiser in den Boden und Erika gleich mit … An keiner Stufe, die Erika erreicht, ist es ihr gestattet auszuruhen, sie darf sich nicht schnaufend auf ihren Eispickel stützen, denn es geht sofort weiter. … Am Gipfel herrscht Weltberühmtheit, welche von den meisten nie erreicht wird. Dort weht ein klater Wind“ [ebd., 28].

Тема холода в тексте романа взаимодействует с темой застывшего, окаменевшего мира, что позволяет расширить границы лексико-семантического поля темы холода, включив в него лексемы, описывающие неподвижность, статичность и холодность мира главной героини. К таким лексемам относятся „Käseglocke“ – Эрика ее мать находятся под одним колпаком, и он поднимется, только если кто-то нажмет на стеклянную кнопку („Glasknopf“). В ее сумке всегда лежит бритва („Klinge“), которая в финальной сцене превращается в нож („Messer“).

В одном из фрагментов, к примеру, Эрика сравнивается с холодильником, в котором искусство может хорошо сохраниться. Пространство и время вокруг нее застыло в гипсе [ebd., 10]. В таком контексте холод, являющийся одним из лейтмотивов романа, превращается в метафору, обозначающую отсутствие жизни вокруг главной героини, ее одиночество.

В заключение статьи мы бы хотели обратить внимание на финалы романов «Пианистка» и «Процесс»:

„Wie ein *Licht* aufzuckt, so fuhren die *Fensterflügel* eines Fensters dort *auseinander*, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? *Ein guter Mensch*? Einer der teilnahm? Einer der *helfen* wollte? (…) Aber an K.s Gurgel *legten sich die Hände* des einen Herrn, während der andere *das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte,*“ [8-9, 488–489]

„*Fenster* blitzen im *Licht.* Ihre *Flügel öffnen sich dieser Frau nicht*. Sie öffnen sich nicht jedem. *Kein guter Mensch*, obwohl nach ihm gerufen wird. Viele wollen gerne *helfen*, doch sie tun es nicht. (…) *Keiner legt die Hand an sie*, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. *Das Messer soll in ihr Herz fahren und sich dort drehen!*.“[7, 285]

Лингвистический анализ позволяет увидеть, что Э. Елинек сохранила композиционно-семантические центры и их последовательность. Синтаксис во фрагменте из романа Ф. Кафки более экспрессивен – это обусловлено вопросительными предложениями, следующими друг за другом. Э. Елинек выделяет последнее предложение, делая его восклицательным, словно акцентируя внимание на финале.

Сравнивая два отрывка, можно заметить, что между писателями происходит своего рода диалог:

Kafka: Wie ein *Licht* aufzuckt, so fuhren die *Fensterflügel* eines Fensters dort *auseinander*

Jelinek: *Fenster* blitzen im *Licht.* Ihre *Flügel öffnen sich dieser Frau nicht*

Kafka: ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? *Ein guter Mensch*?

Jelinek: *Kein guter Mensch*, obwohl nach ihm gerufen wird.

Kafka: Einer der *helfen* wollte?

Jelinek: Viele wollen gerne *helfen*, doch sie tun es nicht.

Kafka: Aber an K.s Gurgel *legten sich die Hände* des einen Herrn, während der andere *das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte.*

Jelinek: *Keiner legt die Hand an sie*, keiner nimmt etwas von ihr ab. Schwächlich blickt sie über die Schulter zurück. *Das Messer soll in ihr Herz fahren und sich dort drehen!*

Диалог построен на вопросах и отрицательных ответах. Это разговор не только между писателями, но и между разными традициями. Несмотря на то что одна традиция не существует без другой, возникновение новой, новаторской литературы невозможно без элемента отрицания прошлого. На сходство финальных сцен двух романов также обращает внимание английская исследовательница Морвенна Саймонс (Morwenna Symons). Анализируя значение романа Ф. Кафки в контексте произведения Э. Елинек, она утверждает, что включение его цитат является неотъемлемой частью «нарративного модуса» или «повествовательного» голоса рассказчика [ср. 14, 53–54].

Итак, анализ некоторых особенностей взаимодействия художественных текстов Ф. Кафки и Э. Елинек позволяет говорить о том, что некоторые структурные элементы, некоторые темы и мотивы произведений Ф. Кафки играют текстообразующую роль в композиции романа «Пианистка» Э. Елинек.

Можно прийти к выводу, что проявления парадигматической интертекстуальности, к которым мы отнесли элементы конкретного жанра и относящиеся к нему тексты, сходную семантику компонентов организации пространства произведения, а также лейтмотив холода (один из важнейших лейтмотивов романа «Замок» Ф. Кафки), выполняют функцию структурирования текста на всех его уровнях.

Список литературы

1. Кронгауз М. А. Семантика. М., 2001.

2. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. М., 1998.

3. Швейбельман Н. Ф. О частностях и целом: заметки о романе Э. Елинек «Пианистка» // Глобальное и локальное в образовании и культуре: Материалы межвузовского научно-практического семинара, посвященного 75-летию Тюменского гос. ун-та. 2005.

4. Beit H. v. Das Märchen: Sein Ort in der geistigen Entwicklung. Bern, 1965.

5. Heinemann W. Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht // Fix U. (Hrsg.). Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen, 1997.

6. Hoffmann Y. Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen, 1999.

7. Jelinek E. Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg, 2005.

8. Kafka F. Das Schloß // Das erzählerische Werk. Berlin, 1983.

9. Kafka F. Der Prozeß / Franz Kafka // Das erzählerische Werk. Berlin, 1983.

10. Lüthi M. Es war einmal… Vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen, 1977.

11. Novalis Werke / herg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. München, 2001.

12. Pasko J. F.Kafka und E. Jelinek: Einige Beispiele für intertextuelle Bezüge in den Werken „Der Prozeß“, „Das Schloss“, „Kleine Fabel“ (F. Kafka) und „Die Klavierspielerin“ (E. Jelinek) // Актуальные проблемы германистики и романистики Сборник статей по материалам международной научной конференции (Смоленск, 24-25 июня 2010 года). 2010. № 14.

13. Pfister M. Konzepte der Intertextualität // Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985.

14. Symons M. Room for Manoeuvre: The Role of Intertext in Elfriede Jelinek’s *Die Klavierspielerin*, Günter Gras’s *Ein weites Feld* and Herta Müller’s *Niederungen* and *Reisende auf einem Bein*. – London, 2005.

Цитаты проверены