

Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Челябинский государственный университет»

*На правах рукописи*

**ОЛИЗЬКО Наталья Сергеевна**

**СЕМИОТИКО - СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ОСОБЕННОСТЕЙ РЕАЛИЗАЦИИ  
КАТЕГОРИЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И  
ИНТЕРДИСКУРСИВНОСТИ  
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ**

Специальность 10.02.19 – теория языка

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант –  
доктор филологических наук,  
профессор Азначеева Е.Н.

Челябинск – 2009

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЕМИОТИКО- СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА.....	18
1.1. Постмодернистский художественный дискурс как самоорганизующееся семиотическое пространство.....	19
1.1.1. Постмодернистский художественный дискурс в семиотическом пространстве «семиосферы».....	21
1.1.2. Синергетическая трактовка постмодернизма.....	27
1.1.2.1. К вопросу о становлении синергетической парадигмы в современной лингвистике.....	30
1.1.2.2. Общие принципы синергетики.....	39
1.1.2.3. Синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма.....	45
1.1.3. Категории постмодернистского художественного текста и постмодернистского художественного дискурса.....	58
1.2. Семиотико-синергетическая интерпретация интертекстуальности как системообразующей категории художественного дискурса постмодернизма...	65
1.2.1. Интертекстуальность и теория знака.....	66
1.2.2. Интертекстуальность и теория фракталов.....	72
1.3. Семиотико-синергетическая интерпретация интердискурсивности как системообразующей категории художественного дискурса постмодернизма.....	77
1.3.1. Категория интердискурсивности в историческом аспекте.....	78
1.3.2. Семиотико-синергетические механизмы реализации интердискурсивных отношений.....	84
Выводы по главе 1.....	94

ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ.....	98
2.1. Категория интертекстуальности в типологическом аспекте.....	98
2.1.1. Обзор классификаций интертекстуальных отношений.....	98
2.1.2. Семиотико-синергетическая классификация интертекстуальных отношений.....	104
2.1.3. Функциональная дифференциация интертекстуальных отношений.....	108
2.2. Синтагматика интертекстуальных отношений.....	111
2.2.1. Гипертекстуальность.....	111
2.2.2. Паратекстуальность.....	137
2.3. Парадигматика интертекстуальных отношений.....	155
2.3.1. Архитекстуальность.....	155
2.3.2. Интекстуальность.....	179
Выводы по главе 2.....	209
ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРДИСКУРСИВНЫХ ОТНОШЕНИЙ.....	213
3.1. Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений.....	213
3.1.1. Интермедиальные связи художественного и изобразительного дискурсов.....	220
3.1.2. Интермедиальные связи художественного и музыкального дискурсов.....	235
3.2. Метадискурсивность как разновидность интердискурсивных отношений.....	247
3.2.1. Лингвистический метаязык как средство организации постмодернистского художественного дискурса.....	252
3.2.2. Математический метаязык как средство организации постмодернистского художественного дискурса.....	267
Выводы по главе 3.....	285

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	288
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	296
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ И ЭНЦИКЛОПЕДИЙ.....	339
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	341

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено проблеме изучения интертекстуальности и интердискурсивности как системообразующих категорий постмодернистского художественного дискурса, рассматриваемых с позиций лингвосинергетики с опорой на фундаментальные принципы семиотики. Комплексный подход, обеспечивающий интеграцию достижений лингвистики, когнитологии, семиотики, синергетики и философии, может способствовать всестороннему и всеобъемлющему рассмотрению проблемы функционирования художественного произведения в пространстве семиосферы. В постмодернистском художественном дискурсе способы языкового выражения могут варьироваться в зависимости от конкретного языка, культуры и традиций, но в своей основе они реализуют единые для данного направления принципы организации произведения. Изучение процессов порождения художественного текста посредством актуализации иконических и индексальных отношений и определение особенностей реализации интертекстуальных и интердискурсивных связей художественного произведения являются актуальными сферами исследования.

**Актуальность исследования.** Постмодернистский художественный дискурс, выступая одним из самых ярких проявлений современной литературы, вызывает активные дискуссии по поводу содержания основных понятий, происхождения и степени самобытности явления. Среди научных, теоретико-методологических, критических работ, посвященных философии постмодернизма, эстетике, поэтике, языку, следует выделить труды Ф. Джеймисона, Ж. Женетта, И.П. Ильина, М.Н. Липовецкого, Н.Б. Маньковской, В.П. Руднева и других. Однако при всем многообразии и разносторонности исследований постмодернистских произведений, осуществляемых в последнее время, остаются аспекты, требующие детализации и уточнения. Одним из таких вопросов является проблема категоризации постмодернистского письма. Актуальность

данного исследования определяется недостаточной изученностью категорий интертекстуальности и интердискурсивности в области литературно-художественного творчества. Теоретического осмысления требует выявление возможностей синергетического, семиотического и лингвостилистического описания интертекстуальности и интердискурсивности как системообразующих категорий постмодернистского художественного дискурса.

**Объектом** настоящего исследования являются категории интертекстуальности и интердискурсивности, принимающие участие в организации постмодернистского художественного дискурса.

**Предметом** исследования выступают семиотические и синергетические принципы организации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в рамках литературно-художественного дискурса и в пространстве семиосферы.

В основу диссертационного исследования положена следующая **гипотеза**: постмодернистский художественный дискурс как особый тип бытийного общения, выявляющий взаимодействие авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и текста, выступает развивающейся синергетической системой, организация которой осуществляется посредством актуализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности.

**Цель** настоящей работы состоит в выявлении семиотико-синергетических особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе.

Цель исследования определяет постановку следующих **задач**:

1. Установить место постмодернистского художественного дискурса в литературно-художественном дискурсе и в семиотическом пространстве семиосферы.
2. Выявить сущностные особенности постмодернистского художественного дискурса.
3. Определить место интертекстуальности и интердискурсивности в разряде категорий постмодернистского письма.

4. Описать семиотико-синергетические процессы, приводящие в действие интертекстуальность и интердискурсивность как системообразующие категории постмодернистского художественного дискурса.

5. Разработать типологию моделей фрактальной самоорганизации художественного дискурса постмодернизма.

6. Выявить типы интертекстуальности и описать средства выражения данной категории.

7. Определить уровни реализации интердискурсивных отношений.

8. Охарактеризовать и описать лингвистические средства реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе.

**Материалом** исследования послужило творчество двух известных представителей постмодернизма – Джона Барта и Виктора Пелевина.

Джон Барт (John Barth, род. в 1930 г.) – американский постмодернист второй половины XX в., доктор литературы, член Американской академии искусств и наук, обладатель одной из наиболее престижных литературных премий США – Национальной книжной премии.

В российском литературоведении Дж. Барта обычно упоминают в одном ряду с К. Воннегутом, Т. Пинчоном, Дж. Хеллером, Дж. Хоуксом и другими американскими писателями, заявившими о себе в 1950-1960 гг. и воспринимаемыми в контексте школы «черного юмора». Однако только первые два романа писателя написаны под влиянием данного направления. Западные литературоведы (И. Кристенсен, А. Линдсей, Р. Скоулз, Дж. О. Старк, П. Тобин, Х. Циглер, М.Ф. Шульц) ассоциируют имя Дж. Барта с постмодернистской метапрозой как явлением мирового литературного процесса последних десятилетий XX века. В одну парадигму с данным писателем входят Б. Акунин, Дж. Барнс, И. Бродский, Г. Гарсиа Маркес, В. Ерофеев, И. Кальвино, Х. Кортасар, М. Кундера, Вл. Набоков, М. Павич, В. Пелевин, А. Роб-Грийе, В. Сорокин, М. Спарк, Т. Стоппард, Т. Толстая, Дж. Фаулз, У. Эко и многие другие прозаики, представители постмодернистской литературы.

Джон Барт по праву обладает статусом теоретика и практика экспериментальной литературы постмодернизма: его перу принадлежат 17 романов и сборников рассказов, а также многочисленные литературно-критические статьи и эссе, собранные в сборниках «Friday Book» (1984) и «Further Fridays» (1994), выражающие теоретические воззрения писателя, комментарии к собственным произведениям, размышления о развитии современной литературы. Названия двух судьбоносных для постмодернизма статей Дж. Барта, «Литература истощения» (The Literature of Exhaustion, 1967) и «Литература восполнения» (The Literature of Replenishment, 1979), выступающих своеобразным манифестом постмодернистской прозы, отражают процесс становления данного направления.

Виктор Олегович Пелевин (род. в 1962 г.) – современный российский постмодернист, книги которого переведены на многие языки мира, включая японский и китайский; пьесы по его рассказам с успехом идут в театрах Москвы, Лондона и Парижа. French Magazine включил Виктора Пелевина в список 1000 самых значимых современных деятелей мировой культуры.

В. Пелевин, автор 8 романов, 7 повестей, более 50 рассказов, эссе и стихов, является лауреатом многочисленных премий, таких, как «Великое Кольцо-90» за рассказ «Реконструктор», «Золотой шар-90» за повесть «Затворник и Шестипалый», «Великое Кольцо-91» за повесть «Принц Госплана», Малая Букеровская премия 1992 года за сборник «Синий фонарь», «Великое Кольцо-93» за рассказ «Бубен верхнего мира», «Бронзовая улитка-93» за роман «Омон Ра», «Интерпресскон-93» за роман «Омон Ра», «Интерпресскон-93» за повесть «Принц Госплана», «Странник-95» за эссе «Зомбификация», «Странник-97» за роман «Чапаев и Пустота», «Немецкая литературная премия имени Рихарда Шенфельда» за роман «Generation П» (2000 г.), «Нонино-2001» (Зальцбург) как лучшему иностранному писателю, «Национальный бестселлер-2003» за роман «ДПП (НН)», «Премия Аполлона Григорьева-2003» за роман «ДПП (НН)», «Большая Книга 2007» за роман «Empire V».



Творчество Виктора Пелевина, вызывая диаметрально противоположные оценки в критике, ярко и самобытно репрезентирует состояние современной русской литературы, с одной стороны, и своеобразие постмодернистских культурных традиций мировой литературы – с другой.

**Теоретическую базу** исследования составляют работы видных представителей лингвистики, семиотики художественного творчества, философии и литературоведения: М.М. Бахтина [1975, 1979], Р. Барта [1994, 1996], Т.А. ван Дейка [1977], Ж. Деррида [2000], Вяч. Вс. Иванова [1976], В.В. Красных [1998, 1999, 2001], Ю. Кристевой [1994, 2000], Ю.М. Лотмана [1992, 1998, 2000], Ч.С. Пирса [2000], Ю.С. Степанова [2001], М. Фуко [1994, 1996], У. Эко [2004, 2005, 2006] и многих других. Поскольку проблема категоризации постмодернистского дискурса является основной в настоящей работе, целесообразно рассмотреть, как данные понятия трактуются ведущими теоретиками постмодернизма (Ф. Джеймисон [2000], Ж. Женетт [1998], И.П. Ильин [1996, 1998, 2001], В.П. Руднев [1996, 2000, 2001] и другие). Динамическое развитие элементов семиосферы, составной частью которой выступает постмодернистский художественный дискурс, рассматривается с точки зрения лингвосинергетики (Н. Ф. Алефиренко [2002, 2005, 2006], В.И. Аршинов [1999, 2000], В.Н. Базылев [1998], В. Г. Борботько [2006], И.А. Герман [1999, 2000], Г.Г. Москальчук [1998, 2003], Н.Л. Мышкина [1998, 1999], В.А. Пищальникова [1999] и другие). Лежащий в основе развития семиосферы инвариантный принцип подобия, обеспечивающий целостность семиотического пространства, неразрывно связан с теорией фракталов, что находит отражение в трудах Н.Н. Белозеровой [2002, 2003], В.А. Копчик [2002, 2004], В.В. Тарасенко [2001] и других.

**Методологической базой** исследования выступает, во-первых, учение о семиосфере Ю.М. Лотмана, согласно которому семиотическое пространство предстает перед нами как «многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, с разной степенью переводимости и пространствами

непереводимости» [Лотман, 2000, с. 30]. Во-вторых, это концепция синергетики искусства А.В. Волошинова, касающаяся основных положений эстетики фракталов и отражающая опыт анализа художественных произведений с позиций нелинейного мышления. Выбор данного методологического подхода определяется спецификой изучаемого объекта, поскольку как порождение, так и восприятие постмодернистского художественного дискурса связаны со сложноорганизованной деятельностью нелинейно-саморазвивающихся самоподобных смысловых структур, функционирующих в пределах семиосферы. Представляется перспективной возможность описания художественного дискурса как сложной самоорганизующейся системы, основополагающими характеристиками которой являются открытость, нелинейность и диссипативность.

В зависимости от поставленных задач в работе используются следующие **методы** исследования: семиотический и лингвосинергетический методы, метод фрактального моделирования и лингвостилистической интерпретации. В качестве дополнительных применяются методы описательного и сопоставительного анализа.

**Научная новизна** работы состоит в том, что в ней впервые:

1. Описываются системные особенности постмодернистского художественного дискурса. Постмодернизм как специфический способ мировосприятия, мироощущения и мироописания, получивший отражение в соответствующем направлении искусства, в том числе в литературном стиле таких писателей, как Дж. Барт и В. Пелевин, изучался главным образом с литературоведческой и философской позиций. Особенностью настоящей работы является описание постмодернизма с лингвосинергетической точки зрения.

2. Разрабатываются модели фрактальной самоорганизации художественного дискурса постмодернизма, взаимодействующего с различными дискурсами и знаковыми системами в пределах семиосферы. Упорядочивание указанных взаимоотношений осуществляется в соответствии с

такими фрактальными моделями, как концентрические круги, спираль, ризома и древо.

3. Предлагается семиотико-синергетическая интерпретация системообразующих категорий художественного дискурса постмодернизма, среди которых выделяются категории интертекстуальности и интердискурсивности, обеспечивающие динамическое развитие постмодернистского художественного дискурса.

4. Устанавливаются основные критерии типологизации интертекстуальных единиц. Исследуются синтагматика и парадигматика интертекстуальных отношений в постмодернистских произведениях.

5. Выявляются семиотико-синергетические механизмы реализации интердискурсивных отношений в постмодернистском художественном дискурсе.

**Теоретическая значимость** данного исследования состоит в разработке терминологического аппарата описания процесса самоорганизации художественного дискурса постмодернизма. Полученные результаты углубляют представление о художественном дискурсе как о многомерном лингвистическом объекте и вносят вклад в развитие общей теории дискурса. Рассмотрение художественного дискурса постмодернизма как составляющего компонента семиосферы расширяет границы семиотической трактовки литературного творчества современности. Представленная типология фрактальных моделей организации постмодернистского художественного дискурса на интертекстуальном и интердискурсивном уровнях позволяет считать данный подход определенным шагом в развитии лингвосинергетики как науки о сложных, незамкнутых, нелинейных, неустойчивых, иерархических системах. Важное теоретическое значение имеет разграничение категорий интертекстуальности и интердискурсивности в терминах семиотико-синергетических механизмов реализации стратегий порождения и восприятия художественного произведения, насыщенного различного рода ссылками, межтекстовыми связями и междискурсивными отношениями.

**Практическая ценность** диссертации состоит в углублении методики анализа художественного дискурса постмодернизма в аспекте смыслопорождающей деятельности. Содержащийся в работе фактический материал может послужить основой для составления комментариев к насыщенным интертекстуальными и интердискурсивными включениями произведениям Дж. Барта и В. Пелевина.

Теоретические положения и практические результаты настоящего исследования могут быть использованы при подготовке лекций и спецкурсов по общему языкознанию, семиотике, лингвосинергетике, стилистике и зарубежной литературе, а также при разработке отдельных аспектов лингвостилистической интерпретации текста.

Комплексное описание феноменов интертекстуальности и интердискурсивности как способов выражения творческой индивидуальности писателя-постмодерниста, с одной стороны, и механизма углубленного понимания текста реципиентом, с другой, позволяет вынести на защиту следующие **положения**:

1. Художественный дискурс как разновидность бытийного общения представляет собой развернутый, предельно насыщенный смыслами полилог автора, читателя и текста, выявляющий взаимодействие авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и текста, который выводит произведение в пространство семиосферы. Авторское видение проблемы находит воплощение в открытой (обнаруживающей связь с культурной традицией) структуре текста, которая вызывает у читателя определенные ассоциации, способные породить отличное от исходного сообщение.

2. Постмодернистский художественный дискурс как развивающаяся синергетическая система является результатом взаимодействия художественных текстов в пределах литературно-художественного дискурса и разнообразных дискурсов в пределах семиосферы. Границы между текстом и дискурсом в постмодернистской литературе взаимопроницаемы, отношения между ними могут быть представлены как вариант – инвариант.

3. Специфика художественного дискурса постмодернизма по отношению к другим видам литературно-художественного творчества определяется системообразующими категориями интертекстуальности и интердискурсивности, обнаруживающими взаимозависимость подобно взаимопроницаемости текста и дискурса. Интертекстуальность, предполагающая межтекстовую взаимосвязь, на определенном этапе становится семиотическим кодом, обеспечивающим интердискурсивное функционирование разнообразных семиотических систем, реализующихся в тексте.

4. Постмодернистский художественный дискурс, состоящий из бесконечного числа самоподобных представлений некоторой совокупности интертекстуальных структур, выступает как соединение различных дискурсов и знаковых систем, упорядочивание которых осуществляется в соответствии с моделями фрактальной самоорганизации (концентрические круги, спираль, ризома и древо). Под самоорганизацией понимается спонтанно-флуктуационный переход открытой нелинейной системы постмодернистского художественного дискурса от менее сложных форм организации к более сложным за счет внутренней перестройки связей между элементами системы. В ходе подобного развития дискурс образует новые упорядоченные структуры, приобретая функциональные свойства эмерджентного характера, то есть присущие системе как целостному образованию, но не проявляемые отдельными элементами вне системы.

5. В основе интертекстуальности лежит многомерная иконическая и индексальная связь частей текста между собой, текстов одного автора с другими текстами данного автора, а также текста с прецедентными феноменами.

6. Интертекстуальность реализуется на горизонтальном и вертикальном, а также на внутри- и межтекстовом уровнях. Подвидами горизонтальной интертекстуальности являются гипертекстуальность и

паратекстуальность, подвидами вертикальной интертекстуальности – интекстуальность и архитектурность.

7. Интердискурсивность представляет собой взаимодействие художественного дискурса постмодернизма с различными вербальными семиотическими системами (отдельными видами научного метаязыка) и невербальными знаковыми системами (музыкой, живописью, архитектурой, киноискусством и другими) в рамках семиосферы. Актуализация интердискурсивных отношений переводит художественное произведение на уровень креолизованных сообщений, в структурировании которых задействованы коды разных семиотических систем.

8. Подвидами интердискурсивных отношений выступают метадискурсивность (в постмодернистском художественном дискурсе метадискурсивность проявляется в использовании лингвистического и математического метаязыков) и интермедиальность (реализация интермедиальных отношений может осуществляться посредством взаимодействия художественного дискурса с изобразительным и музыкальным дискурсами).

**Апробация работы.** Основные научные результаты исследования отражены в двух монографиях (19,125 п. л.), учебном пособии (8,6 п. л.), разделе коллективной монографии (0,7 п. л.) и 48 публикациях, в том числе 7 статьях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Автор выступал с докладами по теме исследования на научных и научно-практических конференциях – *международных*: «Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах» (Челябинск, 2001, 2003, 2006, 2008), «Текст: восприятие, информация, интерпретация» (Москва, 2002), «Житниковские чтения» (Челябинск, 2002), «Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе» (Магнитогорск, 2003), «Системное и асистемное в языке и речи» (Иркутск, 2007), «Лингвистические

основы межкультурной коммуникации» (Нижний Новгород, 2007), «Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты» (Чита, 2007), «Литература в диалоге культур» (Ростов-на-Дону, 2007), «Языки профессиональной коммуникации» (Челябинск, 2007), «Язык и культура» (Челябинск, 2007), «Литература в контексте современности» (Челябинск, 2007), «Международный конгресс по когнитивной лингвистике» (Тамбов, 2008), «Мировая литература в контексте культуры» (Пермь, 2008), «Ефремовские чтения: Концепция современного мировоззрения» (Санкт-Петербург, 2008), «Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность» (Ростов-на-Дону, 2008, 2009), «Активные процессы в различных типах дискурсов» (Ярославль, 2009), «Язык, литература, ментальность: разнообразие культурных практик» (Курск, 2009); *всероссийских*: «Знаменские чтения: Филология в пространстве культуры» (Тобольск, 2007), «Художественный текст: варианты интерпретации» (Бийск, 2007); *межвузовских*: «Актуальные проблемы языкознания, педагогики и методики обучения иностранным языкам» (Челябинск, 2001, 2003), «Язык и межкультурная коммуникация» (Санкт-Петербург, 2006, 2007).

По материалам исследования опубликованы статьи в научных журналах и сборниках научных трудов: «Когнитивная парадигма: Фреймовая семантика и номинация» (Пятигорск, 2002), «Mentalität und mentales» (Landau, 2003), «Вопросы исследования и преподавания иностранных языков» (Омск, 2003), «Перевод и сопоставительная лингвистика» (Екатеринбург, 2006), «Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии» (Тамбов, 2006), «Res philologica» (Архангельск, 2007), «Lingua Mobilis» (Челябинск, 2007), «Альманах современной науки и образования» (Тамбов, 2007, 2009), «Семиозис и культура: философия и феноменология текста» (Сыктывкар, 2009), «Филологические науки. Вопросы теории и практики» (Тамбов, 2009).

Результаты работы обсуждались на расширенных заседаниях кафедры теории и практики английского языка и кафедры немецкого языка ГОУ ВПО «Челябинский государственный университет» (2006 – 2009 гг.), а

также на семинарах Челябинского отделения Российской ассоциации лингвистов-когнитологов (2007 – 2009 гг.).

**Структура и объем работы** определены поставленной целью и задачами исследования. Настоящая диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. В тексте 16 рисунков и 3 таблицы.

Во **Введении** определяется общее направление исследования, формулируются основные проблемы, цель и задачи, дается обоснование актуальности работы, ее научной новизны, теоретической значимости и практической ценности, излагаются основные положения, выносимые на защиту, описываются материал и методы исследования.

В первой главе **«Теоретические основы семиотико-синергетического исследования постмодернистского художественного дискурса»** выявляются теоретико-методологические принципы изучения постмодернистского письма, обосновывается необходимость семиотико-синергетического подхода в исследовании, излагаются базовые предпосылки понимания постмодернистского художественного дискурса как самоорганизующегося семиотического пространства. Проводится понятийный анализ категорий постмодернистского текста и постмодернистского дискурса и разграничение таких системообразующих категорий постмодернистского художественного дискурса, как интертекстуальность и интердискурсивность. Рассматриваются различные подходы к изучению феноменов интертекстуальности и интердискурсивности, подробно исследуются семиотико-синергетические механизмы реализации интертекстуальных и интердискурсивных отношений.

Во второй главе **«Типология интертекстуальных отношений»** анализируются семиотико-синергетические и функционально-стилистические особенности актуализации связей эндо- и экзотекстуального характера на синтагматическом и парадигматическом уровнях. Реконструируются фрактальные модели реализации гипертекстуальных, паратекстуальных, архитектстуальных и интекстуальных отношений.



В третьей главе «**Типология интердискурсивных отношений**» определяются семиотико-синергетические условия актуализации метадискурсивных и интермедиальных связей в пространстве семиосферы. В постмодернистском художественном дискурсе метаязыковой комментарий, отражающий процессы становления произведения, изучается на лингвистическом и математическом уровнях. Интермедиальные отношения, устанавливающие связь художественного дискурса с другими знаковыми системами семиосферы, рассматриваются на материале изобразительного и музыкального дискурсов.

В **Заключении** обобщаются основные результаты проведенного исследования, делаются выводы о реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе. Прогнозируется перспектива дальнейшего изучения лингвосинергетических особенностей взаимодействия художественных произведений в пространстве семиосферы.

# **ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЕМИОТИКО-СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА**

Опираясь на основные положения когнитивно-дискурсивного подхода, считаем возможным трактовать дискурс в качестве «речемыслительного процесса, объективированного в некотором множестве текстов, обладающих общими для соответствующего типа текстов когнитивными стратегиями порождения и понимания, имеющими согласующуюся с этими стратегиями внутреннюю организацию и служащими для генерирования и передачи смысла, а также для декодирования других текстов» [Олизько, 2002, с. 15].

Если рассматривать дискурс как совокупность тематически соотнесенных текстов, функционирующих в пределах одной и той же коммуникативной сферы, и учитывать позицию участников общения, можно говорить о существовании статусно- и личностно-ориентированных дискурсов (В.И. Карасик). Последний проявляется в двух основных сферах общения – бытовой и бытийной. При этом «бытовое (обиходное) общение является генетически исходным типом дискурса, а бытийное общение выражается в виде художественного, философского, мифологического диалога» [Карасик, 2004, с. 239].

Литературно-художественный дискурс как разновидность бытийного общения представляет собой совокупность художественных произведений, выступающих результатом взаимодействия авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и текста, выводящего произведение в пространство семиосферы. Реализация художественного дискурса в сложном идейно-тематическом единстве неопределенного множества литературных произведений, находящихся в тесном и динамическом взаимодействии в пределах соответствующего культурно-исторического контекста, дает основание говорить о существовании в рамках семиосферы различных видов

литературно-художественного дискурса, одним из которых является постмодернистский художественный дискурс.

### **1.1. Постмодернистский художественный дискурс как самоорганизующееся семиотическое пространство**

Постмодернизм как особое видение мира, сложившееся и оформившееся в качестве главенствующего течения в искусстве и культуре второй половины XX века, находит выражение в философии, критике, архитектуре, истории, литературе. Время возникновения постмодернизма как культурной формации определить достаточно трудно, и по этому поводу до сих пор происходят споры. Одни считают, что его истоки следует искать еще в XIX веке, другие называют постмодернизм «детищем» XX века.

Некоторые источники утверждают, что впервые термин «постмодернизм» появился на страницах журнала «Art in America» в 1971 году в статье Брайана О'Доуэрти «Что такое постмодернизм», другие связывают его появление с выходом в свет в 1976 году статьи И. Хассана «Post-modern literature». По наблюдениям М.А. Можейко, «прилагательное «постмодерный» впервые появилось в 1917 году в работе немецкого философа Р. Ранвица «Кризис европейской культуры». В 1934 данный термин был использован Ф. де Онизом для обозначения авангардистских поэтических опытов начала XX века, радикально отторгающих литературную традицию. С 1939 по 1947 в работах Тойнби было постулировано содержание понятия «постмодернизм» как обозначающего современную (начиная от Первой мировой войны) эпоху, радикально отличную от предшествующей эпохи модерна. В конце 1960-1970 гг. данное понятие использовалось для фиксации нотационных тенденций в таких сферах, как архитектура и искусство (прежде всего, вербальные его формы). Начиная с 1979 года (после работы Жана-Франсуа Лиотара

«Постмодернистское состояние: доклад о знании») постмодернизм утверждается в статусе философской категории, фиксирующей ментальную специфику современной эпохи в целом» [Можейко, 2001, с. 601].

По мнению известного искусствоведа Н. Маньковской, постмодернизм возник в конце 50-60 годов XX века – это так называемый «модернистский постмодернизм», связанный с появлением новой фигуральности, особенно американской (поп-арт). На 70-е годы приходится расцвет «неоконсервативного постмодернизма». В это время возрастает интерес к наследию, культурным корням, традиционным ценностям, то есть пробуждается желание осмыслить все пространство культурно-исторического прошлого. В 80-90-е годы появляется «постмодернистский постмодернизм», утверждающий цитатность, гротескность, игровое начало и иронизм культуры [Маньковская, 2000, с. 89].

В настоящее время постмодернизм оформился в самостоятельную систему взглядов практически во всех областях духовной жизни человеческого общества, однако предложить конкретное определение данному направлению до сих пор достаточно непросто. Авторы вкладывают в понятие постмодернизма разный смысл и выделяют многочисленные признаки феномена. Сложности с определением постмодернизма происходят от того, что это не какой-то конкретный стиль или художественное течение, а скорее противоречивое состояние искусства и жизни в постсовременную эпоху. Основная идея заложена в самом слове «постмодерн», которое означает «то, что состоялось (не состоится, а уже состоялось!) после настоящего (то есть в будущем), но имело место уже в прошлом». Другими словами, это явление, которое принадлежит современности, идет из прошлого, а именуется послесовременным, но не будущим. Постмодернизм есть нечто виртуальное, симулякр – по определению Ж. Бодрийера, «копия того, чего нет» [Цит. по: Галкин, 2001, с. 84]. Более полную дефиницию дает Н. Маньковская. Это «образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак,

артефакт, основанный лишь на собственной реальности» [Маньковская, 2000, с. 220].

Постмодернистский художественный дискурс, рассматриваемый с точки зрения семиотико-синергетического подхода, представляет собой знаковую систему, являющуюся результатом взаимодействия художественных текстов в пределах литературно-художественного дискурса и разнообразных дискурсов в пределах семиосферы.

### **1.1.1. Постмодернистский художественный дискурс в семиотическом пространстве «семиосферы»**

Функционирование знаковых систем возможно лишь в рамках некоего семиотического континуума, заполненного разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. По мнению Ю.М. Лотмана, «только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации», то есть вне его «невозможно само существование семиозиса» [Лотман, 2000, с. 251]. Данное пространство, по аналогии с понятием биосферы, называют семиосферой.

Термин «биосфера» предложен в 1875 г. австрийским геологом Э. Зюссом. В начале XX в. В.И. Вернадский разработал учение о биосфере, согласно которому биосфера есть оболочка Земли, населенная живыми организмами и активно ими преобразуемая. Составляющей биосферы выступает ноосфера – «сфера разума, формирующаяся под воздействием человеческой деятельности, продуктом которой является техника в самом широком смысле, включающем искусство, науку и литературу как кристаллизацию деятельности разума» [Вернадский, 1977, с. 15]. Как отмечает Вяч. Вс. Иванов, исследования В.И. Вернадского по истории научного знания

и труды по биогеохимии обнаруживают широкую семиотическую перспективу [Иванов, 1976]. Фактически В.И. Вернадский одним из первых в истории мировой науки осуществляет научное семиотическое исследование. Введенный им термин «эмпирическое обобщение» есть не что иное, как семиотическая трактовка природы, истолкование знаков биосферы (ноосферы) в рамках научной парадигмы знания.

Ю.М. Лотман не использует поздний термин В.И. Вернадского «ноосфера», под которым понимается определенный этап в развитии биосферы, этап, связанный с разумной деятельностью человека, и вводит понятие семиосферы. Необходимо отметить, что если ноосфера имеет материально-пространственное бытие, охватывая часть нашей планеты, то пространство семиосферы носит абстрактный характер. Однако это не означает, что понятие пространства употребляется здесь в метафорическом смысле. Это определенная сфера, обладающая теми признаками, которые приписываются замкнутому в себе пространству, внутри которого оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации. Семиосфера является «синхронным семиотическим пространством, заполняющим границы культуры, будучи одновременно и условием работы отдельных семиотических структур, и их порождением» [Лотман, 2000, с. 252].

Итак, Ю.М. Лотман отталкивается от естественнонаучной идеи В.И. Вернадского о биосфере и по аналогии с биосферно-ноосферными построениями строит свою теорию семиосферы. Среди источников идеи семиосферы можно также выделить концепцию Ф. де Соссюра, теорию текста как генератора новых смыслов, теорию информации в кибернетике (Н. Винер, К. Шеннон) и понимание диалога как основного механизма культуры М.М. Бахтина. В рамках семиотической культурологии Ю.М. Лотмана под семиосферой понимается совокупность всех знаковых систем, используемых человеком, включая как текст, язык, так и культуру в целом.

Обязательными законами построения семиосферы, по мнению Ю.М. Лотмана, являются бинарность и асимметрия. При этом бинарность

выступает основой множественности, так как каждое новое семиотическое образование, в свою очередь, подвергается раздроблению на основе бинарности. Асимметрия выражается в «системе направленных токов внутренних переводов, которыми пронизана вся толща семиосферы», так как «в большинстве случаев разные языки семиосферы не имеют взаимнооднозначных смысловых соответствий» [Там же. С. 254].

Основным признаком семиосферы (подобно биосфере и ноосфере) является ее системность и связанная с ней систематичность. Эти свойства просматриваются как на уровне отдельного знака, так и на уровнях классификации знаков и кодов.

Вторым признаком семиосферы выступает целостность, допускающая внутри своего пространства разнообразие. Дело в том, что заполняющие это пространство разнотипные семиотические образования – не что иное, как отдельные семиотические «личности», замкнутые сами на себя самостоятельные единицы. Безусловно, это придает принципиальное внутреннее разнообразие организации данного пространства. Однако каждая замкнутая самостоятельная часть («личность») представляет собой одновременно часть целого и его «подобие», обнаруживая по отношению к целому свойство «изоморфизма». В качестве примера можно привести образ разбитого зеркала: лицо, целиком отражаясь в зеркале, отражается так же и в любом из его осколков, которые, таким образом, оказываются и частью, и подобием целого зеркала. Другими словами, в целостном семиотическом механизме отдельный текст, продолжая существовать как целое, замкнутое в своей структурной самостоятельности, становится частью, в определенных отношениях изоморфной всему текстовому миру. Несомненно, что подобный вертикальный изоморфизм, существующий между структурами, расположенными на разных иерархических уровнях, порождает количественное возрастание сообщений: «... сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях. Система способна превращать текст в лавину текстов» [Там же. С. 251].

Вместе с этим все сами на себе замкнутые самостоятельные единицы взаимосвязаны друг с другом при помощи особого механизма. Для того чтобы система была способна вырабатывать принципиально «новые смыслы», а не только передавать информацию, механизм должен строиться следующим образом: «Участники должны быть не изоморфны друг другу, но порознь изоморфны третьему элементу более высокого уровня, в систему которого они входят» [Там же]. Так, по словам Ю.М. Лотмана, например, «словесный и иконический языки не изоморфны друг другу, но каждый из них изоморфен внесемиотическому миру реальности, отображением которого на некоторый язык они являются» [Там же]. Данный механизм обеспечивает процесс обмена сообщениями между разными системами, превращая его (процесс) в нетривиальную трансформацию.

Третьим признаком семиосферы является отграниченность, то есть «существование семиотической границы, которая на уровне отдельного текста принадлежит одновременно и внешнему, и внутреннему пространству» [Там же. С. 257]. Внешняя граница обеспечивает связь семиосферы с ноосферой и биосферой, внутренняя – связь между кодами и внутри каждого из кодов, что способствует возникновению новой информации. Семиосфера строится как «концентрическая система, в центре которой находятся наиболее очевидные и последовательные структуры, представляющие мир упорядоченным и наделенным высшим смыслом» [Там же. С. 259]. Ядерная структура («мифообразующий механизм») репрезентирует семиотическую систему с реальными структурами всех уровней. «Движение от центра к периферии повышает степень неопределенности и дезинтеграции, свойственные внешнему по отношению к семиосфере миру» [Там же], и подчеркивает значимость одного из главных понятий – границы. Единство семиотического пространства семиосферы достигается не только метаструктурными построениями, но и, в большей степени, единством отношения к границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего. Граница семиосферы понимается Ю.М. Лотманом как «сумма



билингвальных переводчиков-фильтров, обозначающих тип социальных ролей и обеспечивающих семиотизацию поступающего извне и превращение его в сообщение» [Там же. С. 263].

Четвертый признак семиосферы – это ее динамизм, который просматривается как на уровне постоянного исторически обусловленного расширения (внешнего), так и на уровне постоянного взаимопроникновения и расхождения или разведения кодов (внутреннего). Описывая семиосферу, Ю.М. Лотман отмечает, что «любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамические системы, а также обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства. В результате любая система живет не только по законам саморазвития, но также включена в разнообразные столкновения с другими культурными структурами» [Лотман, 1992, с. 104-105].

Пятым признаком семиосферы, который, как и предыдущие, объединяет ее с биосферой и ноосферой, является способность к порождению новых структур. Структурная неоднородность семиотического пространства образует резервы динамических процессов и является одним из механизмов выработки новой информации внутри сферы. В периферийных участках, менее жестко организованных и обладающих гибкими, «скользящими» конструкциями, динамические процессы встречают меньше сопротивления и, следовательно, развиваются быстрее. Создание метаструктурных описаний (грамматик) является фактором, резко увеличивающим жесткость структуры и замедляющим его развитие. Между тем, участки, не подвергшиеся описанию или описанные в категориях явно неадекватной им «чужой» грамматики, развиваются быстрее.

Как показывает материал, в семиосфере Ю.М. Лотмана мы обнаруживаем в качестве существенных признаков этого понятия «иконичность» («изоморфизм»), «пространственность» («замкнутость», «граница», «симметрия – асимметрия»), «бинарность» («множественность»), «мифологичность»

(«цикличность», «непрерывность»), а также возможность унифицировать разнообразие системы, описывая ее единым метаязыком.

Параллельно и независимо от Ю.М. Лотмана изучением семиосферы занимается датский исследователь Джаспер Хоффмайер. Он рассматривает семиосферу преимущественно в рамках популярного в современной зарубежной философии биосемиотического направления. Так же, как и Ю.М. Лотман, Дж. Хоффмайер опирается в своих рассуждениях о семиосфере на понятие биосферы. Однако если первый строит концепцию семиосферы в рамках гуманитарного знания, то второй – в рамках естественнонаучного знания. По Дж. Хоффмайеру, семиосфера есть сфера значения или смысла и коммуникации, или обмена информацией между живыми организмами [Hoffmeyer, 1997]. Как отмечает датский ученый, Ю.М. Лотман рассматривает семиосферу «в более ограниченном и исключительно культурном контексте» [Ibid.] в качестве уже сложившейся совокупности семиотических систем. Дж. Хоффмайер, так же, как и В.И. Вернадский, моделирует космологическую концепцию «развертывания семиосферы». В ней он выделяет два этапа: «большой взрыв» (big bang) и «решающий скачок» (crucial jump). Последний в его понимании – переход от «различия» (difference) к «отличию» (distinction) – и есть становление жизни на земле [Ibid. P. 934].

Идеи Дж. Хоффмайера развивает прибалтийский исследователь Калеви Кульль. В отличие от Ю.М. Лотмана и Дж. Хоффмайера, которые включают в семиосферу не обязательно соотносящиеся в данный момент времени знаковые единицы, К. Кульль к одной и той же семиосфере относит только «любые два сознания в момент обмена информацией» [Kull, 1998, p. 94]. Другими словами, К. Кульль рассматривает семиосферу в исключительно узком непосредственно коммуникативном смысле. Его анализ останавливается на элементарном уровне, где каждый отдельно взятый организм рассматривается как носитель закрытой семиосферы.

Позиция К. Кулля стоит гораздо ближе к точке зрения Ю.М. Лотмана. Однако кардинальное отличие авторских подходов К. Кулля и Ю.М. Лотмана

заключается в том, что лотмановская семиосфера существует как данность, вне контекста «момента обмена информацией»: система, состоящая из отправителя, получателя и механизма кодирования/декодирования информации, не работает как семиотический механизм до тех пор, пока она не будет включена в семиосферу. К. Кулль допускает одновременное существование нескольких (возможно, и множества) семиосфер в том случае, «если не существует семиотического процесса, который объединяет их в одну семиосферу» [Ibid. P. 100]. Если обмен информацией происходит между семиосферами, то они формируют новую семиосферу.

В целом, рассмотрение пространства семиосферы в качестве многоуровневого пересечения различных знаковых систем, находящихся в подвижном состоянии (как отмечает Ю.М. Лотман, текст перестает быть «пассивным носителем значения» и становится «динамическим, внутренне противоречивым явлением» [Лотман, 2000, с. 253]), позволяет трактовать художественный постмодернистский дискурс как составляющий компонент семиосферы с точки зрения синергетики – науки о сложных динамических системах, законах их роста, развития и самоорганизации.

### **1.1.2. Синергетическая трактовка постмодернизма**

В рамках постмодернизма как особого типа философствования под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида и другие) сознание человека отождествляется с письменным текстом, в результате чего все рассматривается как текст: литература, общество, история, сам человек, что приводит к восприятию человеческой культуры в качестве единого «интертекста», выступающего предтекстом любого вновь появляющегося текста [Ильин, 2001]. Как отмечает Ж. Деррида, «постмодернистский текст ... имеет форму структуры толкований.

Каждое предложение, которое уже само по себе имеет толковательную природу, поддается толкованию в другом предложении, – реально имеет место не интерпретационная деятельность субъекта, но моменты самотолкования мысли» [Цит. по: Можейко, Лепин, 2001, с. 234]. Другими словами, мир как система «письменных» знаков предстает в качестве некой последовательности комментариев к самому себе как к тексту с бесконечными отсылками к «следам» предыдущих текстов, которые отсылают к более ранним текстам, и так до бесконечности. По мнению М. Эпштейна, «мир мыслится в качестве бесконечной перекодировки и игры знаков. Текст, в свою очередь, понимается «интертекстуально» как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат и клише. Личность, оригинальность, авторство рассматриваются как иллюзии сознания или условные конструкции, за которыми действуют механизмы знаковых систем, языка, бессознательного» [Эпштейн, 2000, с. 5].

В постмодернизме искусство становится жизнью, а жизнь искусством – исчезает грань, отделяющая художественный вымысел от реальности. Текст не отображает, а создает некую новую реальность. На первый план выдвигается не сама действительность как таковая, а язык, опосредующий взаимоотношения автора с реальностью. При этом постмодернистское сознание упраздняет хронологическую последовательность. Многомерные динамические наслоения событий отражаются друг в друге, прошлое реализуется в настоящем, настоящее дает ключ для того, чтобы войти в прошлое. Всякое событие, находясь на пересечении множества различных систем, в каждой из которых оно может быть по-своему истолковано, приобретает значимость в момент не столько своего появления, сколько – повтора. Благодаря подобной концепции времени категории оригинала и копии теряют свое значение. В результате мы имеем дело с огромной «библиотекой» текстов, которые можно интерпретировать, комбинировать и редактировать.

В качестве определяющего критерия отнесения того или иного произведения к разряду постмодернистских может служить отношение автора к своему тексту и к художественному творчеству вообще. Художнику-

постмодернисту свойственен некоторый цинизм по отношению к своей персоне – он не питает иллюзий по поводу особого призвания творца, эксклюзивности своих идей и степени их влияния на окружающий мир. Выстраивая свое произведение, автор играет, примеряет на себя то одну, то другую маску. Размытость авторского начала выражается в том, что создатель произведения пользуется некими готовыми культурными блоками, культурными ассоциациями, чтобы выстроить что-то свое. Автор-постмодернист словно «заключает в рамку» фрагмент действительности и создает текст, восприятие которого рассчитано на то, чтобы читатель не ограничивался уровнем автора, а попытался иронически переосмыслить текст, то растворяясь в нем, то отстраняясь. Осознание отсутствия конечной истины и, соответственно, единого смысла художественного произведения приводит к волюнтаризму в отношении к культурным традициям, цитатности и ироничности, к приоритету игрового начала в постмодернистском тексте.

Конструирование нового авторского произведения при помощи свободно извлекаемых из «культурного слоя» и компокуемых в произвольном порядке фрагментов возможно лишь в рамках условного пространства игры. Постмодернизм – это некая территория тотальной игры, в которой читатель, текст, контекст и сам автор занимают в идеале равноправные позиции. Автор не диктует и не может диктовать все те смыслы, которые порождает текст, а читатель заранее готовится почерпнуть из текста гораздо больше, чем хотел сказать автор. Текст рассматривается как бесконечный поток смыслов и ассоциаций, не все из которых были заложены автором.

Изучением процессов самоорганизации открытых и подвижных структур самой различной природы занимается синергетика. Выступая в качестве методологии исследования таких сложных современных феноменов, как постмодернизм, синергетика предлагает целый спектр интеллектуальных рекомендаций: «Главными посылами синергетического видения мира выступают следующие тезисы: а) практически недостижимо жесткое обусловливание тенденций эволюции сложноорганизованных систем;

б) созидующий потенциал хаоса самодостаточен для констатирования новых организационных форм (любые микрофлуктуации способны породить макроструктуры); в) любой сложной системе атрибутивно присуща альтернативность сценариев развития; г) целое и сумма его частей – качественно различные структуры; д) неустойчивость трактуется как одно из условий и предпосылок стабильного и динамического развития – лишь такого рода системы способны к самоорганизации; е) мир может пониматься как иерархия сред с разной линейностью» [Суворов, 2005, с. 84].

Синергетика «открывает другую сторону мира: его нестабильность, нелинейность и открытость (различные варианты будущего), возрастающую сложность формообразований и их объединений в эволюционирующие целостности» [Фещенко, 2006, с. 99]. Именно синергетика дает возможность построить концептуально-многомерную модель сложного объекта, отражающую, с одной стороны, его специфические черты, с другой – общие закономерности, характерные для всех сложных систем.

#### **1.1.2.1. К вопросу о становлении синергетической парадигмы в современной лингвистике**

Синергетика – междисциплинарное направление научных исследований, задачей которого является познание природных явлений и процессов на основе принципов самоорганизации систем.

Основоположник синергетических идей, почетный профессор Штуттгартского университета, глава Центра синергетики в Институте теоретической физики и синергетики Герман Хакен отмечает, что синергетика занимается изучением систем самой различной природы, исследует общие принципы, управляющие эволюцией самоорганизующихся структур и функций [Хакен, 1985]. Предложенный Г. Хакеном термин, образованный из греческих

слов *син* – «совместное» и *эргос* – «действие», акцентирует внимание на согласованности взаимодействия частей при образовании структуры как единого целого.

Синергетика Г. Хакена имеет своих «предшественниц» по названию: синергетику Ч. Шеррингтона, синергию С. Улана и синергетический подход И. Забуского [Словарь по кибернетике, 1979]. Ч. Шеррингтон называл синергетическим, или интегративным, согласованное воздействие нервной системы (спинного мозга) при управлении мышечными движениями. С. Улам был непосредственным участником одного из первых численных экспериментов на ЭВМ первого поколения (ЭНИВАКе) и отмечал важность и пользу «синергии, то есть непрерывного сотрудничества между машиной и ее оператором» [Там же. С. 551], осуществляемого в современных машинах за счет вывода информации на дисплей. И. Забуский в середине 60-х годов XX века, реалистически оценивая ограниченные возможности как аналитического, так и численного подхода к решению нелинейных задач, пришел к выводу о необходимости единого синтетического подхода. По его словам, «синергетический подход к нелинейным математическим и физическим задачам можно определить как совместное использование обычного анализа и численной машинной математики для получения решений разумно поставленных вопросов математического и физического содержания системы уравнений» [Цит. по: Данилов, Кадомцев, URL].

Синергетику можно рассматривать как преемницу и продолжательницу многих разделов точного естествознания, в первую очередь, теории колебаний и качественной теории дифференциальных уравнений. Именно теория колебаний с ее интернациональным языком, а впоследствии и нелинейным мышлением стала для синергетики прототипом науки, занимающейся построением моделей систем различной природы, обслуживающих многие области научной деятельности. Качественная теория дифференциальных уравнений, начало которой было положено в трудах великого французского математика, физика и философа Анри Пуанкаре, и выросшая из нее

современная общая теория динамических систем вооружила синергетику значительной частью математического аппарата. Анри Пуанкаре ввел понятия аттракторов (притягивающих множеств в пространствах открытых систем), точек бифуркаций (значений параметров задачи, при которых появляются альтернативные решения либо теряют устойчивость существующие), неустойчивых траекторий и динамического хаоса в задаче трех тел небесной механики (притяжение Земля-Луна-Солнце) [Цит. по: Буданов, URL].

Особо следует отметить труды Ильи Пригожина, главы брюссельской школы неравновесной, неклассической термодинамики. Исследования, проведенные И. Пригожиным, внесли ряд существенных изменений в представления человека о времени, пространстве, движении, о взаимоотношениях человека и природы. Рассуждения ученого о диссипативных структурах, о необратимости процессов, развиваемые в рамках философской проблемы существующего и возникающего, заложили основания философии нестабильности, по-новому оценивающей существующие в Универсуме соотношения порядка и беспорядка, проблему контроля над реальностью, нарративный элемент в науке.

В 1963 году происходит эпохальное открытие динамического хаоса, сначала в задачах прогноза погоды, затем начинается изучение странных аттракторов, для которых характерна неустойчивость решения по начальным данным: знаменитый «эффект бабочки», взмах крыльев которой может радикально изменить дальний прогноз погоды – образ динамического хаоса [Там же]. Создается универсальная теория катастроф (скачкообразных изменений состояний систем) Р. Тома и В.И. Арнольда, развиваются ее приложения в психологии и социологии; появляется теория автопоэзиса живых систем У. Матурана и Ф. Варела. Круг этих методов и подходов в изучении сложных систем Герман Хакен и назовет в 1970 году синергетикой (теорией коллективного, кооперативного, комплексного поведения систем), предварительно эффективно применив их в теории генерации лазера.



В 80-90 годы XX века продолжается изучение динамического хаоса и проблемы сложности. В связи с созданием новых поколений мощных ЭВМ развиваются фрактальная геометрия (Б. Мандельброт), геометрия самоподобных объектов (облака, крона дерева, береговая линия), которая описывает структуры динамического хаоса и позволяет эффективно сжимать информацию при распознавании и хранении образов [Там же].

Большое значение в становлении синергетики сыграла научная школа чл.-корр. РАН С.П. Курдюмова, сложившаяся в Институте прикладной математики им. М.В. Келдыша РАН. Исследования этого коллектива начинались с задач газовой динамики, теории взрыва, физики плазмы. Позже в сферу интересов ученых вошли динамический хаос, проблемы прогноза и парадигма сложности. Работы Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмова, выступая своего рода энциклопедией, объединяющей естественнонаучные и гуманитарные знания, посвящены исследованиям процессов самоорганизации в художественном творчестве, сфере синергетики познания и синергетики образования.

Проблемы философии и методологии синергетики и постнеклассической науки около двадцати лет активно разрабатываются в Институте философии РАН под руководством директора института академика В.С. Стёпина и заведующего сектором философии междисциплинарных исследований В.И. Аршинова. В работах этой школы особое внимание уделено не только методологии уже сложившейся синергетической традиции, но и современным коммуникативным подходам в синергетике социо-гуманитарной реальности.

Взаимодействию математики и искусства посвящены исследования А.В. Волошинова. Ученый рассматривает математические начала формообразования в музыке, архитектуре, литературе, живописи, выявляет единство фундаментальных закономерностей, присущих этим видам искусства. Нахождение общего алгоритма, действующего при формировании конструкции того или иного произведения, указывает на центральную для синергетики проблему единства в многообразии [Волошинов, 2000].

Концепция А.Е. Чучина-Русова, озаглавленная автором как «Единое поле мировой культуры», подчинена принципам нового синергетического мировидения. Различные явления культуры рассматриваются в их непрерывном взаимодействии – обмен, общение культур является одним из центральных положений теории А.Е. Чучина-Русова. Концепция возникает на пересечении и переплетении положений естественных наук и искусствоведения. Среди признаков, характеризующих единое поле мировой культуры, А.Е. Чучин-Русов выделяет четыре основных: архетипичность, антитетичность, голографичность и цикличность [Чучин-Русов, 2002].

Существенный вклад в формирование так называемой «синергетики искусства» внес И.А. Евин, в исследованиях которого в русле синергетической парадигмы рассматриваются такие феномены, как неустойчивость, полимодальность, неоднозначность в искусстве [Евин, 1993]. Эти и другие явления он напрямую связывает с процессами самоорганизации, с кризисными точками в истории систем.

Развивает и дополняет положения, изложенные И.А. Евиным и А.В. Волошиновым, Р.А. Браже в работе «Синергетика и творчество» (2002). Нужно отметить, что в своем исследовании Р.А. Браже делает акцент на творчество русского символизма и модернизма, в котором синергетические идеи воплотились с особой очевидностью.

Рассмотрению синергетики в контексте истории культуры посвящено диссертационное исследование Ю.В. Кирбаба «Генезис синергетической парадигмы: культурологические аспекты», отражающее проблему нелинейности художественного мышления, а также иллюстрирующее особенности реализации фрактального принципа в ритмической и гармонической организации музыки [Кирбаба, 2004].

В языкознании последнее десятилетие также характеризуется появлением работ синергетического характера. Синергетическая лингвистика, или лингвосинергетика, получает развитие в рамках нескольких направлений.

Контрадиктно-синергетический подход к языку, нашедший воплощение в работах Н.Л. Мышкиной, вскрывает, во-первых, синергетическую сущность языка, так как дает возможность включить в рассмотрение и описать не только его системные, но и асистемные аспекты. Во-вторых, используя данные о спонтанных, случайных, алогичных, а также отсутствующих языковых явлениях, можно определить ожидаемые линии в развитии языка. В-третьих, контрадиктно-синергетический подход раскрывает законы понимания, интерпретации и проектирования текстов, с одной стороны, и законы воздействия текстов на человека – с другой. И, наконец, данный подход позволяет изучить смысл языковых единиц любых уровней [Мышкина, 1999].

Отличие контрадиктно-синергетического подхода как нового онтологического направления определяется постулатом энергетической природы языка, что позволяет характеризовать языковую динамику в качестве самовыдвижения языка. Характеристика энергии складывается из принятой в естественных науках дефиниции энергии как общей количественной меры всех видов движения, из философской трактовки энергии как источника всего сущего, из философского понятия «энтелехии», а также из существенных признаков понятия энергии («напряжение/напряженность», «сила», «интенсивность»). Таким образом, текст определяется в качестве формы энергетического бытия, а текстовая энергия получает двоякое толкование: как проявленная энергия (являющая себя через самодвижение текстовой стихии, через энергетические свойства текстового пространства) и как скрытая энергия (потенциальная способность текстовой стихии к спонтанному самодвижению, к самоорганизации, саморазвитию и так далее) [Мышкина, 1998].

Основные положения контрадиктно-синергетического подхода, разработанные Н.Л. Мышкиной, находят продолжение в работах ее учеников, среди которых можно выделить диссертационное исследование Е.В. Демидовой «Моделирование динамики поэтических смыслов с позиций контрадиктно-синергетического подхода» (2007), посвященное моделированию коэволюции смысловой и звуковой субстанций в процессе порождения смысла в

поэтическом тексте и выявлению роли энергии звуковой субстанции в лингводинамике поэтического текста.

На ежегодной международной школе-семинаре «Лингвосинергетика: проблемы и перспективы» (Барнаул – Москва), проводимой с 2000 года, рассматривается широкий круг проблем, включая следующие: психологические и нейрофизиологические исследования мышления как синергетического феномена, определение самоорганизации в качестве принципа эволюции языка, исследование художественного текста как самоорганизующейся системы и многие другие. Среди работ представителей барнаульской школы, изучающих текст как результат синергетического процесса, запечатленного в его структуре, следует отметить труды Г.Г. Москальчук, В.А. Пищальниковой и И.А. Герман.

Совместный труд И.А. Герман и В.А. Пищальниковой «Введение в лингвосинергетику» (1999) посвящен изучению методологических предпосылок появления синергетической парадигмы в исследовании речевой деятельности. Универсальность характера функционирования разных видов речевой деятельности как самоорганизующихся систем аргументируется в данной работе анализом вербальной художественной и переводческой деятельности.

В работе И.А. Герман «Лингвосинергетика» (2000) исследуются лингвистические, психолингвистические, психологические, нейролингвистические основания изучения рече-смыслопорождения как самоорганизующейся системы. Автор подробно рассматривает метафору и некоторые другие когнитивные структуры как детерминанты процесса самоорганизации речевой деятельности и исследует лингвосинергетические особенности перевода.

Г.Г. Москальчук в монографии «Структура текста как синергетический процесс» (2003) изучает процессы структурной организации и самоорганизации текста, исходя из основных принципов теории симметрии и синергетики. Автором установлено разнообразие способов достижения гармонии формы, проанализирована система градационных моделей структуры текста.

Функциональное разнообразие форм структуры текста определяется вариативным расположением креативного аттрактора в позиционной иерархии данной формы, а также изоморфизмом глубинных и поверхностных уровней целого.

В рамках текстоцентричного подхода написана диссертационная работа И.Н. Пономаренко «Симметрия/асимметрия в лингвистике текста» (2005), демонстрирующая возможность исследования лексико-семантического и текстового пространства методом выявления в его структуре бинарной оппозиции симметрия/асимметрия и пропорции. По мнению автора, симметричные характеристики художественного текста могут создаваться инвариантным повторением ключевого слова или понятия, а также диссимметричными рядами. При этом фрактальные параметры текста, которые через общность с пропорцией основываются на симметрии подобия, позволяют рассматривать текст как синергетический объект.

И.Ю. Моисеева в диссертации «Синергетическая модель текстообразования» (2007), рассматривая текст как самоорганизующуюся систему, выделяет механизмы текстообразования в процессуально-динамическом аспекте. Предложенная автором синергетическая модель текстообразования позволяет адекватно описать процессы, происходящие при становлении текста как целостного объекта, выявить взаимодействие языковых структур в статике и в динамике, установить зависимость деривационной способности структур от их локализации во внутритекстовом пространстве-времени.

В монографии К.И. Белоусова «Синергетика текста: От структуры к форме» (2008) осуществляется описание текста в аспекте его онтологических качеств: пространственно-временной протяженности, полионтологичности, сукцессивно-симультанной организации, функциональности и целостности. В работе широко используются аппаратные методы исследования, моделирование, методы и методики психолингвистического эксперимента и квазиэксперимента, методы вероятностно-статистической обработки данных, в

том числе факторный и кластерный анализ. Данная программа открывает возможность перехода от предмодельного состояния к модельным исследованиям в области общей теории текста.

Рассмотрение текста в качестве речемыслительного образования событийного характера в совокупности с экстралингвистическими факторами приводит к появлению дискурсивно-синергетического подхода. В монографии Н.Ф. Алефиренко «Поэтическая энергия слова: Синергетика языка, сознания и культуры» (2002) обсуждаются когнитивно-дискурсивные аспекты культурологии образного слова (метафора, метонимия, идиоматика), рассматриваются проблемы взаимодействия языкового и этнокультурного сознания в процессе дискурсивного идиомообразования, предпринимается попытка раскрыть источники художественно-образной (поэтической) энергии языковых знаков непрямой номинации.

Монография В.Г. Борботько «Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике» (2006) посвящена описанию естественного языка как инструмента рефлексии, моделирующей дискурсивные структуры и соответствующие им образы мира. В работе дается критический обзор различных направлений в изучении дискурса, определяется место дискурса в контексте речевой деятельности, подвергаются анализу фундаментальные принципы его внутренней организации. Кроме того, исследуются синергетические аспекты языка как лингвокультурного компонента сознания и дискурса как процесса деятельности рефлексии, которая формирует из языкового материала оригинальные модели и обращает их в элементы языковой системы, обеспечивая таким образом ее саморазвитие. Центральная роль отводится принципам симметрии, определяющим фазы построения дискурса и типы дискурсивных моделей. Рассуждения автора иллюстрируются текстовым и лексическим материалом французского, русского и других языков.

В целом необходимо подчеркнуть, что синергетика выполняет роль «коммуникатора, позволяющего оценить степень общности результатов

отдельной науки, их полезность для других наук и дающего возможность перевести диалект конкретной науки на высокую латынь междисциплинарного общения» [Онтология и эпистемология синергетики, 1997, с. 10].

### **1.1.2.2. Общие принципы синергетики**

Г. Хакен описывает суть синергетического метода исследования следующими постулатами:

1. Исследуемые системы состоят из нескольких или многих одинаковых или разнородных частей, которые находятся во взаимодействии друг с другом.

2. Данные системы являются нелинейными.

3. При рассмотрении физических, химических или биологических систем речь идет об открытых системах, далеких от равновесия.

4. Внутренние и внешние колебания становятся причиной неустойчивости систем.

5. Изменения в системах приводят к появлению эмерджентных качеств.

6. Возникающие пространственные, временные, пространственно-временные или функциональные структуры могут быть упорядоченными или хаотическими (во многих случаях возможна математизация) [Хакен, 2000].

Опираясь на универсальный характер синергетических методов исследования, В.Г. Буданов выделяет семь основных принципов синергетики: «два принципа Бытия (гомеостатичность и иерархичность), характеризующих фазу «порядка», стабильного функционирования системы, ее жесткую онтологию, прозрачность и простоту описания, и пять принципов Становления (нелинейность, неустойчивость, незамкнутость, динамическая иерархичность и наблюдаемость), описывающих фазу трансформации, обновления системы,

прохождение ею последовательно путем гибели старого порядка, хаоса испытаний альтернатив и, наконец, рождения нового порядка» [Буданов, URL].

При этом широко распространена точка зрения, согласно которой основу синергетики составляют принципы, общие для частнонаучных теорий, и принципы общенаучных теорий. Принципы частных теорий отличаются друг от друга вследствие различия предметных областей, однако можно выделить ту часть принципов, которая едина для всех теорий:

1. Нелинейность (или неаддитивность в процессе развития представляемых систем, когда любое явление понимается как момент эволюции, как процесс движения по полю развития).

2. Неустойчивость (или несохранение «близости» состояний системы в процессе ее эволюции).

3. Открытость (или признание обмена системы энергией, информацией с окружающей средой и, следовательно, признание системы состоящей из элементов, связанных структурой, и утверждение включенности элементов в качестве подсистем в иное целое).

4. Подчиненность (или функционирование и развитие системы под воздействием процессов в ее подсистеме («сверхсистеме») при возникновении иерархии масштабов времени; это принцип «самоупрощения» системы, то есть сведения ее динамического описания к малому числу параметров порядка) [Синергетика и принципы самоорганизации, URL].

К описанным четырем принципам добавляются принципы, специфические для той или иной объектной области – неживых систем, живых организмов, человека. Так, для неживых (физических и химических) систем в той или иной форме вводится принцип нелокальности (дальнодействия, коррелированности на расстоянии), означающий такое взаимодействие между элементами системы, которое воспринимается как передача информации с бесконечной скоростью. Для живых (биологических и приближающихся к ним технических) систем вводится принцип биополя, определяющий особое поле, объединяющее элементы в целое и направляющее развитие организма к



предустановленным образцам (аттракторам). Понятие биополя, синтезирующее физикализм и витализм, неоднократно вводилось под разными названиями, например, как морфогенетическое поле, постулированное в двадцатые годы российским биологом А.Г. Гурвичем. Для человека может быть введен принцип трансценденции (или самоактуализации), означающий способность человека переступать границу между природным, опытным, и внеприродным, выходить за рамки любого возможного опыта. Так, для К. Поппера самотрансцендентность означает нашу способность «постоянно превосходить себя, свои таланты, свою одаренность» [Popper, 1984, p. 243]. А.Г. Маслоу понимает трансценденцию в качестве утраты самоосознания, как отклик на требования внешнего по отношению к нашему «Я», как принятие мира таким, каков он есть, как холистическое постижение космоса в целом, а также в качестве достижения пределов человеческих возможностей [Маслоу, 1999].

Следующая составляющая синергетической сети – общенаучные теории, условно разделяемые на содержательный и формальный блоки.

Содержательный блок включает:

1. Принцип становления, утверждающий, что главная форма бытия – не ставшее, а становящееся, не покой, а движение, не завершённые, вечные, устойчиво-целостные формы, а переходные, промежуточные, временные, эфемерно-дробные образования. Становление выражается через две свои крайности – хаос и порядок. Хаос – основа сложности, случайности, творения-разрушения, конструкции-деконструкции. Порядок – основа простоты, необходимости, закона, красоты, гармонии.

2. Принцип узнавания (обобщение квантово-механического принципа наблюдаемости), «открывающий» бытие как становление. При этом параметры порядка играют двойную роль: сообщают системе, как вести себя, и доводят до сведения наблюдателя нечто о макроскопическом состоянии системы. Принцип узнавания является одним из вариантов принципа лингвистической относительности Сепира-Уорфа (каждый язык несет в себе свою собственную онтологию).

3. Принцип согласия (коммуникативности, диалогичности), означающий, что бытие как становление формируется и узнается лишь в ходе диалога, коммуникативного взаимодействия субъектов и установления гармонии в результате диалога. Один из источников принципа согласия – принцип конвенциональности в научном познании, сформулированный А. Пуанкаре.

4. Принцип соответствия, демонстрирующий возможность перехода от досинергетической (классической, «неклассической» и «постнеклассической») науки к синергетической (как по интуитивным соображениям, так и по формальным параметрам).

5. Принцип дополнительности, означающий независимость и принципиальную частичность, неполноту как досинергетического описания реальности, так и частичность синергетического; бытие предстает то как ставшее, то как становящееся [Синергетика и принципы самоорганизации, URL].

Помимо содержательных принципов, в методологию синергетики входит формальный блок, состоящий из понятий, разработанных теми теориями математики и логики, которые адекватны представлению о бытии как вечно текущем мире становления.

Математический блок образуют теория катастроф, фрактальная геометрия, теория вероятностей, теория алгоритмов, теория клеточных автоматов, а также интуиционистская математика и теория категорий (в особенности, такой ее топологический раздел, как теория топосов), которые позволяют сформулировать следующие принципы:

1. Принцип математического становления, или конструктивности, фиксирующий убеждение математиков в превращаемости одних форм в другие, внутреннюю направленность этих переходов от простых к более сложным формам и обратно.

2. Принцип сложности, означающий возможность обогащения, усложнения системы в процессе познания-становления, то есть вероятность

скачкообразного возрастания сложности структур, что связано с идеей конструктивного (творящего) хаоса.

3. Принцип фрактального гомоморфизма (всеобщего подобия), демонстрирующий взаимоподобие дробных структур любого масштаба. Фрактальность понимается и как предмет, и как средство исследования. Главное в становлении – не элементы, а структура. Метафорой фрактального гомоморфизма является танец Шивы, космический танец в индуизме.

4. Принцип освобождения, означающий, что в процессе развития математики за столетия и тысячелетия исходный объект (например, число) освобождается от множества случайных связей, навязанных чуждой духу материей, физическим миром. Объект в сознании ученых становится все более очищенным, свободным и прекрасным – «самим собой» (натуральное число разворачивается в отрицательные, иррациональные, гиперкомплексные числа, алгебраические системы и даже в трансфинитный ряд Кантора – в смысле актуальной бесконечности).

5. Принцип двойственности означает единство внутреннего и внешнего и является сквозным для всей математики. Он вырос из симметрии между сложением и умножением чисел, точками и прямыми в планиметрии, алгеброй и геометрией, аксиоматическим и генетическим методами [Там же].

Логическая часть общенаучной теории синергетики представляет собой описание металогик, в которую входят:

1. Принцип логического становления, означающий переходность логик, отражающих процесс становления системы. Так, двузначная логика, описывающая начальное состояние объекта, переходит в однозначную в момент притягивания системы к аттрактору.

2. Принцип фрактальности, свидетельствующий о способности логики выражать промежуточные, «дробные» состояния эволюционирующего объекта. Такая логика должна быть основана на «дробных» понятиях, суждениях, умозаключениях.

3. Принцип геометричности, то есть зависимости конкретной логики от складывающейся ситуации, которая сводится к геометрии (математике). Так, специфика каждого интервала (между бифуркациями) определяет соответствующую логику.

4. Принцип локальной непредсказуемости, означающий невозможность предсказания логики, которая потребуется после бифуркации. Хаотичность, случайность становления ведет к свободе, субъект-субъектности (диалогичности) мышления, пытающегося отобразить переходный процесс.

5. Принцип глобальной однозначности, утверждающий, что ведущей логикой для описания становления в целом является однозначная (положительная, без отрицаний) логика, как это и отражено в принципе математического становления. Так, по мнению ряда логиков, теологов, философов, в некоторых культурах Древней Индии существовала однозначная логика. Следы этих культур есть в «Ведах» и ряде других литературных памятников [Там же].

Как видно из структуры общенаучной теории синергетики, ее содержательная и формальная части (при всей их специфичности) имеют много общего. Главными принципами являются принципы становления, свободы, диалогичности (субъект-субъектного взаимодействия и гармонизации), фрактальности и сложности.

Подводя итог, отметим, что синергетика как научная дисциплина принципиально отличается от классических и неклассических теорий. Во-первых, она внутренне междисциплинарна, так как обобщая – соединяет физику с биологией, химию с психологией, математику с лингвистикой и все эти науки друг с другом, причем обобщает в направлении нелинейности, сложности, самоорганизации, моделирования становящихся систем, переходных процессов, тонких фрактальных структур. Во-вторых, в синергетике ведется внутренний диалог, обеспечивающий постоянный переход от одного дискурса к другому. Напомним, что формируемая таким образом полифоническая картина мира, где есть место альтернативе, и существенная

роль отводится общению и взаимодействию, отвечает не только философии синергетики, но и философии постмодернизма. Современное научное знание перекликается с постмодернистской концепцией бытия, а культура постмодернизма, в свою очередь, служит еще одним источником синергетического мировидения.

### **1.1.2.3. Синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма**

Изучение постмодернистского художественного дискурса с позиций лингвосинергетики позволяет нам выделить следующие принципы организации последнего:

- 1) иерархичность;
- 2) неустойчивость;
- 3) нелинейность;
- 4) эмерджентность;
- 5) симметричность/асимметричность;
- б) открытость.

*Иерархичность.* Основным смыслом структурной иерархии является составная природа вышестоящих уровней по отношению к нижестоящим: «то, что для низшего уровня есть структура-порядок, для высшего есть бесструктурный элемент хаоса, строительный материал» [Буданов, URL].

С точки зрения иерархичности семиосфера состоит из микро- (интертекст), макро- (дискурс) и мега- (интердискурс) уровней. Способность каждого уровня находиться в состоянии относительного равновесия определяется параметрами порядка – факторами, управляющими его функционированием. Согласно Г. Хакену, так называемые «параметры порядка» описывают в сжатой форме смысл поведения и цели-аттракторы

системы [Хакен, 1985]. Природа параметров порядка называется принципом подчинения, когда изменение параметра порядка влияет на поведение множества элементов низшего уровня, образующих систему, причем феномен их когерентного, то есть взаимосогласованного, сосуществования называют явлением самоорганизации. Подчеркнем принцип круговой причинности в явлениях самоорганизации, взаимную обусловленность поведения элементов любых двух соседних уровней. При этом важным свойством иерархических систем является невозможность полной редукции, сведения свойств-структур более сложных иерархических уровней к языку более простых уровней системы. Каждый уровень имеет внутренний предел сложности описания, превысить который не удастся на языке данного уровня [Буданов, URL].

Порядок в системах с взаимными связями между элементами возникает вокруг так называемых «аттракторов» (от англ. to attract – притягивать) – «притягивающих множеств, которые помогают создавать и поддерживать устойчивое состояние системы» [Аршинов, URL]. Параметры порядка, задающие язык макроуровня, ассоциируются с авторским замыслом как креативным аттрактором, обеспечивающим устойчивое состояние дискурса. Переменные, задающие язык нижележащего микроуровня, – различного рода интертекстуальные включения – служат для макроуровня дискурса бесструктурным хаотическим материалом. Вышележащий над макроуровнем мегауровень интердискурса организован так называемыми «вечными» переменными (системообразующими концептами), которые выступают для макроуровня управляющими параметрами. Другими словами, интердискурсивное пространство семиосферы образовано разнородной совокупностью дискурсов, среди которых мы выделяем художественный постмодернистский дискурс, состоящий из множества интертекстов, обеспечивающих многомерную связь частей соответствующего текста между собой, текстов одного автора с другими текстами данного автора, а также текста с прецедентными феноменами. Автор, используя интертекстуальный «строительный материал», под влиянием системообразующих концептов

постмодернизма («маска автора», «игра», «миф» и другие) организует художественный дискурс, отличительными особенностями которого выступают сближение элитарной и массовой культур, активное смешение художественных языков, стилей и жанров, цитатность, игровое начало, акцентированная поливариантность и повышенная ироничность.

*Неустойчивость.* Согласно Илье Пригожину, архетипом, символом неустойчивости и вообще становления можно считать перевернутый маятник, который готов упасть вправо или влево в зависимости от малейших воздействий извне [Пригожин, 1991]. Такие состояния неустойчивости принято называть «точками бифуркаций, которые появляются в любой ситуации рождения нового качества и характеризуют рубеж между старым и новым» [Князева, Курдюмов, 2005, с. 89].

Любое минимальное изменение на одном из уровней системы может вызвать цепную реакцию появления инноваций на других уровнях, что в конечном счете ведет к нарушению предыдущего равновесия всей системы. Система «интертекст – дискурс – интердискурс» характеризуется неустойчивостью в том смысле, что изменения в сфере интертекстуальных включений приводят к преобразованию соответствующего типа дискурса, трансформирование которого, в свою очередь, оказывает воздействие на интердискурс семиосферы в целом. В процессе восприятия постмодернистского произведения динамические процессы на уровне автор-читатель внутри дискурса и интердискурсивные сигналы из семиосферы постепенно приводят к возникновению случайных хаотических колебаний (флуктуаций), которые, усиливаясь, могут так влиять на систему, что она приближается к точке ветвления (бифуркации) – переломному моменту в выборе дальнейшего пути понимания произведения.

Точки бифуркаций определяются диалектикой положительной (эволюционной) и отрицательной обратных связей в системе. Отрицательная обратная связь оказывает стабилизирующее воздействие на систему, заставляет ее вернуться к состоянию равновесия, а положительная – разрушает,

раскачивает систему, провоцируя ее покинуть состояние равновесия. Положительная обратная связь рассматривается или как ненужный шум, помеха, нарушающая передачу информации (в кибернетике), или как базовый механизм эволюции, что свойственно синергетическому подходу. С точки зрения теории информации смысловую множественность художественного произведения можно отнести к шумовым эффектам, затрудняющим процесс восприятия информации. Однако очевидно, что именно положительные обратные связи инициируют механизмы творческого осмысления текста, ведут к индивидуализации усвоенного смысла. В значительной мере эффект художественности, немислимый вне сопереживания осмысливаемому содержанию, достигается благодаря действию положительных обратных связей, которые обеспечивают вход в пространство содержания.

Поведение системы в точке бифуркации кажется парадоксальным: она подчиняется вроде бы случайным, второстепенным факторам, которые начинают играть главную роль и оказывают решающее воздействие на переход всей системы на тот или иной эволюционный сценарий. Внезапное изменение состояния системы называется кризисом или катастрофой системы. Если система выходит на новое стационарное состояние, значит, она прошла точку кризиса. Если система разрушается – то это катастрофа. Кризис – важнейший момент в динамике любой системы, свидетельствующий о том, что ее прежние источники и механизмы развития исчерпались, и процессы разрушения, распада стали преобладающими. Вместе с тем, кризис – это новые возможности, поскольку дезорганизация открывает новые пути для самоорганизации.

Момент, когда исходная система теряет структурную устойчивость и качественно перерождается, определяется системными законами, оперирующими такими величинами, как энергия, энтропия. Первым открыл смысл энтропии Людвиг Больцман, по мнению которого, «закон возрастания энтропии есть отражение возрастающей дезорганизации» [Цит. по: Пригожин, 1985, с. 30]. Каждая физическая система неминуемо приходит к состоянию с



максимумом энтропии, когда невозможен свободный энергетический обмен, что означает статику, смерть для системы. Противиться энтропии могут лишь высокоорганизованные системы, к числу которых относится художественный дискурс.

Необходимо подчеркнуть, что основной процесс изменений на глубинном уровне в самоорганизующихся системах включает в себя сначала «дестабилизацию» существующих аттракторов, удерживающих эту систему в ее настоящем состоянии, а затем введение или активизацию нового аттрактора, изменяющего поле системы. Результирующее изменение системы происходит в процессе «итерации». При этом каждая стадия процесса достижения определенной цели является следующей «итерацией», строящейся на предыдущей до тех пор, пока результат не будет достигнут, подобно росту живой материи в природе.

Художественный дискурс самоорганизуется благодаря своим внутренним энергоресурсам в результате реакций на информацию, поступающую как извне, так и изнутри. «По мере «взросления» замысла его развитие во все большей степени начинает зависеть не от художника, а от самого созревающего произведения, то есть становится в точном смысле этого слова процессом самоорганизации» [Фещенко, 2006, с. 100]. Как отмечает Дж. Д. Эткинс, на определенном этапе в жизни текста наступает самопроизвольный момент, когда «текст начинает отличаться от самого себя, выходя за пределы собственной системы ценностей, становясь неопределимым с точки зрения своей явной системы смысла» [Цит. по: Ильин, 1996, с. 187]. В результате провозглашается принципиальная относительность «правильности» любого понимания и право каждого на свое собственное толкование. Каждое прочтение текста дает приращение нового смысла, что приводит к «бездне» возможных смысловых значений и «свободной игре активной интерпретации», а значит – и «интерпретирующего сознания» [Нестерова, 2005, с. 54]. Другими словами, в точке неустойчивости система становится открытой, получает информацию, ранее недоступную ей. В нашем случае речь идет о возможности привлекать к

интерпретации художественного произведения практически неограниченное количество смысловых элементов, как-либо связанных с доминантным смыслом креативного аттрактора.

*Нелинейность* есть нарушение принципа суперпозиции в некотором явлении: «результат суммы воздействий на систему не равен сумме результатов этих воздействий» [Буданов, URL]. Идея нелинейности в своем мировоззренческом ракурсе может быть эксплицирована посредством идеи многовариантности, выбора из данных альтернатив.

Текстовое значение в рамках постмодернистского дискурса в принципе не может быть воспринято и оценено как линейное: методология текстового анализа Р. Барта эксплицитно «требуется, чтобы мы представляли себе текст как ... переплетение разных голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных» [Цит. по: Можейко, 2001, с. 334]. В силу своей имманентной нелинейности и неустойчивости текстовая среда интерпретируется постмодернизмом как непредсказуемая, всегда готовая породить новые версии смысла.

Как известно, основополагающим в теории самоорганизации является противопоставление «порядок – хаос». Парадоксальным образом в синергетике «порядку» противостоит не один, а два типа «хаоса». Один – линейный классический (статистический), другой – нелинейный динамический (детерминированный). Если первый тип хаоса противостоит порядку (классический линейный хаос) как простой неконтекстный член оппозиции, то второй (динамический, нелинейный) – как сложный контекстный, как своеобразный сплав, единство хаоса и порядка (поскольку именно в нем спонтанно самозарождаются упорядоченные структуры). Преднамеренный повествовательный хаос фрагментированного нелинейного постмодернистского дискурса упорядочивается и приобретает способность к самоорганизации благодаря «маске автора», которая «настраивает и организует реакцию имплицитного (а заодно и реального) читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию,

уберегающую произведение от коммуникативного провала» [Ильин, 1998, с. 166].

*Эмерджентность.* Постмодернистский дискурс представляет собой образец эмерджентного (от emergent – неожиданно возникающий) образования. Термин «эмерджентность» означает самопроизвольное возникновение таких свойств, которые присущи некоторому образованию в целом, но не свойственны ни одному из его элементов в отдельности.

Этот принцип описывает возникновение нового качества системы по горизонтали, то есть на одном уровне, когда медленное изменение управляющих параметров мегауровня-интердискурса приводит к бифуркации, неустойчивости системы на макроуровне – уровне дискурса и перестройке его структуры. В точке бифуркации коллективные переменные, параметры порядка макроуровня возвращают свои степени свободы в хаос микроуровня-интертекста, растворяясь в нем. Затем в непосредственном процессе взаимодействия мега- и микро- уровней рождаются новые параметры порядка обновленного макроуровня. Другими словами, под эмерджентностью постмодернистского дискурса следует понимать появление спонтанно возникающих свойств, не характерных для отдельно взятых иерархических уровней (интертекста, дискурса или интердискурса), но присущих системе как целостному функциональному образованию.

Адекватный конструктивный взгляд на становление существовал в культуре всегда. Он представлялся, говоря современным системным языком, креативной триадой: *Способ действия + Предмет действия = Результат действия* и закреплён в самих глагольных структурах языка. В синергетике креативная триада представлена как процесс самоорганизации, рождения параметров порядка, структур из хаоса микроуровня: в точке бифуркации дискурс исчезает, и возникает прямой контакт уровней интертекста и интердискурса, рождающий уровень дискурса с иными качествами. Символически этот процесс самоорганизации становления выглядит так:

МЕГА + МИКРО = МАКРО или

ИНТЕРДИСКУРС+ИНТЕРТЕКСТ=ДИСКУРС

*Симметричность/асимметричность.* Симметрия и асимметрия как диалектическое единство повторяющегося и различного обладают универсальностью на всех известных современной науке масштабных уровнях организации систем. Элементы языка также способны «взаимодействовать на разных уровнях организации как симметричные или асимметричные. При этом факт симметричности какого-либо проявления структуры или функции позволяет квалифицировать его как стандартный и малоинформативный. Асимметрия несет высоко информативное разнообразие» [Манаков, Москальчук, 2001, с. 61]. Симметрия выявляет «неизменное в системе, а асимметрия обнаруживает то новое, что составляет суть развития» [Мышкина, 1998, с. 51]. Под симметрией понимается соразмерность между частями целого, образуемая повтором соответствующих языковых структур. В случае «выпадения» (перехода в разряд скрытых смыслов) одного или нескольких элементов симметрии речь идет об асимметрии, характеризующейся «отступлением от упорядоченности, регулярности в строении и функционировании языковых единиц» [Фещенко, 2006, с. 94].

В современной науке категория симметрии объединяет в себе, наряду с классическим понятием симметрии как соразмерности, довольно разнообразные виды симметрии, такие, как диссимметрия, антисимметрия, изометрия и прочие [Борботько, 2006]. Мы останавливаемся на разграничении упомянутых выше симметрии и асимметрии, так как «выявляя симметричные – асимметричные моменты и оценивая их значимость в системном развитии, можно установить законы динамики смысловой системы художественного произведения и на их основе достаточно объективно охарактеризовать мировоззренческую концепцию автора» [Мышкина, 1998, с. 51].

Учитывая тот факт, что живому – самоорганизующемуся – организму симметрия менее свойственна, Г.Г. Москальчук отмечает, что в тексте (составляющем элементе дискурса) наиболее вероятны асимметричные

структуры. Однако обнаружить последние можно только на фоне инвариантных (симметричных) проявлений структурной организации текста, так как только «симметричный фон, существующий на всех уровнях языка, служит стабилизатором системы, синхронизатором текста и рече-мыслительной деятельности» [Манаков, Москальчук, 2001, с. 62]. Отсюда очевидно: «чтобы сохранить феноменальную целостность, текст должен стремиться к симметрии, но никогда ее не достигать, поскольку симметрия его структуры ведет к резкому снижению информативности, свойственной открытым нелинейным диссипативным, то есть синергетическим системам» [Герман, Пищальникова, 1999, с. 52]. Другими словами, субстанция дискурса организуется, стремясь к симметрии, но одновременно и самоорганизуется, стремясь к асимметрии. Доминантный смысл, синхронизирующий симметричные (находящиеся в динамическом равновесии) и асимметричные (находящиеся в динамическом неравновесии) компоненты, выступает креативным аттрактором, организующим художественный дискурс.

*Открытость* предполагает взаимодействие системы со своим окружением. В замкнутых системах с очень большим числом частиц справедлив второй закон термодинамики, гласящий, что энтропия со временем возрастает или остается постоянной, то есть хаос в замкнутой системе не убывает, а возрастает, обрекая порядок на исчезновение [Пригожин, Стенгерс, 1986]. Именно открытость позволяет эволюционировать от простого к сложному, так как каждый иерархический уровень может развиваться, усложняться только при обмене веществом, энергией, информацией с другими уровнями.

Как отмечает У. Эко, «специалисты по теории эстетики часто используют понятия завершенность (completeness) и открытость (openness) при анализе того или иного конкретного произведения искусства. Эти два слова обозначают обычную ситуацию, в которой мы все оказываемся, когда воспринимаем произведение искусства: мы видим в нем конечный продукт творческих усилий автора создать последовательность коммуникативных эффектов, которую

каждый индивидуальный адресат может понять по-своему. Адресат поневоле вовлекается в процесс взаимодействия стимулов и ответных реакций, которые во многом зависят от его, адресата, индивидуальной способности воспринимать данное произведение. Таким образом, с одной стороны, автор предоставляет адресату завершённый продукт, подразумевая, что данное произведение должно быть воспринято и оценено именно в той форме, в какой автор его задумал и создал. Однако, с другой стороны, вовлекаясь в игру (взаимодействие) получаемых стимулов и своих собственных реакций, адресат неизбежно привносит в этот процесс свой собственный жизненный опыт, свою сугубо индивидуальную манеру чувствовать, свою определенную культуру, свой комплекс вкусов, наклонностей и предрассудков. Поэтому восприятие и понимание им исходного произведения всегда модифицировано этой индивидуальной точкой зрения» [Эко, 2005, с. 86-87]. Многообразие точек зрения обогащает произведение искусства, представляющее собой, с одной стороны, завершённую и закрытую форму, с другой стороны – открытый продукт, который может быть подвергнут бесчисленному числу различных интерпретаций.

Так называемая «интерпретационная» открытость обеспечивается действием категории интертекстуальности, позволяющей принципиально открытому постмодернистскому пространству вбирать в себя максимальное число текстов, написанных в различные эпохи. Любое постмодернистское произведение может быть рассмотрено как место пересечения уже существовавших текстов – «нитей ризомы», то есть место преломления и переплетения всего многообразия текстов культуры. Ризоматичность находит воплощение в калейдоскопичности, мозаичности, «лоскутности» многочисленных образов постмодернистской эстетики, представленных в формах коллажа и пастиша. Поскольку современный мир человеческого бытия как бы «сшит» из различных «лоскутков» представлений, ценностей и взглядов, культурных кодов и следов, то коллаж в определенной степени является их отражением. В результате постмодернизм характеризуется принципом свободного компилятивного использования и переоценкой различных

сложившихся форм искусства. По сути, происходит полное переосмысление истории культуры: цитирование приводит к воспроизведению традиционных произведений в новом контексте, радикально меняющем их смысл.

На языке иерархических уровней принцип открытости подчеркивает два важных обстоятельства. Во-первых, это возможность явлений самоорганизации в форме существования стабильных неравновесных структур макроуровня – уровня дискурса (открытость дискурса к интертексту при фиксированных управляющих параметрах). Во-вторых, возможность самоорганизации становления, то есть смена типа неравновесной структуры, типа аттрактора (открытость дискурса к интердискурсу меняющихся управляющих параметров системы).

В целом, для осуществления процесса самоорганизации художественного дискурса необходимо выполнение следующих условий: во-первых – обеспечение постоянного притока информации из семиосферы для создания новых структур, что повышает нелинейность системы, и, во-вторых, осуществление рассеивания (диссипации) возникающей неоднородности. В постмодернистском художественном дискурсе диссипация означает самоподобное переструктурирование чужого в свое и рассеивание лишнего в случае неспособности читателя распознать авторские намеки и отсылки. Замысел художественного произведения, то есть его конечная цель, нередко весьма смутно осознаваемая творцом, включает в действие механизм диссипации и словно «ведет» данную структуру от первых набросков до завершения произведения. Случайное сочетание отдельных образов актуализирует ассоциативную память адресата и рождает не один, а множество смыслов. Случайность в данной ситуации – это тот самый высший тип детерминизма, когда соединение разных дискурсов, случайное, на первый взгляд, направлено к определенной цели, к некому аттрактору.

Замысел как креативный аттрактор, с одной стороны, задает «путь» восприятия текста, сужает его, с другой – позволяет привлекать к его интерпретации практически неограниченное количество смысловых элементов.

Автор, создавая произведение, предлагает некоторую структуру, открытую и свободную, которая вызывает у читателя определенные ассоциации, способные сложиться во что-то принципиально отличное от исходного сообщения. Осознавая тот факт, что текст изначально богаче, чем то, что он (адресант) хочет сказать, автор отдается во власть текста, во власть культурной традиции и сложившихся образов. Другими словами, речь идет об изменении качества авторского сознания: а именно о том, что разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной. Авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге различных точек зрения. Текст превращается в имманентную процессуальность языка, в «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным» [Барт, 1994, с. 388]. По М. Фуко, речь идет о нестабильности письма как самоорганизующейся вербальной среды: «регулярность письма все время подвергается испытанию со стороны своих границ, письмо беспрестанно преступает и переворачивает регулярность, которую оно принимает и которой оно играет; письмо разворачивается как игра, которая неминуемо идет по ту сторону своих правил и переходит таким образом вовне» [Цит. по: Можейко, 2001, с. 237]. Актуализация процессуальности, незавершенности и диалогичности превращает произведение в открытую и подвижную систему, самоорганизующуюся в пространстве семиосферы.

Подводя итог, отметим, что в рамках лингвосинергетической трактовки постмодернистский художественный дискурс выступает нелинейно-саморазвивающимся единством открытых и подвижных интертекстуальных структур, взаимодействующих в интердискурсивном пространстве семиосферы.

Схематично это выглядит следующим образом.



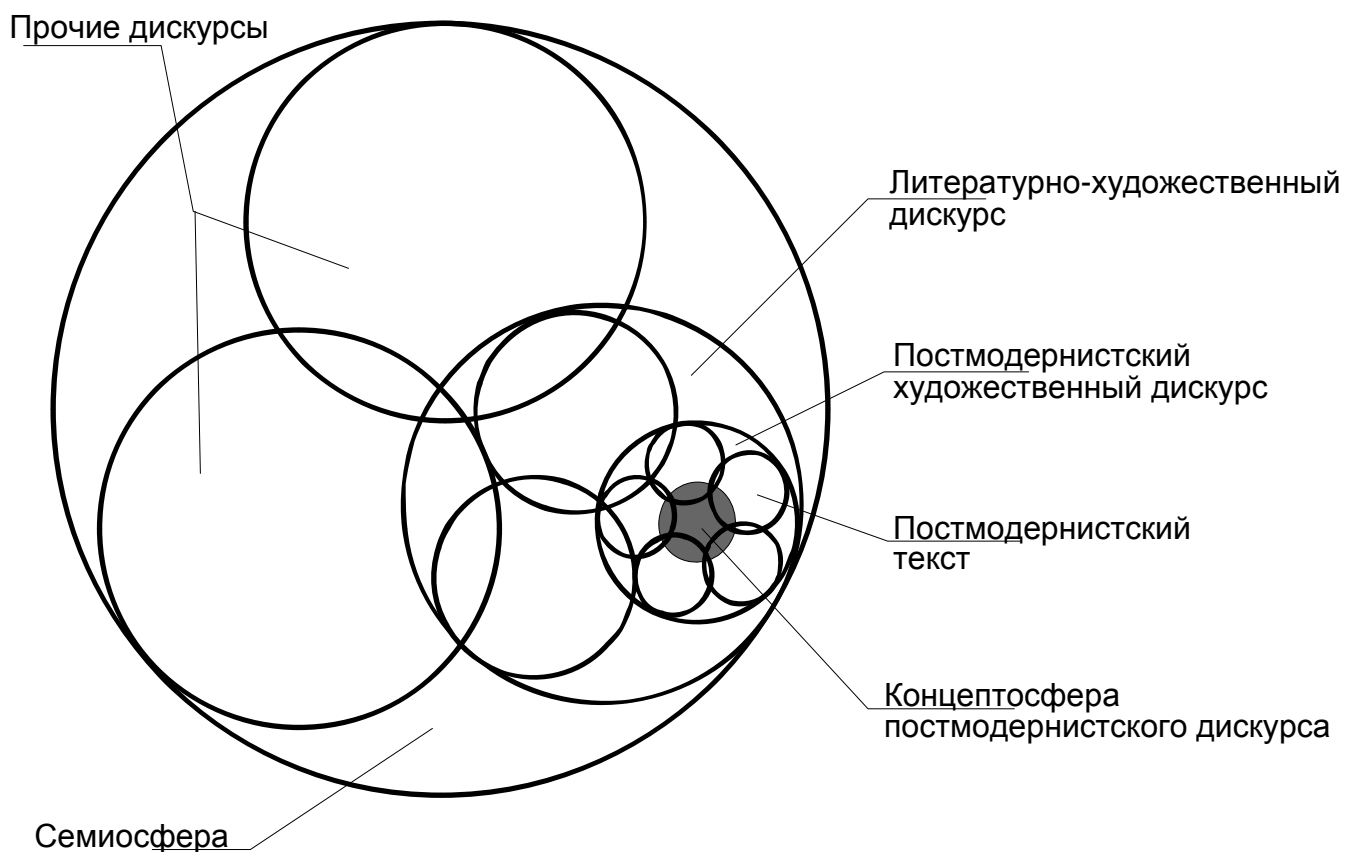


Рис. 1. Постмодернистский художественный дискурс

Внешняя окружность описывает границы семиосферы – семиотического пространства, образованного разнородной совокупностью дискурсов, среди которых мы выделяем литературно-художественный дискурс. Компонентом литературно-художественного дискурса выступает художественный постмодернистский дискурс, состоящий из множества текстов, характеризующихся постмодернистской направленностью в плане выражения идей, что находит проявление на различных лингвистических уровнях. Ядро данной структуры организует концептосфера постмодернистского дискурса, или совокупность концептов, отражающих сущностные особенности постмодернизма, – «маска автора», «игра», «миф» и другие. Реализация соответствующих концептов в рамках отдельного произведения осуществляется посредством системообразующих категорий интертекстуальности и интердискурсивности.

### **1.1.3. Категории постмодернистского художественного текста и постмодернистского художественного дискурса**

Определение постмодернистского художественного дискурса как развивающейся синергетической системы, с одной стороны, подчеркивает процесс порождения художественного текста в результате взаимодействия семиосферы, авторских интенций и возможных реакций читателя. С другой стороны, представляет постмодернистский дискурс как совокупность текстов, характеризующихся использованием определенных языковых средств. Особенности художественного дискурса постмодернизма находят выражение в лингвистической форме, представленной в постмодернистских текстах, что позволяет рассматривать отношения между текстом и дискурсом как вариант – инвариант. Разграничение указанных понятий требует детального изучения системообразующих текстовых и дискурсивных категорий.

Философская трактовка термина «категория» предполагает определение «общих, фундаментальных понятий, отражающих наиболее существенные закономерные связи и отношения реальной действительности и познания» [Философский словарь, 2001, с. 237]. Языковая категория – «в широком смысле – любая группа языковых элементов, выделяемая на основании какого-либо общего свойства; в строгом смысле – некоторый признак (параметр), который лежит в основе разбиения обширной совокупности однородных языковых единиц на ограниченное число непересекающихся классов, члены которых характеризуются одним и тем же значением данного признака» [Лингвистический энциклопедический словарь, 1990, с. 215].

Рассматривая категории как основополагающие признаки и свойства, некоторые ученые предпочитают термины «характеристики» и «критерии» термину «категория». Действительно, говоря о категории, обычно имеют в виду определенное свойство или характеристику той или иной единицы, состоящую в наличии или отсутствии у нее соответствующего значения и средств его

выражения. Синонимичное использование понятий «категория», «признак», «свойство», «характеристика», «критерий», а также несоблюдение принципа универсальности (категории «универсальны по своей природе и обнаруживаются в любом тексте независимо от языка, на котором создан текст, и от типа текста» [Тураева, 1986, с. 81]) приводят к необоснованному расширению списка системообразующих категорий, среди которых некоторыми авторами рассматриваются частные свойства отдельных типов текста или дискурса.

Так, если рассматривать отношения между элементами языковой системы внутри текста и в качестве компонентов последнего выделять такие единицы членения, как абзац, сверхфразовое единство, сложное синтаксическое целое и другие, то на первое место выходит теория связности, описывающая разные модели когезии, или когерентности, текста: логические, грамматические, лексические, стилистические, образные. Наиболее детально данный вопрос рассматривается в работах И.Р. Гальперина. Под категорией ученый понимает закономерности организации текста и выделяет следующие грамматические категории: когезия, членимость, темпорально-пространственный континуум, информативность, ретроспекция, проспекция, автосемантичность отрезков текста, модальность, интеграция и завершенность [Гальперин, 1977]. Дальнейшая разработка данного вопроса исследователями, анализирующими разные типы текста, приводит к тому, что количество категорий текста, выделяемых таким образом, умножается до нескольких десятков (когезия, когерентность, интеграция, континуум, тематичность, последовательность, целостность, завершенность, коммуникативность, информативность, текстовость, эмотивность, интенциональность, акцептуальность, ситуативность и так далее).

При анализе художественного произведения особое значение приобретает такое свойство, как антропоцентричность, отражающее реакцию основных коммуникативных центров – автора и читателя. Немецкие ученые Р.-А. де Богранд и В. Дресслер, принимая во внимание как намерение

продуцента (автора) текста, так и активную роль реципиента, самостоятельно управляющего процессом восприятия материала, называют следующие критерии текстуальности: когезия (Kohäsion), когерентность (Kohärenz), интенциональность (Intentionalität), воспринимаемость (Akzeptabilität), информативность (Informativität), ситуативность (Situationalität), интертекстуальность (Intertextualität) [Beaugrande, Dressler, 1981].

З.Я. Тураева предлагает выделять две группы категорий художественного текста: структурные категории, к которым относятся категории сцепления, интеграции, прогрессии/стагнации, и содержательные, или концептуальные, категории – образ автора, информативность, причинность, подтекст и другие [Тураева, 1986]. Для установления содержательных различий между художественным и нехудожественным текстом Н.С. Валгина обращается к таким понятиям, как время и пространство [Валгина, 2004]. Кроме того, к категориям художественного текста относят модальность, точность, экспрессивность и другие понятия.

Что касается лингвистических категорий, определяющих структуру дискурса, их список также весьма разнообразен. Сюда могут быть отнесены следующие характеристики речи: конститутивные (относительная оформленность, тематическое, стилистическое и структурное единство и относительная смысловая завершенность); жанрово-стилистические (стилевая принадлежность, жанровый канон, клишированность, степень ампликации); семантико-прагматические (адресативность, информативность, модальность, интерпретируемость, интертекстуальная ориентация); формально-структурные (композиция, членимость, когезия).

В целом, категории дискурса представляют собой дистинктивные признаки, обеспечивающие его специфику как лингвосомиотического, коммуникативного и речемыслительного образования. Системный подход к типологии дискурсивных категорий позволяет выделить системообразующие, системно-приобретенные и системно-нейтральные категории [Михайлова, 1999].

Системообразующими считаются наиболее общие, главные, обязательные признаки, являющиеся необходимым и достаточным условием возникновения и существования дискурса. К системообразующим категориям относятся авторство, адресатность, информативность, интертекстуальность [Там же]. Сущность категории авторства состоит в намерении автора, побуждающего его продуцировать высказывание. Адресатность, отражающая направленность на предполагаемого адресата, задает определенную модель семантической и прагматической пресуппозиции реципиента. Категория информативности понимается как свойство произведения нести в себе сведения об окружающем мире, которые могут быть восприняты адресатом. Интертекстуальность определяется как многомерная связь отдельного текста с другими текстами по линиям содержания, жанрово-стилистических особенностей, структуры, формально-знакового выражения [Михайлова, 1998].

Под системно-приобретенными категориями понимаются такие параметры, которые дискурс как система приобретает в процессе своего последующего развития. Это свойства, наличие или отсутствие которых определяет степень близости дискурса к его идеальному состоянию. Системно-приобретенными категориями дискурса считаются субкатегории, производные от системообразующих категорий, которые определяют содержательные и формальные свойства текста, а также характеристики участников, условий и обстоятельств общения. Указанные категории делятся на две большие подгруппы: лингвистические и экстралингвистические. К лингвистическим относятся содержательность, структурность, стилевая и жанровая принадлежность, целостность; к экстралингвистическим – участники и обстоятельства общения, обусловленные типом дискурса [Михайлова, 1999]. Разделение категорий на лингвистические и экстралингвистические позволяет вычленил именно те категории, которые одновременно отвечают за формирование системы дискурса и находят свое отражение при создании текста.

Третий уровень категорий дискурса – системно-нейтральный – включает необязательные, факультативные категории, присущие не дискурсу в целом, а определенным типам дискурса, реализующимся в соответствующих обстоятельствах. Учитывая тот факт, что каждый тип дискурса обладает определенными системно-приобретенными категориями, которые в дискурсе другого типа будут являться системно-нейтральными признаками, не представляется возможным разработать классификацию системно-приобретенных и системно-нейтральных категорий, действительную для дискурса любого типа.

В рамках данной работы исследуются системообразующие категории постмодернистского художественного дискурса, обеспечивающие специфику данного типа дискурса как семиотико-синергетического образования. Понимание постмодернистского дискурса как процесса конструирования знаков позволяет рассматривать постмодернистский текст как совокупность, множественность кодов (под кодом мы понимаем набор правил организации текста художественного произведения). В современной лингвистике принято считать, что постмодернистский текст регулируется следующим комплексом кодов: «лингвистический код естественного языка, общелитературный код, побуждающий читателя прочитывать литературные тексты как тексты, обладающие высокой степенью когерентности, жанровый код, активизирующий у реципиента определенные ожидания, связанные с выбранным жанром, и идиолект писателя, который в той мере, в какой он выделяется на основе рекуррентных признаков, также может считаться особым кодом» [Ильин, 2001, с. 47].

Особенность произведений постмодернизма состоит в так называемом «двойном кодировании», под которым следует понимать присущее постмодернизму постоянное пародическое сопоставление двух (или более) «текстуальных миров», на что указывают Ю. Кристева, для которой художественный текст «прочитывается, по крайней мере, как двойной», и Ю.М. Лотман, отмечающий, что «мы можем сталкиваться со сплошным

закодированным двойным кодом (причем в разной читательской перспективе просматривается то одна, то другая организация) или с сочетанием общей закодированности некоторым детерминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и прочих степеней» [Цит. по: Тороп, 1981, с. 34].

В условиях фрагментарности дискурса и нарочитой хаотичности композиции постмодернистского романа главным средством поддержания и сохранения процесса коммуникации, смысловым центром постмодернистского произведения выступает образ автора в виде «автора дискурсивности» (термин М. Фуко), под которым понимается основатель традиции, классик, к текстам которого в дальнейшем обращаются все последователи. Как известно, в рамках постмодернизма тексты классиков постоянно переинтерпретируются, а значит, становятся зависимыми от своих последующих трансформаций. «Соавторами» дискурсивности становятся все участники, возвращающиеся к данным текстам и изменяющие таким образом дискурс. В результате текст начинает жить относительно независимой от классика-основателя жизнью, авторство становится «сложной функцией дискурса» [Фуко, 1996, с. 40], что подразумевает множественность процессуального авторства.

Положение о преходящем состоянии процессуальности письма и идея самодвижения текста как самодостаточной процедуры смыслопорождения находят воплощение в центральном свойстве постмодернистской поэтики, которое, вслед за Ю. Кристевой, может быть названо интертекстуальностью. Г.К. Косиков, комментируя ранние работы Ю. Кристевой, отмечает, что в ее понимании интертекст – это «место пересечения различных текстовых плоскостей, диалог различных видов письма» [Цит. по: Французская семиотика, 2000, с. 37]. В терминах М.М. Бахтина, речь идет о постоянном диалоге автора не только с читателем, но и со всей современной и предшествующей культурой [Бахтин, 1979], что позволяет заключить, что ни один текст не свободен от внешних влияний. Ю.М. Лотман, рассматривая культуру в целом как текст, подчеркивает, что это «сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов» [Лотман,

1981, с. 18]. Другими словами, каждое новое произведение рассматривается как законченный самостоятельный текст, представляющий собой своего рода «цитату» из бесконечного «текста» культуры.

Применительно к постмодернистскому художественному произведению категория интертекстуальности реализуется посредством чередования высказываний, принадлежащих разным авторам: с одной стороны, это высказывания автора создаваемого текста, с другой – высказывания иных авторов, выступающие в речевой ткани как цитаты из предшествующих источников. Иначе говоря, постмодернистский художественный текст как интертекст характеризуется прежде всего наличием диалога между своим и чужим знанием.

Если интертекстуальность в рамках художественного дискурса постмодернизма предполагает воплощение в языковой ткани произведения прецедентных феноменов в виде различного рода реминисценций, отсылающих к соответствующим литературно-художественным источникам, то интердискурсивность актуализирует в пределах одного произведения элементы, принадлежащие разнообразным семиотическим системам. Другими словами, интердискурсивность есть способность дискурса манифестировать свои базовые системообразующие признаки в нетипичной для данного типа дискурса ситуации (в ситуации, которая по внешним признакам относится к другому типу дискурса); способность дискурса расширять свои границы, «проникать» в другой дискурс. Категория интердискурсивности описывает взаимодействие художественного дискурса постмодернизма с различными вербальными семиотическими системами (отдельными видами научного метаязыка) и невербальными знаковыми системами (музыкой, живописью, архитектурой, киноискусством и другими). В результате актуализации интердискурсивных отношений появляется так называемое «креолизованное сообщение», в структурировании которого задействованы коды разных семиотических систем. Данный термин принадлежит отечественным психолингвистам Ю.А. Сорокину и Е.Ф. Тарасову, которые понимают под



креолизированными сообщениями «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов, 1990, с. 180].

Невозможность полностью отграничить друг от друга диалог автора с читателем и диалог разных знаний (своего и чужого, вербального и невербального), так как указанные виды диалога составляют единство коммуникативного процесса, свидетельствует о том, что интертекстуальность и интердискурсивность как системообразующие категории постмодернистского художественного дискурса составляют диалектическое единство признаков, отражающих специфику данного типа дискурсивного образования.

## **1.2. Семиотико-синергетическая интерпретация интертекстуальности как системообразующей категории художественного дискурса постмодернизма**

Текст как средство хранения и передачи информации обеспечивает человека знаниями о мире и окружающей действительности. Осознанное или неосознанное автором включение фрагментов известных текстов в новое произведение не только улучшает способ передачи мыслей в производимом тексте, но и способствует его адекватному пониманию. Подобное взаимодействие текстов получает название «интертекстуальность», или «текст в тексте».

### 1.2.1. Интертекстуальность и теория знака

Термин «интертекстуальность» (англ. *intertextuality*, фр. *intertextualité*) введен в 1967 г. теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, по мнению которой, «всякое слово (текст) есть ... пересечение слов (текстов)», «диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [Кристева, 2000, с. 437]. Французская исследовательница сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), в рамках которой указывается, что, помимо данной художнику действительности, он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге» [Бахтин, 1975]. Ю. Кристева, опираясь на понятия диалогизма и полифонии, разработанные советским ученым, указывает на свойство любого текста вступать в диалог с другими текстами и определяет эту способность как интертекстуальность. «Every text is constructed as a mosaic of citations, every text is an absorption and transformation of other texts. The notion of intertextuality comes to replace that of intersubjectivity» [Encyclopedic dictionary of semiotics, 1986, p. 387]. (Любой текст есть мозаика цитат, любой текст есть продукт впитывания и трансформации других текстов. В результате на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности). Подлинный смысл концепции Ю. Кристевой становится ясным лишь в контексте теории знака Ж. Дерриды, который предпринимает попытку лишить знак его референциальной функции.

Французский философ, литературовед и культуролог Жак Деррида строит теорию знака на понятии «различие», которое означает одновременное сосуществование противоположностей в подвижных рамках процесса

дифференциации. Данная концепция направлена на ревизию традиционного понятия знака как структуры, связывающей означающее (по Ф. де Соссюру – «акустический образ» слова) и означаемое (предмет или понятие о нем, концепт). Исходя из положения Ф. де Соссюра о произвольном характере знака, то есть о немотивированности выбора означающего и отсутствии между ним и означаемым естественной связи, Ж. Деррида делает вывод, что слово и обозначаемое им понятие никогда не могут быть одним и тем же, поскольку то, что обозначается, никогда не наличествует в знаке. Интервал, разделяющий знак и обозначаемое им явление, с течением времени превращает знак в «след» этого явления. В результате слово теряет непосредственную связь с обозначаемым, с референтом, или, как выражается Ж. Деррида, со своим «происхождением» – с причиной, вызвавшей его порождение [Деррида, 2000]. Другими словами, в постструктурализме проблема референции, то есть соотнесения знака с внеязыковой реальностью, подменяется вопросом взаимоотношений на чисто языковом уровне, или, в терминах Ю. Кристевой, вместо структуралистского «значения» (signification), определяющего отношения между означающим и означаемым, проходит «означивание» (significance), выводимое из отношений одних означающих.

Означивание фиксирует процессуальность обретения текстом смысла. Как уже было отмечено выше, в постмодернистской системе отсчета смысл интерпретируется как сугубо процессуальный феномен: по Р. Барту – семантическое бытие текста есть «становление». В свете этой презумпции текст – «это не совокупность ... знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов» (Р. Барт) [Цит. по: Можейко, 2001, с. 538]. В результате «знак уже больше не является чистой и простой связью ... между тем, что означает, и тем, что обозначается». Как пишет Р. Барт, «... разверзается целая пропасть, которую всякое значение прокладывает между двумя своими сторонами: означающим и означаемым» [Там же. С. 641]. Значение мыслится как сугубо процессуальный феномен: «значение – это соединение того, что означает, и того, что означается;

это не форма и не содержание, а связующий их процесс» [Там же]. У. Эко также отмечает, что «сущность знака раскрывается благодаря неограниченному семиозису (процессу, в котором нечто функционирует в качестве знака), выражающему то, что значения никогда не застывают в замкнутую и окончательную систему, поскольку мир знаков в процессе коммуникации находится в постоянном движении, структура кодов непрерывно перестраивается» [Цит. по: Усманова, 2001, с. 713].

Деконструируя концепцию знака, Ж. Деррида и его последователи говорят об игре означающего, независимого от означаемого. Произвольные отношения внутри знака (отношения между означаемым и означающим) являются первым фактом, на основании которого постмодернисты судят об игре языка: «Не существует единственного обозначаемого, которое избегает, даже несмотря на то, что может быть возвращено, игры означивающих отношений, конституирующих язык. Приход письма есть приход этой игры. И сегодня такая игра вступает в свои права, стирая границу, исходя из которой она имеет намерения регулировать циркуляцию знаков, лишь на одних своих плечах вытягивая все обозначаемые, подтверждая их убедительность, уничтожая все твердыни, всяческие бессвязности, которые тщательно охранялись всей областью языка» [Голобородова, 2000, с. 51].

Кроме внутризнаковой игры, в пользу того, что письмо есть игра знаков, свидетельствуют и межзнаковые отношения, которые также могут быть описаны как игра, так как присутствие обозначаемого зависит от осмысленного отсутствия других знаков. Знаки не только отсылают друг к другу, но и предоставляют друг другу необходимую «отсрочку» во времени, «откладывают друг друга на более поздний срок, оставляя при этом конституирующие «следы» [Там же]. Вследствие этого возникает безграничная игра отсутствия обозначаемого, разрушающая «метафизику присутствия».

Как известно, философы и лингвисты, размышляющие над феноменом знака, нередко используют для репрезентации его структуры геометрические фигуры, которые можно рассматривать как своего рода графические модели

знака. Первой получившей широкое распространение графической моделью знака был так называемый «семантический треугольник», или «треугольник отнесенности» Ч.К. Огдена и А.А. Ричардса, который появился в их работе «Значение значения» (1923).

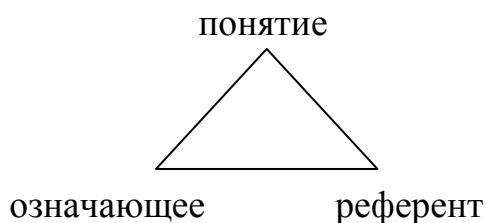


Рис. 2. Семантический треугольник Огдена – Ричардса

Этот треугольник отображает известное уже со времен средневековых грамматик положение о том, что форма языкового выражения обозначает «вещь» посредством понятия, ассоциируемого с формой в умах говорящих на данном языке. При этом происходит отождествление значения (слова) с понятием.

Если взять терминологию философа и логика Г. Фреге, то он называл «значением» (нем. *Bedeutung*) другую вершину треугольника, относящуюся к внеязыковой действительности, а не к ее отражению в сознании говорящего – вершину, которую в современной лингвистической семантике обозначают термином «денотат» [Фреге, 1997].

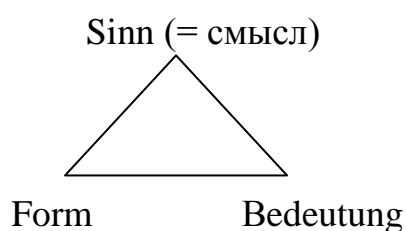


Рис. 3. Семиотический треугольник Г. Фреге

В рамках постмодернизма процессуальность семиотических отношений и сведение смысла художественного произведения к игре означающих замыкают литературный текст в кругу таких же текстов и практически отвергают всякую возможность его связи с внеязыковой реальностью. В результате факт

существования литературного текста обуславливается его зависимостью от других текстов, от того, насколько они присутствуют в нем в явной или скрытой форме, насколько ощутимы их следы, при установлении которых важен «принцип третьего текста», введенный М. Риффатером («третьим» текстом выступает «интерпретанта»). Опираясь на семиотический треугольник Г. Фреге, Риффатер в работе 1972 г. предлагает свой треугольник, где Т – текст, Т' – интертекст, И – интерпретанта:

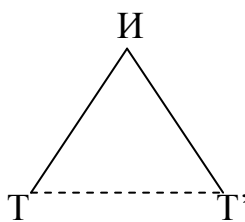


Рис. 4. Треугольник М. Риффатера

М. Риффатер считает, что «интертекстуальность не функционирует и, следовательно, не получает текстуальности, если чтение от Т к Т' не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» [Riffaterre, 1979, p. 135]. Все это позволяет говорить о том, что текст и интертекст не связаны между собой как «донор» и «реципиент», и их отношения несводимы к примитивному представлению о «заимствованиях и влияниях» [Фатеева, 1997, с. 23]. Благодаря интерпретанте происходит скрещение и взаимная трансформация смыслов обоих текстов, и появляется то, что М.М. Бахтин называл смысловыми гибридами.

По характеру связи с объектом обозначения, вслед за Ч.С. Пирсом, различают: 1) иконические знаки (icons), 2) знаки-индексы (indexical) и 3) знаки-символы (symbols) [Peirce, 1960, p. 309].

Иконический знак (icon – «изображение, подобие, образ, сравнение») – это знак, строение которого подобно обозначаемому объекту (например, портрет, изображающий конкретного человека). Иконические знаки выступают как безадресные (реже – адресные) ссылки на стилистические и семантические стереотипы текстов культуры. Для интерпретации иконического знака

требуются условия, которые способствуют узнаванию предшествующего текста в структуре последующего. Если принимать во внимание, что «иконический знак воспроизводит не только свойства отображаемого предмета, но и условия его восприятия», то он, по определению, «функционально должен осуществлять стилизацию: воспроизведение стилистической манеры предшествующего текста и его структурных отношений» [Бразговская, 2004, с. 111].

Индекс – это знак, сосуществующий со своим объектом в одном контексте и указывающий на него. В основе индексальности – реальная связь в пространстве или во времени между знаком и обозначаемым им объектом. В качестве индексальных знаков могут выступать единичные имена собственные – имена персонажей, авторов текстов, названий текстов и даже цитаты как определенные (для интерпретатора) дескрипции предшествующих текстов.

Необходимо отметить, что в случае иконических отношений речь идет о «репрезентации, которая отсылает к своему объекту в силу какого-то сходства или аналогии с ним», в то время как индексальность свидетельствует о том, что «знак состоит в динамической связи как с индивидуальным объектом, с одной стороны, так и с чувствами или памятью человека, для которого он служит знаком, с другой» [Пирс, 2005, с. 28]. Иначе говоря, иконические и индексальные знаки обладают одним общим свойством: «по их форме можно догадаться о содержании, даже не будучи знакомым с самими этими знаками. Форма подсказывает содержание либо потому, что похожа на него (иконы), либо потому, что общеизвестна причинно-следственная связь между ними (индексы)» [Никитина, 2006, с. 47].

В целом, по мнению Ч.С. Пирса, отношения между знаком и объектом – это отношения подобия. Однако довольно распространена точка зрения, согласно которой в качестве критерия знаковости рассматривается признак условности или произвольности знака, то есть подлинными знаками признаются только знаки-символы, подобные словам естественного языка [Храпченко, 1976]. Отождествление знаковости и условности имеет давнюю

традицию и восходит к Ф. де Соссюру, отстаивавшему принцип произвольности языкового знака. Но, как показывают исследования Р. Якобсона, Э. Бенвениста, Ю.С. Степанова и других ученых, произвольность языкового знака существенно ограничена и не имеет абсолютного характера. Ч. Моррис говорит о непрерывной «шкале иконичности», на одном полюсе которой находятся подобию объектов, предельно похожие на них, а на другом – совершенно условные «знаки-символы» [Моррис, 1983]. Данное положение отражает глубокие корни проблемы иконичности, которая восходит к дискуссиям античных философов о происхождении имен – «от природы» или «по установлению». В основе дебатов лежит противоборство двух взаимодополняющих сил, присутствующих в языке: произвольность лингвистического знака в целом, но наличие внутри произвольной языковой матрицы иконического (мотивирующего) элемента.

С точки зрения межтекстовых отношений при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности (то есть интекстами как знаками прототекстов), на новый референт по принципу их сходства мы имеем дело с иконическими отношениями, по принципу их смежности (когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст и вызывает у него комплекс ассоциаций) – с индексальными.

### **1.2.2. Интертекстуальность и теория фракталов**

Особенность художественного постмодернистского дискурса состоит в динамичности взаимодействия знаковых систем и процессуальности смысловых отношений, что обеспечивает связь категории интертекстуальности с так называемым «фрактальным движением».

Фрактал (от лат. fractus – дробный, ломаный, состоящий из фрагментов) – повторяющаяся модель, распадающаяся на фрагменты, каждый из которых



является уменьшенной копией целой формы. Фракталами называют объекты живой и неживой природы, а также объекты ментального мира, которые в своей структуре демонстрируют самоподобие, характеризуются сложным порядком (называемым зачастую «порядком из хаоса») и нелинейным, динамическим, незапрограммированным поведением. Классические примеры фракталов в живой природе – листва растений, крона деревьев, устройство клетки и тому подобное. Все это – сложноорганизованные объекты физического мира, особенностью которых является повышенная мера хаоса в их организации и функционировании.

Выступающее одним из основных свойств фрактала понятие «самоподобие» заимствовано из фрактальной геометрии, разрабатывавшейся с начала 60-х годов прошлого столетия Б. Мандельбротом. Самоподобие оказывается особой формой симметрии, для этой формы характерно то, что фрагменты ее целостности являются структурно подобными. Это означает, что фрактал более или менее единообразно устроен в широком диапазоне масштабов. Так, при увеличении маленькие фрагменты фрактала получаются очень похожими на большие. Однако самоподобие не означает идентичность. Идентичность в смысле  $a=a$  можно представить себе только мысленно, когда же обе «а» написаны на доске, они уже самоподобны, как, например, листья одного дерева, среди которых не найти и двух идентичных.

В лингвистике самоподобие понимается в деконструктивистском смысле, его основой является принцип «различие», который означает одновременное сосуществование противоположностей в подвижных рамках процесса дифференциации. «Различие – это то, благодаря чему движение означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый элемент, именуемый «наличным» и являющийся на сцене настоящего, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит в себе отголосок, порожденный звучанием прошлого элемента, и в то же время разрушается вибрацией собственного отношения к элементу будущего; этот след в равной мере относится и к так называемому будущему, и к так называемому прошлому; он образует так называемое

настоящее в силу отношения к тому, чем он сам не является» [Деррида, 2000, с. 175].

В рамках дискурсивного подхода фрактал, по определению Н.Н. Белозеровой, представляет собой «модель вечноразвивающейся сущности, основанной на образовании самоподобных структур из каждой точки развития» [Белозерова, URL]. Прежде всего, необходимо отметить одновременную сложность и динамичность фрактальных построений, обусловленные принадлежностью фрактала к синергетическим системам, где причинно-следственные отношения непропорциональны, для них характерны как определенность, так и случайность. Следующим концептуальным признаком считается наличие обратной связи, своеобразного «коммуникативного» параметра фрактала, который представляет собой «бесконечное изменение самого себя, тело-автомат с обратной связью» [Тарасенко, URL]. Процессуальность фрактала рефлексивна, поэтому он есть не движение по внешнему пространству, а движение по самому себе, всегда подразумевающее бесконечно делящуюся обратную связь. Отсутствие потребности во внешнем пространстве, локализация самодвижения в самом себе, по мнению В.В. Тарасенко, обуславливает «принадлежность фрактала к категории единого при его одновременной дробной размерности и возможность «входа» во фрактал с любой точки» [Там же].

Среди эстетических свойств фракталов следует выделить «простоту и единство, ведущие к поразительной сложности и разнообразию» [Волошинов, 2000, с. 67]. Задать фрактальную структуру – значит задать не застывшую, неизменную форму, а принцип роста, закон изменения формы. Если учесть, что фрактал есть закон построения формы при возможном избытии алгоритмов роста, то многообразие фрактальных структур представляется просто неисчерпаемым, что является выражением главного эстетического принципа – «принципа единства в многообразии» [Волошинов, 2002, с. 223].

Для описания семиотического процесса в языке В.В. Тарасенко вводит категорию «фрактального движения», или «хаотического блуждания».

«Практики познания – это практики блуждания, перескоков между различными возможностями, практики комбинаций, подборов новых возможностей» [Тарасенко, URL]. Атрибут «фрактальность» в данном случае призван описывать нелинейный, хаотический характер и форму познавательного движения.

В.В. Тарасенко выделяет два типа фрактальных блужданий в языке. Первый тип – это блуждание по уже предначертанным языком возможностям; «блуждание, подразумевающее выход на уже сформированные, внешние понятия» [Там же]. Этот тип отражает использование языка в обыденном общении, когда познающий имеет дело с заданным репертуаром знаков. Второй тип – это «творческое блуждание по становящимся, незавершенным, формирующимся возможностям» [Там же]. В этом случае познающий – полномочный творец языка, изобретатель знаков. Данный тип блуждания описывает ситуацию художественного акта, творческого семиозиса.

Блуждающий смысл в постмодернистском произведении совершает свободные движения по различным траекториям интертекстуальных отношений. «Блуждания по полю возможных путей развития, хаотические движения креативного разума приводят время от времени к «выпадению» на ту или иную структуру-аттрактор» [Там же. С. 101]. Открытые системы, к каким относится художественный постмодернистский дискурс, постоянно флуктуируют, и в некоторый критический момент времени, называемый точкой бифуркации, комбинация флуктуаций в виде многообразных внутри- и межтекстовых отношений может привести к рождению новых структур. Так совершается переход на новый уровень смысловых отношений. Необходимо подчеркнуть, что процесс формирования в открытом и нелинейном постмодернистском дискурсе интертекстуальных структур, строящихся по принципу фрактального подобия, трактуется как самоорганизация.

Именно самоорганизация как динамическое явление, а не статичная организация художественного объекта, может выступать, на наш взгляд, основой изучения своеобразия художественного дискурса постмодернизма. Термин

«самоорганизация» первоначально возник в экспериментальной физике. Немецкий ученый Г. Хакен, исследуя природу действия тока в лазере, пришел к выводу, что световая волна не только определяет порядок в электрической системе, но и упорядочивает поведение отдельных атомов, то есть отдельных частей системы. Это позволяет говорить не просто об организованности системы, но о «параметрах порядка» в рамках системы. Эти параметры не установлены заранее, а вводятся в процессе функционирования системы. Вот это спонтанное формирование структур в нелинейных средах Г. Хакен и назвал «самоорганизацией». В дальнейшем отмеченная закономерность стала обнаруживаться в других системах самого разнообразного происхождения. Процессы самоорганизации в сложных системах были выявлены в биологии, нейрологии, химии, социологии, экономике. В общем виде под «самоорганизацией» стали понимать процесс, в ходе которого создается, воспроизводится или совершенствуется организация сложной динамической системы. Отличительная особенность таких процессов – их целенаправленный, но вместе с тем спонтанный характер» [Фещенко, 2006, с. 98].

Термин «самоорганизация» предполагает ряд вариантов-синонимов, указывающих на конкретные аспекты этого явления:

- самосозидание (начальные условия системы определяются характером самой системы или обстоятельствами ее возникновения);
- самоконфигурация (система сама определяет расположение своих составных частей);
- саморегуляция (система контролирует направленность своих внутренних преобразований);
- самоуправление (система контролирует направленность своей внешней деятельности);
- самоподдерживание (система поддерживает свое функционирование и свою форму);
- само(вос)производство (система воспроизводит сама себя или производит другие системы, идентичные ей);

- самоотнесенность (значимость системы определяется только в отнесении к себе самой) [Там же. С. 98-99].

В отношении художественного дискурса постмодернизма самоорганизация характеризует установление интертекстуальных связей по принципу фрактального подобия, приводящего в действие механизмы внутри- и межтекстового взаимодействия и обеспечивающего самоподобную связь частей одного текста друг с другом, отдельного текста с другими текстами этого же автора и с прецедентными феноменами.

### **1.3. Семиотико-синергетическая интерпретация интердискурсивности как системообразующей категории художественного дискурса постмодернизма**

Отличительной особенностью литературы является использование готовой семиотической системы – естественного человеческого языка с целью создания текстов, принадлежащих вторичной знаковой системе. Постмодернистское произведение как «знаковая система, имеющая множественную природу и перекликающаяся с другими знаковыми системами» [Мельникова, 2004, с. 38] обнаруживает связь с различными культурными кодами, с контекстом культуры, частью которой оно является. Подобное взаимодействие художественного произведения со знаковым фоном, выступающее в качестве фундаментального условия смыслообразования и свидетельствующее о свободной игре семиотических структур в пространстве семиосферы, составляет основу интердискурсивных отношений.

### **1.3.1. Категория интердискурсивности в историческом аспекте**

Основоположник современной западной школы дискурсного анализа М. Фуко является создателем теории, получившей название «археология знания», в рамках которой дискурс понимается как «совокупность анонимных, исторических, всегда детерминированных временем и пространством правил, которые в данной эпохе и для данного социального, экономического, географического или языкового окружения определяют условия воздействия высказывания» [Цит. по: Чернявская, 2001, с. 11]. Теория дискурса М. Фуко – это теория исторической реконструкции условий возможности знаний и теорий вообще. Для французского исследователя одним из главных является вопрос различения наиболее значительных типов дискурса, форм и жанров, которые противопоставляют друг другу наука, религия, история, философия, литература. «Язык конституирует систему для всех возможных высказываний – конечную совокупность правил, которая подчиняет бесконечную множественность представлений» [Фуко, 1996, с. 28]. Реконструировать историю мысли возможно только посредством определения взаимосвязей данного дискурса с другими дискурсами. Дискурсивность как таковая, будучи погруженной в контекст интердискурса, обретает то, что М. Фуко называет «порядком дискурса», то есть свою конкретно-историческую форму. Внешними механизмами социо-культурной регуляции дискурсивных практик выступают процедуры исключения, «разделения и отбрасывания», а также «оппозиция истинного и ложного». К внутренним (имманентным) механизмам «введения со стороны культуры определенной рамки разворачивания процессуальности дискурса относятся процедуры, которые действуют скорее в качестве принципов классификации, упорядочивания, распределения, как если бы речь шла о том, чтобы обуздать другое измерение дискурса: его событийность и случайность» [Цит. по: Можейко, 2001, с. 593-594].

Опираясь на идеи М. Фуко, представители французской школы анализа дискурса вводят понятие интердискурса для обозначения:

1) в широком смысле слова – «внешних по отношению к дискурсивной практике невербальных процессов, которые, выступая в качестве социокультурного и языкового контекста дискурсивных актов, обуславливают семантико-гештальтные характеристики» [Там же. С. 330];

2) в узком смысле слова – «дискурсивно-лингвистических феноменов, выступающих по отношению к выделенной дискурсивной целостности (последовательности) в качестве внешнего» [Там же].

Понятие интердискурса активно разрабатывалось школой «автоматического анализа дискурса» французского философа и лингвиста М. Пешё, сформировавшейся на рубеже шестидесятых-семидесятых годов XX века. Среди своих предшественников представители данного направления называют Ф. де Соссюра и Э. Бенвениста, М. Фуко, определившего в «Археологии знания» дискурс как социальный механизм порождения речи, и М. Бахтина, разработавшего теорию диалогичности. Важнейшим положением теории анализа дискурса является концепция бессознательного в дискурсе, которая воплотилась в таких теоретических дефинициях, как «интердискурс» и «преконструкт». По мнению представителей данной школы, в любом дискурсе присутствуют следы предшествующих и окружающих его дискурсов, так что субъект дискурса не только не является его «хозяином» и источником смысла, но сам оказывается формируемым дискурсом и при этом расщепленным в пространстве сложных отношений языка и интердискурса.

Под интердискурсом понимается специфическое окружение дискурсивного процесса, то есть те факторы, которые извне обуславливают форму и содержание дискурса. Реальность интердискурса состоит в том, что он всегда представляет существующее «до, вне и независимо» от конкретного высказывания. Поэтому интердискурс, по словам П. Серио, «не является ни банальным обозначением дискурсов, которые существовали раньше, ни общей для всех дискурсов идеей» [Серио, 1999, с. 45]. Это лингвосоциокультурное

пространство дискурсивного характера, в котором порождается и формируется определенный тип дискурса. В терминах М. Пешё, это то пространство, в котором разворачиваются дискурсивные формации (под формацией понимается «тип, строение» дискурса в соответствии с определенными культурно-историческими условиями) [Пешё, 1999].

В качестве интердискурса по отношению к конкретной дискурсивной последовательности могут выступать как дискурсивные среды, интериоризация которых фактически репрезентирует собою процедуру конституирования данной последовательности, так и то, что по отношению к этой последовательности выступает в качестве «дискурса опровержения» (термин П. Серио). Парадоксальность отношения между дискурсом и интердискурсом заключается в том, что «аксиологически артикулированный дискурс, каковым он практически всегда неизбежно является, фактически оказывается неспособным обойтись без Другого, чему в то же время невозможно дать имени (отсюда неразрешимая дилемма: высказать невыразимое, говорить о том, что в дискурсе не может иметь референции, или позволить этому Другому занять место в собственной речи, хотя любое эксплицитное референциальное существование этого другого отрицается)» [Серио, 1999, с. 30]. В данном своем значении понятие интердискурса выступает функционально-семантически парным термину «интрадискурс».

Интрадискурс – «понятие, в содержании которого фиксируется феномен конституирования семантически значимой дискурсивной целостности посредством интериоризации и имманентизации исходно внешних по отношению к ней дискурсивных элементов» [Можейко, 2001, с. 336]. Другими словами, некий предшествующий дискурс или его фрагмент, включенный в состав более поздней дискурсии, трактуется как интрадискурс. М. Пешё, вводя это понятие в свои «Прописные истины», пишет, что интрадискурс – это «функционирование дискурса по отношению к нему самому (то, что я говорю теперь, по отношению к тому, что я говорил раньше, и к тому, что я скажу позже), то есть совокупность явлений «коререференции», которые обеспечивают



то, что можно назвать «нитью дискурса» [Пешё, 1999, с. 226]. В терминах Н.Ф. Алефиренко, интрадискурс выступает «незримым генератором, рождающим и направляющим конфигурацию смыслов знака по ранее существовавшим артериям дискурсивного сознания» [Алефиренко, 2002, с. 119].

Источником порождения глубинных смысловых конфигураций дискурса в рамках интрадискурса служит, по мнению М. Пешё, преконструкт – «смысловой «ген», сохранившийся в недрах предшествующих дискурсов» [Цит. по: Алефиренко, 2002, с. 120]. Преконструкт – понятие, введенное французской школой анализа дискурса для фиксации феномена дискретного акта представленности того или иного дискурса (дискурсивного ряда) в другом дискурсе (дискурсивном ряду). Термин «преконструкт», разъясняет П. Серио, входит в синонимический ряд: полуфабрикат, предварительная заготовка, деталь-заготовка и тому подобное [Серио, 1999]. Преконструкт – это сфокусированные знания, следы предшествующих дискурсов, элементы которых служат предварительными заготовками для дискурсивной формации. По определению П. Серио, под преконструктом понимается «простое высказывание, либо взятое из предыдущих дискурсов, либо представленное таковым» [Цит. по: Можейко, 2001, с. 627]. Другими словами, преконструкт соотносится с категорией интертекстуальности и связывает дискурс, как утверждает П. Серио, с уже сказанным и уже услышанным. Семантика понятия «преконструкт» развивается в общем контексте постмодернистской концепции интертекстуальности, однако не сводится к ее частному моменту, поскольку в данном случае дополнительно исследуется внутренний языковой механизм адаптации исходно чужеродного дискурсивного фрагмента в конституирующийся дискурс. Строго говоря, сам факт конституирования любого дискурсивного пространства может быть интерпретирован в этом контексте как продукт имманентизации им соответствующего числа преконструктов в процедуре конституирования внутреннего посредством интериоризации внешнего. Как пишет П. Серио, «высказывания, внешние по

отношению к акту текущего высказывания, вносятся в него в качестве предикативных отношений, где в каждом элементе уже наличествуют ассертивные операции, либо реализованные, либо принимаемые за реализованные в течение предыдущего акта производства высказывания, независимо от того, является ли данный акт внутренним или внешним по отношению к рассматриваемому речевому произведению» [Серио, 1999, с. 356]. Одним из механизмов имманентизации прекопструктов в дискурсивную среду выступает номинализация: по оценке П. Серио, «важным здесь является то, что номинализованное высказывание есть прекопструкт, то есть субъект акта производства высказывания не берет на себя ответственность за него, оно является как бы само по себе частью уже существующей данности, предшествующей дискурсу, с помощью которой заполняется одно из мест в предикативном отношении» [Цит. по: Можейко, 2001, с. 627].

Итак, в рамках французской школы анализа дискурса акцент делается на то, что «всякий дискурс – в силу того, что существует и функционирует в системе других дискурсов – отражает в своем «телесном» составе, в репертуаре своих, в том числе возможных, высказываний, – другие и многие дискурсы, и следы этих отражений мы обнаруживаем в текстах» [Пешё, 1999, с. 267-268].

По мнению Р. Сколлон и С. Сколлон, «каждый из нас является членом одновременно многих различных дискурсивных систем, поскольку фактически любая профессиональная коммуникация – это коммуникация через границы, разделяющие нас в разные дискурсивные группы» [Scollon, Scollon, 2001, p. 47]. На основании данного положения ученые вводят понятие интердискурсивной коммуникации (*interdiscourse communication*), трактуемое как весь спектр коммуникативных действий, пересекающих границы различных дискурсивных групп (систем дискурса) [*Ibid.*]. Другими словами, интердискурсивность возникает «при совместной артикуляции различных дискурсов в одном коммуникативном событии; посредством новых артикуляций дискурсов изменяются границы и внутри строя дискурса, и между различными дискурс-строями» [Филлипс, Йоргенсен, 2008, с. 128].

Интердискурсивность, таким образом, есть способность дискурса «проникать» в другой дискурс посредством расширения своих границ и проявлять системообразующие признаки в нехарактерной для данного типа дискурса ситуации, которая по внешним признакам относится к другому типу дискурса.

Более узкое понимание интердискурсивности находим у германского литературоведа Ю. Линка. Опираясь на дискурсивный анализ М. Фуко, ученый предлагает различать «специальный дискурс» и «интердискурс». К специальным дискурсам относятся языки различных субкультур, в то время как интердискурс помогает членам различных социальных групп общаться, достигая понимания. Другими словами, интердискурс объединяет отдельные специализированные дискурсы, взаимодействующие между собой. Литературу Ю. Линк рассматривает как интердискурс, связующими элементами внутри которого выступают коллективные символы (аллегории, метафоры и прочее) [Link, URL].

Уподобление интердискурса стилю мы встречаем и в работах российского лингвиста Ю. Руднева, который определяет дискурс как «такое измерение текста, взятого как цепь/комплекс высказываний, которое предполагает внутри себя синтагматические и парадигматические отношения между образующими систему формальными элементами и выявляет прагматические идеологические установки субъекта высказывания, ограничивающие потенциальную неисчерпаемость значений текста» [Руднев, URL].

Соответственно, составляющими понятиями дискурса выступают:

1. S-дискурс – текст как процесс и результат речевого акта.
2. P-дискурс – система правил и ограничений, критерием выделения которой могут служить как объективные (например, жанр), так и субъективные (допускающие некоторую степень исследовательского произвола) факторы, при помощи которых устраняются системные противоречия внутри S-дискурса на уровне интердискурса.

3. Интердискурс – (эквивалент стиля) – поле взаимодействия Р-дискурсов внутри S-дискурса [Там же].

На наш взгляд, понятие интердискурса не стоит ограничивать стилевыми характеристиками, так как постмодернистский художественный дискурс обнаруживает связи не только с литературой как знаковой системой, но и с музыкой, живописью, архитектурой и другими видами искусств. Рассматривая интердискурсивное пространство как «внешнее окружение, в котором формируется и производится дискурс; как то пространство, в котором порождаются смыслы» [Алефиренко, 2002, с. 118], мы считаем возможным трактовать интердискурсивность как взаимодействие художественного дискурса постмодернизма с различными вербальными семиотическими системами (отдельными видами научного метаязыка) и невербальными знаковыми системами (музыкой, живописью, архитектурой, киноискусством и другими) в рамках семиосферы.

### **1.3.2. Семиотико-синергетические механизмы реализации интердискурсивных отношений**

Постмодернистский художественный дискурс, состоящий из бесконечного числа самоподобных представлений некоторой совокупности интертекстуальных структур, предстает как хаотическое соединение различных дискурсов и знаковых систем, выводящих произведение на интердискурсивный уровень. Однако ученые, исследовавшие хаос (отсутствие порядка), заметили, что при наличии достаточного числа сложно взаимодействующих элементов на месте хаоса самопроизвольно рождается порядок.

Способность хаоса порождать порядок объясняется законом пропорциональной связи целого и составляющих его частей. Деление отрезка на две неравные части, при котором весь отрезок (а), относится к большей части

(b), как сама большая часть относится к меньшей (c), называется золотой пропорцией (или золотым сечением, гармоническим делением, делением в крайнем и среднем отношении), а именно:

$$a : b = b : c \text{ или } c : b = b : a.$$

Принято считать, что понятие золотого деления ввел в научный обиход Пифагор, древнегреческий философ и математик (VI в. до н.э.). Однако известно, что уже египетские и вавилонские мастера пользовались соотношениями золотого деления при создании храмов, барельефов, предметов быта и украшений. Леонардо да Винчи, искавший гармонические отношения в живописи, архитектуре, строении человеческого тела, назвал эту пропорцию «золотое сечение». Один из близких друзей Леонардо, крупнейший алгебраист XV в. итальянец Лука Пачоли, увидел в золотом сечении божественные черты и в 1509 году издал книгу «Божественная пропорция». В то же время в Германии Альбрехт Дюрер написал введение к первому варианту трактата о пропорциях, где подробно разрабатывалась теория пропорций человеческого тела, и важное место в системе соотношений отводилось золотому сечению.

Великий астроном XVI в. Иоганн Кеплер назвал золотую пропорцию продолжающей саму себя: «Устроена она так, что два младших члена этой нескончаемой пропорции в сумме дают третий член, а любые два последних члена, если их сложить, дают следующий член, причем та же пропорция сохраняется до бесконечности» [Кеплер, 1982, с. 27]. Другими словами, ряд золотого сечения отличается уникальным свойством аддитивности, когда сумма двух последних членов равна следующему члену ряда.

С историей золотого сечения также связано имя итальянского математика монаха Леонардо из Пизы, более известного под именем Фибоначчи (сын Боначчи). В 1202 году вышел в свет его математический труд «Книга об абак» («абак» – счетная доска), в котором обращается внимание на часто встречающуюся в природе последовательность ряда чисел, где каждое последующее число равно сумме двух предыдущих, то есть получается ряд: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 ... Удивительные свойства этого ряда заключаются в том,

что соотношения каждого последующего числа к предыдущему приближаются к значению 1,618, названному числом Фибоначчи и соответствующему пропорции золотого сечения.

Принцип золотого сечения обнаруживается не только в формах живых организмов – формах яблока или улитки, пропорциях тела и органов человека, но и в биоритмах мозга, ритмах сердечной деятельности, строении плодородного слоя земли, статистике популяции, музыке, строении планетарных систем и системы Менделеева, микрокосмосе, в компонентах генного аппарата человека и животных и так далее. В искусстве золотое сечение мы находим в архитектуре, живописи, литературе, прикладных искусствах. На точку золотого сечения обычно приходится кульминация, или главная мысль поэтического, драматургического или музыкального произведения.

Принцип золотого сечения, который нередко называют симметрией подобия (А.В. Шубников) или динамической симметрией (Дж. Хэмбидж), кодирует математическими символами универсальный природный феномен – принцип резонансного изоморфизма, представляя не только количественно-качественные состояния эстетического объекта, но одновременно и сам процесс перехода от одного качественного состояния к другому, то есть алгебраически выражает динамику роста формы.

Динамическая симметрия, характеризующая рост и развитие, лежит в основе организации фрактальных структур. Многие природные структуры обладают фундаментальным свойством геометрической регулярности, известной как инвариантность по отношению к масштабу, или самоподобие. Если рассматривать эти объекты в различном масштабе, то постоянно обнаруживаются одни и те же фундаментальные элементы. Эти повторяющиеся закономерности определяют дробную, или фрактальную, размерность структуры. Рождение фрактальной геометрии связано с выходом в 1975 году книги французского ученого Бенуа Мандельброта «Фрактальная геометрия природы». Понятие «фрактал» ученый использовал для обозначения нерегулярных, но самоподобных структур.

Самоподобие фракталов проявляется как в классическом линейном смысле – часть есть уменьшенная копия целого, так и в нелинейном смысле – часть есть «похожая» копия целого. И в том, и в другом случае методологическая значимость понятия фрактальности в применении к художественному дискурсу состоит в способности представить динамический сценарий становления целостности последнего. Г.Г. Москальчук описывает данный процесс следующим образом: «мы двигаемся постепенно как бы внутри текста, от его начала, где первоначальный смысл еще точечный и не обрел языковых единиц для своего полного выявления. Затем, в каждом последующем разрезе, происходит как бы «покадровое» прояснение деталей, касающееся как смысла, так и структуры целого. Доминантный смысл высвечивается в области пред-ГЦ – ГЦ (ГЦ – гармонический центр текста), где сильны разного рода резонансные усиления, возникающие как в тексте, так и в тех интервалах, которые уже пройдены. Активная сличительно-утвердительная роль зон, следующих за моментом гармонизации, только детализирует уже практически порожденный смысл» [Москальчук, 2003, с. 186].

При этом не стоит забывать, что текст обладает способностью при неоднократных прочтениях обнаруживать все новые оттенки смысла. В статье «Структура текста и культурный контекст» Б.М. Гаспаров отмечает, что «смысл всякого текста – прозаического и поэтического, художественного и нехудожественного – складывается во взаимодействии и борьбе различных, даже противоположных смыслообразующих сил. С одной стороны, текст представляет собой некое построение, созданное при помощи определенных приемов ... С другой стороны, текст представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта. В своей двуплановой сущности текст выступает и как артефакт, то есть целостный и законченный продукт конструктивной деятельности, и как аккумулятор открытого и текучего континуума культурного опыта и культурной памяти» [Гаспаров, 1993, с. 276].

В.А. Копчик, физик, кристаллограф и известный теоретик искусства, автор синергетико-симметрологической концепции искусства, предложил модель

проблемы «смысл + текст», которую назвал «цветок Лотмана». Сердцевину цветка представляет авторский текст, понимаемый в узком смысле как материально-знаковое воплощение авторской мысли. Авторский текст несет в себе некую совокупность смыслов, которые при прочтении могут оказаться глубже смыслов, вложенных автором. Лепестки цветка Лотмана символизируют отдельные компоненты авторского текста. Они выходят за границы сердцевинки, потому что воплощают идеи, которые привносит в текст сам читатель и его эпоха. Лепестки-смыслы рождают вокруг цветка некую ауру, которую В. Налимов назвал семантическим полем, Ю.М. Лотман – семиосферой, Б.Л. Гаспаров – смысловой плазмой, Н.Л. Мышкина – самодвижением энергожизни текста. Речь идет об интегральном смысле текста, построенном совместно автором, читателем и его эпохой, включая те новые смыслы, рождение которых автор и не предполагал. Но даже интегральное смысловое поле не в состоянии охватить все многообразие смыслов, таящихся в авторском тексте, поэтому в нем всегда остаются некие неосознанные, нераскрытые, потаенные смыслы, некое «инобытие» текста.

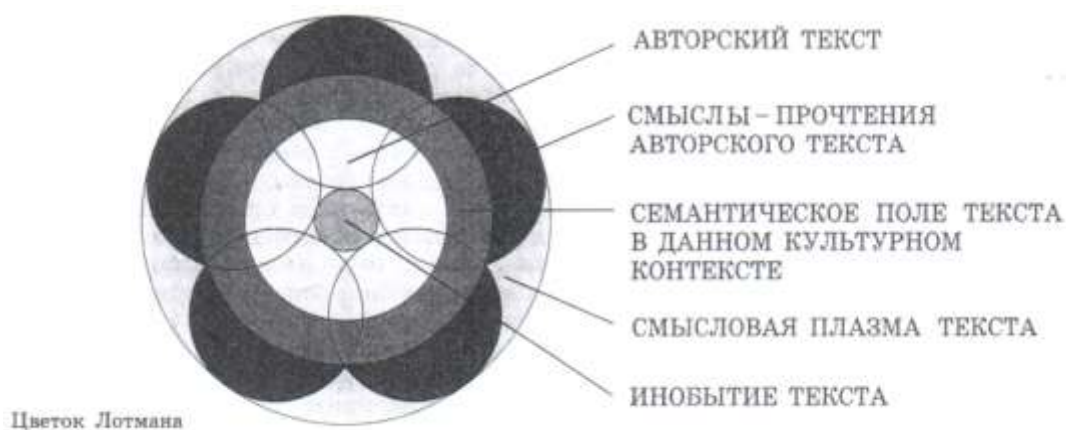


Рис. 5. Цветок Лотмана

Графические модели проблемы текста и смысла воплощены в «цветке Лотмана» (В.А. Копцик) и «розе Лотмана» (В.А. Волошинов) – фрактальных фигурах, каждый из лепестков которых отражает бесконечное число самоподобных прочтений произведения.





Рис. 6. Роза Лотмана

Развивая вышеизложенные положения, необходимо отметить, что текст как составляющий элемент дискурса фрактален, во-первых, в силу того, что смысл составляющих его высказываний может включать в себя смысл всего текста, обобщать или заключать в себе схему будущего развития сюжета. Во-вторых, фрагменты ранее созданных текстов (прецедентные феномены), включенные в принимающий текст, не только воспроизводят точную формулировку, напоминают уже имеющийся образ или вызывают соответствующие ассоциации, но и устанавливают иконическое соотношение производимого текста с предшествующим. При этом смысл интертекста, входящего в интердискурсивное пространство семиосферы, представляет собой не конечный фрагмент, а самоподобный бесконечный ряд вложенных друг в друга смыслов-прочтений, актуализирующих процесс самоорганизации художественного произведения.

Проведенное нами исследование позволяет заключить, что принцип динамической симметрии, регулирующий отношения порядка и хаоса в пространстве семиосферы, находит реализацию в следующих моделях фрактальной самоорганизации:

1. Модель концентрических кругов – тенденция симметрии обеспечивает движение «по кругу», асимметрия обуславливает поступательное движение, создающее иллюзию спирали. Данная модель «вложенных» друг в друга иерархических сущностей иллюстрирует многоуровневую структуру постмодернистского художественного дискурса, в рамках которого различные

тексты выступают для других как оболочкой, так и их внутренней сердцевиной. Восприятие произведения в виде круга помогает распознавать повторяющиеся структуры, наблюдать процесс взаимодействия автора, текста и читателя как единое целое и определять, как разные «шаги» участников коммуникации, актуализирующие соответствующие интертекстуальные включения, соотносятся с поступательным движением художественного произведения. На интердискурсивном уровне модель концентрических кругов демонстрирует взаимодействие художественного дискурса постмодернизма с семиотическими системами, с одной стороны, обрамляющими художественный дискурс посредством комментирования особенностей его организации, с другой стороны, составляющими ядерную конструкцию, инициирующую процесс самоорганизации последнего.

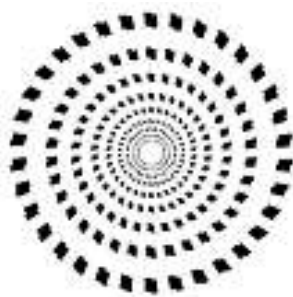


Рис. 7. Фрактальная модель «концентрические круги»

2. Фрактальная модель спирали символизирует развитие и вечное изменение. Спиральные формы встречаются в природе очень часто, начиная от галактик и до водоворотов и смерчей, от раковин моллюсков и до рисунков на человеческих пальцах. Золотая спираль, которая является разновидностью логарифмической спирали, не имеет границ и является постоянной по форме. Из любой точки такой спирали можно двигаться бесконечно или в направлении внутрь, или наружу. Плоская спираль похожа на лабиринт, символизирующий развитие и регресс (возвращение к центру). В так называемой «двойной спирали» саморазвертывание и самоконцентрация связаны в неразрывном единстве, создающем образ «становления и исчезновения» как процесса вечного круговорота. Двойные (зеркально-симметричные) спирали (змеи на

кадущее, даосский знак «инь-ян», двойная спираль молекулы ДНК) символизируют равновесие противоположностей.

Спираль как динамическая система в зависимости от способа рассмотрения может быть либо свернутой, либо развернутой, при этом движение идет или к центру, или, наоборот, из центра. В рамках дискурсивного подхода спираль, будучи графическим изображением неустойчивых интертекстуальных и интердискурсивных отношений, демонстрирует взаимодействие разных текстов, дискурсов и знаковых систем: каждый виток, являясь симметричным отображением соответствующей смысловой единицы, приближает (или удаляет) читателя к точке (от точки) асимметричного перехода одного уровня интерпретации в другой.



Рис. 8. Фрактальная модель «спираль»

3. Модель «ризомы» представляет собой разветвленную многоуровневую структуру, находящуюся в состоянии динамического изменения. В противоположность любым видам корневой организации, ризома интерпретируется не в качестве линейного «стержня» или «корня», а в качестве «клубня» или «луковицы» – как потенциальной бесконечности, имплицитно содержащей в себе «скрытый стебель» [Никитина, 2006, с. 185]. Принципиальное отличие заключается в том, что подобный стебель-клубень может развиваться куда угодно и принимать любые конфигурации, так как ризома абсолютно нелинейна.

Ризоморфные дискурсивные среды обладают имманентным креативным потенциалом самоорганизации. Речь идет о нелинейной открытости

художественного дискурса постмодернизма, обусловленной действием системообразующих категорий интертекстуальности и интердискурсивности.

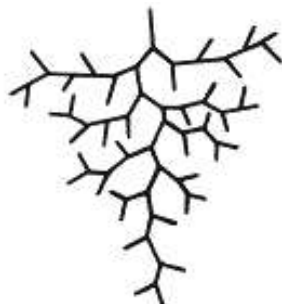


Рис. 9. Фрактальная модель «ризомы»

4. Модель дерева выступает символом жизни, плодородия, творчества. Данная модель объединяет описанные выше фрактальные модели концентрических кругов, переходящих в спираль, и ризомы. В рамках дискурсивного подхода древо ассоциируется с художественным произведением, которое «корнями» уходит в семиосферу и «питается» авторскими идеями. Кольца ствола символизируют приращение дискурсов, находящихся в динамической симметрии, ветви обозначают возможные варианты интерпретации эмерджентных интертекстуальных и интердискурсивных отношений.

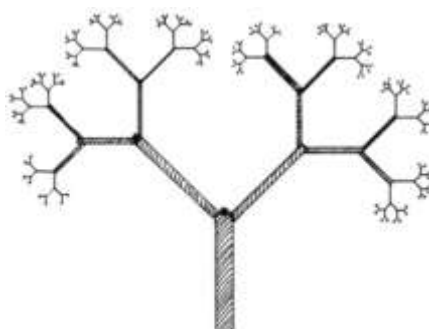


Рис. 10. Фрактальная модель «дерево»

Представленные модели отражают ведущие синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма: в основе модели концентрических кругов лежит иерархичность, в основе спирали — неустойчивость, в основе ризомы — нелинейность, в основе древа —

эмерджентность (при этом все указанные модели характеризуются симметричностью/асимметричностью и открытостью). Предложенная типология моделей фрактальной самоорганизации постмодернистского художественного дискурса отражает основные (универсальные) способы реализации самоподобных отношений и в дальнейшем может быть расширена в связи с тем, что каждая модель распадается на несколько видов, выражающих соответствующие особенности представления практического материала.

Подводя итог, отметим, что постмодернистский художественный дискурс, состоящий из бесконечного числа самоподобных представлений некоторой совокупности интертекстуальных структур, предстает как соединение различных дискурсов и знаковых систем. Каждое новое прочтение дает возможность привлекать к интерпретации постмодернистского произведения практически неограниченное количество смысловых элементов, связанных с доминантным смыслом. При этом свойство самоподобия, обеспечивая выполнение закона единства в многообразии, порождает целостное восприятие художественного произведения, состоящего из набора разрозненных цитат, аллюзий, реминисценций.

## Выводы по главе 1

Семиотико-синергетическая трактовка постмодернистского художественного дискурса, обеспечивающая интеграцию достижений лингвистики, когнитологии, семиотики, синергетики и философии, открывает возможности всестороннего и всеобъемлющего рассмотрения проблемы функционирования художественного произведения в пространстве семиосферы. Данный подход обладает универсальностью (адекватен для описания систем различных типов дискурсов), непротиворечивостью по отношению к существующим традиционным теориям анализа дискурса (основывается на общепринятых в лингвистике основных положениях и является их естественным продолжением в рамках современных науковедческих теорий и направлений), динамичностью и открытостью в отношении возможностей дальнейшего развития.

Своеобразие постмодернистского письма как специфического способа мировосприятия, мироощущения и мироотображения находит выражение в снятии границ – временных, географических, жанровых, дискурсивных – между «своим» и «чужим», между языком и речью, в ироническом отношении к любым авторитетам, а также в отображении вербального общения в виде изменчивого, текучего пространства, в котором текст предстает в качестве некой последовательности комментариев к самому себе с бесконечными отсылками к «следам» предыдущих текстов. Лишенный законченности и закрытости текст воспринимается как единый интертекст – продукт взаимодействия двух и более текстов или их элементов. Совокупность интертекстов, актуализирующих диалогичность, процессуальность и незавершенность постмодернистского письма, образует постмодернистский дискурс.

Художественный постмодернистский дискурс, выступающий составляющим компонентом семиосферы, трактуется в рамках данной работы

как развивающаяся синергетическая система, основными принципами организации которой являются иерархичность, неустойчивость, нелинейность, эмерджентность, симметричность/асимметричность и открытость.

С точки зрения иерархичности семиосфера состоит из микро- (интертекст), макро- (дискурс) и мега- (интердискурс) уровней: интердискурсивное пространство семиосферы образовано разнородной совокупностью дискурсов, среди которых выделяется художественный постмодернистский дискурс, состоящий из множества интертекстов. Система «интертекст – дискурс – интердискурс» характеризуется неустойчивостью в силу того, что изменения в сфере интертекстуальных включений приводят к преобразованию соответствующего типа дискурса, трансформирование которого, в свою очередь, оказывает воздействие на интердискурс семиосферы в целом. Свойство открытости позволяет системе эволюционировать от простого к сложному, так как при обмене информацией каждый иерархический уровень получает возможность развиваться и усложняться. При этом постмодернистский дискурс характеризуется эмерджентностью, обеспечивающей появление спонтанно возникающих свойств, нехарактерных для отдельно взятых иерархических уровней (интертекста, дискурса или интердискурса), но присущих системе как целостному функциональному образованию. В силу своей имманентной нелинейности и неустойчивости текстовая среда трактуется постмодернизмом как непредсказуемая, всегда готовая породить новые смысловые вариации. Доминантный смысл, синхронизирующий симметричные (находящиеся в динамическом равновесии) и асимметричные (находящиеся в динамическом неравновесии) компоненты системы, выступает креативным аттрактором, организующим художественный дискурс.

Представленная трактовка постмодернистского письма основывается на детальном изучении характерологических признаков системообразующих категорий постмодернистского дискурса – интертекстуальности и

интердискурсивности, неразрывно связанных друг с другом и определяющих одна другую.

Обращение к синергетическим понятиям позволяет доказать, что в открытом и нелинейном постмодернистском художественном дискурсе процесс формирования интертекстуальных структур строится по принципу фрактального подобия, приводящего в действие механизмы внутри- и межтекстового взаимодействия и обеспечивающего самоподобную связь частей текста друг с другом, отдельного текста с другими текстами этого же автора и с прецедентными феноменами. Установление внутри- и межтекстовых связей на основе сходства соответствующих единиц свидетельствует об иконичности отношений, на основе смежности – об индексальном характере связи. Фрактальное подобие интертекстуальных включений обеспечивает реализацию основной идеи произведения через составляющие элементы, выражающие смысл всего текста. Прецедентные феномены (имена, высказывания, тексты и тому подобное), введенные в принимающий текст, устанавливают фракталоподобное соотношение производимого текста с множеством предшествующих посредством напоминания известного образа, воспроизведения точной формулировки высказывания или формирования соответствующих ассоциаций.

Если реализация категории интертекстуальности связана с активизацией различного рода реминисценций, отсылающих к тем или иным литературно-художественным источникам, то интердискурсивность актуализирует элементы, принадлежащие разнообразным семиотическим системам, что обуславливает креолизацию художественного произведения. Соответственно, категория интердискурсивности трактуется как средство описания взаимодействия художественного дискурса постмодернизма с различными вербальными (отдельными видами научного метаязыка) и невербальными (музыкой, живописью, архитектурой, киноискусством и другими) знаковыми системами в пространстве семиоферы.

Изучение категорий интертекстуальности и интердискурсивности в семиотико-синергетическом аспекте позволяет установить, что



постмодернистский художественный дискурс, состоящий из множества фрактальных реализаций интертекстуальных структур, представляет собой соединение различных дискурсов и знаковых систем, упорядочивание которых осуществляется в соответствии с такими универсальными моделями фрактальной самоорганизации, как концентрические круги, спираль, ризома и древо. Указанные модели, отражающие ведущие синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма (в основе модели концентрических кругов лежит иерархичность, в основе спирали – неустойчивость, в основе ризомы – нелинейность, в основе древа – эмерджентность), демонстрируют процесс регуляции отношений порядка и хаоса в пространстве семиосферы. Проводимый в рамках данного подхода фрактальный анализ художественного дискурса предполагает как смысловой (повторяющееся повествование о предметах, явлениях или людях, находящихся в отношении сходства-подобия), так и структурный (тексты, тождественные самим себе на любом этапе итерации, тексты с вариациями, тексты с наращиваниями, «тексты-в-текстах» и тому подобное) уровни интерпретации.

## **ГЛАВА 2. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ**

### **2.1. Категория интертекстуальности в типологическом аспекте**

Понятие интертекстуальности выступает архитектурным принципом становления художественного произведения: интертекстуальность актуализирует самоподобную связь частей одного текста, отдельного текста с другими текстами этого же автора и с прецедентными феноменами на уровне содержания, структуры и жанрово-стилистических особенностей. При этом вопрос о типологии интертекстуальных отношений до сих пор остается открытым.

#### **2.1.1. Обзор классификаций интертекстуальных отношений**

Известно несколько классификаций, по-разному подразделяющих способы отсылок от текста к тексту. Большинство из них явно либо имплицитно уподобляют виды этих отсылок тем или иным тропам и фигурам. Так, в трактовке З.Г. Минц интертекстуальность изображается в виде метонимии: «цитаты-метонимии дифференцируются в зависимости от семантического объема «референтного текста», которым может быть отдельное произведение, все творчество цитируемого автора, вся культура, куда включен цитируемый автор, или же некая кросскультурная традиция» (отсылка к канону) [Минц, 1999, с. 364].

Контакты между текстами могут сопрягаться и с несколькими тропами. Например, Зива Бен-Порат выделяет метафорическую и метонимическую аллюзии [Ben-Porat, 1998]. Более подробную, но менее структурированную,

основанную на разных основаниях (образность, наличие оценки, структурное тождество) классификацию предлагает Г.Б. Конт, разбивая интертекстуальные связи на пять групп, куда входят: метафорическая реактивация знака; простое тождество отрезков разных текстов; ироническая реминисценция; «complimento» (соотношение текстов приравнивается в данном случае к соотношению загадки и ответа и, следовательно, опять же к одной из разновидностей тропов); «aemulatio» (задача нового текста заключена в том, чтобы превзойти образец: речь идет, таким образом, о парафразе, о двух синонимических высказываниях, одно из которых усиливает выразительную способность, присущую другому) [Conte, 1986].

На дихотомии «сохранение – изменение» в отношении структурных и/или смысловых особенностей прототекста строится классификация Л. Женни, в рамках которой разграничиваются: параномазия (реминисценция, сохраняющая звуковой строй источника); эллипсис (усеченное воспроизведение источника); амплификация (дальнейший вывод из виртуально присутствующих в источнике значений); гипербола (трансформация смысла источника путем перевода в превосходную степень качества); «interversion» (данный интертекстуальный ход изменяет порядок и ценностный ранг элементов источника, например, при пародировании) и, наконец, «changement du nivean de sens» (перенесение семантической схемы источника в иной контекст) [Jenny, 1982].

С точки зрения функциональной дифференциации И.П. Смирнов выделяет реконструктивный и конструктивный типы интертекстуальности. «В процессе реконструктивной интертекстуальной работы писатель регистрирует общность двух (или более) источников в плане выражения, постигая на этой основе их смысловую связность. Конструктивная интертекстуальность, напротив, предусматривает, что автор, установив сходство (внешне не сходных) источников в плане содержания, будет стремиться далее к тому, чтобы связать их означающие элементы внутри собственного произведения» [Смирнов, 1995, с. 20]. Возможно также выделение в особый тип смешанной – реконструктивно-конструктивной – интертекстуальной ситуации, возникающей

тогда, «когда писатель, используя какой-либо источник, прослеживает независимые друг от друга филиации этого прототекста в позднейшей литературе» [Там же]. Наряду с дифференциацией реконструктивной и конструктивной интертекстуальности И.П. Смирнов различает интертекстуальность диахроническую и синхроническую. Последняя подразумевает не физическое, но культурное время, в котором предшествующие и последующие тексты могут выразить установку одной и той же эпохи. При этом всякий диахронический тип интертекстуальности находит воплощение как в парадигматическом, так и в синтагматическом подтипах. «Парадигматическая интертекстуальность предполагает, что текст конструируется как результат отбора, предпринятого автором на некотором множестве источников» [Там же. С. 99]. Синтагматически ориентированный текст манифестирует не результат, но процесс перехода от источника к источнику. «Читателю указывается не столько на то, что он должен помнить в области источников, как в случае парадигматической интертекстуальности, сколько на то, в каком порядке ему надлежит их запомнить» [Там же].

Попыткой расширить представленные выше литературоведческие концепции интертекстуальности является предложенная Н.И. Бушмановой трехчленная система, составными частями которой выступают словесно-речевой, семиотический и социокультурный типы интертекстуальности [Бушманова, 1996]. Словесно-речевой тип служит средством выражения авторской субъективно-оценочной модальности, так как включения чужого слова в виде цитат, аллюзий и реминисценций в контекст отдельного произведения сопровождаются различного рода трансформациями и преобразованиями как исходного, так и принимающего текста. Семиотический тип был выведен Н.И. Бушмановой в результате анализа предложенного У. Эко понятия «интертекстуальной рамки», то есть «стереотипной ситуации» из предшествующей текстовой традиции [Эко, 2005, с. 25]. Социокультурный тип интертекстуальности, базирующийся на понятии так называемых «ключевых слов», восходит к идеям Кэтрин Бэлси, по мнению которой, интертекстуальные

связи текста никогда не бывают чисто литературными, так как отдельный текст зависит не только от предшествующих текстов, но и от языка, политического состояния и энциклопедии своей эпохи [Belsey, 1994].

С точки зрения многомерности межтекстовых отношений, с одной стороны, можно говорить о связях между одним и тем же текстом, представленным в разные периоды его исторической жизни. В этом случае рассматриваются интертекстуальные связи на историко-генетическом уровне, реконструируются предшествующие художественные системы и происходит обращение к исторической памяти литературы. В основе данного подхода лежат идеи Ю.М. Лотмана и историческая поэтика А.Н. Веселовского, оперирующие понятием «интертекстуальных архетипов» – повторяемых повествовательных ситуаций, цитируемых и воспроизводимых текстами и провоцирующих адресата на сильные эмоции, сопровождаемые впечатлением уже увиденного [Веселовский, 2008]. С другой стороны, речь идет о взаимодействии между изначально разными текстами (одного или нескольких авторов) посредством «чужого слова», в терминах М.Ю. Бахтина, и «интекстов», по П.Х. Торопу.

В статье «Проблема интекста» (1981) П.Х. Тороп предлагает считать любой акт соотнесения текстовых элементов метакоммуникацией, так как для интерпретации языкового выражения, связывающего данный текст (часть текста) с другим текстом (частью текста), необходимо выявить его функцию в данном тексте и фиксировать актуальную связь с исходным текстом, то есть определить его толкование при помощи исходного текста. «Текст, представленный какой-либо своей частью в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом» [Тороп, 1981, с. 39]. Далее Тороп вводит понятие интекста – «семантически насыщенной части текста, смысл и функция которой определяются, по крайней мере, двойным описанием» [Там же]. При классификации интекстов ученый принимает во внимание способ примыкания метатекста к прототексту (утвердительный или полемический),

уровень примыкания (явный или скрытый), а также фрагментарность или целостность примыкающего текста.

Наиболее общая типология межтекстовых отношений принадлежит Ж. Женетту. В его книге «Палимпсесты: литература второй степени» (1982) предлагается пятичленная классификация разных типов взаимодействия текстов:

- 1) интертекстуальность как явное присутствие одного текста в другом;
- 2) паратекстуальность, то есть связь текста с его паратекстами – названием, подзаголовком, предисловием, послесловием, эпиграфом, примечаниями;
- 3) метатекстуальность, или комментирующая ссылка одного текста на другой, более ранний, который может, но не должен быть упомянут эксплицитно;
- 4) гипертекстуальность, соединяющая текст А, гипертекст, с текстом Б, гипотекстом, при помощи трансформации, пародии, имитации, адаптации, продолжения и тому подобного;
- 5) архитекстуальность, связанная с жанровой принадлежностью текста [Genette, 1982].

Типологическую схему, включающую в себя признаки, релевантные как для системы П.Х. Торопа, так и для системы Ж. Женетта, разработала Н.А. Фатеева (2000). В основе предлагаемой ею классификации лежат основные классы интертекстуальных отношений, отмеченные Ж. Женеттом, а принципы, предложенные П.Х. Торопом (выделение способов и уровней примыкания), становятся точкой отсчета для таких категорий, как атрибутированность/неатрибутированность заимствованного текста или его части, явный или скрытый характер атрибуции, способ и объем представления исходного текста в тексте-реципиенте. Н.А. Фатеева принимает во внимание и предлагаемое И.П. Смирновым разграничение конструктивной и реконструктивной интертекстуальности. Разработанная ею классификация имеет следующую дробную структуру:

I. Собственно интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте».

1.1. Цитаты.

1.1.1. Цитаты с атрибуцией.

- цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца;

- цитаты с точной атрибуцией, но нетождественным воспроизведением образца;

- атрибутированные переводные цитаты.

1.1.2. Цитаты без атрибуции.

1.2. Аллюзии.

1.2.1. Аллюзии с атрибуцией.

1.2.2. Неатрибутированные аллюзии.

1.3. Центонные тексты (комплекс аллюзий и цитат).

II. Паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию.

2.1. Цитаты – заглавия.

2.2. Эпиграфы.

III. Метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на претекст.

3.1. Интертекст – пересказ.

3.2. Вариации на тему претекста.

3.3. Дописывание «чужого» текста.

3.4. Языковая игра с претекстами.

VI. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого.

V. Архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов [Фатеева, 2000].

Типология, предложенная Н.А. Фатеевой, является попыткой совместить общие принципы межтекстовых взаимодействий с элементами, служащими для

их реализации. Однако классификация, базирующаяся на разных основаниях, (ср. гипертекстуальность, представляемая как общий принцип межтекстовых отношений, в действительности трактуется в качестве одной из функций (пародирование) интертекстуальности) отличается непоследовательностью.

### **2.1.2. Семиотико-синергетическая классификация интертекстуальных отношений**

В рамках синергетической семиотики типология интертекстуальности строится на дихотомии «смежность-сходство». Обязательная для любого знака связь означающего и означаемого бывает двух видов: 1) мотивированная (то есть в том или ином отношении «естественная», так или иначе обусловленная и поэтому объяснимая) и 2) немотивированная. В сознании человека «естественные», или мотивированные, ассоциации разграничиваются на связи: а) по смежности явлений и б) по их сходству. Чарльз Сандерс Пирс установил, что названные типы отношений исчерпывают в семиотике возможные виды связи между означающим и означаемым любого знака. Напомним, что, с точки зрения Ч.С. Пирса, существует три типа знаков, каждый из которых отличается от другого особым отношением означающего и означаемого: иконические знаки основаны на подобии означающего и означаемого, индексальные знаки – на смежности означающего и означаемого, и знаки-символы – на конвенции, соглашении (последние не имеют выраженной связи между означающим и означаемым). Предложенная Ч.С. Пирсом классификация знаков до сих пор остается наиболее органичным для семиотики взглядом на знаки, позволяющим описать сущностные процессы семиозиса.

В знаках-индексах (позже их стали называть также знаками-симптомами) связь означающего и означаемого мотивирована их естественной смежностью (соприкосновением или пересечением). «Индекс есть знак, отсылающий к



Объекту, который он денотирует, находясь под реальным влиянием этого Объекта» [Пирс, 2000, с. 59]. Отношения естественной смежности, сопредельности, вовлеченности в одну ситуацию двух представлений, как известно, лежат в основе метонимии, поэтому «мотивированность означающего означаемым в знаках-индексах правомерно характеризовать как метонимическую» [Мечковская, 2004, с. 131].

В иконических знаках (варианты термина: знаки-иконы или знаки-копии) связь означающего и означаемого мотивирована сходством, подобием между ними. В отличие от знаков-индексов, в которых мотивированность означающего означаемым носит метонимический характер, «мотивированность иконических знаков отличается метафорическим характером» [Там же].

С точки зрения семиотики метафора и метонимия – это «разные модели (схемы, способы, шаблоны), по которым сознание человека, основываясь на исходном (имеющемся) содержании знака, формирует новое представление (удерживая его, иногда временно, в прежней форме оболочки)» [Там же. С. 185]. Процесс создания метафоры актуализирует связь «целое вместо целого» (*totum pro toto*), что предполагает видение одного объекта через образ другого на основании тождества их признаков и свойств. Метонимическое изображение «части вместо целого» (*pars pro toto*) основывается на переносе наименования с одного объекта на другой. Основой метонимии могут служить пространственные, событийные, понятийные и логические отношения между различными категориями, принадлежащими действительности и ее отражению в человеческом сознании.

При этом всякий знак обладает двумя важнейшими структурообразующими свойствами: синтагматичностью и парадигматичностью. «Первое предполагает способность знака к конструктивному соединению с другими знаками, чем и обеспечивается возникновение связного текста. Второе предполагает способность знака к селективному размежеванию с другими знаками, чем обеспечивается возникновение в тексте смысла» [Тюпа, 2002, с. 8-9]. В терминах индексальности/иконичности парадигматическое разделение по

уровням ассоциируется с метафорическими отношениями, исследование структуры художественного произведения синтагматически с точки зрения выделения отдельных составных частей внутри художественного произведения – с метонимическими отношениями.

Исходя из этого, мы строим типологию интертекстуальности в двух плоскостях – на горизонтальном уровне, устанавливающем *синтагматические* (метонимические, индексальные) отношения между частями отдельного произведения, и вертикальном уровне, определяющем *парадигматические* (метафорические, иконические) связи текста с прецедентными феноменами. Каждый из указанных уровней мы характеризуем на наличие *эндотекстуальных* (от греч. εἶδος – внутри) – внутренних, и *экзотекстуальных* (от греч. εἶω – снаружи) – внешних связей. В результате типология интертекстуальности предстает в следующем виде:

Таблица 1.

### Типология интертекстуальных отношений

	<i>Способ связи</i>	
<i>Уровень анализа</i>	<b>Экзотекстуальность</b>	<b>Эндотекстуальность</b>
<b>Синтагматические отношения</b>	Гипертекстуальность	Паратекстуальность
<b>Парадигматические отношения</b>	Архитекстуальность	Интекстуальность

Отношения между текстами – произведениями отдельного автора, объединенными общим эстетико-философским содержанием и особенностями лингвистического построения, мы называем *гипертекстуальностью*. Гипертекстуальность как разновидность интертекстуальности позволяет рассматривать каждое произведение отдельного автора как звено одной

нарративной цепи, обеспечивающее реализацию межтекстовых связей в рамках всего творчества писателя.

Отношение текста к своему заглавию, подзаголовку, предисловию, послесловию, эпиграфу и примечаниям трактуется как *паратекстуальность*.

*Архитекстуальность* реализуется посредством установления в отдельном тексте множества характеристик, типично ассоциируемых с тем или иным прецедентным жанром (под прецедентным жанром мы понимаем готовую модель определенного жанра).

*Интекстуальность* представляет собой текстовые включения, вносящие в данный текст информацию о различных прецедентных феноменах и отражающие цитатность постмодернистского мышления – насыщенность произведений постмодернизма различного рода реминисценциями.

Предложенная типология представляет собой научную абстракцию, в конкретных произведениях различия между этими видами интертекстуальности не являются абсолютными, в ряде случаев возможно совмещение отдельных типов.

Рассмотрение художественного дискурса постмодернизма как самоорганизующейся системы, в которой действуют определенные механизмы, обеспечивающие коммуникацию автора и читателя и стимулирующие самоподобное развитие текста-интертекста, позволяет говорить о реализации категории интертекстуальности посредством следующих моделей фрактальных структур:

1. Модели концентрических кругов и спирали проявляются на уровне иконических связей и служат средством реализации архитектстуальных и интекстуальных отношений.

2. Модели ризомы и древа выступают средством выражения паратекстуальных и гипертекстуальных отношений на уровне индексальных связей.

### 2.1.3. Функциональная дифференциация интертекстуальных отношений

Интертекстуальные ссылки способны к выполнению различных функций из классической модели функций языка, предложенной в 1960 г. Р. Якобсоном. Систематизация функций может быть проведена исходя из структуры коммуникативного акта, принципиальная схема которого была разработана одним из создателей кибернетики К. Шенноном в работе «Математическая теория связи» [1948]. Основными компонентами модели речевого акта, согласно Р. Якобсону, являются адресант, адресат, референция (контекст), сообщение, контакт, код:

референция

адресант

сообщение

адресат

контакт

код

В речевом событии участвуют адресант и адресат, от первого ко второму направляется сообщение (текст), которое написано с помощью кода; референция соотносится с содержанием сообщения, с информацией, им передаваемой, а понятие контакта связано с регулятивным аспектом коммуникации. Осуществление референции становится возможным посредством коммуникативной и познавательной функций языка, с адресантом и адресатом связаны такие функции, как регулятивная и эмоционально-экспрессивная. Установление контакта между участниками коммуникативного акта находит проявление в фатической функции; пояснение характера использования кода осуществляется посредством метаязыковой функции; направленность на сообщение как таковое выражается в поэтической функции языка.

Основной функцией категории интертекстуальности является базовая функция большинства коммуникативных актов – коммуникативная функция.

Передачу объективно-логической и субъективно-психологической информации, сообщение информации о коммуникативных намерениях адресанта по отношению к адресату, а также реализацию фатической, метаязыковой, эстетической информации можно рассматривать как частные проявления коммуникативной функции.

Способность категории интертекстуальности участвовать в хранении и передаче информации в рамках семиосферы находит выражение в познавательной функции. Отсылка к ранее созданному тексту потенциально влечет активизацию той информации, которая содержится в так называемом «внешнем» тексте. Степень активизации варьируется в широких пределах: от простого напоминания о том, что на эту тему высказывался тот или иной автор, до введения в рассмотрение всего, что хранится в памяти о концепции предшествующего текста, форме ее выражения, стилистике, аргументации, эмоциях при его восприятии и так далее [Фатеева, 1997].

Регулятивная функция категории интертекстуальности проявляется в том, что отсылки к каким-либо текстам в составе данного текста могут быть ориентированы на определенного адресата, способного опознать интертекстуальную ссылку и понять стоящую за ней авторскую интенцию. Если в интертексте прямо выражено субъективно-психологическое отношение адресанта к тому, о чем он говорит, то реализуется эмоционально-экспрессивная функция.

В некоторых случаях интертекстуальные ссылки фактически выступают в роли обращений, призванных привлечь внимание определенной части читательской аудитории. Другими словами, межтекстовые связи выполняют фатическую функцию установления между адресантом и адресатом отношений «свой/чужой»: «обмен интертекстами при общении и выяснение способности коммуникантов их адекватно распознавать позволяют установить общность их (адресанта и адресата) семиотической памяти, идеологических и политических позиций и эстетических пристрастий» [Интертекстуальность, URL].

Категория интертекстуальности способна выполнять и метатекстовую функцию. «Для читателя, опознавшего некоторый фрагмент текста как ссылку на другой текст, всегда существует альтернатива: либо продолжать чтение, считая, что этот фрагмент ничем не отличается от других фрагментов данного текста и является органичной частью его строения, либо – для более глубокого понимания данного текста – обратиться к некоторому тексту-источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный» [Фатеева, 2000, с. 17]. Для понимания этого фрагмента необходимо фиксировать актуальную связь с текстом-источником, то есть определить толкование опознанного фрагмента при помощи исходного текста, выступающего тем самым по отношению к данному фрагменту в метатекстовой функции.

Опознание интертекстуальных ссылок, как правило, представляет собой «увлекательную игру, своего рода разгадывание кроссворда, сложность которого может варьировать в очень широких пределах – от безошибочного опознания цитаты из культового фильма до профессиональных разысканий» [Интертекстуальность, URL], направленных на выявление таких интертекстуальных отношений, о которых автор текста, возможно, даже и не помышлял. Подобное внимание к сообщению ради самого сообщения находит воплощение в поэтической функции категории интертекстуальности.

Интертекстуальные связи, создавая вертикальный контекст произведения, отражают неоднородность смысла и включают в действие смыслопорождающую функцию, устанавливая отношения иконического и индексального самоподобия между синтагматически представленными текстовыми фрагментами и данными, хранящимися в парадигматике семиосферы.

Таким образом, реализация интертекстуальных отношений связана с выполнением коммуникативной, познавательной, регулятивной, эмоционально-экспрессивной, фатической, метатекстовой и поэтической функций, среди которых особое место занимает смыслопорождающая функция, выводящая

художественное произведение посредством самоподобных иконических и индексальных внутри- и межтекстовых связей в пространство семиосферы.

## **2.2. Синтагматика интертекстуальных отношений**

Гипертекстуальность и паратекстуальность актуализируют межтекстовые отношения на синтагматическом уровне и становятся основой горизонтальной (индексальной) интертекстуальности, которая реализуется при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности, на новый референт по принципу их смежности, когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст.

### **2.2.1. Гипертекстуальность**

Отношения между текстами – произведениями отдельного автора, объединенными общим эстетико-философским содержанием и особенностями лингвистического построения, мы называем **гипертекстуальностью**. В рамках постмодернизма понятие гипертекстуальности приобретает особую актуальность, так как постмодернистский текст открывает перспективы нелинейного прочтения. Для характеристики подобного построения Р. Барт вводит понятие «текст-письмо» и отмечает, что «в таком идеальном тексте связи многочисленны и интерактивны, и ни одна из связей не может заглушить остальные; такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти» [Барт, 2001, с. 33]. М. Эпштейн подчеркивает мультисеквенциальный характер гипертекста, представляющего собой

«документацию, которая ветвится и взаимосвязывается, позволяя читателю исследовать содержащуюся в ней информацию в произвольной последовательности» [Эпштейн, URL]. Возможность рассматривать постмодернистское произведение как открытый, находящийся в диалогических отношениях с другими работами, нелинейный текст размыкает одномерность последнего. Все множество созданных писателем текстов образует многомерное текстовое пространство, где отдельные произведения пересекаются и переходят одно в другое. При этом, как указывает Н.А. Шехтман, «нелинейно организованный объем политематической информации, интегрирующей непересекающиеся информационные ресурсы, требует установления перекрестных ссылок» [Шехтман, 2000, с. 6]. Речь идет о межтекстовых связях в рамках творчества конкретного писателя, что обеспечивает возможность разноуровневого прочтения и превращает постмодернистский текст в нелинейную смысловую структуру с нарастающей энтропией смысла.

В самом общем виде изучение межтекстовых отношений включает, с одной стороны, рассмотрение проблемы реализации авторской стратегии установления межтекстовых связей, с другой – анализ условий восприятия и интерпретации вышеуказанных отношений с позиции реципиента. А.И. Новиков пишет, что «несмотря на разнонаправленность процессов понимания и порождения ... их характеризуют некоторые общие свойства. Для обоих этих процессов характерным является свертывание. Если при понимании свертывание завершает этот процесс формированием целостного образа содержания, то при порождении текста свертывание заключается в отборе тех элементов, которые должны составить содержание будущего текста, и в формировании некоторого целостного образования, соответствующего будущему тексту в целом ... Структура этого образования принципиально отлична от лексико-грамматической структуры текста, что заключается в реализации различных способов их организации. Если словесная форма текста линейна, то образу содержания свойственна иерархичность» [Новиков, 1983, с. 55-56].



Другими словами, «писатель идет от сети идей к линейному тексту, а читатель осуществляет обратную трансформацию линейного текста в сеть идей» [Эпштейн, URL].

В случае установления гипертекстуальных отношений, с точки зрения автора, речь идет о способе организации и построения нового вида текста – гипертекста. Понятие гипертекста как метода хранения разнородной информации впервые было описано в 1945 году советником по науке президента Рузвельта Ванневаром Бушем в статье «As We May Think». Сам же термин «гипертекст» был введен в употребление программистом, математиком и философом Теодором Нельсоном, который называл гипертекстом текст, состоящий из отдельных текстографических фрагментов – узлов, между которыми указаны логико-смысловые связи [Nelson, 1992]. Примерами гипертекста могут выступать толковые словари и энциклопедии, состоящие из статей, в которых содержатся ссылки на другие статьи.

В качестве гипертекста могут быть рассмотрены художественные произведения одного автора, которые, развивая сходные идеи, часто являют собой более или менее новые части единого целого, так как на протяжении всей жизни художник неизбежно обращается к каким-то излюбленным сюжетам и образам, фиксируя в них изменения мировоззрения, переосмысливая их в зависимости от ситуации. Единицей на этом уровне является «идея (мысль, понятие), которая помещается автором в гипертекстовый узел и связывается с другими узлами-мыслями» [Масалова, 2003, с. 56]. Организация гипертекстуальных отношений в рамках творчества конкретного писателя осуществляется по принципу фрактального подобия, позволяющего установить индексальные связи нескольких произведений.

С позиции реципиента гипертекстуальность трактуется как новый способ понимания текста, актуализирующий когнитивные механизмы восприятия и интерпретации произведения. Нелинейное представление информации в виде множества самоподобных интертекстуальных включений требует экспликации имплицитных связей, для полной расшифровки которых реципиент должен

обладать обширными фоновыми знаниями и с легкостью ориентироваться в творчестве изучаемого писателя. «Читая текст подряд, двигаясь линейно от начала к концу, читатель должен иметь возможность постоянно переходить от него к другим текстам, реально прослеживать многочисленные межтекстовые связи» [Там же. С. 58]. Переход от одного произведения к другому в рамках всего корпуса текстов позволяет читателю глубже проникнуть в замысел каждого конкретного произведения, а также распознать ту своеобразную картину мира, которую писатель стремится передать всем своим творчеством.

Таким образом, гипертекстуальность является результатом проявления линейности процедур написания и прочтения и нелинейности процессов порождения и восприятия текста, который характеризуется линейностью расположения слов и предложений внутри составляющих его фрагментов и нелинейностью расположения фрагментов относительно друг друга.

Гипертекст американского постмодерниста Дж. Барта включает 17 романов и ряд статей теоретического характера. Первые две работы – «Плавучая Опера» (*The Floating Opera*, 1956) и «Конец Пути» (*The End of the Road*, 1958) – традиционно рассматриваются как пример «черного юмора». Нигилистическая комедия «Плавучая Опера» повествует об адвокате Годде Эндрюсе, который решается на самоубийство, потому что жизнь для него не имеет смысла. Однако после просмотра спектакля «Плавучая опера» он заключает, что абсурд жизни и абсурд смерти равноценны – *“there is no ‘reason’ for living (or for suicide)”* – и поэтому вопрос «быть или не быть» решения не имеет. Идея абсурдности и бессмысленности человеческой жизни преследует и главного героя нигилистической трагедии «Конец Пути» Джекоба Хорнера, который поражен болезнью, именуемой космопсисом – чувством космического абсурда жизни. По указанию врача в качестве терапии он преподаёт английскую грамматику, но даже система жестких правил предписательной грамматики в рамках мифотерапии – абстрактной доктрины, которой человек должен неуклонно следовать в практической жизни, – не

спасает его, и роман заканчивается окончательным отказом от личности со стороны Дж. Хорнера.

Следующую пару составляют романы «Торговец Дурманом» (*The Sot-Weed Factor*, 1960) и «Козлоюноша Джайлз» (*Giles Goat-Boy*, 1966). Первое произведение, героем которого становится реальное лицо, американский поэт-иммигрант XVIII в., Эбенезер Кук, создавший поэму «*The Sot-Weed Factor*» (1708), является пародией на исторический роман, повествующей о колониальном освоении Америки. Это своего рода хроника жизни и творчества ищущего идеал красоты молодого человека, который отправляется в Новый Свет в надежде получить в наследство плантацию, описывает перипетии своего путешествия в поэме и становится лауреатом провинции Мэриленд. В романе «Козлоюноша Джайлз» автор создает гротескную пародию на современную жизнь посредством обращения к научной фантастике. Роман представляет собой серию магнитофонных записей исповеди главного героя, который объединяет в себе человеческий, животный и машинный облики.

Идея записи на пленку авторского голоса находит продолжение в сборнике рассказов «Заблудившись в комнате смеха» (*Lost in the Funhouse*, 1968), представляющих собой прозу, предназначенную для печати, магнитной ленты и живого голоса. Многочисленные отступления, содержащие авторские комментарии о литературных приемах, превращают данное произведение в метапрозу (прозу о прозе), отличительной чертой которой становится ироническое отношение к собственному тексту. Трансформации героев в свои собственные истории или звуки своего собственного голоса (рассказы *Menelaïad*, *Echo*) продолжают и в трилогии «Химера» (*Chimera*, 1972). Так, главный герой «Беллерофониады» попадает после смерти в болота штата Мэриленд и превращается в документ, ведущий повествование о самом себе. Герой повести «Персеида», вознесенный богами на небо и превратившийся в созвездие, каждую ночь вновь и вновь рассказывает историю своей жизни.

Если во всех этих произведениях автор активно выражает свою позицию в различного рода комментариях и метатекстовых включениях, то в следующей

работе он становится одним из действующих лиц. Речь идет об эпистолярном романе «Письма» (Letters, 1979), представляющем собой, с одной стороны, тонкую стилизацию повествования «Клариссы» С. Ричардсона, с другой – «переоркестровку» характеров и тем первых шести книг Дж. Барта. Это своего рода история романного жанра от истоков до постмодернизма, представленная в виде 88 писем от 7 персонажей, которые сочиняют пространственные послания неким анонимным адресатам, а один из них – самому себе.

Переложением прежних мотивов является и роман «В отпуске» (Sabbatical: A Romance, 1982), где продолжительный круиз университетского профессора и ее мужа, вдохновленного романиста, представлены как авантюрный сюжет бесплодных поисков себя. Позднее герои данного романа (как и сам Барт) становятся персонажами произведения, получившего название «Истории прилива» (The Tidewater Tales, 1987). Здесь весь мир представлен как текст, герои которого отправляются в путешествие на яхте «Рассказ» (Story). Повествование состоит из бесконечных историй-притч по мотивам сюжетов Гомера, «Тысячи и одной ночи», Шекспира, Сервантеса и Марка Твена. Реальность, которую наблюдает Питер Сэгемор и его беременная жена Кэтрин Шерритт, смешивается с этими рассказами и часто переходит в них. Как пишет автор, *«история нашей жизни – это не наша жизнь. Это наша история»* [Barth, 1997b, p. 640]. В итоге, рассказы Питера, с одной стороны, образуют задуманный им сборник «The Tidewater Tales» (титuleвая страница этого произведения появляется в конце романа), с другой – составляют книгу Дж. Барта, которую читатель держит в руках.

Роман «Последнее путешествие Некогого Морехода» (The Last Voyage of Somebody the Sailor, 1991), стилизация сказок Шехерезады «Путешествия Синдбада», представляет собой непрерывающийся диалог с книгой «Тысяча и одна ночь». В произведении Джона Барта действие происходит и в современном мире, и в мифическом царстве средневекового Багдада. Это история Симона Уильяма Бейлера, «нового» журналиста, который оказывается на о. Шри-Ланка (сказочный о. Серендиб), пытаясь повторить легендарные

путешествия Синдбада-морехода. В конце концов, он попадает в древний Багдад, в дом самого Синдбада, который готовится к своему седьмому путешествию на о. Серендиб. Бейлер, страстно желая вернуться в современный мир, вызывает Синдбада на «марафон историй». На протяжении шести вечеров знаменитый мореход рассказывает о своих прославленных путешествиях, а Некто (Бейлер) повествует о своих мифических приключениях. В результате их рассказы пересекаются и сливаются в одно повествование.

Автобиографический роман «Once Upon a Time: A Floating Opera» (1994) объединяет жанр романа и жанр мемуаров в рамках трехактной оперы. По образному определению Дж. Барта, это «*воспоминания, закупоренные в роман и брошенные в океан сказаний*» [Barth, 1994]. Это история истории жизни автора, в которой содержатся упоминания не только о его родных и близких, друзьях и коллегах, но и указания на ранее написанные произведения. Путешествие по «*волнам памяти*» сопровождается рассказами о любви и отчаянии, друзьях и врагах, обучении и повествовании, как, впрочем, и о самом путешествии.

Вполне в стиле Шехерезады герои сборника рассказов «On with the Story» (1996), чета средних лет, отдыхающая на своем «последнем» курорте, обмениваются перед сном историями. В этой серии из двенадцати рассказов автор неоднократно обращается к вечным вопросам жизни и смерти, радости и боли, счастья и страдания. «*Life-stories. Life-or-death stories. Stories-within-stories stories, tails in their own mouths like the snake Ouroboros. Bent back on themselves like time warps*» [Barth, 1996a, p. 76]. Образ змеи Ауроборос олицетворяет вечно обновляющееся повествование, когда конец истории вновь становится ее началом.

Роман «Coming Soon!!!» (2001) повествует о состязании в написании историй стареющего романиста (Novelist Emeritus) и молодого аспиранта (Novelist Aspirant). Источником вдохновения для обоих служит представление *The Original Floating Opera II*, показанное на борту судна, курсирующего по уже знакомому читателям заливу Chesapeake Bay. Для романиста старшего поколения это возможность завершить карьеру символическим возвращением к

истокам – написать постмодернистский роман о «плавающих операх», для начинающего писателя это попытка вместить в рамки романа мультимедийные структуры и элементы музыкального театра. В результате этого своеобразного состязания рождается еще одна работа Дж. Барта.

Любовная связь немолодого писателя Грейбарда (Graybard) и музы WYSIWYG (What You See Is What You Get) выступает рамочной конструкцией к сборнику рассказов «The Book of Ten Nights and a Night» (2005). В течение одиннадцати дней, последовавших за 11 сентября 2001 года, они обсуждают необходимость и уместность создания историй в условиях трагедии, именуемой TEOTWAW(A)KI – The End Of The World As We (Americans) Know It. Тематика повествования традиционна для Барта – рассказывание историй и любовные отношения, проблема времени и человеческих возможностей, жизнь языка и язык жизни.

В первой части трилогии «Where Three Roads Meet» (2005) «Расскажи мне» (Tell Me) повествуется о приобщении неопытного студента к тайнам любви и секса, жизни и смерти посредством так называемого «Героического Круга» (Heroic Cycle). Вторая новелла «Мне рассказывали» (I've Been Told) представляет собой историческую зарисовку об известных рассказчиках и рассказывании историй. В третьей части «Как я уже говорил ...» (As I Was Saying ...) три пожилые сестры ведут запись рассказа о давно закончившихся отношениях с сыскавшим дурную славу и бесследно исчезнувшим романистом.

В сборниках литературно-критических статей и эссе «Friday Book» (1984) и «Further Fridays» (1994) находят отражение теоретические постулаты Дж. Барта, комментарии к собственным произведениям, размышления о развитии современной литературы.

Не менее обширным оказывается и гипертекст В. Пелевина, включающий 8 романов, 7 повестей, более 50 рассказов, эссе и стихи. Одной из основных особенностей творчества российского постмодерниста является изображение трансформированного пространства, основными признаками которого выступают трансцендентность, парадоксальность и абсурдность. В романе

«Омон Ра» (1992), повествующем о подготовке советских космонавтов к полету на Луну, самом полете и «разоблачении» космонавтики, создано пространство условной вселенной – так называемый «советский космос» как «тональ» (тональ – в философии Карлоса Кастанеды окружающая нас реальность, «мир-для-нас»), обозначающий в символическом смысле коммунистическое общество. Роман-аллегория «Жизнь насекомых» (1993) проецирует судьбы своих героев – комаров, мотыльков, муравьев и скарабеев, напоминающих типичных представителей общества начала 90-х, на человеческую жизнь. Проблема самоопределения человека в так называемой «плохой реальности» поднимается в рассказах «Затворник и Шестипалый» (1990) и «Желтая стрела» (1993), герои которых находят в себе силы вырваться из страшной окружающей действительности в мир, наполненный солнечным светом и свободой.

В романе «Чапаев и Пустота» (1996) события происходят параллельно в двух временных измерениях – в 1919 году и в начале 90-х. Главный герой Петр Пустота полагает, что реален мир революционной России, а психбольница 90-х – лишь сны его воображения, однако Чапаев, представленный в романе буддийским учителем Пустоты, пытается убедить Петра, что нереальны оба мира. В романе «Generation П» (1999) В. Пелевин изображает портрет целого поколения, которое одновременно пребывает в двух мирах: в реальном торгово-политическом информационном пространстве России 90-х годов прошлого века и в иллюзорном пространстве, возникающем в сознании человека под воздействием алкоголя, наркотиков, психотропных средств.

Проблема существования мистического пространства поднимается в «Священной книге оборотня» (2004), повествующей о любви древней лисы-оборотня по имени А Хули и молодого волка-оборотня, генерала-лейтенанта ФСБ. Подобным образом в романе «Empire V» (2006) описываются взаимоотношения молодых вампиров Рамы и Геры – существ-симбионтов, вампирическая часть которых – язык – переходит со временем от носителя к носителю.

Виртуальная реальность как интерфейс человека и компьютера изображена в повести «Принц ГОСПЛАНА» (1991), повествующей о программисте одного из госучреждений постсоветской эпохи, для которого мир компьютерной игры становится второй действительностью, в рассказе «Акико» (2003), демонстрирующем коммуникацию пользователя с веб-сайтом, и в романе «Шлем ужаса» (2005), персонажи которого встречаются на одной «ветке» чата, являясь при этом участниками мифа о Тесее и Минотавре.

Как уже было отмечено выше, авторские ссылки на собственные ранее произведенные тексты обеспечивают более глубокое понимание содержания каждого конкретного произведения путем постановки его в новые контексты. Средством выражения подобного рода ссылок выступают *упоминания*. Так, в тексте лекции, представленной на страницах «Беллерофониады» (роман «Химера»), Дж. Барт иллюстрирует основные положения теории мифа ссылками на работы «Торговец дурманом», «Козлоуноша Джайзл», «Менелаяда» и «Персеида».

*My general interest in the wandering-hero myth dates from my thirtieth year, when reviewers of my novel The Sot – Weed Factor (1960) remarked that the vicissitudes of its hero – Ebenezer Cooke, Gentlemen, Poet and Laureate of Maryland – follow in some detail the pattern of mythical heroic adventure as described by Lord Raglan, Joseph Campbell, and other comparative mythologists. ... and my next novel, Giles Goat-Boy (1966), was for better or worse the conscious and ironic orchestration of the Ur-Myth which its predecessor had been represented as being. Several of my subsequent fictions – the long short-story Menelaiad and the novella Perseid, for example – deal directly with particular manifestations of the myth of the wandering hero ... [Barth, 1973, p. 207].*

*Мой интерес к мифу о странствующем герое восходит ко времени, когда мне исполнилось тридцать лет; рецензенты моего романа «Торговец дурманом» (1960) тогда как раз и заметили, что превратности судьбы его героя – Эбенезера Кука, Джентльмена, Поэта и Лауреата Мэриленда – в целом*



*ряде деталей следуют схеме мифически-легендарного героического приключения, каковой ее описали лорд Рэглан, Джозеф Кэмпбелл и другие специалисты по сравнительной мифологии. ... так, мой следующий роман «Козлик Джэйлс» (1966) оказался – к добру ли, к худу ли – сознательной и иронической оркестровкой Пра-мифа, который его предшественник представлял в натуре. Кое-что из моей последующей прозы – пространный рассказ «Менелаида» и повесть «Персеида», например, – имеет дело напрямик с конкретными проявлениями мифа о странствующем герое ... [Барт, 2000б, с. 219].*

Подобных примеров множество. С уверенностью можно утверждать, что авторские размышления о литературе и проблемах письма, сопровождающие работы Дж. Барта, каждый раз посредством упоминания отсылают нас к уже известным его произведениям. Упоминания, декларируя индексальные связи нескольких произведений и вызывая у читателей ассоциации содержательного и эмоционального плана, способствуют более глубокому пониманию принимающего текста.

Другим средством реализации авторских ссылок выступают *цитаты*. Под цитатой (от лат. cito – вызываю, привожу) мы понимаем дословную выдержку из какого-либо произведения. Цитата применяется для подкрепления излагаемой мысли известным высказыванием как наиболее точная по смыслу ее формулировка, в качестве иллюстрации – как ценный фактический материал, а также с целью воссоздания определенной атмосферы или ранее описанной ситуации, благодаря чему обеспечивается взаимодействие и взаимовлияние различных текстов. В поэтике интертекстуальности цитата перестает играть роль простой дополнительной информации и становится залогом самовозрастания смысла текста. Особенностью постмодернистских произведений является самоцитирование – индексальное воспроизведение компонентов высказывания, отсылающего к другому тексту этого же автора, инициирующее самоорганизующую деятельность фрактальных структур.

Многократное обращение Дж. Барта к эпистолярному жанру посредством некоего послания, выступающего одним из фреймов, структурирующих концепт «игра», осуществляется в соответствии с фрактальной моделью ризома. Письмо, о котором идет речь, появляется на страницах рассказа «Письмо по воде», входящего в сборник «Заблудившись в комнате смеха».

*On its top line, when I uncreased it, I found penned in deep red ink:*

*TO WHOM IT MAY CONCERN*

*On the next-to-bottom:*

*YOURS TRULY [Barth, 1968, p. 268].*

*На верхней строчке, когда я развернул документ, обнаружили написанные темно-красными чернилами слова:*

*ВСЕМ ЗАИНТЕРЕСОВАННЫМ ЛИЦАМ.*

*На второй снизу —*

*ИСКРЕННЕ ВАШ [Барт, 2001, с. 281].*

Понятие ризомы, фиксирующее нелинейный способ организации целостности, оставляющей возможность для имманентной подвижности, описывает развитие явлений как вариативное и позволяет представить потенциальную «пронизанность» различных явлений друг другом. В соответствии с данным принципом Беллерофон, герой романа «Химера», однажды найдя на болоте греческую повесть «Персеида», главному герою которой он пытался подражать всю жизнь и чтение которой повлияло на его судьбу, оказавшись в тупиковой ситуации, решает вновь пустить ее (повесть) на волю прилива и получает целый ряд посланий. В очередной раз прилив приносит ему стеклянную бутылку с запиской, однажды уже прочитанной героем рассказа из сборника «Заблудившись в комнате смеха». Полученное послание не содержит какой-либо фактуальной информации, так как состоит из двух клишированных фраз, объединенных многоточием, но вызывает у адресата множество ассоциаций, актуализирующих игровой характер прецедентного текста. В

романе «Once Upon a Time: A Floating Opera» Дж. Барт не просто воспроизводит структуру известного письма, а посвящает целую главу размышлениям о собственных произведениях, представляющих, по мнению автора, «*письма по воде, посланные неизвестному адресату*» [Barth, 1994, p. 46]. Многократное воспроизведение указанной цитаты (самоцитаты) в рамках творчества данного автора сопровождается постоянным усложнением и разветвлением смысловых отношений, участвующих в организации фреймовой структуры. Речь идет о нелинейном прочтении и порождении различного рода интерпретаций одного и того же текста в рамках гипертекста, организованного по принципу ризомы как корневища, каждый отросток которого предопределяет новое понимание прецедентного текста.

Другим составляющим концепта «игра» выступает фрейм, условно названный «life-story» и реализующийся в многократно встречающейся в произведениях Дж. Барта фразе «*история нашей жизни – это не наша жизнь, это наша история*» (см. выше роман «Истории прилива»). Игра слов, построенная на многозначности лексической единицы «story» (ср. «рассказ, история, повествование, сюжет»), становится отправной точкой разнообразных авторских изысканий на тему отношений действительности и вымышленной реальности. В сборнике рассказов «On with the Story» автор, измученный протеворечиями, утверждает: «*The story of our life is not our life; it is our story*», – однако в следующем абзаце опровергает собственное заключение – «*Our lives are not stories*» («*Наша жизни – не истории*») [Barth, 1996a, p. 30]. Самоподобное развитие фрейма продолжается в романе «Once Upon a Time: A Floating Opera».

*After forty years of making up stories professionally and sixty of hearing, reading, watching, and telling them extraprofessionally, I still don't know which is chicken and which egg: whether our "dramatistic" sense of life comes from a lifetime of absorbing stories – bedtime stories, anecdotes, comic books, novels, movies, TV dramas – or whether, on the contrary, our sense of what constitutes a story comes from*

*our innately narrative, even dramatistic sense of life: the mother of all fictions* [Barth, 1994, p. 170].

Ризоморфное представление фрейма «life-story» (многослойные коннотации прилагательного «dramatistic» усложняют связи рассматриваемых понятий) оставляет вопрос о первичности драмы жизни или драматического повествования открытым как для автора, так и для читателя.

Еще одним примером фрактальной организации фрейм-структуры, входящей в состав концепта «игра», могут послужить попытки героев рассказа «Менелайада» (сборник «Заблудившись в комнате смеха») вывести формулу литературного процесса в терминах «ключ – сокровище», которые получают продолжение и переосмысление в романе «Химера». Менелай, повествующий о том, как он пересказывал сыну Одиссея Телемаку то, что он поведал спустя семь лет после окончания Троянской войны Елене, что, в свою очередь, уже являлось пересказом событий, представленных Протею, описанных до этого его дочке Эйдотее, настоятельно рекомендует не путать «ключ» и «сокровище» – *Don't mistake the key for the treasure* [Barth, 1968, p. 148]. Героиня «Химеры» после тщательного анализа многих шедевров мифологии и литературы и долгих раздумий над проблемами техники повествования приходит к выводу, что *«Ключ к сокровищу и есть само сокровище»* (*The Key to the Treasure is the Treasure*). Данное метафорическое выражение в силу многократной реализации не только в трилогии «Химера», но и в других работах Дж. Барта («Истории прилива», «Последнее путешествие Некогого Морехода», «Однажды была: плавающая опера») получает статус прецедентного высказывания, вербализирующего идею роста и движения текста как самодостаточной процедуры смыслопорождения.

Кроме так называемых «самоцитат», в гипертексте Дж. Барта достаточно часто встречаются *самоаллюзии*. Аллюзиями в широком смысле называют «ссылки на эпизоды, имена или названия мифологического, исторического или собственно литературного характера» [Гюббенет, 1981, с. 48]. Аллюзивные

средства, употребляемые Дж. Бартом, представляют собой аллюзии, построенные на индексальном подобии отрывков, вызывающих у реципиента ассоциации с событиями и персонажами из других произведений этого писателя.

Примером фрактальной модели аллюзивной ризомы является упоминание в тексте трилогии «Химера» Тодда Эндрюса (главного героя нигилистической комедии Дж. Барта «Плавучая Опера») и Дж. Брея (одного из героев эпистолярного романа «Письма»), «сына» Гарольда Брея (роман «Козлюноша Джайлз»). Аллитерация Брей – Барт приводит к тому, что все замечания автора по поводу работ Брея невольно переносятся на работы самого Дж. Барта, то есть становятся основой авторской самоиронии. Переписка Т. Эндрюса и Дж. Брея попадает в руки Беллерофона (герой «Химеры»), благодаря чему становится известно о попытках Дж. Брея создать с помощью компьютера *«революционный роман» «NOTES»* (ср. название произведения Дж. Барта «LETTERS»). Характерное для ранних работ Дж. Барта олицетворение ЭВМ (в работе «Козлюноша Джайлз» компьютер фигурирует в качестве отца Джорджа Джайлза) реализуется в «Химере» в виде некоего сознания, порождающего замысловатые комбинации «текстов-в-текстах», *«не представляющих ничего, помимо самих себя, не имеющих иного содержания, кроме своей собственной формы, никакого сюжета, кроме своего собственного развития»* [Барт, 2000б, с. 298]. Референтом данного высказывания выступает роман «Письма», идея создания которого возникла у Дж. Барта задолго до появления «Химеры», но по ряду причин публикация романа произошла только через семь лет после выхода в свет трилогии «Химера».

В романе «Письма» читатель также сталкивается с именами уже известных персонажей Дж. Барта. При этом в соответствии с принципом ризоматичного развития образы известных героев усложняются и видоизменяются. Так, Тодд Эндрюс в своих письмах обращается к событиям, описанным в «Плавучей опере», и рассказывает продолжение истории членов семьи

Мэк, повествуя и о своих все более усложняющихся отношениях с ними. С помощью Тодда Эндрюса автор воссоздает атмосферу 60-х гг. в США – социальные противоречия, антивоенное движение, борьба меньшинств за свои права и прочее.

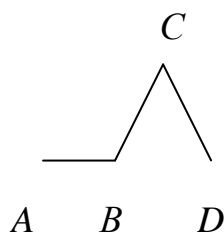
Личность Джейкоба Хорнера из «Конца пути», на первый взгляд, не претерпевает ощутимых преобразований – он по-прежнему страдает «космопсисом», поэтому большинство посланий адресует самому себе. Разница между персонажами лишь в том, что в «Письмах» Джейкоб Хорнер совсем не горит желанием «*пройти заново конец пути*» («*to rewalk the end of the road*» [Barth, 1979, p. 278]), то есть стать действующим лицом новой версии старой книги. Новые переживания, опасается он, могут воспрепятствовать его «реабилитации» и выздоровлению от космопсиса. Более того, Хорнер не уверен, что повторение пройденного решит его проблемы. Однако под давлением Моргана Хорнер соглашается участвовать в проекте режиссера Рега Принца под названием «Frames», предполагающем экранизацию «Конца пути» (а также других произведений Дж. Барта: «Плавучей оперы», «Торговца дурманом», «Заблудившись в комнате смеха» и собственно романа «Письма»). В результате Джейкоб из неврастеника, неуверенного даже в собственном экзистенциальном статусе («*В некотором смысле я Джейкоб Хорнер*» [Барт, 2000а, с. 269]), в романе-прототексте превращается в человека, способного на выбор и поступок. Его новое кредо заключено в последней строке письма: «*Я, сэръ, Джейкоб Хорнер*» [Barth, 1979, p. 745]. Можно утверждать, что развитие личности Хорнера осуществляется по принципу ризомы: «семя» (идея) дает «корень» на страницах «Конца пути», «отростки» появляются в романе «Письма», а процитированное выше высказывание становится точкой деления «корневища» на множество новых «побегов» (вариаций на тему прототекста).

Герой романа «Письма» Джером Брей может быть соотнесен с демоническим Гарольдом Бреем из произведения «Козлоуноша Джайлз». Он стремится совершить «*революцию романа*» («*novel revolution*»), создать особый, компьютерный, тип художественной литературы, который характеризовался бы полным отсутствием субъективного авторского начала. На бытовом уровне «бунт»

персонажа выражается в стремлении привлечь автора «Козлоуноши Джайлза» и прочих произведений (Дж. Барта) к ответственности за плагиат.

В противовес роману «Письма» Брей называет свой проект «Числа» (NUMBERS) и хочет «с помощью двоичной компьютерной системы исчисления заменить буквы цифрами», тогда «метафоры, символы, аллегории стали бы не нужны, так как их значение основано на противоречии между означающими, а единая компьютерная система без букв и литературы разрешила бы это противоречие» [Ziegler, 1987, p. 76]. Для героя характерна установка выйти за пределы обыденной коммуникации, обнаружить глубинную структуру, таящуюся под нагромождением слов. Он изучает случаи использования в художественной литературе шифров (на примере новеллы Э. По «Золотой жук», которую «переименовывает» в «Золотую птицу» [Barth, 1979, p. 327]) и акrostиха (Брей упоминает один из наиболее ярких примеров – акrostих в рассказе В. Набокова «Сестры Вейн» [Ibid. P. 330]). В основе выдаваемых машиной заявлений и умозаключений лежит диаграмма, заимствованная из рассказа «Заблудившись в комнате смеха».

*The action of conventional dramatic narrative may be represented by a diagram called Freitag's Triangle:*



*in which AB represents the exposition, B the introduction of conflict, BC the “rising action,” complication, or development of the conflict, C the climax, or turn of the action, CD the denouement, or resolution of the conflict [Barth, 1968, p. 95].*

*Развитие действия в обычном сюжетном повествовании можно представить в виде диаграммы, именуемой треугольником Фрайтага, где AB представляет собой экспозицию, B – начальную стадию конфликта, BC – «нарастание действия», перипетии, или же развитие конфликта, C –*

кульминацию, или поворот сюжета, *D* – развязку, или разрешение конфликта [Барт, 2001, с. 138].

Компьютер Дж. Брея значительно усложняет данную схему, предлагая альтернативные «Прямоугольно-треугольный Фрайтаг» и «Злато-треугольный Фрайтаг».

*Bray's machine began the year by producing such simple diagrams as this schema for the typical rise and fall of dramatic action and ended it with such "perfected" alternatives as the "Right-Triangular Freitag" and the "Golden-Triangular Freitag" which prescribed exactly the relative proportions of exposition, rising action, and denouement, the precise location and pitch of complications and climaxes, the relation of internal to framing narratives, et cetera [Barth, 1973, p. 261].*

*Машина Брея начала год, породив в качестве схемы типического подъема и спада драматического действия простенькую диаграмму, а кончила его такими «усовершенствованными» альтернативными, как «Прямоугольно-треугольный Фрайтаг» и «Злато-треугольный Фрайтаг», которые точно предписывали относительные пропорции как экспозиции, так и нарастанию действия и развязке, точное положение и уровень осложнений и кульминаций, отношение внутреннего и обрамляющего повествований и так далее» [Барт, 2000б, с. 274].*

Прецедентный феномен «Злато-треугольный Фрайтаг» является результатом синтеза данных различных источников – его структурную базу составляют такие математические понятия, как *Golden Ratio* (Золотое Сечение) и *Fibonacci series* (Ряд Фибоначчи). Само название «*Golden-Triangular Freitag*» образуется в результате контаминации выражений *Freitag's Triangle* и *Golden Ratio*. Сложная система ассоциаций и сопоставлений, положенная в основу



аллюзии, облеченной в форму ризоморфного фрактала, позволяет автору осуществить выход за пределы одного текста.

Нередко аллюзии выступают эффективным средством выражения авторской оценки собственных произведений, которая порой приобретает иронический оттенок.

*The results of his first experiments were in themselves more or less inept parodies of the writings of the plagiarist aforementioned, upon whom Bray thus cleverly revenged himself: they bore such titles as They bore such titles as The End of the Road Continued; Sot-Weed Redivivus; Son of Giles, or, The Revised New Revised New Syllabus – in Bray’s own cryptic words, “novels which mimic the form of the novel, by an author who mimics the role of Reset”; but they demonstrated satisfactorily the machine’s potential [Barth, 1973, p. 259-260].*

*Результаты его первых опытов сами по себе оказались довольно неуклюжими пародиями написания вышеупомянутого плагиатора, которому Брей тем самым ловко за себя отомстил: они были озаглавлены «Концу дороги нет конца», «Жив, жив, дурилка», «Сын Джайлза, или Заново Пересмотренный Заново Пересмотренный Конспект», по собственным загадочным словам Брея, «романы, которые имитировали форму романа, автора, который имитировал роль Сброс»; но они вполне удовлетворительно продемонстрировали потенциал машины [Барт, 2000б, с. 272-273].*

Трансформация названия прецедентного текста Дж. Барта путем добавления элементов, изменяющих исходный смысл заголовка (ср. *The End of the Road – The End of the Road Continued*) или вообще лишаящих его какого-либо смысла (ср. *Giles Goat-Boy, or, The Revised New Syllabus – Son of Giles, or, The Revised New Revised New Syllabus*), носит характер пародирования и свидетельствует о критическом отношении автора к собственному творчеству.

Автоаллюзии преобладают и в творчестве В. Пелевина. Одним из примеров ризоморфного автоаллюзирования выступает многократное обращение автора к образу радуги. В романе «Чапаев и Пустота» символ нирваны – Условную Реку Абсолютной Любви (Урал) – писатель изображает в виде «радужного потока».

*То, что я увидел, было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность [Пелевин, 2009г, с. 441].*

В произведении «Generation П» данный образ наполняется разнообразными смыслами, появляясь то в виде «бриллиантово-радужного блеска глянцевой поверхности фотографии фрагмента барельефа, изображающего небо, в котором были высечены крупные звезды», то в образе «жены бога Энки, перебирающей четки из радужных бусин», то в «радужно переливающейся чешуе» «дракона», то в изображении «большой буквы «А» в центре радужного круга» на майке Гиреева [Пелевин, 2009а]. Фракталоподобное усложнение образа достигает кульминации в «Священной книге оборотня», когда лиса А Хули входит в пятицветный (по числу элементов бытия в древнеиндийской системе мироздания) «радужный поток».

*Внутри моей головы, где-то между глаз, разлилось радужное сияние ... в нем играли искры всех возможных оттенков, и в этот ласковый свет можно было шагнуть [Пелевин, 2009в, с. 397].*

Как показывает материал, различные произведения В. Пелевина, находящиеся в гипертекстуальных отношениях, представляют собой фрактальную модель ризомы, демонстрирующую динамическое развитие прецедентных феноменов, организующих соответствующий *интертекстуальный фрейм* (У. Эко использует понятие интертекстуального фрейма для обозначения «культурных

клише – находящихся в читательском сознании стереотипов восприятия и описания того или иного предмета» [Цит. по: Усманова, 2000, с. 59-60]).

Интертекстуальный фрейм, с одной стороны, может быть рассмотрен как организующий принцип, в соответствии с которым информация поступает в память, хранится в ней и используется индивидом при интерпретации и создании текстов, с другой – как конечный результат данного процесса, то есть как структура представления знаний (прецедентных феноменов), которые кодируются словами. Способность фреймовых структур вызывать в сознании реципиента мысленный образ уже виденного основана на совпадении прототекста (прецедентного текста) и интертекста по структуре или по содержанию, то есть на принципе фрактального подобия.

Гипертекст В. Пелевина насыщен различного рода интертекстуальными фреймами, одним из которых является религиозно-историософско-политическая теория «Москва – Третий Рим». Данная идея находит воплощение в романе «Жизнь насекомых», эпиграфом к которому служит цитата из стихотворения И. Бродского «Письма римскому другу». Действие романа происходит в Феодосии, описываемой в главе «Жить чтобы жить» как «*похожей на римскую провинцию*» (именно из «глухой провинции у моря» пишет свои письма лирический герой стихотворения И. Бродского). Герои романа мотыльки Митя и Дима изображаются, как римские патриции на отдыхе: эту ассоциацию создает постоянное сравнение их крыльев, сложенных за спиной, с длинными серебристыми плащами. Параллель «Феодосия – римская провинция» – «Россия – Римская империя» находит подтверждение в рамках обсуждения в пятой главе под названием «Третий Рим» непосредственно самой доктрины «Москва (Россия) – третий Рим».

В романе «Generation П» данная концепция оказывается вожделенной «национальной идеей», над разработкой которой мучаются рекламные криэйторы. Согласно представленной теории, Россия выполняет историческую миссию общемирового масштаба, подобную идее мессианского предназначения римского народа эпохи Августа, наиболее четко выраженной Вергилием в

VI книге «Энеиды». Как уделом римлян было объединение всех народов в Римскую империю и справедливое управление, ведущее к прекращению войн, воцарению социальной стабильности и «золотого века», так Россия должна спасти весь мир от апокалиптического животного – пятиногого пса с непечатным именем – воплощения смерти богини Иштар, которое спит в снегах России и пробуждение которого повлечет за собой мировую катастрофу.

Концепция, изложенная в романе «Жизнь насекомых» и получившая теоретическое обоснование в книге «Generation П», находит практическое применение в «Священной книге оборотня», когда волк-оборотень, генерал-лейтенант ФСБ, превращается в упомянутого выше пса, заступающего на стражу родины.

*... собака с пятью лапами. Пес П... Он спит среди снегов, а когда на Русь слетаются супостаты, просыпается, и все им наступает ... [Пелевин, 2009в, с. 350].*

В романе «Empire V» древний пес, меняя статус «защитника родины» на должность «правителя» России, наделяется огромными полномочиями.

*Среди нашей элиты распространено убеждение, что реальный правитель России – это древний пес П..., с пробуждения которого в нашей стране началась новая эпоха ... Президентская форма правления существует у нас главным образом потому, что статус президентской собаки очень удобен. Он позволяет неформально общаться с большинством мировых лидеров ... [Пелевин, 2008а, с. 283].*

Приведенные примеры фракталоподобного воспроизведения прецедентных имен, высказываний и ситуаций, организующих интертекстуальный фрейм «Москва – Третий Рим», свидетельствуют о ризоморфном развитии гипертекстуальных отношений в творчестве В. Пелевина.

Подобные образцы интертекстуальных фреймовых структур находим и в гипертексте Дж. Барта. Рассмотрим особенности реализации прецедентного текста сборника сказок «Тысяча и одна ночь», прецедентной ситуации рассказывания историй с продолжением и прецедентного имени Шехерезады, комбинация которых формирует одноименный интертекстуальный фрейм.

Впервые американский писатель обращается к арабским сказкам и их легендарной рассказчице Шехерезаде в романе «Химера», первая часть которого строится как обыгрывание прецедентной ситуации – повествования историй ради жизни и любви. Шехерезада (героиня главы «Дуньязадиада») пытается найти способ обуздать царя Шахрияра и тем самым прекратить бесконечный поток казней невинных девушек. Ей на помощь приходит джинн, который рассказывает о существовании книги сказок «Тысяча и одна ночь». Шерри (Шехерезада) умоляет джинна «снабжать ее из будущего этими историями из прошлого» [Барт, 2000б, с. 27] (ср. петля Мёбиуса) взамен на исполнение трех желаний. Джинн с радостью соглашается. В результате в «Дуньязадиаде» неоднократно упоминаются рассказы, входящие в сборник «Тысяча и одна ночь» («Сказка о Синдбаде-Мореходе», «Волшебная лампа Аладдина», «Али Баба и сорок разбойников»).

*They're those ancient ones you spoke of, that "everybody tells": Sindbad the Sailor, Aladdin's Lamp, Ali Baba and the Forty Thieves [Barth, 1973, p. 21].*

*Это как раз те старинные истории, о которых ты и говорила – «всем известные истории»: «Синдбад-мореход», «Волшебная лампа Ала ад-Дина», «Али-Баба и сорок разбойников» [Барт, 2000б, с. 257].*

*Unsteadily at first, but then in even better voice than the night before, Sherry continued the Merchant-and-Genie story [Barth, 1973, p. 31].*

*Сначала сбивчиво, но потом даже более уверенным голосом, чем накануне, Шерри продолжила рассказ о купце и джинне [Барт, 2000б, с. 35].*

*'You're a harder critic than your lover,' the Genie complained, and recited the opening frame of the Fisherman and the Genie, the simplicity of which he felt to be a strategic change of pace for the third night [Barth, 1973, p. 31].*

*«Ты более суровый критик, нежели твой любовник», – пожаловался джинн и зачитал вступительное обрамление «Рыбака и джинна», немудреность какового, как он чувствовал, сыграет роль стратегической смены тона и темпа в третью ночь [Барт, 2000б, с. 36].*

Как показывают примеры, в большинстве случаев упоминание прототекстов «Тысячи и одной ночи» связано с иллюстрацией эффективности использования того или иного повествовательного приема – обрамляющих конструкций, текстов-в-текстах и прочего.

Дж. Барт, считая Шехерезаду примером идеального повествователя, продолжает ее историю в романе «Истории прилива», где сюжет о Шехерезаде и ее сестре Дуньязаде пересказывает одна из героинь (Мей). В финале протагонист Питер сравнивает незаконченное стихотворение своей жены Кэтрин со сказками Шехерезады, указывая на открытый финал любого произведения.

В романе «Последнее путешествие Некогого Морехода» сказки «Тысячи и одной ночи» становятся рамкой, в которую Дж. Барт помещает материал о современной жизни. Синдбад-Мореход, герой сказок Шехерезады, участвует в своего рода «повествовательных соревнованиях» с Неким Мореходом, героем романа Дж. Барта.

Очередная вариация на тему сказок «Тысячи и одной ночи» обнаруживается в одной из последних книг Дж. Барта «The Book of Ten Nights and a Night», где этот аллюзивный ряд сопрягается с аллюзиями на «Декамерон» и темой реальных трагических событий 11 сентября 2001 года. Отношения между Шехерезадой и

Шахземаном пародийно трансформируются в не имеющий ни начала, ни конца диалог между писателем Грейбардом (Graybard) и его музой (WYSIWYG = What You See Is What You Get) о смысле художественного творчества.

Анализ гипертекста Дж. Барта показывает, что интертекстуальный фрейм «Шехерезада», включающий целый комплекс прецедентных феноменов, посредством многократного самоподобного воспроизведения в различных произведениях данного писателя получает нелинейное ризоморфное развитие.

Гипертекстуальность подразумевает доступ к некоторому набору информации в произвольной последовательности. Это означает возможность установления индексальных связей как с предшествующими, так и с последующими работами автора, что объясняется нелинейностью процесса декодирования смысла реципиентом, в сознании которого одновременно актуализируются все семиотические структуры, обнаруживающие индексальные отношения с исследуемым объектом. Чтение становится динамической деятельностью, заставляющей читателя активно участвовать в процессе создания объекта. При этом каждое повторное прочтение произведения переводит текст на новый уровень восприятия и позволяет по-новому воспринимать как новые, так и уже известные факты. Например, в романе Дж. Барта «Химера» неоднократно встречается фраза «*On with the story*». Эти слова произносят герои «Дуньязадиады» – царь Шахрияр и Шехерезада, затем эту же фразу мы слышим из уст Беллерофона.

*'On with the story,' Shahryar commanded when they were done* [Barth, 1973, p. 30].

*«Рассказывай дальше», – велел Шахрияр, когда они уgomонились* [Барт, 2000б, с. 35].

*'I hope that's not my tale for tonight,' Sherry said dryly ... 'And no magic can bring a thousand dead girls back to life, or unrape them. On with the story'* [Barth, 1973, p. 31].

*«Надеюсь, не это предстоит мне сегодня рассказывать», – сухо прервала его Шерри ... «Никакой магии не вернуть к жизни тысячу мертвых девушек или отменить изнасилование, которое они претерпели. Рассказывай дальше»* [Барт, 2000б, с. 36].

*Fenny father, old shape-shifter: here you are, then; even here. On with the story* [Barth, 1973, p. 146].

*Болотный папаша, старый оборотень – ты таки тут, даже тут. Рассказывай дальше* [Барт, 2000б, с. 155].

*At the rate we are falling, by the time we land they'll be white and black, speak more or less in English, and have a literature (which no one reads) but no mythology. On with the story* [Barth, 1973, p. 317].

*С учетом скорости падения, к тому времени, когда мы приземлимся, они окажутся уже белыми и черными, говорить будут более или менее по-английски, обладать литературой (которую никто не читает), но не мифологией. Продолжим рассказ* [Барт, 2000б, с. 331-332].

Многократное повторение прецедентного высказывания, первоначально выполнявшего всего лишь побудительную функцию, в конце концов, находит воплощение в названии сборника рассказов «On with the Story» и приобретает новое толкование – олицетворяет безграничное пространство постмодернистского письма, что еще раз свидетельствует об открытости,



нелинейности и многомерности гипертекста, доступного множеству интерпретаций.

Подводя итог особенностям реализации гипертекстуальности в постмодернистском художественном дискурсе, необходимо подчеркнуть, что гипертекстуальные отношения, выступая эффективным средством реализации индексальных связей произведений и/или их частей в рамках творчества конкретного писателя, выстраиваются по модели ризомы, демонстрирующей процесс постоянного развития и усложнения прецедентных феноменов, организующих соответствующий интертекстуальный фрейм. Гипертекстуальность как разновидность интертекстуальных отношений подчеркивает незамкнутость структуры постмодернистского произведения, характеризующегося динамичностью и непрерывностью процесса порождения смыслов, число которых не ограничено, многолинейностью и множественностью трактовок смысловых отношений, а также объединением чтения и письма в единую знаковую деятельность, что приводит к размыванию границ текста, который лишается законченности и закрытости, становится внутренне неоднородным и открывает перспективы нелинейного прочтения.

### 2.2.2. Паратекстуальность

**Паратекстуальность** выступает эффективным средством реализации индексальных связей в околотекстовом рамочном пространстве. Рамка текста состоит из начала и конца произведения. Начало текста может включать в себя следующие составляющие: имя автора, заголовок, подзаголовок, содержание, посвящение, эпиграф, предисловие/введение. Анализируя предисловие, введение и другие предваряющие чтение тексты, Ж. Деррида отмечает их специфическую роль: «представлять текст читателю, делать его зрительно осязаемым (visible), прежде чем он будет прочитан (lisible) [Цит. по: Викулова,

2001, с. 139]. Конец текста может включать оглавление, авторское послесловие, примечания, комментарии.

Французский ученый Ж. Женетт предлагает более широкую трактовку паратекста, выделяя перитекст («вокруг текста») и эпитекст («вокруг книги»). Перитекст включает элементы, непосредственно прилегающие к художественному произведению (имя автора, заголовок, подзаголовки, эпиграф, предисловие, посвящение и др.). Эпитекст обозначает те речевые жанры, которые находятся за пределами книги, но интертекстуально связаны с ней. Это эпитекст публичного характера, в частности, издательский эпитекст (интервью и беседы по поводу изданной книги) и частный эпитекст (переписка, личный дневник) [Genette, 1997].

В рамках данной работы анализируются паратекстовые элементы, появление которых обусловлено диалогической природой художественного произведения, организующие сложное многомерное образование индексально-метонимического характера: паратекст представляет основной текст как некоторая часть – целое. С одной стороны, основной текст и паратекстовые составляющие рассматриваются как единство – произведение с единой структурной и семантической организацией и общим целевым назначением, которому подчиняются частные цели единиц паратекста. С другой стороны, это самостоятельные тексты, расположенные на разных уровнях в иерархии «текст – паратекст», организация которых осуществляется по принципу бифуркационного развития фракталоподобных древовидных и ризоморфных структур.

Паратекст как разветвленная многоуровневая модель самоподобного развития сложного целого, состоящего из многих частей (фрактальные модели древа и ризомы), выполняя функции убеждения и оценки, в явной или имплицитной форме влияет на читателя, формируя и изменяя оценку текста до/после его активного прочтения. Проиллюстрируем изложенные выше положения примерами из произведений Дж. Барта и В. Пелевина.

Одним из значимых компонентов в структуре паратекста является *имя* создателя произведения. Мы не согласны с точкой зрения тех, кто считает, что знакомство с произведением начинается с заголовка. На формально-содержательном уровне произведения имя автора выступает первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному литературному направлению, жанрово-тематическому канону. «Подпись, подобно тире или дефису, расширяет пространство текста. Имя автора работает как бы в двух направлениях. С одной стороны, имя «присваивает» себе текст, а с другой стороны, текст «экспроприрует» имя автора, составляя с ним неразрывное целое» [Викулова, 2001, с. 150]. Взаимозависимость имени автора и текста отчетливо проявляется на уровне гипертекстуальных отношений (см. раздел 2.2.1. Гипертекстуальность).

*Заголовок* (заглавие, название) текста как предтекстовая единица паратекста обладает относительной автономностью (автосемантией), но вместе с тем, он неотделим от текста и представляет собой контекст основного текста, как некоторая часть – целое, по принципу метонимии. Важность информации заглавия определяется его способностью раскрыть содержательный план всего произведения. При этом актуальны имеющиеся общие фоновые знания писателя и читателей, опираясь на которые, автор посредством целенаправленного отбора языковых единиц для заголовков намеренно воздействует на реципиента.

Рассмотрим в качестве примера название романа Дж. Барта «Химера», которое достаточно красноречиво свидетельствует о том, что писатель апеллирует к мифологическим сюжетам. В греческой мифологии химера – это чудовище с тремя головами: льва, козы и змеи. У нее туловище: спереди – льва, в середине – козы, сзади – змеи. Ризоматичное деление романа на три части, которые, на первый взгляд, никак не соотносятся друг с другом, напоминает строение тела сказочного чудовища. Каждая из трех повестей, составляющих роман, основывается на пародировании всемирно известных мифологических и сказочных сюжетов. В «Дуньязадиаде» Дж. Барт обращается к циклу арабских сказок «Тысяча и одна

ночь», в «Персеиде» – к истории Персея и Андромеды, а в «Беллерофониаде» – к мифу о Беллерофоне, от рук которого должна погибнуть химера (по сюжету греческого мифа). При этом, размышляя над названием для романа, Дж. Барт несомненно учитывает то, что содержание понятия «химера» в языке давно уже не сводится к обозначению конкретного подвида монстров из греческого бестиария. Данное имя становится нарицательным, и у современного читателя ассоциируется с неосуществимой мечтой, причудливой фантазией. Словом «химера» принято характеризовать нечто иллюзорное, не существующее на самом деле. Для Дж. Барта «химеричность» – это, в первую очередь, констатация искусственной природы художественного произведения, его «фиктивности» (от англ. «fiction» – художественная литература). Писатель как будто намекает, что роман имеет такое же отношение к реальности, как и мифическое чудовище, именем которого он назван. Заголовок, символизируя ризоморфную корневую систему романного древа, отражает концептуально-тематическую основу произведения.

Подобным образом на многозначности, порождаемой игрой значений составляющих единиц, построен заголовок мистической книги В. Пелевина «Empire V», повествующей о жизни вампиров. «Empire V» переводится автором на русский как «Ампир В» и при перестановке одной буквы превращается в «В Ампир». При этом заголовок может быть прочитан и как «Пятая империя» (явный историко-политический намек), что находит подтверждение в тексте романа, когда речь заходит об «*империи*», которую на Земле построили вампиры вслед за «*Третьим Рейхом*» и «*Четвертым Римом глобализма*». Нелинейный характер восприятия одной и той же единицы паратекста свидетельствует о ризоморфном развитии заголовочного фрактала в контексте произведения.

Название порой становится ключевой фразой, инициирующей движение текста. Так, сборник рассказов Дж. Барта «On With the Story» открывается предисловием «Check-in», символизирующим «регистрацию» читателей, отправляющихся в путешествие по страницам бартовского произведения. Завершается данная часть риторическим вопросом к реципиенту.

*On with the story, okay?* [Barth, 1996a, p. 7].

*Ну что? Продолжим рассказ?*

Далее фраза, неоднократно появляясь то в виде вопроса, то в виде утверждения, получает новое смысловое наполнение, выступая в качестве названия пятой главы, посвященной рассуждениям главной героини на тему «странного переплетения вымысла и реальности». Предложение «продолжить рассказ» открывает перед Эллис, читающей во время авиапутешествия книгу «Freeze Frame», «мир в ином измерении, чудовищно напоминающий ее собственную жизнь» [Ibid. P. 77]. Завершается книга разделом под названием «5, 4, 3, 2: “On», первая строчка которого «... with the story» предлагает читателю «бесчисленное множество незаконченных, неначатых, нерассказанных историй» [Ibid. P. 256]. Инициированное заголовком развитие текста осуществляется в соответствии с основными принципами ризомы как фрактальной модели, обеспечивающей нелинейное самоподобное развитие паратекстуальных элементов.

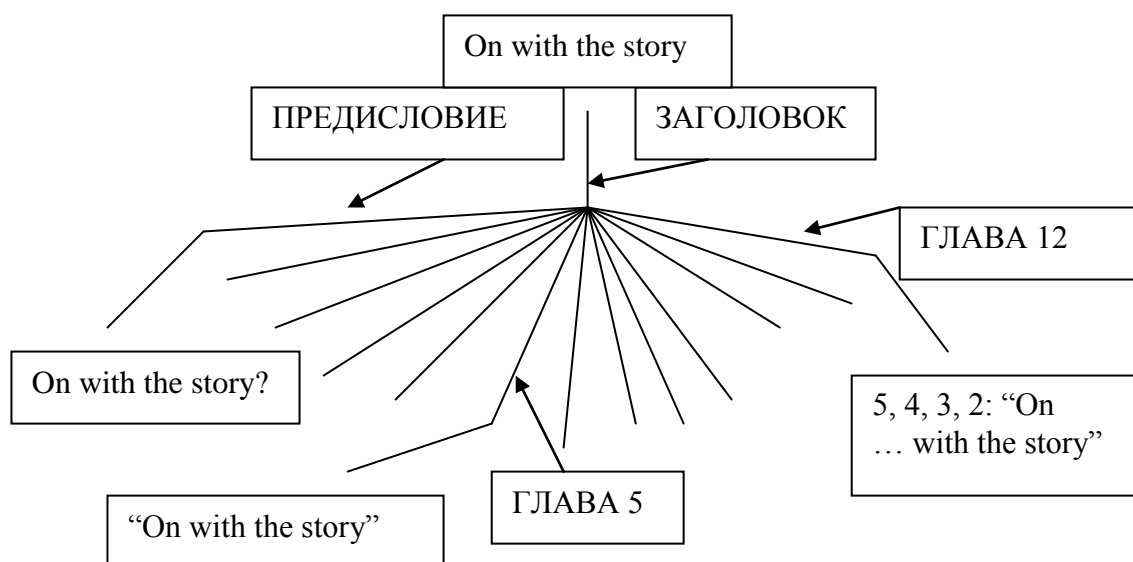


Рис. 11. Сборник рассказов Дж. Барта «On with the story»

Заголовок репрезентирует произведение в компактной форме, являясь одним из видов компрессированной речи. Парадоксальное, на первый взгляд,

замечание А.А. Потебни о том, что весь текст художественного произведения является, по существу, одним словом [Потебня, 1976], получает в данном случае свое актуальное звучание. Название романа американского писателя «Письма», например, с одной стороны, несет в себе множество значений благодаря омонимичности слова «letters» в английском языке, с другой – типизирует текст, вызывая интеллектуально-эмоциональное восприятие произведения:

1) «*letters*» – это буквы алфавита, «двадцать шесть атомов, которые, с их бесконечным количеством и неисчислимым, но конечным, набором комбинаций, и составляют «письменную» вселенную» [Barth, 1979, p. xviii];

2) «*letters*» – это письма, эпистолярные послания, «великолепная технология телекоммуникации, процветавшая особенно в 18-м и 19-м веках» [Ibid. P. xviii];

3) «*letters*» – это вся художественная литература, «состоящая из букв и, зачастую из писем, которые пишут друг другу литераторы» [Ibid. P. xix].

Фрактально-ризоморфный характер названия романа «Письма» становится точкой бифуркации интерпретации данного произведения: каждая буква заглавия соответствует названию одной из семи глав, которые, в свою очередь, распадаются на множество писем, также помеченных буквами алфавита (число писем в главах варьируется от 10 до 16, буквенные обозначения нередко повторяются).

На титульном листе романа «Письма» имя автора, заглавие и жанровое обозначение образуют пересекающиеся линии кроссворда, побуждающие читателя перейти от чтения заглавия к следующему за ним тексту.

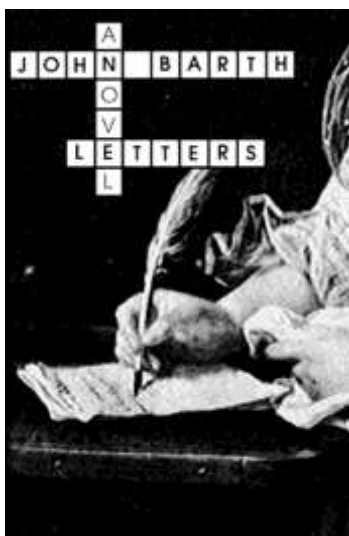
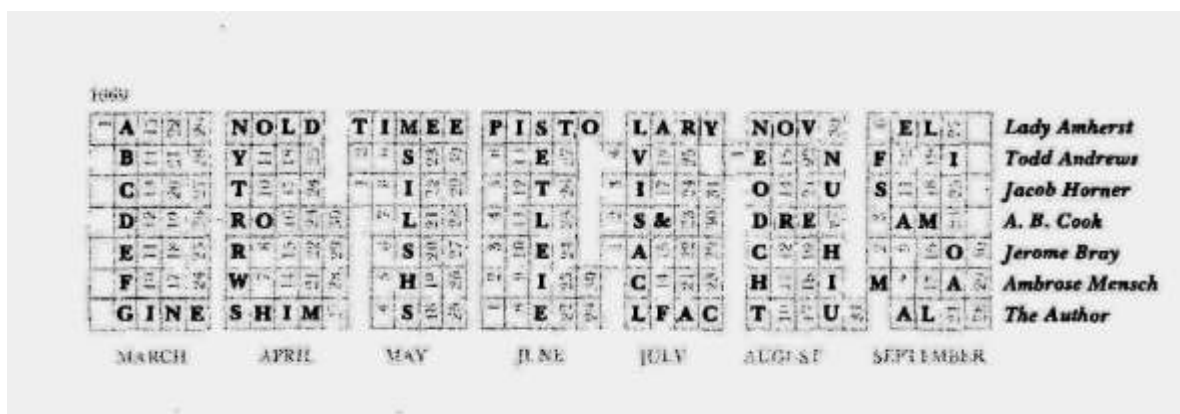


Рис. 12. Титульный лист романа Дж. Барта «Письма»

Структурная организация подкрепляется множеством параграфемных элементов (графическая сегментация заглавия, его расположение, шрифтовое варьирование и другие), которые являются дополнительными средствами передачи семантических и экспрессивных оттенков в содержании паратекста, создавая вместе с тем оптимальные условия для восприятия произведения в целом.

Каждую главу данного романа открывают похожие на ребусы календари, соединив которые, читатель обнаруживает буквенную последовательность, составляющую *подзаголовок*, определяющий жанр произведения и указывающий на прагматическую ценность текста. При этом каждый календарь выступает изображением букв, совокупность которых образует название произведения «LETTERS».



[Barth, 1979, p. 769].

На пространстве титульного листа данный элемент авторского паратекста (подзаголовок), как правило, выделен графически (шрифтом).

## Letters

*An old-time epistolary novel by seven fictitious drolls & dreamers, each of which imagines himself actual.*

## Письма

*Эпистолярный роман в старом стиле, написанный семью вымышленными шутами и мечтателями, каждый из которых считает себя реальным.*

Подзаголовок, как и заголовок, кроме функции скрепы выполняет еще одну важную для смыслообразования функцию – создает установку на восприятие целого, проецируя свою семантику на весь роман.

*Оглавление*, или содержание, мы предлагаем рассматривать как паратекст, прагматическая установка которого заключается в том, чтобы отрезюмировать содержательно-фактуальную информацию через названия глав, составляющих произведение. Если оглавление предваряет основное повествование, мы можем говорить о проспекции, конструктивном приеме, используемом, согласно И.Р. Гальперину, «для предуведомления адресата о том, какая информация и в какой последовательности ожидает его в процессе чтения произведения» [Гальперин, 1981, с. 120]. В случае, когда содержание заключает роман, можно говорить о ретроспекции, позволяющей восстановить в памяти читателя информацию об отдельных частях произведения. В рамках лингвосинергетического подхода оглавление выступает отправной точкой развития произведения, инициирующей самоподобную организацию последнего посредством так называемого «ветвления» романного дерева.

Обратимся к роману Дж. Барта «Once upon a time: a floating opera». Американский постмодернист, представляя развитие сюжета в виде «драмы под музыку», использует в качестве названий глав романа соответствующие музыкальные термины: *overture* – увертюра (оркестровое вступление к опере), *interlude* – интерлюдия (промежуточный эпизод между основными действиями спектакля), *act* – акт (действие), *entr'acte* (фр.) – антракт (краткий перерыв между действиями), *episong* – эпилог оперы («заключительная песня»). Фрактальная модель дерева в данном случае представляет собой разветвленную многоуровневую структуру, состоящую из 8 субфракталов. В качестве алгоритмов развития выступают принцип бинарных оппозиций, лежащий в основе разграничения так называемых «антрактов» (*ENTR'ACTE – BETWEEN ACTS*), и принцип тернарных оппозиций, реализующий разграничение основных структурных форм (*ACT 1 – ACT 2 – ACT 3 (of 2)* и *OVERTURE – INTERLUDE – EPISONG*). Каждая глава, в свою очередь, распадается на



несколько подглав – арий и дуэтов, сменяющих друг друга. В романе, как и в опере, на время исполнения арий все сценическое действие замирает, автор прекращает вести главную сюжетную линию и предаётся размышлениям на интересующие его темы. Например, *Ария «Наш бассейн под снегом»* (*Aria: “Our pool is winter-covered”*) описывает природу Новой Англии, *Ария с продолжением «Приостановленный пассаж»* (*Extended aria: “Suspended passage”*) представляет собой авторское отступление о жизни и творчестве Джона Барта.

Своеобразие произведений В. Пелевина состоит в особом способе нумерации разделов. Например, в повести «Желтая стрела», повествующей о поезде, идущем из ниоткуда в никуда, предлагается обратный порядок представления глав – с 12 по 0, символизирующий «движение» главного героя внутри локомотива «Желтая стрела», который в конце концов покидает поезд, получая «билет» в новую жизнь. В романе «Числа» ризоматическое именование глав числами, следуемыми друг за другом в «хаотическом порядке» (ср. I, 17, 43, 34, 34, 34, 43, 34, 69, 34, 66, 29, II, 100, 3, 34, 43, 43, 10 000, ЗЧ, 34, 0034, 52, 77, 11, 34, 43, 43, 34, 5, 43, 360, 60), иронически сравнивается с движением «броуновских частиц».

Следующим элементом авторского паратекста выступает *предисловие* – текст пояснительного, критического характера, который предваряет какое-либо произведение, указывает, что представляет собой сообщение по жанру и цели, объясняет критерии выбора материала. Диалектика предисловия, по мнению Ж. Деррида, состоит в том, что оно, с одной стороны, «представляет читателю текст, который является как бы результатом прошлого, чего-то свершившегося. Внешне текст увязывается с планом настоящего, где всемогущий автор владеет им как собственным творением. Но, с другой стороны, писатель представляет данный текст как явление, относящееся к будущему, то, что еще предстоит прочесть его читателю» [Цит. по: Викулова, 2001, с. 186]. Именно приставка *пре-* в предисловии делает смысловой акцент на предваряющее знакомство с

произведением, где первоисточник (текст) оценивается с различных точек зрения.

Будучи предтекстовым элементом, предисловие выражает личный опыт писателя. Выполняя фатическую и интродуктивную функцию, данный тип паратекста представляет собой форму автоинтерпретации. Задача автора состоит в том, чтобы создать определенные языковые условия, при которых произведение будет прочтено с пониманием авторских устремлений. Обратимся к сборнику рассказов Дж. Барта «Заблудившись в комнате смеха», открывающемуся предисловием в виде «Замечания автора».

### ***Authors Note***

*This book differs in two ways from most volumes of short fiction. First, it's neither a collection nor a selection, but a series; though several of its items have appeared separately in periodicals, the series will be seen to have been meant to be received "all at once" and as here arranged. Most of its members, consequently, are "new" – written for this book, in which they appear for the first time.*

*Second, while some of these pieces were composed expressly for print, others were not. "Ambrose His Mark" and "Water-Message," the earliest-written, take the print medium for granted but lose or gain nothing in oral recitation. "Petition," "Lost in the Funhouse," "Life-Story," and "Anonymiad," on the other hand, would lose part of their point in any except printed form; "Night-Sea Journey" was meant for either print or recorded authorial voice, but not for live or non-authorial voice; "Glossolalia" will make no sense unless heard in live or recorded voices, male and female, or read as if so heard; "Echo" is intended for monophonic authorial recording, either disc or tape; "Autobiography," for monophonic tape and visible but silent author. "Menelaiad," though suggestive of a recorded authorial monologue, depends for clarity on the reader's eye and may be said to have been composed for "printed voice." "Title" makes somewhat separate but equally valid senses in several media: print, monophonic recorded authorial voice, stereophonic ditto in dialogue with itself, live authorial voice, live ditto in dialogue with monophonic ditto*

*aforementioned, and live ditto interlocutory with stereophonic et cetera, my own preference; it's been "done" in all six. "Frame-Tale" is one-, two-, or three-dimensional, whichever one regards a Moebius strip as being. On with the story. On with the story [Barth, 1968, p. 3].*

### ***Замечание Автора***

*У этой книги есть два основных отличия от большинства томов малой прозы. Во-первых, это не полное собрание и не избранное, это серия связанных между собой текстов; несмотря на то, что часть вошедших в книгу рассказов появлялись по отдельности в разного рода периодических изданиях, данную последовательность текстов имеет смысл воспринимать «всю разом» и именно в том порядке, в котором они здесь расположены. Тем более что большая их часть – это «новые» тексты, специально написанные для этой книги, в которой они впервые увидели свет.*

*Во-вторых, ряд рассказов был создан исключительно для печати, но есть и более сложные случаи. «Эмброуз: его отметина» и «Письмо по воде», написанные раньше прочих, принимают печатную форму как должное, но ничего не теряют и не приобретают при устном пересказе. «Петиция», «Заблудившийся в комнате смеха», «История жизни» и «Анонимиада», напротив, утратят часть исходных смыслов в любой другой форме, кроме печатной; «Ночное путешествие морем» было задумано для печати или для записанного на пленку авторского голоса, но не для живого исполнения и не для чужих голосов; «Глоссолалия» не имеет смысла иначе как в голосовом исполнении, вживую или в записи, для мужского и женского голоса, – или читать ее так, как будто тебе ее читают?; «Эхо» предназначено для монофонического авторского исполнения, в записи – на диск или на пленку; «Автобиография» – для монофонической магнитофонной записи, причем автор должен быть на виду, но молчать. «Менелаида» как бы сама собой намекает на записанный на пленку авторский монолог, но во многом зависит от зоркости читательского глаза и создана, если можно так выразиться, для «голоса в печатной форме». «Заглавие» в*

зависимости от носителя будет создавать различные, но в равной степени валидные смысловые поля: печать; монофоническая запись авторского голоса; то же в стереофонии, в диалоге с самим собой; то же в диалоге с упомянутой выше монофонией; и то же, но вживую, перемежаемое стереофонией и так далее, лично я предпочитаю последнее; она «исполнялась» во всех шести вариантах. «Обрамляющий сюжет» одно-, двух- или трехмерен, в зависимости от того, по какому из этих разрядов вы проводите петлю Мёбиуса. Ну что ж, ближе к делу. Ближе к делу [Барт, 2001, с. 7-8].

Как показывает материал, основными лингвистическими характеристикам предисловия выступают:

- непосредственная и постоянная апелляция к адресату;
- авторская интенциональность;
- аргументативный характер развертывания текста;
- объективно-субъективный способ организации информации.

Самоописание назначения и формы представления каждого рассказа, входящего в сборник, в рамках предисловия как фрактальной модели организации целого текста формирует у читателя соответствующие ожидания и дает ориентиры для интерпретации сообщаемого.

Авторский паратекст В. Пелевина, как правило, содержит не только предисловие, но и *эпиграф* – прецедентное высказывание, устанавливающее индексально-метонимические отношения фрактального подобия принимающего текста и текста-источника. Это своего рода ключ, помогающий читателю не только глубже проникнуть в содержание произведения, но и постичь то, что автор хотел сказать между строк. Роман «Чапаев и Пустота», например, открывается квазиэпиграфом, сочиненным самим В. Пелевиным, но приписанным Чингиз-хану.

*Глядя на лошадиные морды и лица людей,  
на безбрежный живой поток, поднятый*

*моей волей и мчащийся в никуда по багровой  
закатной стети, я часто думаю:  
где Я в этом потоке?*

*Чингиз-хан*

Подобная переадресация, отсылающая не к конкретному тексту-источнику, а к так называемому «пространству пустоты», позволяет писателю решить сразу несколько задач. Во-первых, приписывание авторства высказывания великому полководцу заставляет воспринимать эти слова буквально, поскольку он действительно мог руководить движением огромных масс людей, что дает возможность завуалировать содержащийся в эпиграфе глубокий философский смысл. Во-вторых, данная квазицитата оформляет смысловую систему координат как «метафизическую географию» романа, подготавливая появление в тексте Внутренней Монголии – мистического места «*внутри того, кто видит пустоту*» [Пелевин, 2009г, с. 292]. В-третьих, предваряющее текст высказывание о «*безбрежном живом потоке, поднятом волей и мчащемся в никуда*» имплицитно описывает мир как пространство собственного ума, «как воли и представления», по выражению А. Шопенгауэра, формулируя основной вопрос писателя о местонахождении субъекта в реальности, являющейся проекцией его собственного сознания. Другими словами, эпиграф, выступая фракталоподобной репрезентацией всего произведения, подчеркивает, что перед нами текст о внутренней жизни, которая ради наглядности изображения представлена как жизнь внешняя, как своеобразное странствие героя в глубинах собственного сознания в поисках самого себя.

Данная идея находит подтверждение в приписанном тибетскому ламе Урган Джамбон Тулку Седьмому предисловию, представляющем собой критическую рецензию на роман «Чапаев и Пустота». Игровое начало и установка на принципиальную «недооформленность» текста акцентируют внимание на процессе создания произведения. Так выясняется, что существует

несколько вариантов заглавия, первый из которых дублирует название фурмановского романа о Василии Чапаеве. Второй – «Сад расходящихся Петек» – отсылает читателя к борхесовскому тексту и подчеркивает идею ветвления времени (действие романа В. Пелевина, как известно, происходит в нескольких временных измерениях). Третий вариант – «Черный бублик» – непосредственно выражает основную идею романа – пустоту самобытия, которая в данном случае репрезентируется как пустота в центре бублика. Вариативность названия, заявленная в выступающем фрактальной моделью организации всего произведения предисловии, не только позволяет обратить внимание читателя на ключевые для понимания текста идеи, но и наглядно реализует постмодернистское положение об относительности и конвенциональном характере любой истины.

Текст *комментария*, занимающего промежуточное положение между паратекстуальностью и метатекстуальностью, состоит из послетекстовых примечаний, каждая единица которых нумеруется и отсылает к идентичному номеру в сноске. Нумерация является формальной скрепой текста и комментария к нему, что позволяет говорить об основном тексте и паратексте как «едином речевом произведении». Не случайно М. Фуко называет язык комментария – вторым языком, языком толкования, учености, который может заставить «заговорить и привести, наконец, в движение спящий в них (комментариях) язык» [Фуко, 1994, с. 112].

Между нумерацией сносок в тексте и примечаниями устанавливается отношение референции, соотнесенности. В осуществлении референции участвуют поясняемые единицы текста и их актуализаторы. Актуализаторами выступают цифры-пометы, отсылающие к примечанию. В подобном случае мы можем говорить об интродуктивной референции, связанной с прагматическим фактором, в терминах Н.Д. Арутюновой. По отношению к фонду знаний автора и его адресата цифра-позметка при комментируемом слове проспективно соотносит это слово с предметом референции, известным только адресанту.

Можно выделить следующие уровни комментирования:

- Лексико-грамматический, предполагающий комментирование словаря, лексико-морфологического облика слова, различных случаев семантического изменения слов.

*\*From Latin calvaria, skull [Barth, 1994, p. 217].*

*\*От лат. calvaria, череп*

К данному уровню относятся многочисленные примеры перевода слов и выражений с английского языка на русский, встречающиеся в произведениях В.Пелевина.

*Что называется, in the eye of the beholder<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> *В глазах смотрящего [Пелевин, 2009в, с. 119].*

- Когнитивный уровень, предполагающий комментирование того лексикона, который связан с тезаурусом автора как языковой личности (фразеологические единицы, клише, символы, игра слов).

*\*Friedrich von Schlegel's memorable phrase is "ein gebildetes, kunstliches Chaos" [Barth, 1994, p. 324].*

*\*Известная фраза Фридриха фон Шлегеля: "ein gebildetes, kunstliches Chaos".*

- Прагматический, или мотивационный, уровень, предполагающий комментирование замысла автора, прецедентных текстов.

*\*So says the New York Times: "The Lost Book Generation", 6 January 1991*  
[Ibid. P. 24].

*\*Нью-Йорк Таймс от 6 января 1991 года пишет: «Это поколение потерянной книги».*

Чтение комментария всегда осуществляется параллельно с комментируемым текстом. Комментарий при этом способствует читательскому пониманию, но не заменяет его активной позиции в процессе чтения. За читателем остается право выбора чтения двумя способами: либо параллельное чтение основного текста и примечаний к нему, либо чтение самого текста произведения с последующим обращением (или необращением) к примечанию.

Кроме авторского паратекста существует и так называемый «издательский паратекст». Для решения проблемы адекватного прочтения произведения, отдаленного во времени и сложного в информативно-культурном плане, возможно обращение к таким видам паратекста, как издательская аннотация, читательский адресат издания, введение, предисловие, примечания, комментарии. Фактически речь идет о научно-вспомогательном аппарате издания.

Остановимся более подробно на *издательской аннотации*, «помещаемой в издании на обороте титульного листа, последней сторонке обложки, переплета, клапане суперобложки» [Викулова, 2001, с. 207]. Аннотация на четвертой странице обложки – это коммуникативная единица в структуре произведения, направленная на установление контакта с адресатом. Вместе с тем, эта составляющая безличностна, имперсональна, поскольку читатель-адресат мыслится в подобных случаях предельно широко: один текст обращен к множеству адресатов одновременно и разновременно. При этом нельзя не учитывать рекламный характер издательской аннотации, представляющей оценочный комментарий, показывающий аннотируемое произведение в максимально благоприятном свете для потенциального читателя.



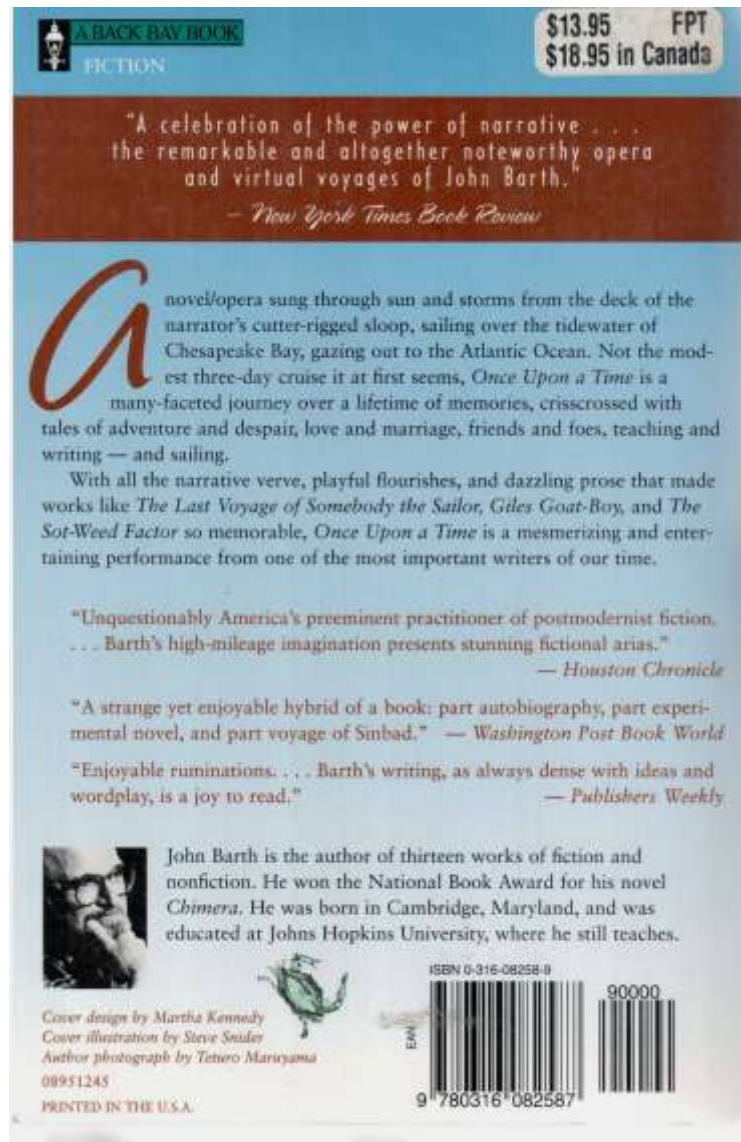


Рис. 13. Издательская аннотация к роману Дж. Барта «Once upon a time: a floating opera»

Целью издательской аннотации к роману Дж. Барта «Once upon a time: a floating opera», представленной выше, является краткая характеристика содержания и особенностей издания. Информация об авторе и его творчестве дополняется яркими выдержками оценочного характера, взятыми со страниц средств массовой информации. В результате помимо выполнения репрезентативной функции (представить конкретную информацию о произведении) издательский паратекст осуществляет воздействующую (убедить в актуальности произведения для современного адресата и вызвать

интерес к приобретению книги) и апеллятивно-эмоциональную (выразить заинтересованное обращение к читателю со стороны издательства за счет различных средств воздействия) функции.

В этом плане несколько отличается издательский паратекст произведений В. Пелевина, который, как правило, ограничивается определением жанровых характеристик (ср. «Empire V» – *повесть о настоящем сверхчеловеке*, «Шлем ужаса» – *креатифф о Тесее и Минотавре*, ДПП (НН) – *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда*, П 5 – *прощальные песни политических пигмеев пиндостана*) или формулированием иронических замечаний, напоминающих авторскую самокритику.

***Предупреждение:*** Книга написана с применением технологий боевого НЛП

### ***ПРАВДА ЖИЗНИ В КАЖДОМ СЛОВЕ!***

*(Гарантия распространяется на каждое слово, но не относится к сочетаниям слов в количестве от двух и больше, независимо от частей речи, членов предложения, надежей, склонений, других грамматических форм или языковых признаков, а также места в тексте и порядка прочтения.)*

*«Афтар лэжжот. Имхо КГ/АМ, прости Господи!»*

*User UGLI 666*

*«Смиялсо. Афтар пеши есчо».*

*User Theseus*

Завершая изучение паратекста как средства убеждения и оценки, в явной или имплицитной форме влияющего на адресата и способствующего адекватному пониманию произведения, подчеркнем, что реализация индексальных связей в околотекстовом рамочном пространстве образует сеть множественных пересечений по ряду оснований в соответствии с фрактальными

моделями древа или ризомы, демонстрирующими многоуровневую организацию постмодернистского художественного дискурса.

### **2.3. Парадигматика интертекстуальных отношений**

Вертикальная интертекстуальность реализуется при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности (интекстами как знаками прототекстов), на новый референт по принципу их сходства. Парадигматические (иконические) связи эндотекстуального характера мы называем интекстуальностью, парадигматические связи экзотекстуального характера – архитектстуальностью.

#### **2.3.1. Архитекстуальность**

**Архитекстуальность** (от лат. *arche* – первообраз, оригинал) реализуется посредством установления в отдельном тексте множества характеристик экзотекстуального характера, отражающих парадигматические связи текста или его частей с тем или иным прецедентным жанром (под прецедентным жанром мы понимаем готовую модель определенного жанра).

Большинство исследователей постмодернизма, в том числе и Р. Барт, полагают, что «любое повествование существует в переплетении различных кодов, под которыми понимаются определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо» [Цит. по: Ильин, 2001, с. 47]. Голландский критик Д. Фоккема среди прочих кодов, на которые ориентируются писатели,

выделяет жанровый код [Fokkema, 1986], активизирующий у реципиента определенные ожидания, связанные с конкретным жанром.

Изучение категории речевого жанра осуществляется в рамках жанроведения (генристики, генологии). Одним из первых ученых, обратившихся к данной проблеме, был М.М. Бахтин, по мнению которого, «каждое отдельное высказывание индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые называются речевыми жанрами» [Бахтин, 1979, с. 237]. Среди последних возможно различие первичных (простых) и вторичных (сложных) речевых жанров (это не функциональное различие). Вторичные речевые жанры – романы, драмы, научные исследования, большие публицистические жанры и тому подобное – возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения [Там же].

Чрезвычайно тонкие наблюдения и замечания М.М. Бахтин делает в связи с проблемой соотношения стилей и речевых жанров. Органическая, неразрывная связь стиля с жанром наиболее полно раскрывается на проблеме языковых, или функциональных, стилей, которые, по существу, есть не что иное, как жанровые стили определенных сфер человеческой деятельности и общения. В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили. Стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания, будучи неразрывно связанным с соответствующими тематическими и композиционными единствами: «с определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения» [Там же. С. 241]. Исходя из этого,

жанры, по М.М. Бахтину, есть относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний.

Развивая данное положение, М.Н. Кожина определяет жанр как «род или тип (типизированная разновидность) речевого произведения, отличающийся единством компонентов содержательной формы (системным единством содержания, своеобразной композиции, стиля, образности и так далее), а также устойчивостью, типизированностью этого образования (структуры, модели), его нормативностью при возможности индивидуального варьирования» [Кожина, 1999, с. 14]. Признак типичности, принципиальная стандартизованность, стереотипность, связанные с нормативностью жанра, трактуются в данном случае как определяющие свойства жанра.

Не противоречит данному положению и подход Н.С. Бабенко, в рамках которого жанром текста называется класс вербальных текстов, выделенных на основе общности структуры, пределов вариативности и использования в однотипных коммуникативных контекстах. «В жанровой вариативности текстов находят свое проявление так называемые «конвенции» (или нормы) жанра, определяющие специфику отбора языковых средств при порождении текстов тех или иных жанров» [Бабенко, 1993, с. 12].

В целом, изученные нами работы по теории жанра (см. А. Вежбицка, Ст. Гайда, В.В. Дементьев, М.Н. Кожина, К.Ф. Седов, Н.Д. Тмарченко, Т.В. Шмелева) свидетельствуют о том, что данное понятие может трактоваться как кодифицированная организационная форма использования языка, функционально-структурный тип воплощения темы, обобщенная модель типового текста, стандартизованный тип отбора и организации внеязыковых фактов и языковых средств. Различаясь в частности, все эти определения подчеркивают закрепленность, кодифицированность, стандартность жанровых рамок. Тот или иной конкретный жанр (произведение какого-либо жанра при его производстве) всегда ориентируется на образец, на определенную модель, хотя это, конечно, не исключает возможностей индивидуальных преобразований жанровой формы в конкретных произведениях.

В рамках когнитивной семиотики представление о типических моделях речевого поведения включается в потенциальное измерение дискурса, трактуемого как «семиотическое пространство, содержащее вербальные и невербальные знаки, ориентированные на обслуживание соответствующей коммуникативной сферы, а также тезаурус прецедентных высказываний и текстов» [Шейгал, 2000, с. 11]. Рассмотрение речевого жанра как составляющего элемента дискурса соответствует разграничению институциональных и неинституциональных, статусно- и личностно-ориентированных типов дискурса [Карасик, 2000]. При этом жанры речи не являются внешним условием коммуникации, которое говорящий/пишущий должен соблюдать в своей речевой деятельности. Жанры речи присутствуют в сознании языковой личности в виде фреймов, влияющих на процесс разворачивания мысли в слово. «Формирование дискурса уже на стадии внутреннего планирования использует модель порождения речи, которая соответствует конкретной ситуации общения и которая диктуется жанровым фреймом» [Седов, 2007, с. 13]. Автор вначале выбирает определенный речевой жанр, в рамках которого он собирается вести коммуникацию. Избранный речевой жанр предоставляет в распоряжение коммуниканта корпус «своих» речевых актов и некоторые «предписания» относительно их последовательности. Таким образом, автор отбирает средства не просто из континуума коммуникативных актов, но из хранящихся в виде особых параметров фрейм-модели речевого жанра наборов (классов) средств, объединенных общностью (прагматической) роли в организации дискурса соответствующего речевого жанра. Реципиент, в свою очередь, также апеллируя к фрейм-модели речевого жанра, устанавливает наличие метафорических связей между соответствующим вариантом и неким типизированным жанровым инвариантом, обращая особое внимание на характер ситуации и коммуникативное намерение. Намерения, или интенции, есть действия, близкие по своему содержанию к функциям, традиционно выделяемым при анализе функционально-стилистических разновидностей

языка. Это функции информации, убеждения, воздействия, доказательства и тому подобное. Помимо функциональных параметров, существенными считаются следующие жанрообразующие признаки:

1) признаки, связанные с адресатом (например, наличие или отсутствие адресованности);

2) признаки, связанные с адресантом (например, обращение от своего имени или от имени группы);

3) признаки, связанные с характером сообщения (абстрактность или конкретность, эмоциональность/неэмоциональность);

4) признаки, связанные с каналом связи (письменная/устная форма, диалогичность/монологичность).

Важны также объем текста, степень корректности/некорректности, степень образности/безобразности, условия, обстоятельства, сопутствующие коммуникативному процессу [Бабенко, 1993].

Т.В. Шмелева, описывая модель речевого жанра, к основным жанрообразующим признакам коммуникативной цели (информативные, императивные, этикетные, оценочные речевые жанры), образа автора и образа адресата добавляет диктум (событийное содержание), фактор прошлого (инициальные и «реактивные» жанры), фактор будущего (дальнейшее развитие речевых событий, воплощающееся в появлении других речевых жанров) и языковое воплощение (лексико-грамматические ресурсы жанра) [Шмелева, 2007]. Универсальная модель Т.В. Шмелевой дополняется более частной коммуникативно-семиотической моделью жанров, предложенной Н.Б. Лебедевой для описания жанров естественной письменной речи. Данную модель конституируют следующие фациенты (субстанциональные участники и несубстанциональные компоненты): автор (кто?); коммуникативно-целевой фациент (зачем?); адресат (кому?); объект коммуникации – знак (что?), включающий диктумное содержание и языковое воплощение; графико-пространственный параметр (как?); орудие-средство (чем?); субстрат, материальный носитель знака (на чем?); носитель субстрата (в чем?); среда

(где?); время восприятия знака (когда?); фациент «ход коммуникации»; фациент «социальная оценка» [Лебедева, 2007, с. 118]. Представленные модели указывают не собственно жанровые характеристики, а предлагают некоторые схемы описания, которые могут иметь разное наполнение. Другими словами, речевой жанр может быть определен как «типовая модель общения, которая, реализуясь в определенном дискурсивном пространстве, предполагает актуализацию всех процессов, связанных с порождением, организацией, переработкой, хранением, трансформацией и передачей сообщений» [Алефиренко, 2007, с. 46].

В рамках лингвосинергетического подхода речевой жанр может быть рассмотрен в качестве коммуникативного аттрактора, упорядочивающего архитектуральные отношения в рамках постмодернистского художественного дискурса. Устанавливая определенные ограничения на интерпретацию высказываний, речевые жанры снижают степень неопределенности коммуникации и уменьшают энтропию соответствующего дискурса, в рамках которого конвенционализированность типов и жанров текстов обуславливает распределение информации по заданному образцу. «Как продукты дискурсивной деятельности тексты создаются в определенных институционных рамках, которые накладывают известные языковые и стилистические ограничения на структуру высказываний, порождаемых в определенном речевом жанре» [Там же. С. 45]. Чтобы быть понятым, писатель, создавая речевое произведение, должен выстраивать его в соответствии со своими собственными знаниями и знаниями предполагаемого читателя об известных формах дискурсивной коммуникации. Одним из способов достижения этой цели является реализация когнитивных структур репрезентации знаний автора о типичной организации дискурса, активизирующих метафорические отношения по сходству с тем или иным жанром и вызывающих у читателя определенные ожидания относительно жанровых особенностей построения произведения. Результат осуществления данного процесса обнаруживает прямую зависимость от глубины фоновых знаний реципиента. При этом



необходимо помнить, что основу базовой части «энциклопедического знания» (термин У. Эко) составляют «дискретные знания, представляющие собой сложную открытую систему, находящуюся в постоянном процессе перестройки и расширения» [Баранов, Мирошниченко, 2007, с. 124]. В результате семиосфера, в рамках которой осуществляется взаимодействие различных дискурсивных конструкций, предстает как хаотическое динамическое пространство, организующим началом которого выступает жанровый аттрактор, задающий определенную ориентацию элементам соответствующего дискурса. При взаимодействии несимметричных по отношению друг к другу динамических систем семиосферы происходит «наработка промежуточной инстанции, соизмеряющей взаимодействие систем, изначально несоизмеримых друг с другом» [Борботько, 2006, с. 195]. Речь идет о формировании архитектуральных отношений, адаптивный характер которых, обусловленный эффектом каталитического действия (катализатором называют вещество, ввод которого в химический раствор вызывает реактивное взаимодействие веществ), включает в действие механизм самопорождения нового смысла.

Постмодернистский художественный дискурс характеризуется жанровым разнообразием, демонстрирующим сосуществование в рамках одного произведения таких жанров, как миф, сказка, басня, притча, воспитательный роман, драма, фантастика, поэма, баллада, элегия и так далее. Особенностью творчества российских постмодернистов является обращение к речевому жанру анекдота. Так, в репертуар романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» входят анекдоты о Чапаеве, Петьке, Анке и Котовском, используемые, с одной стороны, как притчевые сюжетные и нарративные структуры, с другой стороны, как пародируемые и деконструируемые концепты. Мультижанровая организация, составляющая сущность постмодернистской поэтики, выступает маркером принадлежности к традиции нелинейного повествования.

Одной из наиболее ярких жанровых разновидностей постмодернистского художественного дискурса является миф, архитектуральные проявления которого выступают структурной основой многих произведений современной

литературы, так как посредством возвращения к мифу происходит сближение высокой и массовой культур и, как результат, стираются жесткие границы между «высокой» и «низкой» литературой. Как известно, постмодернистское письмо отличается двойной адресацией – на массового и интеллектуального читателя. По мнению В. Руднева, «глубинное родство массовой литературы и элитарной культуры, ориентирующейся на архетипы коллективного бессознательного» [Руднев, 2001, с. 224], обеспечивается основным свойством мифа – повторяемостью. В данном ключе миф может трактоваться как «совокупность правил, по которым из одного объекта можно получить второй, третий и так далее путем перестановки его элементов и некоторых других симметричных преобразований» [Мифы народов мира, 1998, с. 58].

В «Мифологии» Ролана Барта миф рассматривается как вторичная семиологическая система. «То, что в первичной системе было знаком (итоном ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим. Миф как бы возвышается на ступеньку над формальной системой первичных значений языка» [Барт, 1996, с. 239].

Таблица 2.

### Вторичная семиологическая система

1. <i>Означающее</i>	2. <i>Означаемое</i>
3. <i>Знак</i>	
I. ОЗНАЧАЮЩЕЕ	II. ОЗНАЧАЕМОЕ
III. ЗНАК	

В мифе имеется, «во-первых, система естественного языка, или язык – объект, которым миф овладевает, чтобы построить свою собственную систему; во-вторых, сам миф, или метаязык, представляющий собой вторичный язык, на котором говорят о первичном» [Там же. С. 240]. Так как для литературы постмодернизма характерно так называемое «стремление к нулю», то есть ее

«разрушение как языка-объекта и сохранение лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка в последний момент становятся новым языком-объектом» [Барт, 1994, с. 132], мы можем расширить рассмотренную выше схему.

Таблица 3.

### Третичная семиологическая система

<i>1. Означающее</i>	<i>2. Означаемое</i>	
<i>3. Знак</i>		
I. ОЗНАЧАЮЩЕЕ	II. ОЗНАЧАЕМОЕ	
III. ЗНАК		
A. Означающее		B. Означаемое
C. Знак		

В рамках постмодернизма миф (в традиционном понимании) становится исходным пунктом третичной семиологической цепи, его значение превращается в первый элемент вторичного (постмодернистского) мифа. С точки зрения лингвосинергетического подхода, подобная телескопическая вложенность исходного мифа в состав постмодернистского произведения образует самоподобную, или фрактальную, структуру. Самоподобие – это «единство уподобления и расподобления при формальной и семантической адаптации системной единицы к дискурсивному контексту» [Борботько, 2006, с. 223]. Уподобление постмодернистского мифа, установление иконических отношений подобия с исходным мифом представляет собой стилизацию последнего, расподобление, измененное представление, контраст приводят к пародированию первичного мифа.

В постмодернистском мифе «единичное» переходит в разряд «циклически повторяющегося»: событие, зафиксированное мифом, с одной стороны, мыслится как уникальное; с другой стороны, это событие регулярно

повторяется. Циклическое повторение исходного мифа превращает его в модель, обеспечивающую самоорганизацию и самотолкование постмодернистского произведения.

Одним из примеров реализации фрактальной модели концентрических кругов, составляющей основу архитекстуальных отношений, выступает новелла американского постмодерниста Дж. Барта «Менелайада» из сборника «Заблудившись в комнате смеха», написанная по мотивам легендарного гомеровского сюжета о любви Менелая и Елены. Как уже было отмечено выше, в бартовском варианте Менелай повествует о том, как он пересказывал сыну Одиссея Телемаку то, что он поведал спустя семь лет после окончания Троянской войны Елене, что, в свою очередь, уже являлось пересказом событий, представленных Протею, описанных до этого его дочке Эйдотее. Подобное количество внутренних текстов, встроенных друг в друга, вынуждает автора многократно «закавычивать» произносимые рассказчиком фразы.

*“ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘Why?’ I repeated, ’ I repeated, ’ I repeated, ’ I repeated, ’ I repeated, ’ I repeat. “ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘And the woman, with a bride-shy smile and hushed voice, replied: ‘Why what?’ ” ’ ’ ’ ’ ’ ” [Barth, 1968, p. 152]*

*«““““Почему?” – повторил я», – повторил я”, – повторил я», – повторил я”, – повторил я», – повторяю я. – ““““И женщина, со смущенной, как у невесты, улыбкой и тихим воркующим голосом ответила: “Что почему?”””””» [Барт, 2001, с. 277].*

Использование фрактальной структуры позволяет автору своеобразно представить концепт «маска автора»: персонаж-рассказчик в пределах одного повествовательного слоя превращается в слушателя в следующем. В последнем, девятом тексте повествование от первого лица переходит в повествование от третьего лица, а рассказчик Менелай как бы исчезает из текста. Дж. Барт не проясняет, кто приходит ему на смену, в результате чего рассказчик обезличивается

и сменяется безымянным повествовательным импульсом, который должен довести историю до развязки.

*Menelaus was lost on the beach at Pharos; he is no longer, and may be in no poor case as teller of his gripping history. For when the voice goes he'll turn tale, story of his life, to which he clings yet, whenever, how-, by whom-recounted [Barth, 1968, p. 167].*

*Менелай затерялся на фаросском пляже; его больше нет, и так, возможно, даже лучше для него, как для рассказчика его увлекательной повести. Ибо, когда исчезнет голос, он и станет — повестью, историей его жизни, которой все равно без него не обойтись, когда бы, как и кем она ни была пересказана [Барт, 2001, с. 236-237].*

Превращение Менелая в свою собственную историю иллюстрирует один из принципов, сформулированных теоретиками постмодернизма: «средство передачи информации – это и есть сама информация».

Роман Дж. Барта «Химера» состоит из трех «вложенных друг в друга» частей: глава «Персеида» – это «настольная книга» Беллерофона, а «Беллерофониада» – это рассказ, поведенный Дуньязадой на страницах «Дуньязадиады». В главе «Дуньязадиада» автор эксплицирует идею мифологизации современного общества, рассказывая историю лучшей студентки Университета Бану Сасана, дочери визиря – Шехерезады, которая в мифологии и фольклоре отыскивает способ обуздать царя Шахрияра и прекратить бесконечный поток казней невинных девушек. История Шехерезады выступает первичным мифом, на основе которого создается вторичная семиологическая система – история, написанная джинном. Иконичность исходного и постмодернистского мифов, одним из показателей изоморфического подобия которых выступает использование анахронизмов (*Sherry* от *Scheherazade*, *Doony* от *Dunyazade*, *university*, *campus*, *undergraduate*,

*political science, liberal intellectuals* и тому подобное), позволяет рассматривать бартовский миф, отражающий ту же объективную реальность, что и в прототексте, и воспроизводящий существенные особенности прототекста, как пример стилизации арабских сказок.

Постмодернистский миф Дж. Барта распадается на несколько «историй-в-историях», где каждый последующий внутренний текст является «рамкой» предыдущего (фрактальная модель концентрических кругов):

- 1) истории, которые рассказывает джинн (сказки «Тысячи и одной ночи»);
- 2) сказки, которые Шехерезада пересказывает султану (сказки «Тысячи и одной ночи»);
- 3) рассказ Дуньязады (младшая сестра Шехерезады) мужу Шахземану о судьбе Шехерезады, спасенной джином;
- 4) рассказ Шахземана Дуньязаде о своей судьбе, повторяющей историю царя Шахрияра. После измены любимой Шахземан, как и его брат Шахрияр, решил еженощно брать невинную девушку, овладевать ею и затем убивать. Однако дочь визиря убедила царя заменить смертную казнь эмиграцией. Она предложила царю поступить так же со всеми девушками, пожелавшими присоединиться к ней, и основала женское общество «Безгрудых» (постмодернистский вариант мифа о появлении племени женщин-воительниц Амазонок).

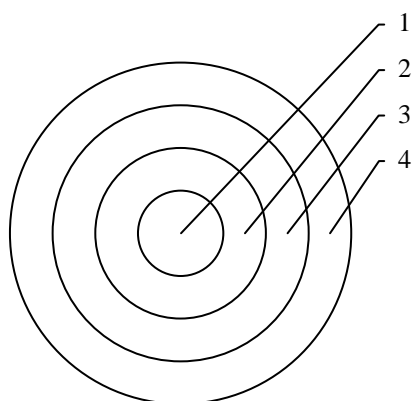


Рис. 14. Роман Дж. Барта «Химера», глава «Дуньязадиада»

Завершается повествование авторским замечанием, объясняющим самоподобную структуру произведения процессом самоорганизации, «запущенным в действие» много веков назад благодаря появлению книги сказок «Тысяча и одна ночь».

*Alf Laylah Wa Laylah, The Book of the Thousand Nights and a Night, is not the story of Scheherazade, but the story of the story of her stories, which in effect begins: "There is a book called The Thousand and One Nights, in which it is said that once upon a time a king had two sons, Shahryar and Shah Zaman," et cetera [Barth, 1973, p. 63].*

Альф Лайла Ва Лайла, *Книга Тысячи и Одной Ночи* – не история Шехерезады, а история истории ее историй, которая на самом деле открывается словами: «И есть книга, называемая «Тысяча и одна ночь», в которой сказано, что однажды у одного царя было два сына, Шахрияр и Шахземан» и т. д. [Барт, 2000б, с. 68].

Принцип подобия части и целого, играя роль мощного динамического фактора, провоцирующего движение и изменение, выступает алгоритмом роста и развития, позволяющим фракталу, заключающему в себе мощное креативное начало, обеспечивать приращение смысла, в результате чего глава «Дуньязадиада» может быть рассмотрена как аллюзивное продолжение книги «Тысяча и одна ночь».

В основе композиционной организации главы «Персеида» лежит логарифмическая спираль, особенность которой состоит в том, что при постепенном увеличении размеров витков спирали их форма остается неизменной. Греческая легенда о Персее заканчивается тем, что «Персей и Андромеда покидают Аргос для того, чтобы обосноваться в Тиринфе» [Мифы народов мира, 1998, с. 305]. Дж. Барт продолжает эту историю, повествуя о событиях, произошедших с Персеем спустя двадцать лет, когда Персей

оказывается у нимфы Каликсы, жрицы спирального храма, где, руководствуясь настенной росписью, вновь рассказывает о своих подвигах и браке с Андромедой. Идею представления истории жизни героя на фресках с целью определения предназначения последнего Дж. Барт заимствует у Вергилия (Virgil) из первой книги «Энеиды» (Aeneid).

*It was to be observed that as the reliefs themselves grew longer, the time between their scenes grew shorter: from little I-B, for example (Dactyls netting the tide-borne chest), to its neighbor I-C (my first visit to Samian Athene), was a pillared interval of nearly two decades; between their broad correspondents in the second series, as many more days; and from II-E to II-F-1, about the number of hours we ourselves had slept between beholdings [Barth, 1973, p. 111].*

*Нужно заметить, что параллельно с возрастанием длины рельефов промежутки времени между изображаемыми на них сценами укорачиваются: от крохотного I-B, например (Диктис вылавливает сеть принесенный прибоем сундук), до его соседа I-C (мой первый визит к Афине на Самос) за колонной скрыт интервал почти в два десятилетия; между их пространственными подобиями во второй серии — немногим более дней, а II-E отделяет от II-F-1 примерно столько же часов, сколько проспали и мы между их созерцанием [Барт, 2000б, с. 118-119].*

Кульминацией фрактальной организации повествования (спиралеподобного развития сюжета на нескольких уровнях), превращающей форму в содержание, реальность (жизнь Персея) в текст, становятся сетования Персея о «нескончаемом повторении его истории».

*Thus this endless repetition of my story: as both protagonist and author, so to speak, I thought to overtake with understanding my present paragraph as it were by*



*examining my paged past, and thus pointed, proceed serene to the future's sentence* [Barth, 1973, p. 88-89].

*Отсюда и нескончаемое повторение моей истории: одновременно протагонист и, так сказать, автор, я надеялся выбраться из абзаца, в котором находился в настоящем, благодаря пониманию, добытому перелистыванием страниц моего прошлого, с тем чтобы, руководствуясь так заданным направлением, безмятежно перейти к предложению будущего [Барт, 2000б, с. 94].*

Изоморфизм процесса повествования и человеческой жизни находит выражение в контаминации терминов лингвистики и понятий, применимых к жизни человека, в результате чего появляются окказионализмы типа *paged past, present paragraph, future's sentence*.

Анализ употребляемых Дж. Бартом языковых средств показывает, что нарушение узуральной сочетаемости на разных уровнях и столкновение элементов, принадлежащих разным подсистемам языка (разным функциональным стилям, далеким друг от друга семантическим полям и лексике разных исторических периодов), приводят к пародийно-ироническому эффекту. Глава «Персеида», выступающая ярким примером смешения стилей, является пародией на рассказ о судьбе мифического героя, в котором преобладает разговорная и стилистически сниженная лексика (ср. *pig rhetoric, shut your pig mouth, fuck*), встречаются пассажи из научного стиля – рефлексия героя о соотношении собственной жизни и мифа (ср. *research, archetypal pattern, comparative study, dissertation*), а также употребляются медицинские (ср. *herpes, radiation, chambers of the heart, ventricle*), лингвистические (*allusion, metaphor, alliteration, paragraph*) и другие термины.

Организация главы «Беллерофониада», представляющей собой постмодернистскую версию истории жизни и подвигов легендарного героя Беллерофона, в основе которой лежит древнегреческий миф, в частности,

отрывок из работы Р. Грейвса «Мифы Древней Греции», также осуществляется в соответствии с фрактальной моделью «спираль».

Как известно, для мифологических текстов характерна изоморфность передаваемых этими текстами сообщений. Принцип изоморфизма сводит все возможные сюжеты к единому сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них. Структуралистская теория мифа, в основе которой лежит выявление структуры как совокупности отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях, была разработана французским этнологом К. Леви-Стросом. В терминах основателя структурной фольклористики В.Я. Проппа речь идет об «устойчивой последовательности функций действующих лиц». Под «функцией» понимается «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значения для хода действия» [Пропп, 2001, с. 462]. Опираясь на данные положения, К. Леви-Строс указывает, что миф есть не что иное, как «рассказ, эксплицирующий ряд функций, число которых ограничено, а последовательность одинакова» [Леви-Строс, 2001, с. 432]. Меняются персонажи и их атрибуты, но не меняются действия и их функции. В терминах когнитивной лингвистики данное положение позволяет трактовать миф как динамически представленный фрейм, или сценарий. Типовой сценарий мифа как последовательность эпизодов имеет следующий вид:

- события, побудившие героя покинуть дом;
- получение задания совершить определенное действие;
- подготовка (на этой стадии достаточно часто герой встречает помощника и получает волшебное средство);
- выполнение задания;
- в некоторых случаях выполнение дополнительных условий;
- получение награды.

В рамки данной схемы вполне укладываются события, описанные в работе Р. Грейвса, посвященной олимпийскому периоду древнегреческой мифологии, для которого характерно появление героев, побеждающих

чудовища. Представленный в «Беллерофониаде» отрывок из данной работы содержит пять параграфов. Начало каждого параграфа отмечено соответствующей буквой (а, b, с), отражающей одну из вершин сети (сценарий можно представить в виде сети, вершинам которой соответствуют некоторые ситуации, а дугам – связи между ними):

- a. Совершив убийство, Беллерофон покидает Коринф и некоторое время проводит с тиринфским царем Претом и его женой Антеей.
- b. Антея, будучи отвергнутой Беллерофоном, обвиняет юношу в покушении на ее честь, и Прет отправляет Беллерофона к своему тестю, царю Ликийи Иобату, вручив ему письмо, содержащее приказ убить Беллерофона.
- c. Чтобы выполнить приказ, Иобат дает Беллерофону задание сразиться с трехглавой огнедышащей химерой.
- d. Боги снабжают Беллерофона крылатым конем Пегасом, с помощью которого он уничтожает химеру.
- e. Затем Беллерофон отбивает нападение воинственного племени солимов, уничтожает амазонок и с честью выходит из последнего испытания (засады), что заставляет Иобата признать Беллерофона героем и отдать ему в жены дочь Филоною.

В основе большинства мифов о героях, побеждающих чудовища, лежит единая композиционная схема – сценарий, который реализуется в повествовании в тех или иных вариантах. Примером поливариантности сценария «миф» является последнее испытание Беллерофона, упоминаемое во многих источниках. В энциклопедии «Мифы народов мира» говорится, что «Иобат устроил Беллерофонту засаду, но герой перебил всех напавших на него» [Мифы народов мира, 1998, с. 166]. Более подробное описание мы находим в работе А.Н. Куна «Легенды и мифы Древней Греции»: «Тогда выслал Иобат навстречу Беллерофонту сильнейших мужей Ликийи, чтобы они убили его, напав врасплох. Ликийцы заманили в засаду героя, но и здесь не погиб он. Все сильнейшие мужи Ликийи пали от руки Беллерофонты» [Кун,

1981, с. 112]. Иной вариант развития событий приводится в отрывке из книги Р. Грейвса. Узнав о засаде, Беллерофон обращается к Посейдону с молитвой, чтобы тот прямо по его следам заливал водой Ксанфскую долину. Поскольку ни один мужчина не смог бы заставить Беллерофона повернуть назад, ксанфские женщины решили отдаться Беллерофону, только чтобы он сменил гнев на милость [Грейвс, 1992].

Рассмотренный нами миф (в трактовке Р. Грейвса) становится основой так называемого вторичного (бартовского постмодернистского) мифа, согласно которому главный герой Беллерофон попадает после смерти в болота штата Мэриленд и превращается в документ, ведущий повествование о самом себе. Став текстом истории «Беллерофониада», он знакомит нас с версией жизни Беллерофона, которая сначала была рассказана им жене Филоное, а затем с его слов эту историю записала его любовница амазонка Меланиппа. Каждый «рассказ», являясь симметричным отображением предыдущего «мифа», накручивает один виток «спирали интерпретации» произведения на другой. Действительно, в бартовском мифе события происходят в соответствии с типовым сценарием. Более того, речь идет о повторном (самоподобном) исполнении ранее совершенных подвигов с целью доказательства подлинного героизма. При этом Дж. Барт не ограничивается простой стилизацией. Используя материал мифов и сказаний, «играя со смыслами на бесконечном поле интертекстуальности» [Ильин, 2001, с. 187], он во многих случаях иронизирует над современной ему действительностью. В частности, автор представляет следующий вариант развития событий, связанных с победой Беллерофона над огнедышащей химерой, обитавшей в горах Ликии.

*Here's how it was. As I came in on the glide-path into Lycia, Pegasus swept into a sudden curve and went whinnying around what I took to be the plume of a small volcano, in ever-diminishing circles like a moth around a candle, till I feared we must disappear up our own fundamentals. When we finally touched down and the world quit wheeling, I found us inside the crater itself, not active after all except for*

*smoke issuing from one small cave; there an old beardless chap in a snakeskin coat, that's right, was lighting papers one at a time and tossing them into a hole, where they combusted with enormous disproportion of smoke to flame. 'I'm an unsuccessful novelist,' he muttered hastily: 'life's work, five-volume roman fleuve – goddamn ocean, more like it; agent won't touch it; I'm reading it aloud to the wild animals and burning it up a page at a time. Never attracted a winged horse before; mountain lions, mostly, at this elevation; few odd goats from lower down, et cetera. Dee dee dum dee dee'* [Barth, 1973, p. 214].

*Вот как это было. Когда я перешел на планирующий спуск к Ликуи, Пегас вдруг во весь опор ринулся по какой-то вычурной кривой и с радостным ржанием принялся кружить вокруг, как я решил, султана над невзрачным вулканом, постепенно к нему приближаясь, словно мотылек к пламени свечи, пока я не начал бояться, как бы нам вверх тормашками там и не сгинуть. Когда мы наконец приземлились и мир перестал вращаться, я обнаружил, что мы находимся внутри самого кратера – все-таки бездействующего, если не считать дыма, выбивающегося из небольшой пещеры; там какой-то старый безбородый чувак в плаще из змеиной кожи, да-да, все верно, зажигал по одному листы бумаги и бросал их через дыру внутрь, где они и сгорали, в огромной диспропорции к огню, выделяя дым. «Я – романист-неудачник, – поспешно пробормотал он, – работа всей жизни, пятитомный roman fleuve – какое там, скорее уж треклятый океан; литагент не хочет его и касаться; читаю его вслух диким зверям и сжигаю по странице за раз. Никогда до сих пор не приманивал крылатого коня; горные львы по большей части на такой-то высоте; изредка, снизу старые козлы и т. п. Де де да де де» [Барт, 2000б, с. 225-226].*

Согласно древнегреческому мифу, Беллерофон должен сразиться с изрыгающим пламя трехглавым чудовищем. Дж. Барт, используя эффект обманутого ожидания, строго следует мифу при описании событий,

непосредственно предшествующих сражению (полет на крылатом коне Пегасе, который завершается в кратере вулкана), но затем вводит образ «новой» химеры – это старик в пальто из змеиной кожи (*an old beardless chap in a snakeskin coat*). Ирония (возможно, самоирония) пронизывает изображение писателя-неудачника, сжигающего труд всей своей жизни – «*бумага не горит, а лишь падает и дымит*». «Новой» химерой оказывается современная литература, которая способна привлечь внимание только «горных львов да диких козлов». Ироническая модальность данного отрывка способствует выражению авторского отношения к действительности косвенным, опосредованным путем.

Потенциальная цикличность и незавершенность постмодернистского мифа также выступает основанием рассмотрения его в качестве пародии. Герой вторичного мифа, пройдя испытания, описанные в первичном мифе (в соответствии со сценарием: вредитель – испытание – даритель – волшебное средство), вынужден повторять все вновь и вновь, превращаясь в документ, ведущий повествование о самом себе – “*Bellerophoniad-form: a certain number of printed pages in a language not untouched by Greek, to be read by a limited number of ‘Americans,’ not all of whom will finish or enjoy them*” [Barth, 1973, p. 319]; “*Bellerophonic letters afloat between two worlds, forever betraying, in combinations and recombinations, the man they forever represent*” [Barth, 1973, p. 145-146].

При этом слова, завершающие «Беллерофониаду», – «*Это не Беллерофониада. Это просто ...*» [Барт, 2000б, с. 334] – представляют собой отсылку к началу романа, в результате чего вся «Химера» оказывается спиралью, которая прерывается в тот момент, когда Дж. Барт отрывает ручку от бумаги, но тут же снова возобновляется на первой странице как рассказ о своем собственном творении.

Как мы видим, в процессе самоорганизации предельно насыщенное архитектурными вкраплениями постмодернистское произведение Дж. Барта предлагает все новые и новые творческие обработки и толкования мифа,

превращаясь в «историю создания и интерпретации текста» [Руднев, 2001, с. 337].

Художественной интерпретацией мифа, выступающего в качестве структурообразующего аттрактора, определяющего установление архитектуральных отношений фрактального подобия в многоуровневой структуре постмодернистского художественного дискурса российского постмодерниста В. Пелевина, является роман «Шлем ужаса». Открывается повествование вопросом Ариадны: *«Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с тем, кто захочет меня найти, – кто это сказал и о чем?»* [Пелевин, 2005, с. 7]. Прецедентное имя «Ариадна» и прецедентная ситуация «выход из лабиринта», выступая составляющими фрейм-модели древнегреческого мифа, актуализируют метафорические связи постмодернистского произведения с мифологическим описанием одного из подвигов Тесея, победившего чудовищного Минотавра, скрывавшегося в лабиринте, выбраться из которого герою помогает клубок ниток Ариадны. В пелевинском мифе лабиринтом становится интернет-чат, объединяющий восемь персонажей (Monstradamus, IsoldA, Nutcracker, Organism(-:, Sliff\_zoSSchitan, Ariadna, UGLI 666, Romeo-y-Cohiba), запертых в однотипных комнатах с мониторами и клавиатурой. Общаясь друг с другом только при помощи компьютеров, герои пытаются найти ответы на такие вопросы, как «где они находятся?», «как им выбраться из этого странного места?», «кто такой Минотавр в Шлеме ужаса и где найти на него Тесея?».

Уподобление повествования интернет-общению в чате стирает границы действия принципов синхронности и асинхронности коммуникации, выступая средством контаминации устной и письменной речи, пародирующей «язык падонкафф», отличающийся диграфией, билигвизмом, аграмматизмом, использованием эрративно-экспрессивной лексики и жаргонизмов.

*Sliff\_zoSSchitan*

*Сичас абьясню. Ты заметил что мы никогда не существуем одновременно а только поочереду?* [Пелевин, 2005, с. 178]

### ***Sliff\_zoSSchitan***

*Это научный fuckT. Настоящий один я а выше и ниже по списку фсе ... просто тени. Татальные кандалы на извилинах моего головного мозга. Вы фсе это сделали из моей головы!* [Пелевин, 2005, с. 181]

Характер общения персонажей, существующих в виде строчек, появляющихся на экране компьютера, конструирует своего рода виртуальный лабиринт, в котором общаются между собой разные «дискурсы», каждый из которых, в свою очередь, тоже является лабиринтом, способным принимать причудливые формы и присваивать разнообразные смыслы: философские, религиозные, политические, социальные и другие. Форму вложенных сущностей фрактала принимают и персонажи, и мистический мифологический образ «спасителя» Тесея, выступающего одновременно и каждым из персонажей-дискурсов, и ужасным Минотавром, на которого надет Шлем ужаса, и самим Шлемом ужаса, в который заключен Минотавр.

Организация постмодернистского мифа в соответствии с фрактальной моделью «спираль», предполагающей многоуровневое подобие с усложнением, проявляется в обнаружении каждым персонажем своего собственного лабиринта: у Изольды и Ромео – это парк, у Щелкунчика – комната с аппаратурой и кассетами, у Организма – заставка maze, у Монстрадамуса – тупик и заряженный револьвер, у Ариадны – спальня и так далее. Посещение персонажами лабиринтов сопровождается видениями (например, сон Ариадны), свидетельствующими о существовании другой реальности, оказывающейся, однако, такой же призрачной, как и вся обстановка, в которой происходит общение. В результате ни один из героев постмодернистского мифа не обнаруживает способности стать Тесеем, то есть не может снять с себя Шлем



ужаса и отказаться от навязанной иллюзорной действительности в силу того, что изображаемая автором иллюзия сама по себе иллюзорна.

В произведениях В. Пелевина наряду с процессом ремифологизации осуществляется демифологизация политического мифа, создаваемого государством посредством концептуального описания окружающей действительности в официальной идеологии и истории, выступающих основой мифотворчества. Художественное воплощение политического мифа в литературе, кино и сценическом искусстве как основных средства воздействия на общественное сознание, обеспечивая идеализацию и героизацию образов реальных исторических лиц, формирует мифологию второго порядка, не противоречащую идеологическим установкам. Иконические отношения подобия, устанавливаемые с политическим мифом, превращают знаковые в истории политического государства фигуры в мифологических героев (например, В.И. Чапаев – роман Д.А. Фурманова, фильм братьев Васильевых). В постмодернистском дискурсе (роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота») развитие мифа в соответствии с фрактальной моделью «спираль», сопровождающееся демифологизацией героя, формирует мифологию третьего порядка, демонстрирующую синкретизм и плюрализм, элементы иронии и травестики. Циклическая ритуально-мифологическая повторяемость, используемая для выражения универсальных архетипов, становится основой концепции «сменяемости социальных масок», подчеркивающей телескопическую вложенность и взаимозаменяемость персонажей (в романе В. Пелевина Чапаев – начдив, белый офицер, гуру; Петька – ординарец, поэт-декадент, пациент психбольницы; Котовский – олигарх, красный командир, адепт; Фурманов – вождь ткачей и представитель красного Хаоса и так далее). Бинарная логика как средство демифологизации обеспечивает появление оппозиций там/здесь, внутреннее/внешнее, центр/периферия, границы между которыми размыты и неопределяемы. В романе «Чапаев и Пустота» на противопоставлении западного (миф о Вечном Возвращении) и восточного (древний монгольский миф о Вечном Невозвращении) мифов создается образ

диссидента-невозвращенца, которому автор придает черты одного из четырех типов буддийских благородных личностей, а именно «анагами» – не возвращающегося из нирваны в сансару. Чапаев, Петр и Анна, нырнув в Урал (Урал – аббревиатура от Условной Реки Абсолютной Любви), становятся «невозвращающимися», перешедшими к такому состоянию бытия, когда реальность становится равной чистому уму, пустота равной форме, а пространство (сияющая пустота) – сознанию. Буддийская философско-мифологическая основа романа В. Пелевина посредством одновременной сакрализации и пародирования демифологизирует советскую концепцию истории и идеологии.

Другим примером деконструкции мифа является роман В. Пелевина «Омон Ра», изображающий откровенную симуляцию фактов советской действительности, связанную с полетами в космос. Демифологизация в данном случае становится способом создания реальности, которая существует только в сознании врага и в воображении народа, противопоставленного руководству страны, овладевающей умами людей с целью описания несуществующей действительности. Пелевинское развенчание мифа через пародирование и гротеск дискредитирует не только достижения социализма, но также проявляется в уничтожении рекламных образов (роман «Generation П») и демифологизации денег (роман «Empire V») в современной России.

Проведенное нами исследование доказывает, что результатом реализации в постмодернистском художественном дискурсе архитектуральных отношений является смешение стилей и стилистические парадоксы, стилизация и пародирование, реализация которых обеспечивается такими моделями фрактальной самоорганизации, как концентрические круги и спираль, и служит эффективным средством установления парадигматических связей экзотекстуального характера.

### 2.3.2. Интекстуальность

Под **интекстуальностью** понимается использование текстовых включений, вносящих в произведение информацию о различных прецедентных феноменах и устанавливающих парадигматическую (как правило, метафорическую) связь текста с прототекстами посредством реминисценций. Текстовые реминисценции представляют собой иконическое воспроизведение знакомой образной или фразовой структуры из другого произведения в соответствии с фрактальными моделями концентрических кругов и спирали. Выражение интекстуальных отношений осуществляется посредством точных и деформированных цитат, различного рода аллюзий, всевозможных намеков и отсылок.

Под *цитатой* (частный случай цитации) мы понимаем отрывок (от словосочетания до нескольких предложений) из другого текста, воспроизводимый дословно. В данной работе различаются такие виды цитат, как атрибутированные и неатрибутированные, диалогические и квазицитаты.

Наиболее ярким и легко распознаваемым проявлением цитации являются *атрибутированные цитаты*, отличительной чертой которых выступает пунктуационное (кавычки), графическое (курсив) или лексическое (прямое указание автора) выделение.

Alf Laylah Wa Laylah, *The Book of the Thousand Nights and a Night, is not the story of Scheherazade, but the story of the story of her stories, which in effect begins: "There is a book called The Thousand and One Nights, in which it is said that once upon a time a king had two sons, Shahryar and Shah Zaman," et cetera* [Barth, 1973, p. 63].

Альф Лайла Ва Лайла, *Книга Тысячи и Одной Ночи – не история Шехерезады, а история истории ее историй, которая на самом деле*

открывается словами: «И есть книга, называемая «Тысяча и одна ночь», в которой сказано, что однажды у одного царя было два сына, Шахрияр и Шахземан» и т. д. [Барт, 2000б, с. 68].

Представленные в романе «Химера» размышления Дж. Барта о запутанной структуре сборника арабских сказок и его удивительной истории иллюстрируются цитатой, выделенной пунктуационно. Название произведения («Тысяча и одна ночь») маркируется курсивом. Вводная часть цитаты содержит указание на Шехерезаду, с одной стороны, как главную героиню сборника рассказов об историях Шехерезады (*the story of the story of her stories*), с другой – как пересказчицу (автора) известных сказок.

Примером маркированного цитирования с использованием лексико-пунктуационного выделения может служить и прецедентное высказывание – слова царя Шахрияра, дословно воспроизводящие фразу из книги «Тысяча и одна ночь»: «Клянусь Аллахом, я не убью ее, пока не услышу окончания ее рассказа!» [Книга тысячи и одной ночи, 2000]. Произносимое на рассвете на протяжении нескольких лет подряд, это выражение становится символом постоянно обновляющегося повествования, не знающего границ.

*Sherry and I, after the first fifty nights or so, were simply relieved when Shahryar would hmp and say, “By Allah, I won’t kill her till I’ve heard the end of her story”; but it still took Daddy by surprise every morning [Barth, 1973, p. 12].*

*Мы с Шерри после первых ночей этак пятидесяти стали испытывать просто-напросто облегчение, когда Шахрияр бормотал свое «хм-м» и говорил: «Клянусь Аллахом, я не убью ее, пока не услышу окончания ее рассказа!» – но папеньку каждое новое утро заставало врасплох [Барт, 2000б, с. 16].*

Атрибутированные цитаты, образующие так называемые «концентрические круги», когда контекст одного произведения накладывается

на контекст другого, позволяют автору вступать в диалогические отношения с предшественником. В случае, когда прецедентное высказывание используется для объяснения чего-либо на наглядном примере, выражается положительное отношение к прототексту. Например, цитата из произведения В. Маяковского «Я сам» служит подтверждением позитивной оценки сложившейся ситуации главным героем романа В. Пелевина «Числа» (смена «крыши» соотносится с революцией).

*Поэтому добравшийся наконец до него парадигматический сдвиг вызвал в Степе то же восторженное чувство, которое поэт Маяковский в свое время выразил в словах: «Сомнений не было – моя революция!» [Пелевин, 2008б, с. 57].*

Однако нередко автор не соглашается с цитируемыми идеями. Так, обращение к «Логико-философскому трактату» Людвиг Витгенштейна принимает форму не прямой критики по модели концентрических кругов, когда авторское отношение находит выражение в цитировании текста статьи из журнала «Контркультура» (название предполагает формулирование оппозиционных традиционной культуре высказываний), цитирующей, в свою очередь, доцента Иркутского педагогического института, опровергающего высказывания австро-английского философа. Доказательство ошибочности умозаключений Людвиг Витгенштейна принимает эпотажную форму использования нецензурной лексики.

*«Людвиг Витгенштейн утверждал в «Логико-философском трактате», что открыл общую форму описания предложений любого языка. По его мнению, эта универсальная формула вмещает в себя все возможные знаковые конструкции – подобно тому, как бесконечное пространство вселенной вмещает в себя все возможные космические объекты.*

*«То, что имеется общая форма предложения, – пишет Витгенштейн, – доказываемая тем, что не может быть ни одного предложения, чью форму нельзя было бы предвидеть (т.е. сконструировать). Общая форма предложения такова: «дело обстоит так-то и так-то» («Es verhält sich so und so»).*

*Однако доцент Иркутского педагогического института филолог Александр Сиринд сумел опровергнуть знаменитую формулу, приведя недавно пример предложения, которое выходит за пределы начертанной австрийским философом всеохватывающей парадигмы. Оно звучит так: «Иди на ..., Витгенштейн» [Пелевин, 2008г, с. 71-72].*

Оппозиционные отношения высказываний лежат в основе и так называемой «диалогической цитации» (термин Н.Д. Арутюновой). Речь идет об использовании реплик собеседников (или их фрагментов) в иных коммуникативных целях. Наиболее простым видом диалогической цитации является повтор, употребляемый с целью замедлить темп диалога, выиграть время на обдумывание реплики собеседника и подготовку ответа на нее [Арутюнова, 1986].

*I shrugged. “In any case, Medusa came at last; there was the moment to discover her.” “Yes.”*

*“Yes.”*

*Yes. “But I didn’t, merely held her fast until I fell asleep. Next morning she was gone; I woke alone ...” [Barth, 1973, p. 116].*

*Я пожал плечами:*

*— В любом случае Медуза наконец пришла; наступил момент ее раскрыть.*

*— Да.*

*— Да.*

*Да.*

— *Но я этого не сделал, а просто крепко-накрепко обнимал ее, пока не заснул. На следующее утро она исчезла, я пробудился в одиночестве ...* [Барт, 2000б, с. 124-125].

*But not ...*

*But not so high as formally, or far, or fast* [Barth, 1973, p. 155].

*Да нет.*

*Да не так высоко, как раньше, – и не так далеко, не так быстро* [Барт, 2000б, с. 163].

В первом примере повтор, заполняющий диалогическую паузу, относится к разновидности нейтральной цитации. Во втором случае мы сталкиваемся с примером экспрессивной цитации, целью которой является стремление выразить недовольство и, как следствие, прекратить разговор или поменять его направление.

Экспрессивно окрашенная цитация, представленная читателю в виде совокупности концентрических кругов-значений, часто используется в целях активного воздействия на собеседника. В следующем отрывке таким средством выступает условный оборот *as if*, с помощью которого Дуньязадиада выражает свое отношение к взаимоотношениям между полами. Шахземан, используя повтор, принимает правила игры и убеждает девушку в искренности своих намерений.

*“Let’s make love like passionate equals!”*

*“You mean as if we were equals,” Dunyazade said. “You know we’re not. What you want is impossible.”*

*“Despite your heart’s feelings?” pressed the King. “Let it be as if! Let’s make a philosophy of that as if!”* [Barth, 1973, p. 62].

— *Займемся любовью как равные в страсти!*

— *Ты имеешь в виду, как бы равные, – сказала Дуньязада. – Тебе ведь известно, что мы не равны. Ты хочешь невозможного.*

— *Несмотря на твое сердечное чувство? – настаивал царь. – Пусть будет как бы! Возведем это как бы в философию!* [Барт, 2000б, с. 67].

Кроме вышеперечисленных видов цитации, существуют также *неатрибутированные цитаты*, то есть не выделенные графически, без указания автора, но легко узнаваемые цитаты, которые, как правило, модифицируются автором, подчиняются тому контексту, в который они включены. Так, Беллерофон, описывая свои подвиги, приводит цитату времен вьетнамской войны: «Эта бомбардировка отбросит их в каменный век» (сенатор Р. Квантрелла).

*Vehicle of my glory, from whose high back I bombed Solymian and Amazon alike, in better days, from Bronze Age back to Stone, sank the Carian pirates, did to death the unimaginable Chimera – Pegasus can't get off the ground* [Barth, 1973, p. 153].

*Разносчик моей славы, с высокой спины которого я в лучшие дни отбомбардировывал солимов и амазонок из бронзового века обратно в каменный, топил карийских пиратов, до смерти отделал невообразимую Химеру, – Пегас не может оторваться от земли!* [Барт, 2000б, с. 161]

Автор цитируемых слов не указывается в тексте «Химеры», и само выражение подвергается некоторым изменениям – вместо номинативной конструкции (бомбардировка) используется глагольная (отбомбардировывал) и добавляется новый элемент (бронзовый век).

В самом начале романа Дж. Барта «Козлоюноша Джайлз» в текст вводится широко известная шекспировская цитата «to be or not to be». Этим гамлетовским



вопросом задается пара влюбленных, пытающаяся разобраться в своих чувствах друг к другу. Выбирая вариант «to be», собеседники подразумевают начало интимных отношений:

*You've got to be, Chickie! Be! Be!*

*Beyond any question then they Were, locked past discourse in their odd embrace*  
[Barth, 1967a, p. 69].

*Ты должна быть, Чики! БЫТЬ! БЫТЬ!*

*Вне всяких сомнений затем они Были, заключив друг друга без разговоров  
в странные объятия.*

Травестийно используя прецедентное высказывание, Дж. Барт превращает шекспировское «to be» в эвфемизм, обозначающий физическую близость.

Другим примером неатрибутированной цитаты могут служить строки из поэмы А. Твардовского «Василий Теркин», используемые В. Пелевиным для описания встречи вампиров в романе «Empire V».

*«Переправа, переправа, – вспомнил я старинные строки, – кому память,  
кому слава, кому темная вода ...»* [Пелевин, 2008а, с. 209].

К этой же категории относится следующее утверждение вампира Рамы, пытающегося найти объяснение превосходству вампиров над людьми.

*Мы ведь порхаем, – ответил я и несколько раз взмахнул руками, как  
крыльями. – А у вас за это всегда в сортире мочили* [Пелевин, 2008а, с. 373].

Выражение «мочить в сортире» – одно из первых известных высказываний В. В. Путина, прозвучавшее в комментариях событий 23 сентября 1999 года, когда российская авиация нанесла ракетно-бомбовые

удары по аэропорту города Грозного, нефтеперерабатывающему заводу и жилым кварталам в северных пригородах Грозного: «Российские самолеты наносят и будут наносить удары в Чечне исключительно по базам террористов, и это будет продолжаться, где бы террористы ни находились. Мы будем преследовать террористов везде. В аэропорту – в аэропорту. Значит, Вы уж меня извините, в туалете поймаем, мы и в сортире их замочим, в конце концов» (ТВ, 24 сентября 1999). В новом контексте данная цитата получает негативно-ироническую трактовку, основанную на противопоставлении «мы» (вампиры) – «а у вас» (люди). Как указывает И.Р. Гальперин, стилистическая ценность цитации, представляющей совокупность «вложенных друг в друга сущностей», состоит именно в том, что она «совмещает два значения: первичное значение, то, которое она имеет в собственном окружении, и аппликативное значение, то есть то, которое она обретает в новом контексте» [Гальперин, 1981, с. 127].

Модификация первичного значения может достигаться путем расширения значения цитируемого предложения, противопоставления двух значений друг другу, а также посредством добавления компонентов или усечения цитаты, ассоциативных, омонимических, антонимических или паронимических замен. Воспроизведение части текста или всего текста в умышленно измененном виде называется *квазицитацией*.

К квазицитации могут быть отнесены примеры игры слов и паронимических замен (*Архипелаг Гуд Лак, «архипелаг гламур», Доктор Гулаго*), продолжения («*Красота спасет мир и доверит его крупному бизнесу*» [Пелевин, 2008б, с. 270]), замен, сопровождающихся подменой понятий («*Как говорил Платон, Аристотель мне друг, но деньги нужнее*» [Пелевин, 2008б, с. 279], «*Шардоне ты мое, шардоне ...*» [Пелевин, 2008г, с. 107]) и ассоциативных замен (*Sic transit glamuria mundi – Так проходит мирской гламур, Полет над гнездом врага*).

Как показывает материал, на интекстуальном уровне цитата применяется не только для подкрепления излагаемой мысли известным высказыванием, но и для воссоздания определенной атмосферы или ранее описанной ситуации

посредством фрактальной модели концентрических кругов, благодаря чему обеспечивается взаимодействие и взаимовлияние различных произведений, и цитата становится эффективным средством самовозрастания смысла текста.

Указания на эпизоды, имена, названия мифологического, исторического или собственно литературного характера называются *аллюзией*. Будучи диалогическим по своей природе, аллюзивное слово оказывается «двунаправленным, формируя многообразные по своим функциям и формам связи как с микроконтекстом отдельного образа или произведения, так и с макроконтекстом литературной традиции, жанра, стилевого течения или литературного наследия и культуры в целом» [Владимирова, 1998, с. 186]. В рамках данной работы выделяются следующие виды аллюзий: упоминание, аллюзивные имена собственные, аллюзивные реалии и аллюзивные сюжеты.

Наиболее простым видом аллюзии, состоящим в апелляции к прототексту путем прямого (нетрансформированного) воспроизведения языковой единицы, представляющей собой имя данного концепта, является *упоминание* [Слышкин, 2000]. Такой единицей обычно служат заглавие произведения или имя автора, вызывающие в сознании реципиента иконические образы соответствующих прецедентных феноменов, «вложенных» в новый контекст (фрактальная модель концентрических кругов).

Например, в романе Дж. Барта «Химера» размышления о роли автора в процессе повествования и рассуждения о взаимоотношениях между автором и реципиентом сопровождаются упоминанием индуистского мифа о боге Шива и его жене Парвати, греческого эпоса Гомера «Одиссея» и сборника Боккаччо «Декамерон». Апелляция к данным прототекстам актуализирует изоморфизм, во-первых, бартовского произведения и книги «Тысяча и одна ночь», во-вторых, арабских сказок и указанных произведений в отношении особенностей представления информации – эротические отношения повествователя и реципиента представляют собой рамку для воспроизведения рассказов. На лексическом уровне это проявляется в использовании единиц, образующих

соответствующие тематические ряды: *story, distichs, epic*, с одной стороны, и *consort, faithful wife, make love, in bed* – с другой.

*'The longest story in the world' – Sherry observed, 'The Ocean of Story, seven hundred thousand distichs – was told by the god Siva to his consort Parvati as a gift for the way she made love to him one night' [Barth, 1973, p. 33].*

*«Самую длинную историю в мире, – заметила Шерри, – «Океан сказаний», семьсот тысяч двустиший, рассказал своей супруге Парвати бог Шива в благодарность за то, как она однажды занималась с ним любовью» [Барт, 2000б, с. 38].*

*To this example, which delighted him, the Genie added several unfamiliar to us: a great epic called Odyssey, for instance, whose hero returns home after twenty years of war and wandering, makes love to his faithful wife, and recounts all his adventures to her in bed while the gods prolong the night in his behalf; another work called Decameron, in which ten courtly lords and ladies, taking refuge in their country houses from an urban pestilence, amuse one another at the end of each day with stories [Barth, 1973, p. 33].*

*К этому восхитившему его примеру джинн добавил несколько других нам неизвестных: в частности, великий эпос, называемый «Одиссея», герой которого возвращается домой после двадцати лет войн и скитаний, занимается любовью со своей верной женой и пересказывает ей в постели все свои приключения, пока боги все длят и длят для него ночь; другое произведение, именуемое «Декамерон» в котором десять галантных дам и господ, укрывшись в своих сельских домах от городской чумы, ублажают друг друга под конец каждого дня историями [Барт, 2000б, с. 38-39].*

Толкование особенностей мифологического повествования в трилогии «Химера» сопровождается ссылками на работы ведущих теоретиков мифологии – Лорда Рэглана (Lord Raglan) и Джозефа Кэмпбелла (Joseph Campbell).

*“My general interest in the wandering- hero myth dates from my thirtieth year, when reviewers of my novel The Sot – Weed Factor (1960) remarked that the vicissitudes of its hero – Ebenezer Cooke, Gentlemen, Poet and Laureate of Maryland – follow in some detail the pattern of mythical heroic adventure as described by Lord Raglan, Joseph Campbell, and other comparative mythologists [Barth, 1973, p. 207].*

*Мой интерес к мифу о странствующем герое восходит ко времени, когда мне исполнилось тридцать лет; рецензенты моего романа «Торговец дурманом» (1960) тогда как раз и заметили, что превратности судьбы его героя – Эбенезера Кука, Джентльмена, Поэта и Лауреата Мэриленда – в целом ряде деталей следуют схеме мифически-легендарного героического приключения, каковой ее описали лорд Рэглан, Джозеф Кэмпбелл и другие специалисты по сравнительной мифологии [Барт, 2000б, с. 219].*

Обращение к именам известных личностей и, соответственно, апелляция к их работам выступает средством создания ярких образов, построенных на сопоставлении и перенесении свойств одного предмета или явления на другой по принципу фрактального подобия концентрических кругов.

От упоминания следует отличать *аллюзивные имена собственные*, которые, выступая средством номинации и идентификации единичных мифологических, литературных и прочих объектов, актуализируют иконические связи данных объектов с соответствующими прецедентными феноменами по модели концентрических кругов и вызывают у читателей ассоциации содержательного и эмоционального плана, способствуя более

глубокому пониманию принимающего текста. К аллюзивным именам собственным относятся антропонимы и топонимы.

В работах Дж. Барта мы сталкиваемся со следующими примерами аллюзивных антропонимов:

- мифологические герои – Андромеда, Афина, Беллерофонт, Даная, Зевс, Орфей, Одиссей, Персей, Филоноя и многие другие;
- литературные персонажи – Гамлет, Гекльберри Финн, Дон Кихот, Моби Дик, Синдбад, Тарзан, Улисс, Шехерезада и другие;
- исторические деятели – Горбачев, Колумб, Наполеон, Рузвельт, Сталин, Хрущев, Хуссейн и другие;
- ученые, писатели и поэты – Аристотель, Борхес, Гомер, Дефо, Джойс, Диккенс, Камю, Китс, Платон, Плутарх, По, Пруст, Сартр, Сократ, Твен, Филдинг, Фрейд, Хемингуэй, Чехов, Шекспир, Элиот и многие другие.

Примером аллюзивных топонимов в произведениях Дж. Барта может служить неоднократное упоминание Олимпа – употребляемое в греческой мифологии название горы в Фессалии, на которой обитают боги [Мифы народов мира, 1998].

*I changed course, chucked Athene's bridle, dug in my heels, and made straight for Olympus* [Barth, 1973, p. 316].

*Я поменял курс, отбросил уздечку, подаренную Афиной, и вовсю припустил на Олимп* [Барт, 2000б, с. 324].

Еще одним подобным примером выступает название штата Мэриленд, который становится местом действия в романах «Торговец дурманом» и «Последнее путешествие Некогого Морехода», а также неоднократно упоминается в других работах Дж. Барта.

*There's a kind of snail in the Maryland marshes – perhaps I invented him – that makes his shell as he goes along out of whatever he comes across, cementing it with his own juices, and at the same time makes his path instinctively toward the best available material for his shell; he carries his history on his back, living in it, adding new and larger spirals to it from the present as he grows [Barth, 1973, p. 18].*

*В болотах Мэриленда встречается такая улитка – возможно, я ее выдумал, – которая строит свою раковину из всего, что только ни попадется ей на пути, скрепляя все воедино выделяемой ею слизью, и вместе с тем инстинктивно направляет свой путь к самым подходящим для раковины материалам; она несет свою историю у себя на спине, живет в ней, наворачивая, по мере своего роста, все новые и все большие витки спирали из настоящего [Барт, 2000б, с. 23].*

К аллюзивным антропонимам, функционирующим в художественном дискурсе В. Пелевина, относятся:

- мифологические герои – Ариадна, Даная, Зевс, Одиссей, Самсон, Тесей и некоторые другие;
- литературные персонажи и мультипликационные герои – Али-Баба, Айболит, Ватсон, Гамлет, Дориан Грей, Джульетта, Золушка, Карабас-Барабас, Кощей Бессмертный, Крошечка-Хаврошечка, Моби Дик, Пикачу, Раскольников, Ромео, Чацкий, Человек-паук, Шрек и другие;
- актеры и телеведущие – Брэд Питт, Дженифер Лопес, Жерар Депардьё, Жан-Клод Ван Дамм, Клинт Иствуд, Ксения Собчак, Тарантино, Тина Канделаки, Шварценеггер и многие другие;
- музыканты и музыкальные группы – Борис Гребенщиков, ДДТ, Леонард Коэн, Мадонна, Мик Джаггер, Наутилус, Род Стюарт, Derezhe Mode, Pet Shop Boys и другие;
- исторические и политические деятели – Анубис, Александр Невский, Абрамович, Березовский, Гагарин, Гайдар, Ельцин, Зюганов, Карл Первый,

Лебедь, Ленин, Мария-Антуанетта, Путин, Рамзес Второй, Сахаров, Хрущев, Чапаев, Че Гевара, Чубайс и другие;

- писатели и поэты – Аверченко, Блок, Гоголь, Достоевский, Есенин, Конан Дойл, Кинг, Маяковский, Набоков, Оскар Уайльд, Пастернак, Пушкин, Толстой, Стендаль, Хемингуэй, Цветаева, Чехов, Шекспир и многие другие;

- ученые и философы – Аристотель, Геродот, Жан Бодрийяр, Жак Деррида, Жак Лакан, Мишель Фуко, Карл Маркс, Конфуций, Лао-Цзы, Марк Аврелий, Платон, Сократ, Тиберий, Цезарь, Шопенгауэр и другие.

Близко по значению к аллюзивным именам собственным стоят *аллюзивные реалии* – характеризующиеся предметностью элементы определенного текста или события, упоминание которых вызывает у реципиента ассоциацию именно с этим конкретным текстом или событием.

Текст романа Дж. Барта «Козлоюноша Джайлз», с одной стороны, насыщен аллюзиями на греческий миф о царе Фив Эдипе – Джордж не случайно хромает на обе ноги, а его воспитание в козлином стаде ассоциируется с пастухами, спасшими будущего правителя Фив, спутники Джорджа (Грин и Александров) испытывают проблемы со зрением, хотя бартовский герой избегает ослепления. С другой стороны, раскол Университета на Западный и Восточный Кампусы, так называемая Тихая Смута (Quiet Riot) и упоминание об использовании в военных целях новой «информационной» технологии – самопрограммирующегося устройства, способного испускать смертоносные ЕАТ-лучи, могут служить аллюзиями на холодную войну. Место создания прибора – колледж Новая Таммания, цитадель информационализма (очевидный намек на США, так как Таммания – это название центра Демократической партии в Нью-Йорке), однако Николаевский колледж, ассоциирующийся с Россией, вскоре наверстывает упущенное. Машины, названные ЗАПКОМ и ВОСТКОМ (Компьютер Западного Кампуса и Компьютер Восточного Кампуса), столь совершенны и самостоятельны, что тут же выходят из под контроля создавших их ученых и политиков. Ни экс-декан Таммании Реджинальд Гектор, влиятельный генерал в эпоху Смуты II, ни его наследник Луций «Счастличик» Рексфорд (А. Зверев



полагает, что оба персонажа списаны с реальных американских президентов – Дуайта Эйзенхауэра и Линдона Джонсона), ни их противники из Восточных факультетов не в состоянии обуздать свое детище. Компьютер подчиняет себе не только систему обороны Университета, но и все остальные сферы жизнедеятельности – от истребления грызунов в амбарах до генетического моделирования идеального студента (ДЖАЙЛЗа). Дж. Барт дает университетским группировкам меткие и остроумные имена, само звучание которых должно вызывать у читателя определенные ассоциации: «Angry Young Freshmen» связано с течением в британской литературе второй половины прошлого века, «Beist Generation» соотносится с американским поколением «битников» («beat generation»), с одной стороны, и английским словосочетанием «beast generation» (the Beast – зверь, Антихрист) – с другой. Как показывает материал, использование аллюзивных реалий выступает средством аттракции необходимых фоновых знаний реципиента с целью углубленного понимания принимающего текста.

Подобным образом повествование о продолжающемся в течение трех лет еженощном убийстве девственниц царем Шахрияром актуализирует иконическую связь «Химеры» с книгой «Тысяча и одна ночь». При этом роман Дж. Барта выступает внешним оформлением сказок Шехерезады, представляющих собой сердцевину одного из концентрических уровней. На следующем уровне книга «Тысяча и одна ночь» является оболочкой, объединяющей многочисленные истории Шехерезады, составляющие ядро следующего концентрического круга, и так далее.

*Three and a third years ago, when King Shahryar was raping a virgin every night and killing her in the morning, and the people were praying that Allah would dump the whole dynasty, and so many parents had fled the country with their daughters that in all the Islands of India and China there was hardly a young girl fit to fuck, my sister was an undergraduate arts-and-sciences major at Banu Sasan University [Barth, 1973, p. 13].*

*Три с третью года назад, когда царь Шахрияр еженощно брал невинную девушку и овладевал ею, чтобы поутру ее казнить, а люди возносили мольбы, дабы Аллах низринул в пыль всю его династию, и столько родителей бежало со своими дочерьми из страны, что на всех островах Индии и Китая с трудом нашлась бы пригодная для царских надоб девушка, моя сестра была студенткой последнего курса, специализирующейся по гуманитарным наукам в Университете Бану Сасана [Барт, 2000б, с. 17].*

Упоминания смертной горгоны Медузы, младшей из сестер – чудовищных созданий со змеями вместо волос, превращающих все живое в камень, указания на Грай, имевших на трех сестер один зуб и один глаз, а также упоминания нимф, обладающих крылатыми сандалиями, шапкой-невидимкой и заплечной сумкой, вызывают ассоциации с мифом о подвигах Персея.

*If she'd known herself to be as Gorgon as her sisters, Medusa would have begged to have her head cut off. In any case, when the Perseid tasks were done and the hero's gear returned, Hermes had kept the adamantine sickle, restored their tooth to the aggrieved Graeae, and forwarded the helmet, sandals, and kibisis to the Stygian Nymphs; Athene retrieved her bright shield and affixed to its boss the Gorgon's scalp [Barth, 1973, p. 98].*

*Если бы Медуза знала, что сама огоргонена не меньше своих сестер, она умоляла бы, чтобы ей отрубили голову. Как бы там ни было, когда все задания Персеиды были выполнены и геройские причиндалы возвращены, Гермес, оставив себе свой булатный серп, возвратил рассерженным и удрученным Граям зуб и препроводил шлем, сандалии и кибисис стигийским нимфам; Афина же вновь обрела свой блестящий щит и прикрепил к выпуклости в его центре скальп Горгоны [Барт, 2000б, с. 104-105].*

Описание трехглавой огнедышащей химеры – страшного чудовища, соединения льва, козы и змеи – иконически связано с мифом о Беллерофонте, уничтожившим этого опустошавшего страну монстра. Как и в предыдущем случае, в основе фрактального подобия прецедентного (греческий миф) и принимающего (произведение Дж. Барта) текстов лежит модель концентрических кругов, ядро которой составляют соответствующие аллюзивные реалии, а варианты толкования понятий формируют вложенные круги-интерпретации.

*Finding himself instead a fire – breathing monster with lion's head, goat's body, and serpent's tail, dwelling in a cave in a dormant volcano called Mount Chimera on the Lycian Carian border, he could only infer that the god had sported with the proximity of the names kamara / Chimera [Barth, 1973, p. 215].*

*Обнаружив себя вместо этого огнедышащим чудовищем с головой льва, телом козы и змеиным хвостом, обитающим в пещере потухшего вулкана, прозываемого Гора Химера, на ликийско-карийской границе, ему оставалось только предположить, что бог сплутовал на близости имен камера – Химера [Барт, 2000б, с. 227].*

Подобным образом упоминание в рассказе В. Пелевина «Фокус-группа» «яблоневого сада со змеями» [Пелевин, 2008б, с. 346] ассоциируется с библейским Эдемом и первородным грехом, а строки из детского стихотворения Кики (повесть «Македонская критика французской мысли») «Он смешную кепку носит, букву «Р» не произносит!» [Пелевин, 2008б, с. 295] рисуют в сознании читателя образ вождя революции В.И. Ленина.

Другой разновидностью аллюзии являются *аллюзивные сюжеты* – мифологические, литературные и исторические события и факты, вводимые в новый контекст в соответствии с фрактальной моделью «спираль» и подвергающиеся переосмыслению.

С этой точки зрения, вся трилогия «Химера» представляет собой перелицовку сказочно-мифологических сюжетов посредством переработки соответствующих фактов из мифологии и литературы. Так, Джон Барт предлагает свой вариант истории появления упоминающегося в греческих мифах племени женщин-воительниц Амазонок, имя которых происходит от названия обычая выжигать у девочек левую грудь для более удобного владения оружием [Мифы народов мира, 1998, с. 63]. По Дж. Барту, основательницей племени Амазонок становится дочь визиря – первая жертва царя Шахземана, который, как и его брат Шахрияр, решает еженощно брать невинную девушку, овладевать ею и затем убивать. Любовь дочери визиря убеждает царя заменить смертную казнь эмиграцией. Она предлагает царю поступить так же со всеми девушками, пожелавшими присоединиться к ней и основать женское общество «Безгрудых» (*The Breastless Ones*). На лексическом уровне связь с прототекстом (греческим мифом) выражается в использовании единиц с соответствующей семантикой: *virgin kingdom, to amputate the breast, The Breastless Ones*.

*She declared calmly her intention, upon arriving at her virgin kingdom, to amputate the breast for symbolizing reasons and urge her companions to do the same, as a kind of initiation rite. 'We'll make up a practical excuse for it, she said: "The better to draw our bows", et cetera. But the real point will be that in one aspect we're all woman in another all warrior. Maybe we'll call ourselves The Breastless Ones' [Barth, 1973, с. 58].*

*Она преспокойно объявила о своем намерении из символических соображений ампутировать по прибытии в свое девичье царство грудь и убедить своих сподвижниц последовать ее примеру в качестве своего рода обряда посвящения. «Мы найдем этому практическое оправдание, — сказала она. — Чтобы лучше натягивать наши луки и т. д. Но на самом деле смысл будет тот, что с одной стороны мы всецело женщины, а с другой — всецело воины. Может статься, мы назовем себя Безгрудыми» [Барт, 2000б, с. 64].*

Другим примером может служить упоминание Аммона (Ammon – греческая форма египетского бога Amon) – бога солнца, считавшегося богом-творцом, создавшим все сущее [Мифы народов мира, 1998, с. 70]. Как и в предыдущем случае, спиралеподобная реализация прецедентного феномена, сопровождающаяся переосмыслением, приводит к тому, что в работе Дж. Барта образ «царя всех богов» низвергается, и Аммон предстает юнцом, бесцельно прожигающим жизнь (ср. *pet deity*).

*It must have been that of all the gods in heaven, the two I'd never got along with put it to me: sandy Ammon, my mother-in-law's pet deity, who'd first sent Andromeda over the edge, and Sebazius the beer-god, who'd raised the roof in Argos till I raised him a temple [Barth, 1973, p. 67].*

*Наслали все это на меня, должно быть, как раз те двое из обитающих на небесах богов, с которыми я никогда не ладил: любимчик и баловень моей тещи, песочноволосый Аммон, который и привел вначале на край гибели Андромеду, и бог пива Сабазий, возводивший на меня напраслину, как последний хам, пока я не возвел ему в Аргосе храм [Барт, 2000б, с. 70-71].*

Название The Old Man of the Sea отсылает нас к арабским сказкам о Синдбаде, в одной из которых описывается злой джинн, представший перед Синдбадом в образе старика. Из сострадания Синдбад посадил старика на плечи, чтобы тот дотянулся до фрукта, но демон мертвой хваткой вцепился в Синдбада и долгое время не позволял ему освободиться [Jones, 1995, p. 332]. В тексте «Беллерофониады» повествуется о Болотном Старце (*the Old Man of the Marsh*) и используются модификации этого имени – аббревиатура *O.M. of the M.* и атрибутивная конструкция *the Marsh Man*.

*I found a sort of analogue to the shape-shifter motif in our Lycian folklore: the Xanthian muskrat – trappers and mussel – fisherman speak of an Old Man of the*

*Marsh, a tidewater Proteus, more or less, who takes the form of any of the common species of wetland fauna and works mischief with their boats and gear [Barth, 1973, p. 248].*

*Я обнаружила своеобразную параллель мотиву оборотня в нашем ликийском фольклоре: местные ксанфийские добытчики ондатры и промысловики-мидиеловы и рассказывают о Болотном Старце, в общем и целом, об этом приливном Протее, который принимает форму любой из встречающихся разновидностей заливной фауны и строит всяческие козни [Барт, 2000б, с. 262].*

Иконическое заимствование мифологического или литературного сюжета, отсылающего к конкретному прототексту по принципу фрактальной модели «спираль», сопровождается видоизменением и полемическим комментарием соответствующего прецедентного феномена. Так, Шехерезада Дж. Барта предстает героиней феминистского движения, чрезвычайно популярного в Америке в конце 60-х – начале 70-х годов. Это образованная молодая девушка, спортсменка и активистка, пламенный оратор и прирожденный лидер.

*My sister was an undergraduate arts-and-sciences major at Banu Sasan University. Besides being Homecoming Queen, vale-dictorian-elect, and a four-letter varsity athlete, she had a private library of a thousand volumes and the highest average in the history of the campus [Barth, 1973, p. 13].*

*Моя сестра была студенткой последнего курса, специализирующейся по гуманитарным наукам в Университете Бану Сасана. Избранная произносить от своего курса прощальную речь, королева всех вечеров встреч с выпускниками былых лет, которой ни на площадке, ни на трибунах не было равных среди университетских атлетов, она, помимо того, обладала личной*

библиотекой в тысячу томов и высшим средним баллом в истории кампуса [Барт, 2000б, с. 17].

Анахронизмы (*undergraduate, University, campus*), разговорные лексические единицы (*varsity*), зевгма в сочетании с превосходной степенью прилагательного (*she had a private library of a thousand volumes and the highest average*) создают образ образованной, несколько самоуверенной, но при этом открытой и общительной девушки.

Если в книге «Тысяча и одна ночь» Шехерезада завершает свою тысяча первую ночь с Шахрияром просьбой о милости (ср. *finished the tale, rose from the bed, kissed ground, made bold to ask*), то в «Дуньзадиаде» Шехерезада, как истинная феминистка, не желает мириться с участью покорной жены и решает убить Шахрияра во время свадебной ночи (ср. глагольные конструкции *cut off, choke on, lay throat open*).

*Cut his bloody engine off and choke him on it, as I'll do to Shahryar! Then we'll lay our own throat open, to spare ourselves their sex's worse revenge* [Barth, 1973, p. 46].

Спиралеподобная аллюзивная связь романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» и произведения М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» обнаруживается в однотипной трехслойной пространственно-временной структуре повествования. У М.А. Булгакова выделяются потусторонний и современный московский и библейский пласты романа. У В. Пелевина события происходят в основном в двух временных пространствах, в одном из которых главный герой Петр Пустота – комиссар в дивизии Василия Чапаева в 1919 году, а в другом он – пациент психиатрической клиники в 90-х гг. XX века. Наряду с реальным миром в произведении присутствует также загробный мир. В зоне гармонического центра произведения (на расстоянии 0,618) и в романе «Мастер и Маргарита», и в романе «Чапаев и Пустота»

изображаются события, предшествующие переносу в потусторонний мир как выходу в бесконечность. Так, в начале седьмой главы нарушается четкое чередование 20-х и 90-х гг. XX века, и загробный мир оказывается для Петьки тем местом, откуда он может посмотреть со стороны и на сумасшедший дом, и на Чапаева. Подобная аллюзивная стилизация обеспечивается фрактальной организацией повествования, подразумевающей уподобление с видоизменением.

Еще один яркий пример иконического использования аллюзивных сюжетов по принципу фрактальной модели спирали, сопровождающейся переосмыслением прототекста, мы обнаруживаем в романе Дж. Барта «Козлоуноша Джайлз». Автор описывает посещение Джорджем университетской тюрьмы (Main Detention), многоуровневого подземного сооружения, где содержатся «*impostors and charlatans; sellers of rank, tenure, absentee-excuses, and false ID-cards; cribbers and plagiarists, malicious faculty advisors and dormitory counselors*» [Barth, 1967a, p. 494] («самозванцы и шарлатаны; продавцы должностей, званий, больничных и фальшивых ИД-карт; шпаргалщики и плагиаторы, злонамеренные факультетские советники и коменданты общежитий»). На дне томятся худшие из преступников – те, кто «*undid in flunked wise his professor, department-head, dean, chancellor, or – most heinous treason! – his Grand Tutor*» [Ibid.] («злонамеренно предал своего научного руководителя, заведующего кафедрой, декана, ректора или – ужаснейшее из преступлений – своего Великого Педагога»). Используя лексику, характерную для университетской среды, Дж. Барт пародирует устройство Ада в «Божественной комедии» Данте – один из самых величественных образов в истории мировой литературы.

Рассмотренные нами различные виды аллюзий, основанные на многослойной концептуальной интеграции нескольких произведений в соответствии со структурной организацией фрактальных моделей концентрических кругов и спирали, на наш взгляд, позволяют автору рассчитывать на интерес самых разных читателей: от неискушенного до



всеведущего читателя-партнера, конгениального автору, способного разгадать все скрытые намеки.

Другой разновидностью интекстуальных отношений выступает *продолжение* – «создание самостоятельного литературного произведения, действие которого разворачивается в «воображаемом мире», уже известном носителям культуры из произведений другого автора, из мифологии или из фольклора» [Слышкин, 2000, с. 65]. На интекстуальном уровне продолжение реализуется в творческих вариациях на тему прототекста, дописывании прототекста или в языковой игре с прототекстом.

Все три главы, входящие в сборник «Химера», могут быть рассмотрены как иконическое продолжение известного произведения в соответствии с фрактальной моделью спираль. Глава «Дуньязадиада» соотносится со сказками «Тысяча и одна ночь». Непосредственным продолжением арабских сказок является вторая часть «Дуньязадиады», представляющая историю Дуньязады и Шахземана. Иконическое подобие сюжетных линий (Шахземан, как и Шехерезада, находится на грани смерти и в качестве спасительного средства прибегает к рассказу истории своей жизни) сопровождается использованием высокопарных обращений (*the King of the Age, the King of the Sun and the Moon*) и арабских имен (*Sa'ad al-Din Saood*), метафорических эвфемизмов (*the Destroyer of Delights, the Severer of Societies*) и лексических единиц, обозначающих арабские реалии (*harem, mameluk, hassok*).

Вторая повесть «Персеида» основана на мифе о подвигах легендарного древнегреческого героя Персея. Греческая легенда о Персее заканчивается тем, что Персей и Андромеда покидают Аргос для того, чтобы обосноваться в Тиринфе [Мифы народов мира, 1998, с. 305]. Дж. Барт продолжает эту историю, повествуя о событиях, произошедших с Персеем спустя двадцать лет.

*The kids were grown and restless; Andromeda and I had become different people; our marriage was on the rocks. The kingdom took care of itself; my fame was*

*sure enough – but I'd lost my shine with my golden locks: twenty years it was since I'd headed Medusa* [Barth, 1973, p. 79].

*Подрастали беспокойные дети; мы с Андромедой стали совершенно разными людьми; брак наш сел на мель. Царство мое не нуждалось в особом попечении, репутация — в подтверждении ... но я утратил и свой блеск, и свои золотые кудри: минуло двадцать лет, как я обезглавил Медузу* [Барт, 2000б, с. 83].

Употребление метафоры (*marriage was on the rocks*) и зевгмы (*I'd lost my shine with my golden locks*), которые усиливаются инверсией *twenty years it was since I'd headed Medusa*, подчеркивает значительные перемены в жизни героя, который отправляется в путешествие по местам своей юности.

Одна из сюжетных линий «Персеиды» – история Медузы Горгоны, отданной Афиной на поругание Посейдону. Дж. Барт, которому чужды категории трагического и героического, представляет развитие сюжета античного мифа по спирали, намеренно усложняя и насыщая рассказ ироническими замечаниями, что приводит к появлению яркой пародии: «*Она была идеальной морской нимфой, вполне благоразумной, прелестной, как апрельская луна, прилежной прихожанкой и истинным утешением утопшим. Ее единственным недостатком была девичья гордость, преимуществом же красота девочки-подростка. В особенности хороши были ее волосы, что зажгли страсть в душе ее дяди, самого адмирала Посейдона*» [Барт, 2000б, с. 103]. Обратим внимание на детали: «*красота девочки-подростка*», «*юная нимфа*», далее, по аналогии с набоковской Ло-Лолитой, автор называет ее «*Me-Medusa*».

*She'd been well brought up by her mother, was in fact as proper a sea-nymph as ever swam: discreet of her person, pretty as the April moon, a regular churchgoer and comforter of the drowned. Her only failing, if it could be so called, was a*

*maiden's pride and interest in her budded beauty—in particular her naturally wavy hair, proof against sea-salt and so comely withal that it fired the passions of the admiralty-god himself, Uncle Poseidon [Barth, 1973, p. 97].*

После свершенного насилия Афина наказывает жертву (ср. «Мудрая богиня наказала за преступление жертву» [Барт, 2000б, с. 103]) и наделяет ее взглядом, способным обращать в камень женихов. Но Медуза не знает об этом и живет мечтой о «прекрасном принце». Ее мечта сбывается: «Однажды чайки поведали, что к ней летит сам Персей, золотая мечта. Медуза убаюкала сестер и сама притворилась спящей. Персей тихо подкрался сзади; она вся пылала. Его рука, сильная, как у Посейдона, схватила Медузу за волосы. Не открывая глаз, Медуза повернулась, чтобы принять его поцелуй» [Барт, 2000б, с. 104], но была обезглавлена. Тематический ряд – *body, hand, eyes, neck* – подчеркивает эротическую основу отношений героев.

*One day the seagulls on the statues of her bouldered beaux told her that Perseus himself was winging herward, a golden dream; she lulled her sisters to sleep with a snake-charm song she'd learned and then feigned sleep herself. Softly he crept up behind; her whole body glowed; his hand, strong as Poseidon's, grasped her hair above the nape. Her eyes still closed, she turned her neck to take his kiss ... [Barth, 1973, p. 98].*

После смерти от руки Персея Медуза Барта получает новую жизнь и способность даровать молодость или превращать в камень того, кто на нее посмотрит. Сюжетный мотив изменения подчеркивается на семантическом уровне движением конструкции по спирали с последующим усложнением значения – превращение плоти в камень, камня в звезду и так далее.

Заключительная часть «Химеры» пересказывает и реинтерпретирует сюжеты мифа о греческом герое Беллерофоне, убившем Химеру.

*Thus begins, so help me Muse, the tidewater tale of twin Bellerophon, mythic hero, cousin to constellated Perseus: how he flew and reflew Pegasus the winged horse; dealt double death to the three-part freak Chimera; twice loved, twice lost; twice aspired to, reached, and died to immortality – in short, how he rode the heroic cycle and was recycled [Barth, 1973, p. 145].*

*Так начинается, помоги же мне, Муза, прилив океана сказаний двойняшки Беллерофона, легендарного героя, кузена воссозвезженному Персею: как раз за разом летал он на крылатом коне Пегасе; навлек двойную смерть на чудную трехчастную Химеру; дважды любил, дважды терял; дважды алкал, достигал – и для него погибал – бессмертия; короче – как завершил он весь героический цикл и пошел на второй круг [Барт, 2000б, с. 153].*

Многократное использование лексических единиц с приставкой *re-* (снова, заново, еще раз) и употребление параллельных конструкций, в состав которых входит наречие *twice* (во второй раз), с одной стороны, демонстрирует вторичность повествования, с другой – подчеркивает спиралеподобное развитие сюжета, получающего ироническую трактовку.

По преданию, у Беллерофонта было два сына – Гипполох, унаследовавший ликийское царство, Исандр, погибший в войне с солимами, и дочь Лаодамия, родившая Зевсу Сарпедона [Мифы народов мира, 1998, с. 166]. Дж. Барт, отталкиваясь от этого сюжетного момента, описывает детские годы детей Беллерофона. Особое внимание уделяется полетам семьи на крылатом коне Пегасе (ср. *flew, sky-high*). Метафора «*the royal family daily went sky-high*» («ежедневно царская семья парила в высотах неба») становится одним из средств иронического изображения истории Беллерофона.

*From the time our first was born he flew too, nestled in his mother's breast as she in mine, and so loved the ride that to my discomfort she named him Hippolochus: "dropped from a mare". Soon little Isander took his place; sturdy Hippolochus hung*

*on astern. Came Loadamia, gentle as her mom: the ladies rode before, the boys behind, never once squabbling which should sit next after me, and the royal family daily went sky-high [Barth, 1973, p. 155].*

*С самого рождения нашего первенца летал с нами и он, прикорнув к груди своей матери столь же уютно, как и она сама к моей; он так полюбил эти верховые прогулки, что Филоноя, немало меня обескуражив, назвала его Гипполохом, «кобыльим недоноском». Вскоре его место занял малютка Исандр, крепьши Гипполох цеплялся за меня сзади. Появилась Лаодамия, сама нежность, как и ее мать; дамы усаживались спереди, мальчуганы пристраивались сзади, ни разу не затеяв препирательств, кому сидеть следом за мной, – ежедневно царская семья парила в высотах неба [Барт, 2000б, с. 163].*

Согласно Гомеру, в конце жизни Беллерофонт утратил расположение богов, и его постигло безумие. Причиной этого стала надменность Беллерофонта, решившего на Пегасе достигнуть вершины Олимпа. Зевс наслал на коня овода, Пегас взбесился и сбросил седока на землю. Хромой и слепой, скитался Беллерофонт до самой смерти по Алейской долине [Мифы народов мира, 1998, с. 166]. Дж. Барт, представляя развитие сюжета по спирали, переосмысляет идею блужданий по «долине странствий» и отождествляет ее с процессом сказания историй, благодаря чему герой после падения с Олимпа превращается в версию жизни Беллерофона, ведущую повествование о самой себе. Таким образом стирается грань между текстом и жизнью, и мы сталкиваемся с примером реализации концепта «жизнь = текст».

Новелла «Эхо» (сборник «Заблудившись в комнате смеха») предлагает читателю переизложение античного сюжета о Нарциссе и безответной любви к нему нимфы Эхо. «Наивному» читателю «Эхо» представляется тривиальным пересказом мифа в сочетании с последовательным спиралеподобным снижением повествовательного дискурса: «С чего начать. Пещера пророка – вот, пожалуй,

*самое подходящее место; он забрел туда однажды утром, спасаясь от домогательств поклонников. Охота на оленя как-то сама по себе переросла в очередную гонку с преследованием, на сей раз ее возглавила некая назойливая нимфа, за которой увязались бывшие охотники. Потребовались все нарциссовы таланты ..., чтобы в который раз сбить всю эту свору со следа» [Барт, 2001, с. 142]. В действительности история Эхо и Нарцисса отражает ключевую для постмодернизма проблему эволюции роли автора в художественной литературе. Фактически нимфа Эхо – это аллегорический образ, представляющий писателя «эпохи истощения», обреченного на бесконечное повторение сказанного его предшественниками. В статье «Литература истощения», Дж. Барт уверяет читателей, что сложившаяся ситуация – не повод для пессимизма, так как писатель-«эхо» *«никогда, как гласит молва, не повторяет всего целиком, как сплетня или зеркало. Он редактирует, повышает или приглушает тон, ... использует чужие слова в своих целях»* [Barth, 1997a, p. 146]. Собственно говоря, таким же образом поступает и сам автор книги «Заблудившись в комнате смеха», создавая видимость повторения известного сюжета и попутно рассуждая на излюбленную писателями-постмодернистами тему возникновения художественного произведения.*

В романе «Козлююноша Джайлз» Дж. Барт обращается к трагедии Софокла «Эдип-царь». В пьесе «Талипед-декан» скрупулезно, сцена за сценой, писатель следует античному прецедентному тексту, но в финале вместо трагического катарсиса подводит читателя к «торжеству комического». Казалось бы, в бартовском римейке, развивающемся в соответствии с фрактальной моделью спирали, сохранены все стандартные элементы сюжета: традиционный набор действующих лиц, общепринятое развитие событий и трагическая развязка, но создается впечатление, что трагедия Софокла вывернута наизнанку. Подбор лексики осуществлен Дж. Бартом таким образом, что возникает противоречие между априорной трагической установкой и фарсовым, сниженным характером речи персонажей. Текст нарочито насыщается слэнгизмами и разговорными выражениями, характерными для университетской среды. Например, сетуя на

бедственное положение Колледжа (Фив), персонажи говорят, что Колледж «*has gone to pot*» («накрылся») и «*is on the rocks*» («на мели») [Barth, 1967a, p. 320]. Подобный лексический регистр лишает всякого трагизма даже главные преступления Эдипа (отцеубийство и инцест): обвиняя Талипеда-декана, Джайнендер-Тиресий провозглашает: «*You killed your daddy*» («Ты убил мамашу») и «*You shagged your mummy*» («Ты трахнул мамашу») [Ibid. P. 336]. Здесь стилистике классической трагедии противоречат как разговорные «*daddy*» и «*mummy*», так и грубо-просторечный глагол «*to shag*». Позже мы встречаем глагол «*to do in*», соответствующий русскому «прикончить, замочить», и даже находящиеся на грани пристойности выражения «*to hump one's mum*» и «*to swive your mother in the prone position*» [Ibid. P. 350]. Той же цели служат провокационная бартовская рифма (*asked/pederast, riddler/diddler, because/menopause* и так далее), а также многочисленные междометия из разговорного английского («*Gee whiz*», «*by golly*», «*by Neddy*» и другие).

Своеобразным продолжением художественно-публицистического романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?», написанного из-за цензурных соображений в иносказательной форме, предполагающей раскрытие замысла писателя через сны героини Веры Павловны, является рассказ В. Пелевина «Девятый сон Веры Павловны». Пелевинская героиня – туалетная уборщица, рассуждающая о философских материях и стремящаяся познать мир посредством отстранения от реальной действительности и погружения в духовность. Вера читает Блаватскую, Рамачараки, Фрейда, Набокова, Есенина, Шолохова, Сологуба и других, ходит на Фасбиндера и Бергмана, слушает Верди, Баха, Моцарта и Вагнера.

*Вера любила делать вид, что воспринимает все происходящее так, как должна была бы воспринять его некая абстрактная Вера, работающая уборщицей в туалете [Пелевин, URL].*

Жизненные перипетии приводят к тому, что Вера убивает свою подругу в стиле «Федора Михайловича», превращаясь при этом в текст как «мир вокруг».

*Вере казалось, что ее заменили плоским рисунком на бумаге, и в ее плоской душе поднималась плоская ненависть к плоскому миру вокруг [Там же].*

Попав в странное житнетекстовое пространство, героиня в ужасе вопрошает: «Что делать?» – и просыпается «на страницах» романа Н.Г. Чернышевского. Фракталоподобное развитие повествования в форме нисходящей, или так называемой «обратной» спирали, превращает постмодернистское произведение из продолжения в начальную точку романа «Что делать?».

Рассмотренные нами примеры свидетельствуют о многомерной иконической связи произведений Дж. Барта и В. Пелевина с различными прототекстами. Данные отношения устанавливаются посредством актуализации метафорических отношений по сходству, лежащих в основе текстовых реминисценций, представляющих собой иконическое воспроизведение знакомой образной или фразовой структуры из другого произведения по образцу фрактальных моделей концентрических кругов и спирали. Интекстуальные связи, устанавливаемые посредством точных и деформированных цитат, различного рода аллюзий, всевозможных намеков и отсылок, позволяют рассматривать любой текст как совокупность «анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных «цитат» без кавычек» [Барт, 1994, с. 417]. В рамках данного подхода каждое постмодернистское произведение может быть прочитано как фрагмент нескончаемой книги, которая выводит его в более широкое текстовое пространство, где каждое произведение является своего рода «цитатой» из бесконечного «текста» культуры.



## Выводы по главе 2

Рассмотрение художественного дискурса постмодернизма с позиций синергетической семиотики не только дает возможность анализа дискурса как самоорганизующейся системы, в которой действуют определенные механизмы, обеспечивающие коммуникацию автора и читателя и стимулирующие самоподобное развитие текста-интертекста, но и позволяет классифицировать интертекстуальные отношения следующим образом: постмодернистский текст актуализирует связи с предшествующими работами автора (гипертекстуальность), с самим собой (паратекстуальность), с другими разножанровыми произведениями (архитекстуальность) и прецедентными феноменами (интекстуальность). Разработанная в ходе исследования классификация отличается комплексной семиотико-синергетической направленностью изучения категории интертекстуальности на синтагматическом и парадигматическом уровнях, каждый из которых, в свою очередь, характеризуется наличием эндотекстуальных и экзотекстуальных связей.

Синтагматическая интертекстуальность реализуется при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности (интекстами как знаками прототекстов), на новый референт по принципу смежности, когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст. Синтагматико-метонимические связи экзотекстуального характера мы называем гипертекстуальностью, эндотекстуального характера – паратекстуальностью.

В рамках данной работы гипертекстуальность трактуется как эффективное средство реализации индексальных связей произведений и/или их частей в рамках творчества отдельного писателя. Маркером постмодернистских работ является использование цитат и аллюзий, вызывающих у реципиента ассоциации с событиями и персонажами из произведений этого же автора. В

процессе анализа установлено, что основу реализации подобных межтекстовых отношений составляют прецедентные феномены, актуализация которых осуществляется посредством соответствующих фреймовых структур, вызывающих в сознании реципиента целый комплекс ассоциаций эмоционального и содержательного характера. Отношения гипертекстуального подобия двух и/или более текстов или их частей, реализующиеся по принципу фрактальной модели ризома, открывают новые измерения каждого произведения в едином текстовом универсуме писателя.

Паратекстовые элементы организуют сложное многомерное образование индексально-метонимического характера. Результаты исследования свидетельствуют о том, что паратекст как разветвленная многоуровневая модель самоподобного развития сложного целого, состоящего из многих частей (фрактальные модели древа и ризомы), открыто или имплицитно оказывает воздействие на читателя, обуславливая соответствующую оценку текста. Гипертекстуальные связи в рамках всего корпуса текстов и авторский паратекстовый комментарий особенностей построения отдельного произведения позволяют читателю наиболее точно воспринять замысел каждой конкретной работы, а также распознать картину мира, которую писатель стремится воплотить всем своим творчеством. Возникающая таким образом многоуровневая система «текст – паратекст – гипертекст» представляет специфику синтагматической интертекстуальности в постмодернистском художественном дискурсе.

В отличие от синтагматической разновидности, парадигматическая интертекстуальность реализуется при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности, на новый референт по принципу их сходства. Парадигматические связи эндотекстуального характера мы называем интекстуальностью, парадигматические связи экзотекстуального характера – архитекстуальностью.

Понятие интекстуальности вводится для обозначения текстовых включений, вносящих в произведение информацию о различных прецедентных

феноменах и устанавливающих парадигматическую (как правило, метафорическую) связь текста с прототекстами посредством реминисценций. Текстовые реминисценции представляют собой иконическое воспроизведение знакомой образной или фразовой структуры из другого произведения в соответствии с фрактальной моделью концентрических кругов в случае употребления точных и трансформированных цитат, упоминаний, аллюзивных имен собственных и аллюзивных реалий. Фрактальная модель «спираль» актуализируется, когда речь идет об аллюзивных сюжетах, творческих вариациях на тему прототекста, дописывании прототекста или языковой игре с прототекстом.

Архитекстуальность трактуется как средство установления в отдельном произведении множества характеристик, отражающих парадигматические отношения текста или его частей с тем или иным прецедентным жанром. Конвенционализированность типов и жанров текстов обуславливает распределение архитектстуальной информации по заданному образцу. Писатель выстраивает речевое произведение в соответствии со своими собственными знаниями и знаниями предполагаемого читателя о типичной организации произведения посредством реализации фреймовых структур как инвариантов представления жанровой информации. В случае установления архитектстуальных отношений речь идет не только о разных жанрах и типах текстов, но и о характеризующих их функциональных стилях и стилистических средствах. Соответственно, результатом актуализации архитектстуальности является как стилизация, так и пародирование, реализация которых обеспечивается такими моделями фрактальной самоорганизации, как концентрические круги и спираль. В целом, проведенный анализ подтверждает, что наличие в художественном произведении архитектстуальных связей с тем или иным прецедентным жанром обеспечивает интертекстуальный «диалог» текстов и/или их частей и служит эффективным средством установления экзотекстуальных отношений в едином универсуме текстов.

Подводя итог исследованию категории интертекстуальности, необходимо подчеркнуть, что в постмодернистском художественном дискурсе интертекстуальность выступает средством реализации фракталоподобных иконических и индексальных внутри- и межтекстовых отношений в пределах творчества отдельного писателя и в рамках семиосферы.

## ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРДИСКУРСИВНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Взаимодействие художественного дискурса постмодернизма с различными дискурсами и знаковыми системами осуществляется на следующих уровнях:

1. **Интермедиальность** – взаимодействие художественного дискурса с невербальными знаковыми системами, конституирующее поликодовое креолизованное сообщение, декодирование и интерпретация которого осуществляется на более высоком иерархическом уровне организации повествования. Реализация интермедиальных отношений обеспечивает установление связи художественного дискурса с дискурсами пространственных и мусических видов искусства.

2. **Метадискурсивность** – взаимосвязь с другими вербальными дискурсами (в частности, научным) посредством реализации в художественном дискурсе семиотических систем, выступающих в качестве метаязыка по отношению к соответствующему произведению и предлагающих авторское толкование (пояснение, интерпретацию и оценку) особенностей организации последнего. В постмодернистском художественном дискурсе метадискурсивность проявляется в использовании лингвистического и математического метаязыков.

### 3.1. Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений

Постмодернистское произведение как «знаковая система, имеющая множественную природу и перекликающаяся с другими знаковыми системами» [Мельникова, 2004, с. 38] обнаруживает связь с различными культурными

кодами. Подобные отношения трактуются как интермедиальность (термин ввел немецкий ученый А. Ханзен-Лёве) и восходят к понятию «взаимодействие искусств», многообразные формы проявления которого получают различное толкование у разных теоретиков искусства.

Советский ученый Д.С. Лихачев в работе «Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси» (1966) приходит к выводам общеметодологического характера: «Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Именно в силу этого многие явления в развитии искусств одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного» [Лихачев, 1966, с. 9].

В монографии 1968 года, посвященной литературе немецкого романтизма, Стивен П. Шер вводит понятия «вербальная музыка» (verbal music) и «словесная музыка» (word music) и предлагает три способа репрезентации музыкального в литературе:

- словесная музыка (word music, Wortmusik) – литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха;
- уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре;
- вербальная музыка (verbal music) – литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания [Scher, 1968].

Эта наиболее логичная классификация закономерно составляет основу дальнейших исследований. Так, Альберт Гир, опираясь на семиотическую методологию, позволяющую сквозь уникальное каждого текста видеть

универсальное эстетической структуры, соотносит словесную музыку с функцией сигнификанта – означающего, структурные параллели с функцией сигнификата – означаемого, вербальную музыку с функцией денотата – референта [Gier, Gruber, 1995].

В первом случае, обозначенном Стивеном Шером и Альбертом Гиром, литература стремится заимствовать средства выражения другого искусства. Это может проявляться в музыкальности языка, звукописи (звуковая организация текста) или, если речь идет об ориентации на изобразительный текст, живописности, а также в визуальных формах в поэзии (палиндромах, анаграммах, листовертнях, акростихах) или прозе. Во втором случае, когда искусство предстает в литературе как означаемое, речь идет о композиционном, структурном сходстве эстетических структур искусства, выражающихся в попытках воспроизвести технику композиции или типовые формы. Третий тип основан на инкорпорации образов, мотивов, сюжетов произведений одного медиального ранга – музыки, графики, скульптуры – в произведения другого медиального ранга – литературы. Под интермедиальными инкорпорациями понимают содержащиеся в художественном произведении словесные описания произведений / мотивов живописи, скульптуры, музыки, кинематографа. В этом случае связь между медиальными рядами осуществляется по принципу «многослойности» (Н. Гартман), «текста в тексте» (Ю.М. Лотман), «искусства в искусстве» или «геральдической конструкции» (М.Б. Ямпольский), предполагающей создание «уменьшенной модели» объекта в произведении, что отражает «переход от предметности к репрезентации» [Ямпольский, 1993, с. 71]. Для этого типа Стивен Пол Шер как раз и предлагает термин «вербальная музыка», определяемый следующим образом: «Под вербальной музыкой я понимаю литературную репрезентацию (в поэзии или в прозе) существующих или вымышленных сочинений: поэтическая структура, описывающая музыку. Помимо словесного приближения к реальной или выдуманной партитуре, такие тексты часто предлагают характеристику музыкального исполнения или субъективного восприятия музыки. Хотя вербальная музыка может иногда

достигать звукоподражательного эффекта, она ясно отличается от словесной музыки, которая специально стремится к литературной имитации звучания» [Цит. по: Борисова, URL].

Системный подход к изучению интермедиальных отношений предлагает М.С. Каган в книге «Морфология искусства» (1972). М.С. Каган намечает выход к пониманию целостного мира искусства не как замкнутой структуры, но как разомкнутой системы, достаточно разветвленной и коррелирующей внутри себя на разных смысловых уровнях. Одна из задач «Морфологии искусства» заключается в том, чтобы «выявить координационные и субординационные связи между уровнями художественно-творческой деятельности, дабы постигнуть законы внутренней организованности мира искусств» [Каган, 1972, с. 8]. Именно здесь и возникает представление о «полиглотизме» любой культуры (термин Ю.М. Лотмана) и вместе с этим представление о «полиглотизме» любого художественного произведения. «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено академиком Веселовским как «первобытный синкретизм». Но представление о том, что, расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты мооязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра, вызывает возражения. Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [Лотман, 2000, с. 143]. Другими словами, явление полиглотизма, по Ю.М. Лотману, – это явление языкового «многоголосия», или «интерсемиотичности», так как в полихудожественном произведении взаимодействуют разные семиотические ряды.

Известный отечественный философ И.П. Ильин исходит из того, что любая знаковая система, как художественная, так и внехудожественная, структурируясь в текст, становится источником информации и составляет часть информационного пространства. «Под многозначным термином «медиа» имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражения



мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют «большой язык» культуры любого конкретного исторического периода» [Ильин, 1998, с. 8].

Если «медиа» определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств, то интермедиальность предполагает перевод одного семиотического кода в другой в рамках произведения. При этом включение элементов других видов искусств в нехарактерный для них вербальный ряд значительно модифицирует сам принцип взаимодействия искусств: «мы имеем дело не с цитацией, а с корреляцией знаков» [Тишунина, 2001, с. 153].

Привлечение к интерпретации художественного произведения различных кодов становится возможным благодаря признаку открытости, позволяющему рассматривать каждую точку художественного дискурса как отдельный «организм», способный к саморазвитию. Используя внешнюю семиотическую среду семиосферы и привлекая все новые коды восприятия, художественный дискурс многократно воссоздает и динамически развивает свою интермедиальную структуру. Другими словами, под интермедиальной самоорганизацией подразумевается способность элементов неравновесной системы художественного дискурса, взаимодействующего со множеством других дискурсов и знаковых систем, с течением времени приходить к упорядочиванию внутренней структуры.

Существенным параметром самоорганизации является нелинейность и эмерджентность развития системы, то есть ситуация, при которой состояние системы на каждом последующем шаге зависит не столько от начального состояния, сколько от непосредственно предшествующего, и развитие совершается через случайность выбора пути. Точки ветвления направлений развития открытой нелинейной системы, как известно, называют точками бифуркаций, опосредующими переход между микро- (интертекст), макро- (дискурс) и мега- (интердискурс) уровнями, когда незаметные флуктуации влияют на эволюцию системы в целом. Являясь необходимым условием для прорыва микровзаимодействий на мегауровень, состояние неустойчивости представляет хаос в двух обликах созидающего и разрушительного начал. С одной стороны, хаос объединяет разные концептуальные структуры воедино, способствуя передаче индивидуальных правил различных видов искусств на более высокий интермедиаальный уровень. С другой стороны, хаос может вызывать распад структуры, чувствительной к малым флуктуациям. В связи с этим для процесса самоорганизации системе необходим не только постоянный приток информации из семиосферы через интермедиаальные источники системы для создания новых структур, но также механизм рассеивания (диссипации) неоднородностей. Если действие рассеивающего фактора превосходит действие источника системы, то есть все неоднородности в системе размываются, то новые структуры не возникают. Если же, напротив, постоянный приток информации из интердискурсивного пространства семиосферы превосходит работу рассеивающего механизма, система вступает в режим с обострением (речь идет о динамическом законе, при котором моделируемая величина обращается в бесконечность за конечный промежуток времени).

Действие механизмов интермедиаального взаимодействия можно описать следующим образом: система художественного дискурса организуется совокупностью процессов формирования динамических фрактальных структур (свертки и развертки концептуального содержания в лингвистических средствах, манифестирующих концепт), элементы которых, взаимодействуя и

преобразуя систему смысла в процессе восприятия художественного произведения читателем, возобновляют и осуществляют коды и схемы интермедиальных структур, опознаваемых воспринимающим сознанием, конституирующим систему смысла данного художественного произведения, как самоподобное единство в пространстве смысла семиосферы. Отсюда следует, что интермедиальная система смысла постоянно производит и воспроизводит свою собственную концептуальную организацию через операции фрактальной самоорганизации как систему производства своих компонентов. Благодаря этому явлению, художественное произведение переживает своего творца, постоянно осуществляя и подтверждая себя как самостоятельную систему смысла, для познания которой нужен уникальный набор художественных кодов и схем, обновляемых и дополняемых в пространстве семиосферы с каждым новым прочтением данного художественного произведения. Таким образом, утверждая принцип динамичной системности смысла и гибкой самоподобности структур, мы не изобретаем ничего нового, а лишь расширяем онтологическую перспективу традиционного определения художественного смысла как «конфигурации связей и отношений между разными элементами ситуации и коммуникации, которая создается или восстанавливается человеком, понимающим текст сообщения» [Шедровицкий, 1995, с. 562].

Изучая особенности реализации интермедиальных отношений на примере художественного постмодернистского дискурса, необходимо подчеркнуть, что искусство постмодернизма отличается синтетическим художественным языком, опирающимся на принцип ассоциативной многослойности, где сами ассоциативные ряды часто выстраиваются по принципу языков смежных видов искусств. В литературный язык органично входят кино, театр, живопись, музыка не как тематические сопряжения, а как моделирующие принципы речевой организации литературного текста [Тишунина, 2001], что приводит к реализации интермедиальных связей художественного, музыкального,

изобразительного и многих других дискурсов, взаимодействующих в пространстве семиосферы.

### **3.1.1. Интермедиаальные связи художественного и изобразительного дискурсов**

Семиотическая классификация моделей интермедиаального взаимодействия литературы и визуальных искусств (основанная на литературе русского авангарда начала XX века) разработана А. Ханзен-Лёве. Репертуар приемов интермедиаальной техники ученый строит на основе семиотической триады Ч.С. Пирса «символ – икона (копия) – индекс». Соответственно, в работе А. Ханзен-Лёве разграничиваются следующие типы корреляции вербальных и визуальных знаков (текстов): во-первых, транспозиция фабулы вербального текста в «нарративный» изобразительный текст (знак-символ с авторефлексивной, автореферентной функцией). Во-вторых, трансфигурация «пространственной семантики» вербального текста на основе семантического контраста или параллелизма (каламбур, игра слов, омонимия, синонимия, паронимия, анаграмматика) в визуальный текст, в результате чего образуется тонический знак с референтной функцией (предметный знак) или авторефлексивной функцией (метаметазнак). В-третьих, проекция концептуальных моделей визуальных искусств (монтаж, пространственная перспектива, беспредметность), которые в словесном тексте получают свойства знака-индекса с авторефлексивной, автореферентной функцией (метаметазнак) [Ханзен-Лёве, 2003]. Техника интермедиаальной связи, предложенная А. Ханзен-Лёве, соотносится с технической классификацией Ганса Лунда, который разделяет «комбинацию – сочетание визуального и словесного в «составных» произведениях типа эмблем или авангардных спектаклей; интеграцию – визуализацию формы

словесных произведений (барочные стихи); трансформацию – словесное переложение произведения визуальных искусств» [Цит. по: Геллер, 2002, с. 6].

Изучая возможность адекватного перевода с визуального «языка» на вербальный, Ю.М. Лотман отмечает, что «переключение из одной системы семиотического сознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер» [Лотман, 2000, с. 66]. В рамках лингвосинергетического подхода взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов составляет точку бифуркации в организации художественного произведения. Интермедиальные отношения, выступающие основой открытой неравновесной системы смысла, организуются по принципу самоподобия, поддающегося объяснению посредством понятия фрактала как объекта нелинейной природы с дробной размерностью. Многомерность восприятия фрагментированного интермедиального повествования порождает многократное «наложение» смысла (фрактальная модель «концентрические круги») и развитие смысловых отношений по «спирали».

Традиционным видом интермедиальности выступает искусство иллюстрации к вербальному тексту, реализующееся в поликодовом визуально-вербальном построении. В романе Дж. Барта «Once upon a time: a floating opera» *Интерпретирующая ария-в-арии: «Джек и Джил» (Exegetical aria-within-an-aria: “Jack and Jill”)* посвящена всестороннему рассмотрению детского стихотворения из сборника сказок Матушки Гусыни.

*Jack and Jill*

*Went up the hill*

*To fetch a pail of water.*

*Jack fell down*

*And broke his crown*

*And Jill came tumbling after* [Barth, 1994, p. 210].

Авторские размышления подкрепляются карандашными зарисовками, оживляющими действие.

\*Е.г.,



[Ibid. P. 212]

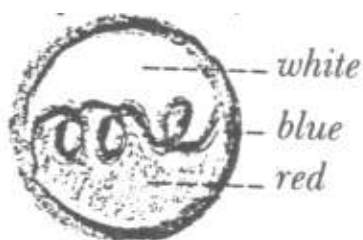
Рисунок, выступая самоподобным воспроизведением «словесного портрета» по модели концентрических кругов, детерминирует представление соответствующего образа, непосредственно влияя на художественный текст в его восприятии читателем. При этом интерпретация интермедиального комплекса, выступающего точкой бифуркации самоорганизующегося дискурсивного пространства, предполагает множественность вариантов трактовки последнего. Автор вербального текста и художник-иллюстратор имеют одну общую целеустановку, однако художник, хотя формально и следует за сюжетно-композиционной линией текста, отражает в рисунках свое видение предмета изображения. В результате Дж. Барт, анализируя иллюстрации к сборнику сказок Матушки Гусыни, невольно приходит к выводу, что описанная история представляет собой один из вариантов прочтения библейского сюжета о «падении» Адама и Евы.



[Ibid. P. 219]

Подобного рода интермедиаальные отношения также находят выражение в условно-символическом изображении (эмблема как результат комбинации визуального и вербального) соответствующего понятия. Так, в романе Дж. Барта «Письма» Тодд Эндриус разрабатывает для фирмы своего отца новый торговый знак.

*Within a circular field, white above and gules below, the company's initials azure in a loopy script which also forms the field's perimeter, so:*



*Each loop carrying into one moiety the other's color. The whole resembling, from any distance, a Yang/Yin done by a patriotic Italo-American spaghetti bender and, closer up, evocative of U.S. imperialism and isolationism at once: US become me and inflated to a global insularity [Barth, 1979, p. 280].*

Поясняя символическое значение новой торговой марки, герой отмечает, что «на расстоянии этот знак напоминает графическое изображение инь-ян». При этом высокий посыл подобного сравнения снижается последующим использованием разговорной лексики (*bender* – кутеж, попойка). «При ближайшем рассмотрении данная эмблема вызывает ассоциации с империализмом и политикой изоляции США», иронически названным «мировым островом» (*a global insularity*). Переход от «высокого к низкому» символически обозначен петлеобразной спиралью, переходящей во внешнюю границу эмблемы. Интермедиаальный комплекс «текст – рисунок – текст», демонстрируя смысловое развитие в соответствии с одноименной фрактальной моделью («спираль»), упорядочивает флуктуации, вызванные притоком

информации из семиосферы, благодаря действию креативного аттрактора, направляющего процесс интерпретации в нужное русло. Соответственно, художественный комментарий представляет образное описание внешних очертаний и цветового оформления (ср. использование лексических единиц *white, gules, azure, blue, red*) эмблемы. Изобразительный ряд, в свою очередь, воздействуя на восприятие, не просто сопровождает литературно-художественный текст, а истолковывает его наглядно.

Примеры сочетания визуального и вербального компонентов в различного рода эмблемах, знаках и символах присутствуют и в произведениях В. Пелевина. Так, главная героиня романа «Священная книга оборотня», просматривая *«учебный фотоальбом уголовных татуировок»*, обнаруживает *«чью-то спину с пылающим на костре Бен Ладеном в легкомысленной белой маечке с эмблемой:*



» [Пелевин, 2009в, с. 160].

Усама бин Ладен (в другой транскрипции Осама бен Ладен), лидер исламской террористической организации «Аль-Каида», обвинен в проведении террористического акта 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке, когда авиалайнеры, захваченные террористами, врезались в башни-близнецы Всемирного торгового центра. Эмблема, передающая закодированное сообщение, нанесена на майку, в которую одет Бен Ладен, изображенный на татуировке, представленной на фотографии в альбоме, просматриваемом девушкой-лисой, находящейся в одном из отделений милиции г. Москвы. Фрактальный способ представления информации посредством телескопической вложенности образа (модель «концентрические круги»), формируя интермедиаальный комплекс, косвенно передает авторскую позицию и влияет на художественный текст в его восприятии читателем.

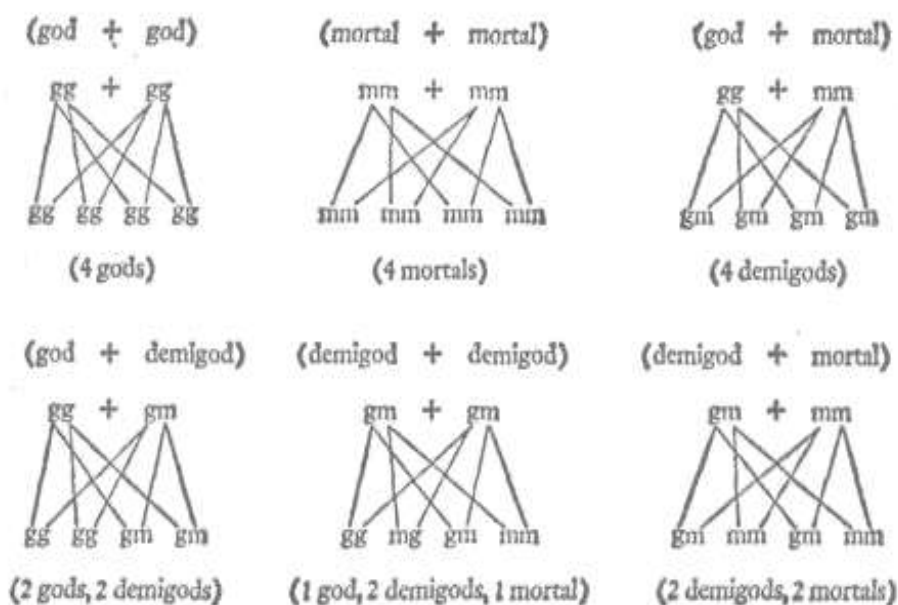
Другим способом установления интермедиаальных отношений художественного и изобразительного дискурсов является введение в вербальное пространство литературного произведения различного рода схем и



диаграмм как иконических знаков, в основе которых лежит отношение подобия. Ч. Пирс определяет диаграмму как «репрезентатив, являющийся по преимуществу иконическим знаком отношения, стать каковым ему способствует условность» [Цит. по: Усманова, 2001, с. 290]. Именно абстрактно-условный характер изображения вербального сообщения позволяет рассматривать данный вид интермедиальных отношений как средство самоподобной организации.

Фрактальное представление интермедиальной информации, выстраиваемое по модели концентрических кругов, находим на страницах романа Дж. Барта «Химера», где пространное рассуждение о взаимоотношениях и родстве богов и смертных иллюстрируется диаграммой, демонстрирующей возможность рождения полубогов, и далее снабжается примерами из жизни обитателей Олимпа.

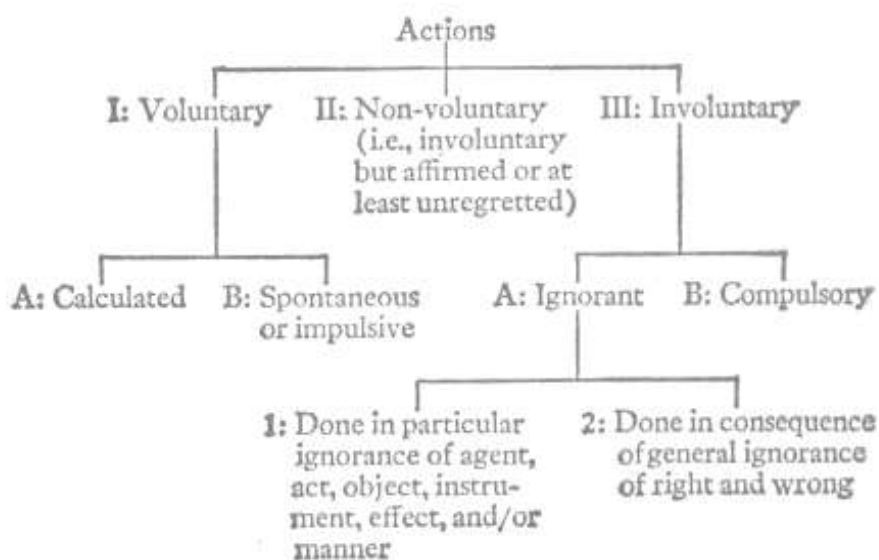
*As for gods on demigods, demigods on demigods, and demigods on mortals, the expectable results can be best represented by a diagram in which gg stands for god, mm mortal, gm (or mg) demigod, thus:*



[Barth, 1973, p. 190].

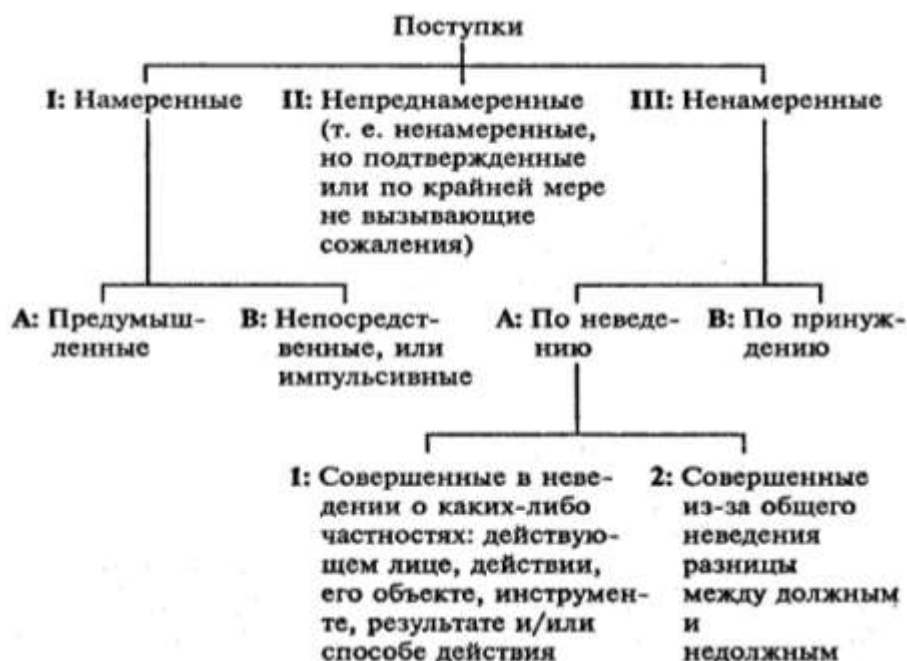
Другим примером переплетения вербального и иконического образов, приводящего к наложению одного дискурса на другой в рамках креолизованного сообщения, является цитирование разработанной Аристотелем классификации человеческих поступков в зависимости от степени или природы волнения действующего лица, которую Беллерофон (роман «Химера») кладет в основу своих размышлений о доле своей вины в смерти Главка и брата (ср. семантику употребляемых лексических единиц – *follow*, *fulfill*, *affirm*). Взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов в данном случае демонстрирует наложение дискурсов с последующим расширением значения.

*Indeed, following Aristotle's classification of human actions according to the degree and nature of the agent's volition –*



*my failure to spring to my kinsmen's aid and my preventing Sibyl from rescuing them ... fulfills the Pattern: I therefore affirm it, and therefore I'm culpable, morally if not legally, in the Aristotelian sense [Barth, 1973, p. 183-184].*

*Действительно, придерживаясь Аристотелевой классификации человеческих поступков в зависимости от степени или природы волнения действующего лица,*



*то, что я провалился с попыткой выскочить на помощь свои родичам, но зато воспрепятствовал Сивилле спасти их ... отлично вписывается в Схему; я, следовательно, ее подтверждаю и, следовательно, виновен – морально, если не по закону, - в смысле Аристотеля [Барт, 2000б, с. 193-194].*

Примером реализации фрактальной модели «спираль» как средства выражения интермедальных отношений, актуализирующих композиционные особенности произведения путем сигнификации вербальной материи, становится многократное обращение Дж. Барта к мифологической схеме Дж. Кэмпбелла, изложенной в монографии «Тысячеликий герой». Так, в романе «Козлююноша Джайлз» жизненный путь протагониста выстраивается строго по схеме обобщенной биографии мифологического героя, предложенной Дж. Кэмпбеллом. В трилогии «Химера» волшебник Полиид внезапно сам превращается в схему, описывающую стандартный жизненный путь мифологического героя, в результате чего диаграмма появляется на страницах текста Дж. Барта.



[Barth, 1973, p. 271].

В романе «Письма» Готт Эндриус (ранее протагонист «Плавучей оперы») также соотносит свою жизнь с условностями мифа и обнаруживает в своей биографии все основные этапы мифологического цикла: события, произошедшие в первой половине жизни Эндриуса, неизменно повторяются. Кроме того, литератор Амброуз Менш в письме к Автору сообщает, что задумал создать произведение, основываясь на теориях Рэглана и Дж. Кэмпбелла (речь идет о трилогии «Химера»).

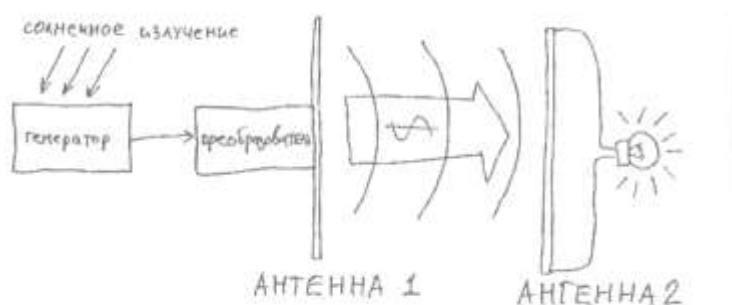
*I divide the story of Perseus the Golden Destroyer first into 2 “cycles” (e.g., I: The official myth; II: My projected fiction about his later adventures: his midlife crisis and its resolution); and if I further divide each of those cycles into, say, 7 parts or stages, of which the 6th in each case is the climax; and each of those climactic 6th stages is divided into 7 parts [Barth, 1979, p. 648].*

*Сперва я разделю историю Персея на два «цикла» (например, I: Официальный миф; II: Мой рассказ-продолжение о его последующих*

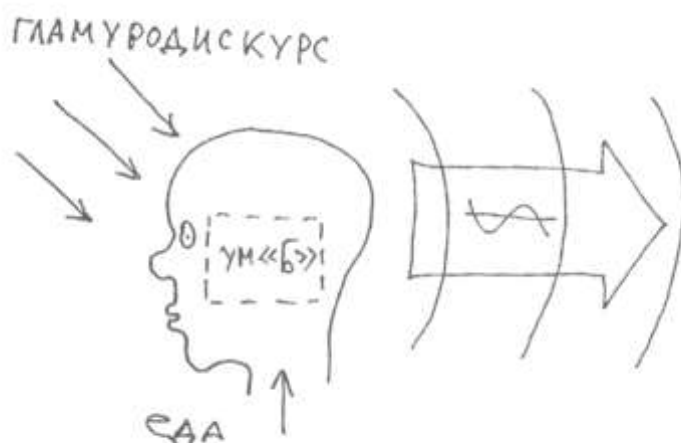
приключениях: его кризис среднего возраста и преодоление последнего); затем, если я разделю каждый из этих циклов, скажем, на 7 частей или стадий, причем 6-я из них неизменно будет кульминацией и, в свою очередь, будет состоять из 7 частей.

При этом в тексте вновь фигурирует схема из «Тысячеликого героя», которая, по мнению А. Менша, применима не только к мифологическим сюжетам, но может актуализироваться и в реальной действительности. Следуя «совету» А. Менша, Дж. Барт в романе «Once upon a time: a floating opera» анализирует собственную биографию сквозь призму кэмпбелловской теории, вновь воспроизводя упомянутую выше схему. Самоподобная реализация интермедиальных отношений, демонстрирующая множественность вариантов «прочтения» одной и той же диаграммы, порождает все новые витки «спирали интерпретации» в рамках творчества отдельного писателя.

Еще одним примером сочетания вербального сообщения с различного рода схемами и диаграммами выступает образно-символическое толкование понятия «деньги» (ср. использование развернутой метафоры «деньги – это красочный сон, который люди видят, чтобы объяснить нечто такое, что они чувствуют, но не понимают» [Пелевин, 2008а, с. 224]) в романе В. Пелевина «Empire V», которое сменяется квазинаучным объяснением «деньги – это то ментальное напряжение, в котором все время пребывает ум «Б»» [Там же. С. 225], сопровождающимся схематическим описанием указанного процесса.



[Там же. С. 227].



[Там же. С. 226].

Подобного рода рисунки, являясь неотъемлемой частью творчества, позволяют не только передать смысл соответствующих художественных образов, но и помогают читателю постичь концепцию всего произведения. Первая схема демонстрирует процесс преобразования солнечной энергии в электрический свет, вторая по аналогии объясняет воздействие гламуродискурса на ум «Б». Введение в вербальное пространство произведения схем как иконических знаков обеспечивает интермедиальное взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов по модели «спираль»: непонимание героем образного объяснения сущности рассматриваемого явления требует перехода к научному толкованию; сложность вербальных умозаключений инициирует внедрение в художественный дискурс самоподобных иконических компонентов, иллюстрирующих описанный процесс на разных уровнях абстрактности.

Следующим видом реализации интермедиальных отношений является визуализация словесного произведения, акцентирующая внимание на графическом оформлении вербального компонента. В упомянутом выше романе В. Пелевина «Empire V» основное положение теории рекламы *«нигде не прибегая к прямой лжи, создать из фрагментов правды картину, которая связана с реальностью ровно настолько, насколько это способно поднять*

продажи» [Там же. С. 85] иллюстрируется следующим «лингвогеометрическим объектом».

*Об этом не говорят.*

*Такое не забывают.*

*Вот – корень всего.*

*Источник, из которого вышли мы все – и ты, и те, кого ты пока что считаешь «другими». Не где-то там, в Гималаях – а прямо в тебе.*

*Реально и осязаемо.*

*Надежно и всерьез.*

*Это по-настоящему*

[Там же].

Данный отрывок состоит из вертикальной поэтической и горизонтальной прозаической частей, пересечение которых порождает изображение креста. Основная идея «*корень всего – прямо в тебе*» находит воплощение в точке пересечения линий креста, выступающей символом жизненной энергии. Иконическая природа «лингвогеометрического» знака в анализируемом примере актуализирует многозначность рассматриваемых автором понятий.

Особой разновидностью визуализации является лингвопоэтический прием перехода на иносистемную графику. В романе В. Пелевина «Generation П» использование латиницы для оформления цитаты из стихотворения Ф.И. Тютчева – «*UMOM ROSSIJU NYE PONYAT, V ROSSIJU MOJNO TOLKO VYERIT. “SMIRNOFF”*» [Пелевин, 2009а, с. 70] – подчеркивает цинизм рекламщиков, сопрягающих в рекламном слогане культовую литературную цитату и водочный бренд.

Ярким примером интеграции вербального и иконического компонентов на уровне визуализации является сонет В. Пелевина «Психическая атака». С одной стороны, это фракталоподобное воспроизведение стихотворения Владимира Маяковского: строки поэта

«развернув моих страниц войска, я прохожу по строчечному фронту» изображены буквально – в виде вооруженных бойцов вместо букв. С другой стороны, это автоаллюзия на «Реввоенсонет» из книги В. Пелевина «Чапаев и Пустота», которая, в свою очередь, отсылает к впечатляющим кадрам психической атаки каппелевцев из кинофильма «Чапаев».

ПСИХИЧЕСКАЯ АТАКА  
СОНЕТ

«Я вывожу страниц своих войска...»

*В. Маяковский*

⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔

⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔

⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔

⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔ ⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔  
⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔⚔

Петр Пустота

[Пелевин, 2008е, с. 7].

Помимо комбинации (сочетание визуального и вербального) и интеграции (визуализация вербального), существует еще один вид реализации интермедиальных отношений, трактуемый как трансформация – словесное переложение произведений визуальных искусств. Креолизованные сообщения подобного рода достаточно часто встречаются в работах В. Пелевина. Так, в романе «Empire V» с целью доказательства действительности теории заговора,



объясняющей многовековое господство вампиров на земле, издревле выращивающих людей для получения питания, описывается картина в викторианском стиле, изображающая процедуру принятия вампирами «красной жидкости».

*Над столом висела картина. Она изображала странную сцену, похожую на лечебную процедуру в викторианском сумасшедшем доме. Возле пылающего камина сидели пять человек во фраках и цилиндрах. Они были привязаны к своим креслам за руки и за ноги, а их туловища были пристегнуты к ним широкими кожаными ремнями, словно на каком-то древнем самолете. Каждому в рот была вставлена палочка, удерживаемая завязанным на затылке платком (такой деревяшкой, вспомнил я, разжимали зубы эпилептику во время припадка, чтобы он не откусил язык). Художник мастерски передал отблески пламени на черном ворсе цилиндров. Еще на картине был виден человек в длинной темно-красной робе – но он стоял в полутьме, и различить можно было только контур его тела [Пелевин, 2008а, с. 220].*

Как показывает материал, писатель, запечатлевая зрительные ощущения, создает иконические образы, опираясь на ассоциации, символы и переносные значения слов, которые в художественном произведении выступают знаками предметов, передаваемых в изобразительном искусстве при помощи линий и цвета.

В постмодернистском произведении зрительные образы, актуализируя процесс телескопического развития интермедиального комплекса по принципу аналоговой организации, становятся основой создания «вербальной картины», которая может породить новое визуально-вербальное построение, метафорически дублирующее известное полотно.

*У художника Дейнеки есть такая картина – «будущие летчики»: молодые ребята на берегу моря мечтательно глядят в небо, на легкий контур*

*далекого самолета. Если бы я рисовал картину «будущий вампир», она бы выглядела так: бледный юноша сидит в глубоком кресле возле черной дыры камина и замороженно смотрит на фото летучей мыши [Там же. С. 108].*

В основе подобного рода «изображений», когда с целью создания визуального ряда автор обращается к вербальному сообщению, воспроизводящему визуальный ряд, лежит принцип фрактального подобия, обеспечивающий интермедиальное взаимодействие разных видов искусств.

Помимо передачи статичного изображения, возможно так называемое «кинематографическое» описание, отражающее некоторое событие в процессе развития. В рассказе В. Пелевина «Зал поющих кариатид» невербальное общение молодой девушки с богомолем приобретает характер передачи идеи через картинку в движении.

*Лена увидела нечто похожее на окровавленную косточку от вишни. Эта косточка постепенно обросла мякотью, затем кожицей, а потом покрылась длинными белыми пушинками. На концах пушинок стали появляться хрустальные снежинки удивительной красоты – но к этому моменту непонятный плод, на котором они выросли, успел полностью сгнить, и снежинки с печальным звоном осыпались в темноту [Пелевин, 2008г, с. 99].*

Повтор лексической единицы, завершающей одну синтаксическую группу, в начале следующей (ср. косточка – косточка → пушинки – пушинки → снежинки – снежинки), осуществляемый в соответствии с фрактальной моделью «спираль», образно демонстрирует поступательное развитие биологического организма, гибель которого предполагает возвращение в исходную позицию и возможность многократного повторения описанного процесса.

Завершая рассмотрение особенностей реализации интермедиальных отношений художественного и изобразительного дискурсов, необходимо

подчеркнуть фрактальную основу взаимодействия вербального и иконического элементов в рамках креолизованного сообщения, которое, по образному выражению В. Пелевина, является *«лишь отражением иероглифов, отражающих друг друга, ибо один знак всегда определяется через другие»* [Пелевин, 2008б, с. 403]. Как показывает материал, использование интермедиальных средств, обеспечивающих смысловое взаимодействие художественного и изобразительного дискурсов, приводит к созданию объемного и многогранного образа, самоподобная реализация которого включает в действие механизм самоорганизации интердискурса в рамках семиосферы.

### **3.1.2. Интермедиальные связи художественного и музыкального дискурсов**

«Музыкализация» литературы происходит особенно активно в XX веке, когда оказывается «размыт недавно казавшийся незыблемым каркас сюжета, предполагавший, как правило, строго фабульное развитие и единство временного потока. На место этого приходит симфонизм для романа и музыкальный строй для прозы вообще» [Россельс, 1971, с. 120-121]. Общеэстетическое обоснование этим идеям дается в первой трети XX века, прежде всего, О. Вальцелем, который говорит об универсальности принципов формообразования в искусстве, что позволяет судить о композиции словесного произведения по форме музыкального творения. Положение музыки как кода литературы немецкий ученый объясняет большей разработанностью музыкального «технического словаря» [Вальцель, 1923].

Идеи О. Вальцеля находят продолжение в монографии «Музыка и литература. Сравнение искусств» и дальнейших исследованиях Кельвина С. Брауна, посвященных рассмотрению общих (структурных и жанровых)

элементов двух искусств с тем, чтобы обнаружить музыкальный слой в литературе. В знаменитой «Философии новой музыки» Теодора В. Адорно проводятся принципиальные музыкально-иконические аналогии, сравнивается переход от Дебюсси к Стравинскому с переходом от импрессионизма к кубизму. С.П. Шер разделяет «словесную музыку» («word music»), которая имеет целью поэтическую имитацию музыкального звучания (ее анализ предполагает исследование поэтической и прозаической интонации, в частности, мелодизации, модуляции и ритмической организации художественного текста), «музыкальные структуры и технику» («musical structures and techniques») и «вербальную музыку» («verbal music», то есть словесное описание вымышленного или реально существующего музыкального произведения) [Scher, 1968]. А. Гир находит в типологии интермедиальных форм соответствия трем разновидностям отношений между знаком и объектом. По модели транспозиции (символ) организованы так называемые «музыкальные формы» в литературе, по модели трансфигурации (икона) – литературная репрезентация музыкальных сочинений (музыкальный экфрасис), по модели проекции (индекс) – литературные имитации звучания [Gier, Gruber, 1995].

Существенный вклад в развитие традиции музыкальной (полифонической) интерпретации романной структуры вносит М.М. Бахтин, заложивший основания музыковедческой рефлексии в постструктуралистской и постмодернистской философии. Ключевыми метамузыкальными интерпретационными моделями в последней становятся полифония, контрапункт, додекафония и другие.

В монографии А.Е. Махова «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» (2005) вместо традиционной «музыкальности» вводится понятие «трансмюзикального», под которым понимается «эстетическая фикция, существующая в сфере символического обмена между музыкальным и словесным и не имеющая отношения к музыкальной практике и истории музыки» [Махов, 2005, с. 13]. В область трансмузыкального А.Е. Маховым вовлекаются пифагорейское учение о музыке сфер, «музыка христианской души» в

средневековой экзегетике, «музыка природы» сентиментализма и романтизма и другие эстетические теории. К этой же сфере исследователь причисляет «вербальную музыку» (в типологии С.П. Шер), то есть словесное описание музыкальных опусов, в том числе музыкальных тональностей. Основным предметом рассмотрения становится процесс превращения музыкальных категорий и терминов в метафоры и аллегории, в результате чего происходит экстериоризация либо интериоризация понятия. По мнению автора, «литература не воспроизводит в точности ту или иную музыкальную форму в ее конкретности, но благодаря общим приемам формообразования может воспроизводить некую общую линию музыкального произведения, для которого ... характерно наличие некоего нарастания, достижения кульминации и спада с последующим успокоением (кода)» [Там же. С. 161].

В терминах лингвосинергетики речь идет о самоорганизации посредством прохождения точки бифуркации. Под влиянием поступающих в художественный дискурс интермедиальных конструкций в системе накапливаются количественные изменения, вызывающие неустойчивое состояние последней. С одной стороны, ресурсные потоки и случайные флуктуации провоцируют повышение энтропии системы, что ведет к нарастанию хаоса и, в конечном итоге, может привести к ее разрушению. С другой стороны, система стремится сохранить устойчивость за счет переструктурирования и формирования нового порядка и таким образом снизить энтропию. Другими словами, в точках бифуркации перед самоорганизующейся системой открывается множество вариантов путей развития. Как результат возникает множество диссипативных динамических микроструктур – прообразов будущих состояний системы – фракталов.

Реализация интермедиальных отношений художественного и музыкального дискурсов может осуществляться в соответствии с фрактальной моделью ризомы, что приводит к созданию системы, отличающейся динамичностью и отсутствием линейности в силу того, что ризома

подразумевает постоянную генерацию новых пересекающихся и расходящихся непредсказуемыми «смысловыми изгибами» интерпретаций.

Ярким примером интермедиальных отношений художественного и музыкального дискурсов, построенных по принципу ризомы, являются романы Дж. Барта «The Floating Opera» («Плавучая опера») и «Once upon a time: a floating opera». В первом произведении мы сталкиваемся с примером так называемой «вербальной музыки», где музыкальный дискурс выступает в роли референта и развитие сюжета обнаруживает неразрывную связь с постановкой спектакля «Плавучая опера» на оборудованной для театральных представлений барже, которая курсирует вдоль побережья Виргинии и Мэриленда. Плавучие подмости служат аллегорией окружающей действительности, а представление, по замыслу автора, показывает, что подлинное искусство становится достоянием избранных.

Второе произведение базируется на структурном сходстве художественного и музыкального дискурсов и представляет собой автобиографический роман, объединяющий жанр романа и жанр мемуаров в рамках трехактной оперы. Капитан Джей Скрибнер (писатель и профессор одного из университетов) и его жена Бет Дуер (юрист и по совместительству редактор, друг и любимая) на небольшом парусном судне осуществляют трехдневное морское путешествие. Читатель вместе с героями романа, плывя под открытыми парусами судна в зной и в шторм, следует повествованию истории жизни капитана – оперной саге, которая сходна по передаче глубины человеческих переживаний и страстей с произведениями величайших итальянских оперных композиторов Джузеппе Верди и Джакомо Пуччини.

Опера – музыкально-драматическое произведение, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки. Для достижения определенного художественного результата разнообразные оперные формы (сольная ария, ариозо, различные виды вокального ансамбля (дуэт, терцет и так далее), увертюра и самостоятельные оркестровые эпизоды) должны быть подчинены последовательному развитию единого сквозного музыкально-

драматургического замысла. Как уже было отмечено выше, Дж. Барт, представляя развитие сюжета в виде «драмы под музыку», использует в качестве названий глав романа «Once upon a time: a floating opera» соответствующие музыкальные термины: *overture* – увертюра (оркестровое вступление к опере), *interlude* – интерлюдия (промежуточный эпизод между основными действиями спектакля), *act* – акт (действие), *entr'acte* (фр.) – антракт (краткий перерыв между действиями), *episong* – эпилог оперы («заключительная песня»). Оформленное в виде программы оперного выступления содержание демонстрирует фракталоподобное развитие произведения – три главы-акта прерываются тремя промежуточными эпизодами «INTERLUDE», «ENTR'ACTE», «BETWEEN ACTS».

## PROGRAM



OVERTURE: <i>"Gone"</i>	1
INTERLUDE: <i>"We take our waking slow"</i>	104
ACT 1	130
ENTR'ACTE: <i>In the Dark</i>	224
ACT 2	246
BETWEEN ACTS: <i>Light</i>	364
ACT 3 (of 2)	381
EPISONG	397

Каждая глава, в свою очередь, распадается на несколько подглав – арий и дуэтов, сменяющих друг друга. Например, в главе «АКТ 1» представлена упомянутая выше *Интерпретирующая ария-в-арии: «Джек и Джил»* (*Exegetical aria-within-an-aria: "Jack and Jill"*), посвященная анализу одноименного детского стихотворения из сборника сказок Матушки Гусыни.

*Jack and Jill  
Went up the hill  
To fetch a pail of water.*

*Jack fell down  
And broke his crown  
And Jill came tumbling after [Barth, 1994, p. 210].*

Данный отрывок является примером так называемой «словесной музыки», демонстрирующей музыкальность стиха посредством его инструментовки, то есть при помощи определенного подбора повторяющихся звуков: звуковые повторы (аллитерации и ассонансы), звукоподражание, звукопись (звуковая и лексическая анафора и эпифора). Ритмическая структура представленных стихотворных строк основана на так называемом «варьированном повторе», который подразумевает не полное тождество элементов, а лишь их приблизительную соотнесенность (вариант нелинейного фрактала). Если быть точнее, то используется ризоматичная схема, в которой рифмованное двустипное (так называемые «*twin stanzas*» – *aa, cc*) сопровождается дополнительной строчкой (*b*).

Примером реализации интермедиальных отношений посредством звукоподражания как разновидности «словесной музыки» является отрывок из повести В. Пелевина «Желтая стрела», воспроизводящий звук стука колес поезда более чем на 30 языках.

*А вот как стучат колеса в разных странах мира:  
В Америке – «джинджерэл-джинджерэл».  
В странах Прибалтики – «па-дуба-дам».  
В Бенгалии – «чуг-чунг».  
В Тибете – «дзог-чен».  
Во Франции – «клик-клик».*



*В тюркоязычных республиках Средней Азии – «бир-сум», «бир-сом» и «бир-манат».*

*В Иране – «авдаль-халлаж».*

*В Ираке – «джалал-идди» ...*

*Но, конечно, красивее, задушевнее и нежнее всего колеса звучат в России – «там-там». Так и кажется, что их стук указывает в какую-то светлую зоревую даль – там она, там, ненаглядная [Пелевин, 2009б, с. 39-41].*

Параллельные синтаксические конструкции и звуковой повтор одной и той же смысловой единицы образуют фрактальное «неразветвляющееся древо», характеризующееся периодической последовательностью повторяющихся единиц по схеме  $A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow A$ . Прием звукоподражания в данном случае служит средством описания национальных особенностей восприятия движения поезда как метафоры человеческой жизни.

Звуковой повтор, сближающий литературу с музыкой по принципу аналоговой организации, выступает не только структуро- и формообразующим, но и смыслообразующим признаком. В рассказе В. Пелевина «Свет горизонта» основная идея повествования заключена в словах песни, звучащей на испанском языке.

*Он поет о том, что где-то на земле живет ночной мотылек, который сделан из света. Он летает одновременно во многих местах, потому что ... Потому что он знает, что ни одного из них на самом деле нет. Он сам создает тот мир, по которому он летит ... [Пелевин, 2008д, с. 151-152].*

Начинается рассказ обсуждением мотыльками жука-навозника, дочь которого учит испанский язык. Завершающая повествование песня в переводе девочки-жука, с одной стороны, практически дословно воспроизводит сюжетную линию произведения, посвященного поискам смысла жизни ночного мотылька Димы – Мити, ведущего разговор с самим

собой, с другой стороны, подводит итог философским размышлениям героя. Фрактальный способ представления материала (в песне поется о мотыльке, который слушает песню, в которой поется о мотыльке) вновь и вновь возвращает читателя к мысли о том, что жизнь – это мираж, отражающийся в зеркале души.

Интермедиальное взаимодействие художественного и музыкального дискурсов на смысловом уровне связано также с использованием музыкальных цитат и аллюзий, неоднократно встречающихся в произведениях В. Пелевина. Так, любимой музыкой волка-оборотня из романа «Священная книга оборотня» становится «Гибель богов» Вагнера; вампир Рама из романа «Empire V» слушает «Реквием» Верди; в книге «Generation П», эпиграфом к которой становятся строки из песни Леонарда Коэна, «звучит» музыка групп Pet Shop Boys, ДДТ и Наутилус Помпилиус. Однако наиболее частотными являются цитаты из песен Бориса Гребенщикова, лидера рок-группы «Аквариум». В повести «Желтая стрела» музыкальная композиция «Поезд в огне» выступает метафорой всего произведения.

*В одном вагоне сразу в трех местах пели под гитару – и, кажется, одну и ту же песню, гребенщикковский «Поезд в огне», но разные части: одна компания начинала, другая уже заканчивала, а третья пьяно пережевывала припев, только как-то неправильно – пели «этот поезд в огне, и нам некуда больше жить» вместо «некуда больше бежать» [Пелевин, 2009б, с. 33].*

Фракталоподобное воспроизведение (одни заканчивают, другие начинают и так далее) песни, призывающей «вернуть землю себе», становится одной из главных причин, побудивших главного героя Андрея принять решение вырваться из поезда, идущего в никуда.

В романе «Generation П» иронично прописанный образ музыканта представлен в контексте рекламного слогана.

*Вариант плаката – Гребенщиков, сидящий в лотосе на вершине холма, закуривает сигарету. На горизонте – церковные купола Москвы. Под холмом – дорога, на которую выползает колонна танков. Слоган:*

*ПАРЛАМЕНТ.*

*ПОКА НЕ НАЧАЛСЯ ДЖАЗ*

[Пелевин, 2009а, с. 127]

Ирония над подчеркнуто-духовными ценностями, которые пропагандирует Борис Гребенщиков, очевидна и в произведении «Чапаев и Пустота». Песня Б. Гребенщикова, услышанная по радио и растолкованная соседом по палате Володиным, становится тем импульсом, который помогает Петру Пустоте осознать природу Будды.

*– Восемь тысяч двести верст пустоты, – пропел за решеткой радиоприемника дрожащий от чувства мужской голос, – а все равно нам с тобой негде ночевать ... Был бы я весел, если б не ты, если б не ты, моя Родина-Мать ...*

*Володин встал с места и щелкнул выключателем. Музыка стихла.*

*– Ты чего выключил? – спросил Сердюк, поднимая голову.*

*– Не могу я Гребенщикова слушать, – ответил Володин. – Человек, конечно, талантливый, но уж больно навороты любит. У него повсюду сплошной буддизм. Слова в простоте сказать не может. Вот сейчас про Родину-Мать пел. Знаешь, откуда это? У китайской секты Белого Лотоса была такая мантра: «Абсолютная пустота – родина, мать – нерожденное». И еще как зашифровал – пока поймешь, что он в виду имеет, башню сорвет*  
[Пелевин, 2009г, с. 209].

Оригинальный отрывок из песни и растолкованный Володиным текст, наслаиваясь друг на друга, образуют новый семантический пласт, а в контексте всего романа приобретают своеобразное метафизическое толкование. Соединяя

светлую тоску оригинального варианта песни и прозрачную эзотеричность трактовки мантры, сознание читателя воспринимает этот палимпсест как нечто синкретичное и в то же время многогранное. Данная цитата не только маркирует наличие авторской позиции, но и является способом ее выражения, так как буддийская концепция, лежащая в основе произведений В. Пелевина, наиболее отчетливо проявляется в песнях Б. Гребенщикова, поэтому именно ему автор «доверяет» сказать те самые слова-коды, которые сам не может произнести в силу своей «отстраненности» от написанного текста.

Интермедиаальные связи художественного и музыкального дискурсов в творчестве Дж. Барта приводят к креолизации вербального сообщения посредством обращения к вторичным знаковым системам записи, возникающим на основе знаковых систем музыки. Так, в *Непрекращающейся арии* (*Insistent aria: "Of course we do"*) автор, комментируя настроение главного героя, обращается к джазовой композиции и детально описывает звуки, издаваемые разными оркестровыми инструментами, а также останавливается на проблеме «слияния» разрозненных звуков в единую мелодию. Доказательством изложенных идей становятся нотные станы, заставляющие «звучать» слово «water».

*Scored rigorously in the accents of speech, the word would appear not as two quarter notes –*



— but as a sixteenth and dotted eighth —



— or an even more abrupt pair of sixteenths —



– *followed in either case by the ominous silence of that quarter rest on the measure's closing beat* [Barth, 1994, p. 216].

Графическое изображение звуков наглядно демонстрирует иконический характер музыкальной композиции. Речь идет о нелинейном самоподобии, так как наблюдается усложнение каждого нового варианта «звучания» “water”. Вербальные комментарии, «врастающие» в структуру нотных станов, образуют с последними полифоническое единство. Динамичная модель спирали, воплощающая идею циклического реверсивного вектора движущегося вербально-иконического потока, свидетельствует о процессе интермедиальной самоорганизации, под которой подразумевается способность элементов неравновесной системы художественного дискурса, взаимодействующего с другими знаковыми системами, с течением времени приходить к упорядочиванию внутренней структуры.

В произведении «Козлоуноша Джайлз» встречается более сложная нотная запись многоголосого музыкального произведения в виде партитуры гимна студентов.

*“Oh, listen, George,” she said; “they’re playing the Alma Mater Dolorosa! I love that hymn.” And indeed it was most moving to hear her sweet girl voice against the stately horns:*



[Barth, 1967a, p. 127].

Интермедиаальные включения подобного рода подчеркивают неоднородность и фрагментарность художественного дискурса, динамическое взаимодействие которого с различными дискурсами и знаковыми системами в пространстве семиосферы находит воплощение в креолизации сообщения.

Апофеозом авангардного поиска новых путей синтеза литературы и музыки можно считать предложение В. Пелевина использовать музыкальное сопровождение при прочтении художественного произведения. К роману «Священная книга оборотня» прилагается компакт-диск с одиннадцатью музыкальными треками, снабженными комментариями от лица героини лисы А Хули. По мнению автора, прослушивание специально подобранных треков в маркированных местах текста не только создает особую атмосферу и придает

роману своеобразную мультимедийную многомерность, но и способствует раскрытию замысла произведения. При этом музыка выполняет особую композиционную функцию, так как мелодия и интонация пронизывают и скрепляют «пространное тело текста».

Как показывает материал, интермедиальные связи в рамках художественного дискурса постмодернизма приводят к заимствованию средств выражения различных видов искусства, тождеству их композиционно-структурных особенностей, а также инкорпорации образов, мотивов, сюжетов произведений музыки, графики, изобразительного искусства в произведения другого медиального ранга – художественной литературы. Интермедиальное взаимодействие знаковых систем, упорядочивание которых осуществляется в соответствии с такими моделями фрактальной самоорганизации, как концентрические круги, спираль, ризома и древо, наглядно демонстрирует нелинейность, эмерджентность и открытость художественного дискурса постмодернизма, в структурировании которого задействованы коды разных семиотических систем.

### **3.2. Метадискурсивность как разновидность интердискурсивных отношений**

В философии постмодернизма для выражения «процессуальности вербального продукта рефлексии над процессуальностью языка» [Можейко, 2001, с. 469] используется понятие метаязыка. Термин «метаязык» является калькой польского термина, введенного в употребление в 30-х годах XX века Альфредом Тарским. Однако еще в древнегреческой и древнеиндийской традициях, продолженных в эпоху Средневековья, было замечено различие «между двумя уровнями языка, а именно между «объектным языком», на котором говорят о

предметах, внешних по отношению к языку как таковому, и, с другой стороны, языком, на котором говорят о самом вербальном коде» [Фатина, 1998, с. 28].

Первоначально термин «метаязык» применялся в математике и логике и означал тот язык, посредством которого исследуются свойства определенных теорий. Метаязык разграничивал уровень описываемого объекта и уровень его описания. Затем этот термин приходит в языкознание для обозначения общенаучной лексики, используемой при характеристике различных аспектов языковедческих явлений. В художественной семиотике метаязык трактуется как «способ реализации метасемиозиса, то есть ситуации, когда язык специально искусственно создается для рассуждения о каком-либо другом языке» [Фещенко, 2006, с. 107].

Л. Ельмслев определяет метаязык следующим образом: когда естественный язык, рассматриваемый в своем денотативном аспекте, имеет предметом ту или иную систему значащих объектов, он превращается в «операцию» – описание, основанное на «эмпирическом принципе», то есть обладающее непротиворечивостью (связностью), исчерпывающим характером и простотой, – другими словами, он превращается в метаязык [Цит. по: Барт, 1994, с. 299]. В трактовке Р.О. Якобсона метаязыковая функция заключается в том, что «предметом речи становится ... код сообщения» [Якобсон, 1975, с. 202]. Код – это множество знаков, по определенным правилам «упаковывающих» информацию, которая становится системным образом распределенной на всем множестве данных знаков. «Выбор кода зависит от канала передачи знаков, цели кодирования и характера информации» [Лукин, 2005, с. 130]. Структура кода трехэлементна: формы знаков – правила соответствия – информация (знание). При этом правила соответствия составлены таким образом, чтобы привести систему в движение, в процессе которого «уже само состояние системы определяло бы каждый раз соотносительную силу элементов-знаков. В этом-то и заключается преимущество знаковых систем, что будучи пущенными в ход в соответствии с правилами, они выводятся на новый уровень, на котором



их элементы, хотя и действуют по тем же правилам, но получают новые относительные веса» [Соломоник, 1995, с. 29].

Постмодернистская трактовка метаязыка восходит к работе Р. Барта «Литература и метаязык», в которой разграничивается «язык-объект как предмет логического исследования и метаязык – неизбежно искусственный язык, на котором такое исследование ведется» [Барт, 1994, с. 131]. Для литературы постмодернизма характерно так называемое «стремление к нулю», то есть ее «разрушение как языка-объекта и сохранение лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка в последний момент становятся новым языком-объектом» [Там же. С. 132].

В рамках семиотической лингвосинергетики метаязыки выступают необходимым условием порождения интердискурсивного пространства семиосферы, представляющей собой совокупность вторичных семиотических систем, построенных на основе перекодирования естественного языка. Соответственно, метакурс как средство описания той или иной дискурсивной формации является семиотическим основанием рефлексии, структурирующей исходный объект.

Понятие метакурса как «способа понимания языка в использовании, представляющего попытку автора, создающего текст, помочь читателю лучше понять последний» [Цит. по: Nyland, 2005, р. 3] ввел в 1959 году Зеллинг Харрис. В настоящее время данный термин широко используется в зарубежной школе (чаще американской и английской) анализа дискурса для описания относительно нового подхода к изучению отношений между текстом и его производителем и реципиентом. К. Хайланд говорит о существовании двух основных видов метакурса, основанных на двух аспектах взаимодействия (two dimensions of interaction): авторское взаимодействие с текстом (interactive dimension) и авторское взаимодействие с читателем (interactional dimension) [Ibid.].

Аспект взаимодействия автора с текстом состоит в создании «метатекста», активизирующего структуры, предлагающие своего рода «ключ» к

интерпретации произведения. При этом метатекст не просто комментирует, структурирует, связывает, но, создавая вторичную референцию, второй план сообщаемого в тексте, он несет определенную коммуникативную нагрузку. Метатекстовые компоненты, представляющие собой рефлексию в тексте по поводу его собственной структуры, вносят «дополнительный смысловой «этаж» в содержание текста, обнажая его внутреннюю структуру, его соотношение с другими текстами и самим собой» [Николаева, 2000, с. 565]. Другими словами, метатекст, отнесенный не непосредственно к предмету высказывания, а к способу языкового оформления последнего, позволяет производителю текста комментировать отдельные слова и выражения, располагать в определенном порядке отрезки высказывания, соединять и разделять их в соответствии со своим замыслом.

В аспекте взаимодействия с читателем автор, комментируя, переключает внимание адресата на наиболее существенные фрагменты произведения и призывает последнего к диалогу посредством введения метаязыковых рассуждений, касающихся процесса организации и самоорганизации художественного произведения. Метаязыковые компоненты данного уровня многофункциональны: «они раздвигают временные рамки и расширяют культурное пространство текста, создавая предпосылки для возникновения многообразных ассоциаций, могут служить средством выражения оценки, использоваться для усиления аргументации или для создания иронии» [Денисова, 2001, с. 113].

В терминах лингвосинергетики реализация метадикурсивных отношений связана с появлением в дискурсе устойчивого аттрактора, задающего катализирующий импульс. «Катализатором системы может послужить некоторый образ внешнего мира, воспринятый сознанием, или образ, уже существовавший в нем, в том числе и некоторая языковая единица, попавшая в фокус рефлексии и выступающая в качестве аттрактора. Когда катализатор вносит в систему свой параметр порядка, придающий ей ту или иную ориентацию, снижая тем самым степень ее симметрии, система испытывает гиперполяризацию и переходит в метастабильное анизотропное состояние. В

этом состоянии изменяется сила энергетического сцепления тех или иных полюсов, попадающих в зону действия катализатора. В одних случаях она снижается, в других – акцентируется. На фоне полярных отношений образуются отношения порядка. Возникшая асимметрия требует уравнивающей компенсации за счет построения дополнительной языковой структуры, реализуемой в той или иной дискурсивной модели. Из неопределенного изотропного состояния система переходит в такое реструктурированное метастабильное состояние, в котором активируются прежде всего те компоненты, которые необходимы для успешной коммуникации и построения дискурса» [Борботько, 2006, с. 253]. Это динамическое коммуникативно-ориентированное состояние системы можно определить как метадискурс, характерными чертами которого выступают телескопичность, фрактальность, самоподобие. Организация дискурса постмодерна как творческая интердискурсивная игра строится по принципу «обновления и устойчивости» – речь идет о регенерации по собственному подобию путем бесконечного повторения (итерации) какой-либо исходной формы по определенному алгоритму. К основным моделям фрактальной самоорганизации метадискурсивных отношений постмодернистского художественного дискурса относятся «концентрические круги» и «спираль».

Выделяя структурный и смысловой уровни фрактального анализа художественного произведения, метаязыковые включения условно можно разделить на две большие группы, первую из которых составляют метаязыковые высказывания структурно-организационного характера, вторую – метаязыковые рассуждения о языке и литературе. К первой группе относятся структурирующие повествование высказывания, отражающие способы оформления произведения и объясняющие значения используемых в тексте слов и выражений. Во вторую группу входят различного рода комментарии, касающиеся смысловой наполняемости литературно-художественного дискурса в целом и каждого конкретного произведения в отдельности; отражая многие феномены языковой культуры, конструкции этой группы являются важной частью авторского художественного замысла.

В постмодернистском художественном дискурсе метадискурсивность как средство реализации семиотических систем, выступающих в качестве метаязыка по отношению к соответствующему произведению, особенно отчетливо проявляется в использовании лингвистического и математического метаязыков.

### **3.2.1. Лингвистический метаязык как средство организации постмодернистского художественного дискурса**

Постмодернистский дискурс представляет собой непрерывный процесс конструирования знаков, для выявления смысловой наполняемости которых необходима интеграция языковой личности читателя в метасистему произведения, созданного языковой личностью автора. Вследствие этого в художественном дискурсе особую значимость приобретает расшифровка лингвистического метаязыка, наполненного особым конституентным смыслом и предполагающего соответствующий набор языковых средств, участвующих в порождении последнего.

На структурно-семантическом метаязыковом уровне авторский комментарий принимает форму толкования терминов, уточнения значений соответствующих выражений, перефразирования и перевода иноязычных отрывков. В большинстве случаев подобные элементы выделяются графически – даются в кавычках или в скобках. Так, в произведениях Дж. Барта в скобках встречаются примеры толкования семантических значений слов, которые могут быть неизвестны читателю в силу их специфического использования.

*“Proetus”, I declared, “says I’m innocent, and in the respect that my role in those deaths was not an example of proairesis (by which will be meant a voluntary act preceded by deliberation), I agree [Barth, 1973, p. 182].*

*«Прет, – заявил я, – говорит, что я невиновен, и в том отношении, что моя роль в этих смертях не могла служить примером проайресиса (под которым будет пониматься намеренное действие, которому предшествовало обдумывание), я с ним согласен [Барт, 2000б, с. 193].*

*Those familiar with my fiction will recognize in this account several pet motifs of mine: the sibling rivalry, the hero's naiveté, the accomplishment of labors by their transcension (here literal), and the final termination of all tasks by the extermination (here figurative) of the taskmaster; the Protean counselor (Polyeidus means 'many forms'); the romantic triangle; et cetera [Barth, 1973, p. 210].*

*Те из вас, кто знакомы с моей прозой, распознают в этом отчете некоторые из моих излюбленных мотивов: соперничество братьев; наивность героя; свершение подвигов благодаря своему над ними превосходству (здесь – буквально); окончательное завершение всех работ уничтожением (здесь фигуральным) работодателя; протейский советчик (Полиид означает много обликов); романтический треугольник и т. д. [Барт, 2000б, с. 222].*

Представленные выше примеры являются классическим образцом введения в повествование научного метаязыкового комментария по модели концентрических кругов – обрамляющий художественный текст комментируется обрамляемым лингвистическим метатекстом.

Обращение к возможностям научного метаязыка посредством этимологического, словообразовательного и других видов анализа соответствующих терминологических единиц находим в произведениях В. Пелевина. Роман «Empire V», посвященный бессмертным существам, отсасывающим людскую энергию – продукт так называемого «ума Б», знакомит читателя с вампирической реальностью, которая описывается дихотомическими терминами «дискурс» и «гламур». Автор представляет

детальный анализ происхождения данных понятий, предлагая оригинальную трактовку последних.

*«Glamour» происходит от шотландского слова, обозначавшего колдовство. Оно произошло от «grammar», а «grammar», в свою очередь, восходит к слову «grammatica». Им в средние века обозначали разные проявления учености, в том числе оккультные практики, которые ассоциировались с грамотностью [Пелевин, 2008а, с. 58].*

*В средневековой латыни был термин «discursus» – «бег туда-сюда», «бегство вперед-назад». Если отслеживать происхождение совсем точно, то от глагола «discurrere». «Currere» означает «бежать», «dis» – отрицательная частица. Дискурс – это запрещение бегства [Там же].*

Если в первом примере лингвистический комментарий, представленный в виде квазилогической спиралевидной цепочки «*glamour – grammar – grammatica*», подводит читателя к ассоциативной связи понятия «гламур» с «грамотностью», то во втором отрывке вольный словообразовательный анализ лексической единицы «*discursus*» приписывает термину «дискурс» значение, прямо противоположное истинному. Подобное использование научного метаязыка лингвистики открывает неограниченные возможности опосредованного воздействия на читателя в отношении ряда философских, политических и религиозных вопросов. Например, посредством толкования значения лексической единицы «медведь» В. Пелевин косвенным образом выражает отношение к современной политической ситуации в России (медведь – символ партии «Единая Россия»).

*... «медведь» – не настоящее имя изображенного животного, а слово-заместитель, означающее «тот, кто ест мед». Древние славяне называли его так потому, что боялись случайно пригласить медведя в гости, произнеся настоящее*

*имя ... «берлога» – место, где лежит ... Менее суеверные англичане и немцы говорят «bear», «bar» ... бер – тот, кто берет ... [Там же. С. 63].*

Метаязыковой комментарий построен по модели концентрических кругов: внешний круг заполняет положительная коннотация эвфемизма «медведь», следующий уровень занимают разноязычные лексические единицы с нейтральной коннотацией «берлога», «bear», «bar», которые во внутреннем круге получают отрицательную авторскую оценку; многоточие свидетельствует о возможности вложения новых смыслов. Основанные на этимологическом анализе и реконструкции внутренней формы языковые игры, восходящие к методу, используемому в философии М. Хайдеггера, получают у В. Пелевина ироническую окраску.

Комментарии в форме перевода и кратких замечаний, отсылающих к соответствующим прецедентным феноменам, способствуют более глубокому пониманию текста за счет актуализации иконических связей с хорошо известными именами и высказываниями. Рассуждения одного из героев романа «Empire V» о значении выражения «бред сивой кобылы», использованном для характеристики творчества В.В. Набокова, сопровождаются следующими замечаниями:

*Ночной кошмар по-английски «night mare», «ночная кобыла». Владимир Владимирович про это где-то упоминает. Но вот почему сивая? Страшнейший из кошмаров – бессонница ... Бессонница, твой взор уныл и страшен ... *Insomnia, your stare is dull and ashen* ... Пепельный, седой, сивый ... [Там же. С. 44]*

Развитие идеи осуществляется по спирали – ассоциации на английском и русском языках переплетаются, «кобыла» становится воплощением «бреда», «кошмара», «бессонницы», что подтверждается фракталоподобным воспроизведением цитаты из В. Набокова на двух языках.

Использование лингвистического метаязыка, выступающего средством толкования терминов и понятий, служит эффективным способом «самоописания» произведения. С позиции интерпретатора «текст генерирует в себе такую часть семиотического пространства, которая, имея своим референтом целый текст, указывая на него, одновременно сообщает о коде и теме материнского текста» [Лукин, 2005, с. 103]. Например, в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» мотылек Митя, рассуждая на тему создания художественного произведения, выражает желание описать в своей работе жизнь насекомых.

*Если бы я писал роман о насекомых, я бы так и изобразил их жизнь – какой-нибудь поселок у моря, темнота, и в этой темноте горит несколько электрических лампочек, а под ними отвратительные танцы. И все на этот свет летят, потому что ничего больше нет. Но полететь к этим лампочкам – это ...* [Пелевин, 2008в, с. 71].

Телескопическая вложенность одного текста в другой (роман мотылька повторяет сюжетную линию произведения, на страницах которого он появляется), выступая средством «самоописания», воспроизводит основную идею романа «Жизнь насекомых»: натурфилософская картина мира насекомых адекватно отражает жизнь людей, находящихся в постоянном поиске смысла существования.

Процесс самоописания тесно связан с реализацией одного из ведущих составляющих концептосферы постмодернистского дискурса – концепта «маска автора», позволяющего писателю осветить многие лингвистические и литературоведческие проблемы повествования. Так, в число основных вопросов романа Дж. Барта «Химера» входит тема создания данного произведения, а одним из героев оказывается сам романист. Автор постоянно занят своими творческими проблемами и обсуждает их с читателем, вкладывая свои слова в уста джинна, под маской которого без труда угадывается Дж. Барт. В середине



повествования джинн рассказывает Шехерезаде о своей работе над «серией из трех повестей – длинных рассказов, которые будут обретать свой смысл друг в друге» (речь идет о романе «Химера»). При этом из его слов следует, что два рассказа уже написаны. Работая над третьей повестью, он оказывается на страницах своего собственного повествования.

*The Genie ... repeated that he was still in the middle of that third novella in the series, and so far from drafting the climax and denouement, had yet even to plot them in outline. Turning then to me, to my great surprise he announced that the title of the story was Dunyazadiad; that its central character was not my sister but myself, the image of whose circumstances, on my 'wedding-night-to-come', he found as arresting for tale-tellers of his particular place and time as was my sister's for the estate of narrative artists in general [Barth, 1973, p. 40].*

*Джинн ... повторил, что все еще находится в середине третьей повести и пока далек от того, чтобы хотя бы начерно набросать ее кульминацию и развязку, не продумал даже в самых общих чертах и ее план. Повернувшись ко мне, он, к моему величайшему изумлению, объявил, что называется эта история «Дуньязадиада», а главная ее героиня – не моя сестра, а я сама, чей образ в «предстоящую брачную ночь», как он находит, столь же удачно схватывает конкретную ситуацию рассказчика историй из его времени и окружения, как образ моей сестры – положение художника-повествователя вообще [Барт, 2000б, с. 45].*

Изоморфизм данного отрывка и романа «Химера» (сначала, как известно, появился рассказ «Персеида», затем были написаны «Беллерофониада» и «Дуньязадиада») помогает джинну объяснить особенности построения трилогии. Использование терминов и понятий литературоведения (*novella, climax, denouement, plot, central character, tale-tellers, narrative artists*) позволяет рассматривать данный фрагмент в качестве метатекста, демонстрирующего

самоподобное развитие произведения. При этом метаязыковые комментарии лингвистического характера, сопровождающие высказывание, расставляют в нем новые акценты, привлекают внимание читателя к тем его сторонам, которые при ином употреблении остались бы скрытыми. В приведенном выше отрывке мы видим попытку переосмысления прототекста (сказки «Тысяча и одна ночь») с целью извлечения нового смысла данного текста («Химера»). Так, главной героиней Барта становится не Шехерезада, а ее младшая сестра Дуньязада, от лица которой и ведется повествование.

Джинн постоянно вовлекает Шехерезаду в диалоги о технике сказания историй, участниках процесса повествования и литературных экспериментах. В частности, он рассуждает о возможности *«представить историю, обрамленную изнутри, чтобы обычные отношения между содержащим и содержимым оказались бы обращены и парадоксально обращаемы»* [Барт, 2000б, с. 37] (ср. петля Мёбиуса как символ обратимости содержания и содержимого).

*They speculated endlessly on such questions as whether a story might imaginably be framed from inside, so that the usual relation between container and contained would be reversed and paradoxically reversible – and what human state of affairs such an odd construction might usefully figure* [Barth, 1973, p. 32].

Автор делает попытку провести параллель между структурными особенностями рассказа и человеческими взаимоотношениями. Он говорит о своем желании написать *«серию из семи концентрических историй-в-историях, расположенных так, что кульминация внутренней из них повлечет развязку следующей за ней снаружи, та – следующей и т.д.»* [Барт, 2000б, с. 37], сравнивая этот процесс с «цепью оргазмов» (данная идея восходит к «Дискурсу любви» Ю. Кристевой и «Фрагментам любовного дискурса» Р. Барта).

*Or whether one might go beyond the usual tale-within-a-tale, beyond even the tales-within-tales- within-tales-within-tales, and conceive a series of seven concentric*

*stories-within-stories, so arranged that the climax of the innermost would precipitate that of the next tale out, and that of the next, et cetera, like a string o firecrackers or the chains of orgasms [Barth, 1973, p. 32].*

Описанная Дж. Бартом фрактальная модель концентрических кругов становится основой метафоры, построенной на изоморфизме литературного творчества и искусства любви, которая, в свою очередь, выступает отправной точкой рассуждений о параллелизме отношений между полами и отношений между рассказчиком и слушателем. На лексическом уровне это проявляется в употреблении единиц, образующих соответствующие тематические ряды: *teller, listener, reader, tale*, с одной стороны, и *masculine, feminine, intercourse* – с другой; на синтаксическом уровне – в использовании параллельных конструкций.

*The book about Sherry herself which he claimed to be reading from, in his opinion the best illustration of all that the very relation between teller and told was by nature erotic. The teller's role, he felt, regardless of his actual gender, was essentially masculine, the listener's or reader's feminine, and the tale was the medium of their intercourse [Barth, 1973, p. 33-34].*

*Книга о самой Шерри, из которой, по его словам, он пересказывает нам истории, – на его взгляд, лучшая иллюстрация того, что отношение между рассказывающим и рассказываемым по своей природе эротично. Роль рассказчика, как ему кажется, безотносительно к его полу, по сути своей мужественна, слушателя или читателя – женственна, рассказ же является средством их совокупления [Барт, 2000б, с. 39].*

В «Беллерофониаде» лингвистический метаязык как средство самоописания становится основой иронии, относящейся не только к герою, «заблудившемуся между строк своей собственной истории», но и к автору,

который горько смеется над собой, когда делает «*трехчастное отступление*», пытаюсь выбраться из «*зыбучего кошмара повествования*».

*We're in a three-part digression already, sinking in exposition as in quickmire! The Deterioration of the Literary Unit: yes, well, things are deteriorating right enough, deteriorating; everything is deteriorated; deterioration everywhere. God knows I'm not what I used to be; no help for that. But never for want of words! Too much to say, that's my complaint: everything to get said, and all at once or I'll forget it. Already I've forgotten half what I'd in mind to write; pen can't keep up; I make mad side-notes, notes of notes for notes [Barth, 1973, p. 164-165].*

*Мы уже в трехчастном отступлении, разворачиваясь, повествование засасывает нас, как зыбучий кошмар! Порча Литературного Целого: ну да, так и есть, все так и портится, портится; все испорчено, повсюду порча. Ей-богу, я не то, чем привык быть, и ничем тут не поможешь. Но дело не в нехватке слов! Слишком многое надо сказать, вот на что жалуюсь я: высказать все-все-все – и при этом все сразу, а не то я забуду. Я уже позабыл половину того, что намеревался написать; перу этого не удержать; я наделал безумных маргиналий, примечаний к примечаниям о примечаниях [Барт, 2000б, с. 174].*

Обилие лексики с отрицательной коннотацией передает чувство неуверенности, а многократное использование отрицательных частиц свидетельствует о невозможности изменить что-либо. Усиление эмоционального напряжения связано с повтором различных грамматических форм лексической единицы *deterioration* (порча, повреждение), составляющей основу чрезвычайно выразительного и ярко ироничного замечания автора по поводу современного состояния литературы, которое описывается им как «*порча литературного целого*». Осознавая истинность данного положения по отношению к своему собственному «творению», автор прибегает к самоиронии

и определяет эту работу как «безумные примечания к примечаниям о примечаниях».

Подобного рода ирония характерна и для произведений В. Пелевина. Например, роман «Священная книга оборотня» открывается «Комментарием эксперта», описывающим историю появления рассматриваемого произведения и выражающим критическую оценку последнего. Предисловие-комментарий, составленный от лица майора милиции Тенгиза Кокоева, ведущего телепрограммы «Караоке о Главном» Пелдиса Шарма и филологов Майи Марачарской и Игоря Кошкодавленко, разделивших одну ученую степень на двоих, предвосхищая возможные отрицательные отзывы о романе, демонстрирует авторское снисходительное отношение к предвзятости и некомпетентности критиков.

*Настоящий текст, известный также под названием «А Хули», является неумелой литературной подделкой, изготовленной неизвестным автором в первой четверти XXI века. Большинство экспертов согласны, что интересна не сама эта рукопись, а тот метод, которым она была заброшена в мир. Текстовый файл, озаглавленный «А Хули», якобы находился на хард-диске портативного компьютера, обнаруженного при «драматических обстоятельствах» в одном из московских парков [Пелевин, 2009в, с. 5].*

Помимо выражения авторского отношения, предисловие, описывая финальную сцену романа, выполняет важную сюжетобразующую функцию – писатель завершает еще не начавшееся повествование, которое в конце сюжета вновь приводит читателя к началу развития событий. Символом подобной организации становится «уроборос» – образ змеи, кусающей себя за хвост.

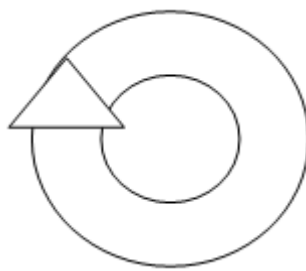


Рис. 15. Змея, кусающая себя за хвост

Данная схема как результат наложения фрактальных моделей «концентрические круги» и «спираль» составляет основу композиции романа «Священная книга оборотня»: повторение в финале произведения начальной ситуации и возвращение героев в исходную точку на новом витке развития.

В художественном дискурсе постмодернизма метаязыковой комментарий не ограничивается толкованием особенностей организации конкретного произведения. Автор, как правило, предпринимает попытку установить существенные характеристики постмодернистского письма в целом, уделяя значительное внимание проблеме определения понятия «постмодернизм». Научные трактаты Дж. Барта, например, посвящены изучению особенностей различных литературных направлений, которые условно разделяются на литературу «истощения» и литературу «восполнения». *«Истощенной»* литературой, не способной отражать особенности современной жизни, автор называет реализм как направление. *«Истинно реалистический»* подход к проблемам современного искусства, состоящий в «ломке» традиционных форм повествования и уничтожении «устаревших» представлений о сюжете, жанре и композиции, соотносится с «обновленной» литературой, способной «наполнить современное искусство новым содержанием». Речь идет о постмодернизме как единственном виде искусства, «отвечающем потребностям эпохи», когда «сугубо индивидуальное приобретает особый смысл» для каждой отдельной личности; эта литература – «образец индивидуального восприятия действительности» [Barth, 1997a, p. 163].

Теорию Дж. Барт подкрепляет практикой, и идею исчерпанности традиционной литературы воплощает в рассказе «Заглавие» из сборника

«Заблудившись в комнате смеха». Посредством спиралеподобной организации повествование постоянно возвращает читателя к исходной мысли, выраженной фразой «заполнять пустоту» (*to fill in the blank*). Иконическое повторение данного выражения в виде риторических вопросов (*Did you think I meant to fill in the blank? What makes you think I wouldn't fill in the blank instead? Even if I should fill in the blank with my idle pen?*), в форме побудительных конструкций (*Try to fill the blank. Efface what can't be faced or else fill the blank. Let the end be blank; anything's better than this*) и философских умозаключений (*Only hope is to fill the blank. You can't fill in the blank; I can't fill in the blank. Or won't. It sounds as if somebody intends to fill in the blank*) концентрирует внимание реципиента на проблемах «истощенной» литературы реализма.

Освещение данного вопроса продолжается в рассказе «Заблудившийся в комнате смеха», где описание событий (подросток Эмброуз с семьей отправляется в Оушн-сити по случаю празднования Дня Независимости) сопровождается метаязыковыми включениями: каждый повествовательный элемент вводится в сочетании с авторским комментарием, определяющим соответствующий виток спирали развития произведения.

*En route to Ocean City he sat in the back seat of the family car with his brother Peter, age fifteen, and Magda G\_\_\_\_, age fourteen, a pretty girl and exquisite young lady, who lived not far from them on B\_\_\_\_ Street in the town of D\_\_\_\_, Maryland. Initials, blanks, or both were often substituted for proper names in nineteenth-century fiction to enhance the illusion of reality. It is as if the author felt it necessary to delete the names for reasons of tact or legal liability. Interestingly, as with other aspects of realism, it is an illusion that is being enhanced, by purely artificial means [Barth, 1968, p. 72-73].*

*En route к Оушн-сити он сидел на заднем сиденье семейного автомобиля вместе с братом Питером, пятнадцати лет, и Магдой Г\*\*\*, четырнадцати лет, хорошенькой барышней и настоящей юной леди,*

которая жила неподалеку от них на Б\*\*\*-стрит в городе Д\*\*\*, штат Мэриленд. В художественной прозе девятнадцатого века заглавные буквы, звездочки или и то и другое сразу употреблялись для усиления иллюзии реальности описываемых событий. Создается такое впечатление, словно автор вынужден опустить имена и названия из порядочности или из-за того, что опасается судебного преследования. Самое забавное, что в данном случае усиливается именно иллюзия, причем сугубо искусственными средствами, – что, впрочем, верно и в отношении многих других аспектов реалистической прозы [Барт, 2001, с. 107].

Рефлексия по поводу своей собственной структуры в терминах и понятиях лингвистики (*initials, proper names*) и литературоведения (*nineteenth-century fiction, illusion of reality, author*) позволяет рассматривать данный отрывок в качестве метатекста, референтом которого является само произведение. Образующая таким образом конструкция может быть описана как спираль, представляющая самоподобное развитие рассказа на языковом и метаязыковом уровнях. При этом авторский комментарий обеспечивает переход на новый уровень понимания произведения в силу того, что метатекст не просто является особым видом языкового оформления, но, составляя второй план высказывания, подчеркивает, выделяет его первый план. Другими словами, метаязык, являясь особой формой выражения, способен в определенной степени влиять и на содержание той части высказывания, к которой он относится. В данном случае автор, комментируя описание событий из жизни главного героя, стремится вызвать у читателя желание задуматься о воздействии средств и приемов «истинно реалистичной» литературы на реципиента.

Проблема раскрытия сущности постмодернизма неоднократно поднимается и в работах В. Пелевина. В романе «Жизнь насекомых» постмодернизм определяется как «искусство советских вахтеров» [Пелевин, 2008в, с. 151], в «Священной книге оборотня» речь идет о «культуре, предпочитающей перепродавать созданные другими образы вместо того,



*чтобы создавать новые» [Пелевин, 2009в, с. 22], в «Числах» постмодернизм возникает, «когда ты делаешь куклу из куклы, и сам при этом кукла» [Пелевин, 2008б, с. 152].*

Особое место среди этих работ занимает повесть «Македонская критика французской мысли», в рамках которой цитируется одноименное сочинение главного героя Кики – *«странная смесь перетекающих друг в друга слоев текста, с первого взгляда никак не связанных друг с другом»*; это *«воспоминания о детстве, интимный дневник, философский трактат и техническое описание» [Пелевин, 2008б, с. 291].* Введенное в текст повествования произведение посвящено рассмотрению трудов таких *«французских мыслителей прошлого века»*, как Мишель Фуко, Жак Деррида, Жак Лакан и других. При этом автор отмечает, что Кика *«никогда в жизни не читал этих философов, а только слышал несколько цитат и терминов из их работ» [Там же. С. 291].* Однако данный факт не мешает герою делать громкие заявления о *«полной никчемности великих французов» [Там же. С. 292].*

*Вот, например, как он сравнивает двух философов, Бодриера и Дерриду:*

*«Что касается Жана Бодриера, то в его сочинениях можно поменять все утвердительные предложения на отрицательные без всякого ущерба для смысла. Кроме того, можно заменить все имена существительные на слова, противоположные по значению, и опять без всяких последствий. И даже больше: можно проделать эти операции одновременно, в любой последовательности, или даже несколько раз подряд, и читатель опять не ощутит заметной перемены. Но Жак Деррида, согласится настоящий интеллектual, ныряет глубже и не выныривает дольше. Если у Бодриера все же можно поменять значение высказывания на противоположное, то у Дерриды в большинстве случаев невозможно изменить смысл предложения никакими операциями» [Там же. С. 292-293].*

Представленная фрактальная модель концентрических кругов состоит из следующих вложенных в друг друга текстов: метатекст В. Пелевина комментирует метатекст Кики, комментирующий особенности произведений Жана Бодриера и Жака Дерриды. Работы последних подвергаются семантическому анализу, о чем свидетельствует употребление терминов «значение», «смысл», «имя существительное», «высказывание», «предложение» и других. Результатом проделанной операции становится утверждение о невозможности изменить смысл в сочинениях французских ученых. В интерпретации Кики это означает невозможность найти какой-либо смысл, в понимании В. Пелевина речь идет о невозможности «критиков» постичь смысл, заложенный в работах французских исследователей.

Основной постулат постмодернизма, относящийся как к творчеству В. Пелевина, так и к работам других представителей данного направления, сформулированный в «Записе о поиске ветра», гласит: *«Ничего не надо сочинять, и все, что должно войти в эту повесть, уже написано, но эти отрывки разбросаны по книгам разных эпох»* [Пелевин, 2008б, с. 414].

Подводя итог особенностям реализации лингвистического метаязыка в постмодернистском художественном дискурсе, необходимо отметить, что любое повествование всегда требует комментария, выполняющего когнитивную функцию выражения идей и мыслей писателя относительно особенностей построения произведения. Относящиеся к лингвистическим метаязыковым элементам терминологические метафоры – размышления по поводу потенциальной обратимости, цикличности, процессуальности, диалогичности, насыщенности множественностью смыслов и гетерогенности постмодернистского письма – отражают сущностные особенности любого постмодернистского произведения. Представленная в виде фрактальных моделей концентрических кругов и спиралей метатекстовая игра выступает средством выражения авторской оценки собственных произведений и произведений постмодернизма как специфического способа мироотображения. В основе данного подхода лежит идея Р. Барта о том, что «адекватные поиски

ответа на то, что есть постмодернистская литература, ведутся не извне, а внутри самой литературы. В результате постмодернистские романы становятся трактатами о языке, романами о приключениях языка, наррациями метаязыка о самом себе» [Цит. по: Можейко, 2001, с. 470]. Как показывает материал, лингвистический метаязык инкорпорируется в структуру художественного дискурса, обеспечивая семиотический сдвиг: постмодернистское художественное произведение как вторичная моделирующая система приобретает способность надстраиваться уже не только над естественным языком, но и над художественным дискурсом, порождая так называемый «метадискурс».

### **3.2.2. Математический метаязык как средство организации постмодернистского художественного дискурса**

В постмодернистском художественном дискурсе научный метаязык математики функционирует в качестве формализованного средства описания, объединяющего вербальные единицы соответствующей терминологической системы с иконическими знаками (цифры, индексы, формулы, графики, схемы). Подобная организация, обеспечивающая оперирование кодами разных семиотических систем, порождает «креолизованное сообщение», актуализация которого приводит к реализации интердискурсивных отношений.

Вербальная основа математического метаязыка включает общенаучную лексику, передающую тональность научного дискурса в целом, и терминологические единицы, активизирующие фоновые знания читателя в конкретной области науки. Термины как единицы научного метаязыка выполняют, в первую очередь, функции номинации и дескрипции.

Так, в рассказе В. Пелевина «Пространство Фридмана» использование математического метаязыка позволяет оформить повествование в виде

стилизации научно-популярной статьи, посвященной истории одного открытия. Как известно, А.А. Фридман – выдающийся отечественный ученый, математик и геофизик, создатель теории нестационарной Вселенной. Его книга «Мир как пространство и время» доказывает идею объединения времени и пространства в четырехмерный физический мир. Специфика повествования обуславливает употребление большого количества научных терминов из физики и космологии (*гравитационная масса, Вселенная, черные дыры, симметрия пространственно-временных континуумов, визуальный эффект, инфракрасный и ультрафиолетовый диапазон*), экономики (*первоначальное накопление, наличность, приватизация, оффшоры*) и математики (*расчеты, уравнение, нестационарное решение уравнений*). Терминологизация повествования, обеспечивающая фракталоподобное взаимодействие художественного и научного дискурсов на метаязыковом уровне, приводит к появлению квазитерминов, описывающих вымышленные научные факты: «пространство Фридмана» – «*измерение, в которое попадает человек, обладающий огромной суммой денег*» [Пелевин, 2008г, с. 220], «эффект Караваева» – «*крупные суммы денег способны вызвать трансформацию реальности*» [Там же], «порог Шварцмана» – «*сумма денег, личное обладание которой переводит сознание человека в пространство Фридмана*» [Там же. С. 221].

Обилие не только математических, но и физических, химических, экономических и других терминологических единиц в произведениях В. Пелевина придает повествованию наукообразный характер и повышает аргументативную силу воздействия на реципиента.

*А вот «дельта» ... Что-то такое было. Этим термином, взятым из институтского курса математики, еще во времена компьютерной лихорадки называли разницу между затратами и прибылью. Комсомольцы восьмидесятых и девяностых молились на «дельту»* [Пелевин, 2008б, с. 131].

В приведенном выше примере взаимодействие художественного и научного дискурсов осуществляется по принципу спирали: введение термина «дельта» в рамки художественного дискурса → научное метаязыковое толкование значения последнего → персонификация (обожествление) и ироническая трактовка термина на уровне художественного дискурса.

Подобная актуализация научных терминосистем, осуществляемая по модели «спираль», приводит к созданию сложных метафорических образов. В романе «Числа», например, бизнес Степы Михайлова уподобляется точке на «общенациональной экономической синусоиде» (метафорическое описание условий развития бизнеса в России). Успех в деле главного героя зависит от «посланий» цифры «34», что иронически противопоставляется хаосу окружающей действительности, образно сравниваемому с движением «броуновских частиц» (ср. «броуновское движение» – тепловое беспорядочное движение микроскопических частиц).

*У каждого из них имелось свое уникальное место на общенациональной экономической синусоиде, но функция была одна и та же – сама синусоида, и это не могло быть иначе, потому что в любом другом случае мест на ней у Степы со Сракандаевым уже не оказалось бы [Там же. С. 137].*

*Степа же следовал закону, о котором мир не имел никакого понятия. От броуновских частиц, которые металась в поисках наикратчайшего пути и в результате проводили свой век, вращаясь в бессмысленных водоворотах, он отличался тем, что траектория его жизни не зависела от калькуляций ума. [Там же. С. 29].*

В некоторых случаях описание не ограничивается введением единичных терминов и приобретает характер расширенного научного толкования, детально объясняющего действие сложного технического устройства, строение биологического организма и тому подобное. В качестве примера может быть

приведена радиофизическая демонстрация воздействия гламуродискурса на ум «Б» или изучение химической реакции процесса потребления так называемой «красной жидкости» в романе «Empire V».

*Радиопередатчик – это устройство, которое гоняет электроны по металлическому стержню. Взад-вперед, по синусоиде. Стержень называется антенной. От этого образуются радиоволны, которые летят со скоростью света. Чтобы поймать энергию этих волн, нужна другая антенна. У антенн должен быть размер, пропорциональный длине волны, потому что энергия передается по принципу резонанса. Знаешь, когда ударяют по одному камертону, а рядом начинает звучать другой. Чтобы второй камертон зазвенел в ответ, он должен быть таким же, как первый. На практике, конечно, все сложнее – чтобы передавать и принимать энергию, надо особым образом сфокусировать ее в пучок, правильно расположить антенны в пространстве и так далее [Пелевин, 2008а, с. 226-227].*

*Нейротрансмиттер – агент, который вызывает в мозгу последовательность электрохимических процессов, субъективно переживаемых как счастье. У обычного человека за похожие процессы отвечает допамин. Его химическое название – 3,4-дигидроксифенилэтиламин. Допамен – весьма близкое вещество, если смотреть по формуле – справа в молекуле та же двуокись азота, только другие цифры по углероду и водороду [Там же. С. 340].*

Представленные примеры свидетельствуют о возможности эффективного интердискурсивного «сотрудничества» разных терминосистем. Фракталоподобное внедрение научного метаязыка в пространство художественного дискурса, обеспечивающее спиралевидный переход (текст → метатекст → текст) на новый уровень интерпретации произведения, повышает

аргументированность и доказательность авторского видения вымышленной реальности.

Рассказ В. Пелевина «Один вог», состоящий из распространенного предложения размером в две страницы, является определением одноименного понятия. Речь идет о глянцевого журнале *Vogue*, моделирующем бессознательную идентификацию героев. Открывается повествование выдержкой из международной системы единиц.

*Один кулон – это количество электричества, проходящее через поперечное сечение проводника при силе тока, равной одному амперу, за время, равное одной секунде. Система СИ.*

*Один вог – это количество тцеты, выделяющееся в женском туалете ресторана **СКАНДИНАВИЯ**, когда мануал-рилизер Диана и орал-массажист Лада, краем глаза оглядывая друг друга у зеркала, приходят к телепатическому консенсусу, что уровень их гламура примерно одинаков, так как сумка **ARMANI** в белых чешуйках, словно бы сшитая из кожи ящера-альбиноса, и часики от **GUCCI** с переливающимся узором, вписанным в стальной прямоугольник благородных пропорций, вполне компенсируют похожий на мятую школьную форму брючный костюм от **PRADA**, порочно рифмующийся с короткой стрижкой под мальчика ... [Пелевин, 2008б, с. 327].*

Согласно эпиграфу, вог как «количество тцеты» – это аналог единицы измерения электричества. Оформление рассказа в виде определения, соответствующего схеме научного описания, и уподобление понятия «вог» электрическому заряду, инициирующему процесс имиджевой идентификации, свидетельствует о фракталоподобном развитии повествования: перечисление раздражающих рецепторы героев брендов, названия которых выделены графически, образует фрактальное «неразветвляющееся древо»,

характеризующееся периодической последовательностью повторяющихся единиц по схеме  $A \rightarrow A \rightarrow A \rightarrow A$ .

Наряду с вербализуемыми понятиями научный математический метаязык оперирует абстрактными символами, позволяющими наглядно и лаконично описывать и интерпретировать сложные многоуровневые системы. Особое место в метаязыке математики занимают цифры и числа, которые, по мнению В. Пелевина, «правят миром» [Пелевин, 2009б, с. 92], что находит подтверждение в романе с символическим названием «Числа». Метаязыковой пласт данного произведения связан с описанием сложных нумерологических построений банкира Степы Михайлова, наглядно выражаемых в ризоматическом именовании глав, обозначаемых разными числами (ср. I, 17, 43, 34, 34, 34, 43, 34, 69, 34, 66, 29, II, 100, 3, 34, 43, 43, 10 000, ЗЧ, 34, 0034, 52, 77, 11, 34, 43, 43, 34, 5, 43, 360, 60), знаковыми из которых являются покровительствующее главному герою число «34» и враждебное ему «43».

*Всеми его решениями управляли два числа – «34» и «43»; первое включало зеленый свет, а второе – красный. Несмотря на это, дела у него шли лучше, чем у большинства конкурентов. Другие объясняли это его парадоксальной интуицией; сам же Степа знал, что все дело в животворном влиянии тридцати четырех [Пелевин, 2008б, с. 28].*

В данном романе число из абстрактного понятия, используемого для количественной характеристики объектов, превращается в образ. Идентификация с числом не только находит отражение в поступках главного героя, но и оказывает влияние на его внешность.

*Если бы в Степином окружении нашелся человек, знающий о его тайне, он, наверно, увидел бы в чертах его лица связь с числом «34». У Степы был прямой, как спинка четверки, нос – такие в эпоху классического образования называли греческими. Его округлые и чуть выпирающие щеки напоминали о*



*двух выступлениях тройки, и что-то от той же тройки было в небольших черных усиках, естественным образом завивающихся вверх* [Там же. С. 18].

Подобного рода символизм в обращении с числами обнаруживаем и в произведениях Дж. Барта. Например, цифра семь, олицетворяющая мудрость, святость и тайное знание (семь правящих планет, семь дней недели, семь нот гаммы), становится композиционной основой эпистолярного романа «Письма». В произведении находит воплощение фрактальная модель «древо» – ветки повторяют более крупные ветви, повторяющие ствол. Каждое письмо как составляющая единица фрактала начинается, развивается и заканчивается, возвращаясь в исходную точку – точку перехода к следующей единице текста, повторяющей исходную: семь респондентов описывают в своих письмах одну и ту же характерную для эпохи и «*цивилизации потребления*» историю, порождающую в молодом поколении движение протеста. Через повторное установление многочисленных вариантов прошлого герои приходят к пониманию настоящего и к определению новых направлений будущего (речь идет о развитии американской литературы). Эта «*сложная комбинация из шести вспомогательных нарративов наряду с седьмым авторским голосом, комментирующим и поясняющим*» [Barth, 1979, p. 14], организует виртуальное «*библиотечное пространство*» как «*мир в тексте*», на фоне которого возникают многочисленные коммуникативные ситуации между авторами писем, которые отправляют послания друг другу и самим себе (письма Дж. Хорнера), создавая «*рассказы о рассказах и даже рассказы об их рассказывании*» [Ibid.].

Фрактальный порядок следования писем строго определен и повторяется из главы в главу. Начинает всегда Леди Амхерст, символизирующая «*Великую Традицию Литературы*» и являющаяся Музой писателя. Остальные адресанты представляют собой самоподобные образы из уже известных книг Дж. Барта. Постаревший Тодд Эндрюс – герой «Плавучей оперы»; вышедший из состояния «космопсиса» (вселенского скепсиса)

Джакоб Хорнер – персонаж из произведения «Конец пути»; поэт-лауреат Мэриленда Э.Б. Кук – из объемной книги «Торговец дурманом»; «кибернетический» Джером Брей – из романа «Козлоуноша Джайлз»; писатель-постмодернист Амброуз Менш – из сборника рассказов «Заблудившись в комнате смеха»; наконец, Джон Барт – не реальный писатель, но персонаж Автор, осознающий себя «*размышляющим и самоотражающим художником*» [Ibid. P. 16], который также уже встречался в «Химере» и в других произведениях Дж. Барта.

Амброуз Менш и Автор обмениваются письмами, в которых рассуждают о том, как лучше написать объемный и изощренный эпистолярный роман, по сути конструируя текст, героями которого сами и являются. Логическим завершением переписки между двумя литераторами становится последнее письмо Амброуза, где он предлагает своему другу и учителю проект «*эпистолярного романа в старом стиле*». Данное письмо включает семь разделов, каждый из которых посвящен «*традиционным символическим значениям*» первых семи букв алфавита. Например:

*F = fire and femaleness, fertilization and fetal life, fall from favor and father atonement.*

*Family firm finished; family infirmity to be continued.*

*Farewell to formalism.*

*Father unknown; father unknowing: Oh, Angela!*

*Fire + algebra = art. Failing the algebra, heartfelt ineptitude; failing the fire, heartless virtuosity.*

*Friday, September 26, 1969: 7:00 A.M., Redmans Neck.*

*Futura praeteritis fecundant, too; and fall, too, begins tomorrow* [Ibid. P. 768].

На первый взгляд, данный текст представляет собой бессвязный набор предложений, которые объединяет лишь обилие слов на букву «F». Однако видимое отсутствие смысла иллюзорно. Так, «*прощание с формализмом*» (*Farewell to formalism*) в виде квазицитаты названия романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие»

(A Farewell to Arms, 1929) направлено как на литературный формализм, так и на формализм в математике (направление, пытающееся получить решение проблем при помощи формально-аксиоматических построений). Борхесовское метафорическое рассуждение о взаимодействии «огня» и «алгебры» в искусстве – это завуалированное эстетическое кредо позднего Дж. Барта: «огонь» символизирует вдохновение, «алгебра» – писательское мастерство, и только сочетание обоих компонентов может породить произведение искусства. Латинская вставка «*Futura praeteritas fecundant*», заимствованная Меншем из фамильного герба семейства Мэков, может быть понята как «*Будущее питается прошлым*». Безусловно, многозначный глагол «*fecundant*» в значении «удобряют» намекает на эпизод из «Плавучей оперы», когда безумный Мэк-старший начинает коллекционировать свои экскременты и складировать их в подвале. Однако в понимании Дж. Барта «*Futura praeteritas fecundant*» становится девизом современной литературы, возвращающим читателя к тезису о том, что именно прошлое дает ключ к будущему. Создание нового литературного текста немислимо без использования всей «*Великой Традиции*», а обращение к предшествующей литературе, в том числе к собственным текстам, за «*подпиткой*» и есть специфика эпохи постмодерна.

В романе Дж. Барта «Химера» изображение действия также сопровождается метаязыковыми комментариями математического характера, включающими буквенно-цифровые наименования соответствующих событий. Речь идет о нумерации символами совершенных Персеем подвигов, изображения которых запечатлены на стенах храма, и кодовом обозначении деяний Беллерофона в соответствии со Схемой Легендарно-Мифологического Героизма.

*It was to be observed that as the reliefs themselves grew longer, the time between their scenes grew shorter: from little I-B, for example (Dactyls netting the tide-borne chest), to its neighbor I-C (my first visit to Samian Athene), was a pillared interval of nearly two decades; between their broad correspondents in the second*

*series, as many more days; and from II-E to II-F-1, about the number of hours we ourselves had slept between beholdings [Barth, 1973, p. 111].*

*Нужно заметить, что параллельно с возрастанием длины рельефов промежутки времени между изображаемыми на них сценами укорачиваются: от крохотного I-B, например (Диктис вылавливает сеть принесенный прибором сундук), до его соседа I-C (мой первый визит к Афине на Самос) за колонной скрыт интервал почти в два десятилетия; между их пространственными подобиями во второй серии — немногим более дней, а II-E отделяет от II-F-1 примерно столько же часов, сколько проспали и мы между их созерцанием [Барт, 2000б, с. 118-119].*

*Twenty years it had been my custom every morning, after breakfast, to take down from its place of honor over my throne the golden Bridle of Restraint, Athene's gift (Perseid reliefs, Series II, panel 3), without which none can mount the steed sired by Poseidon on Medusa and foaled when Perseus beheaded her [Barth, 1973, p. 153].*

*Двадцать лет придерживался я привычки каждое утро после завтрака вынимать из почетного хранилища у себя над тронном золотую уздечку, дар Афины (рельефы Персеиды, серия II, панно 3), без которого никому не оседлать конька от производителя Посейдона и Медузы, ожеребившейся акушерством отрубившего ей голову Персея [Барт, 2000б, с. 161].*

*I told them the story of my life (First Flood, Part One) and asked permission to fast and sleep for the next free nights in the temple [Barth, 1973, p. 179].*

*Я поведал им историю своей жизни (Первый Прилив, Глава Один) и попросил дозволения ложиться спать в оставшиеся три ночи моего поста прямо в храме [Барт, 2000б, с. 189].*

Использование символических обозначений, связывающих письменное и графическое изображения одного и того же события отношениями фрактального подобия, создает поликодовое сообщение, интерпретация которого становится возможным только в случае актуализации фоновых знаний читателя.

Иконический компонент интердискурсивного математического комплекса может быть представлен символическими изображениями и формулами, организуемыми в сочетании с вербальным текстом креолизованное сообщение. В рассказе В. Пелевина «Зал поющих кариатид» невербальное общение молодой девушки с богомолем передается посредством пунктуационных знаков (вопросительный знак, тире).

«???»

*«Я здесь работаю, – ответила она. – Жду клиентов».*

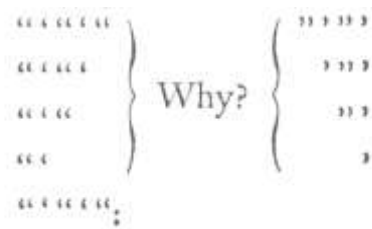
«????»

*Лена поняла, что отвечать тоже можно не словами, а просто подняв какую-то заслонку в уме, чтобы содержащееся за ней выплеснулось наружу и стало доступно богомолу. Она так и сделала.*

«– –» [Пелевин, 2008г, с. 57].

В рассказе Дж. Барта «Менелаида» из сборника «Заблудившись в комнате смеха» многоуровневое выделение кавычками, демонстрирующее встроенность текстов персонажей друг в друга по модели концентрических кругов, сопровождается использованием скобок как парных знаков, употребляемых в математике для написания формул (фигурные скобки применяются для обозначения приоритета операций, как следующий уровень вложенности после круглых скобок). Уподобление вербального текста математической записи является компактной формой представления материала.

“ (“ (“ (“ (“What?”)”)”)”)”)” [Barth, 1968, p. 152].



[Ibid. P. 153].

Помимо отдельных математических знаков, Дж. Барт активно использует в своих произведениях целые формулы и уравнения, не имеющие референта в реальном мире и относящиеся к формализованным знаковым системам. Так, герои романа «On with the Story», рассуждая о возможных вариантах зачина художественного произведения, приходят к выводу о том, что первая фраза не обязательно должна быть «once upon» («однажды, жил-был»), и предпринимают попытку использовать в качестве первой строчки художественного произведения уравнение Эрвина Шрёдингера – аксиому квантовой механики.

*Erwin Schrödinger's equation for the evolution over time of the wave functions of physical systems, an axiom of quantum mechanics:*

$$i \frac{\hbar}{2\pi} \frac{\partial}{\partial t} \Psi(x_1 \dots x_{3N}, t) = H\Psi(x_1 \dots x_{3N}, t)$$

[Barth, 1996a, p. 226].

Уравнение Шрёдингера, предлагающее математическое описание материи в терминах волновой функции, не только позволяет найти вероятность нахождения частицы в различных точках пространства, но и становится символом вероятностной организации художественного произведения, предполагающей множественность вариантов прочтения последнего.

Проблема интерпретационной вариативности затрагивается автором и в романе «Once Upon a Time: A Floating Opera», где математический метаязык выступает средством логического описания зависимости многообразия смысловых комбинаций от количества вариантов перестановок составляющих данную структуру единиц.

*But where is the principle (obvious, we're certain, to any mathematically gifted junior high schooler) that would let us calculate the possible combinations of nine elements, say, or thirteen, without tediously extending the chain of ratios all the way from  $2 : 2 :: 3 : 6 :: 4 : 24 :: 5 : 120$ ? [Barth, 1994, p. 74]*

Согласно данной комбинаторной задаче общее число способов интерпретации текста равно произведению количеств вариантов выбора его понимания возможными читателями. Речь идет о самоподобном приращении смысла художественного произведения при каждом новом прочтении последнего.

Математический метаязык, реализующийся в виде графических моделей и схем, также актуализирует интердискурсивный характер метаязыковых включений. В рассказе В. Пелевина «Свет горизонта» ночные мотыльки Дима и Митя (две ипостаси главного героя) в рассуждениях о шансах на спасение обращаются к понятию «лента Мёбиуса» («*шляпа Мёбиуса*» в иронической интерпретации В. Пелевина) как пространственно-геометрической схеме бесконечности.

*Существует вариант развития событий, при котором сингулярность оказывается не в будущем, а в прошлом. Так, во всяком случае, следует из математики – есть одно решение, связанное с особым маршрутом света по шляпе Мёбиуса, так называется искривление пространства вокруг сингулярности. Но такое решение крайне нестабильно, потому что зависит ... [Пелевин, 2008д, с. 135]*

Особое метаязыковое наполнение данный термин приобретает в работах Дж. Барта. Сборник «Заблудившись в комнате смеха» открывается «Обрамляющей историей» (Frame-tale), содержащей инструкцию к следующей схеме:

-----  
*ONCE UPON A TIME THERE*  
-----

*WAS A STORY THAT BEGAN* [Barth, 1968, p. 2]

Вырезав данную схему по пунктирной линии, повернув один конец на 180 градусов и склеив, читатель получает так называемую «петлю Мёбиуса» – знак бесконечности, поверхность, из одной точки которой можно попасть в любую другую, не пересекая края.



Рис. 16. Петля (лента) Мёбиуса

Данный символ обратимости содержания и содержимого воплощает в жизнь основное положение бартовской теории о литературе, подтверждающее фрактальность художественного дискурса постмодернизма, построенного на принципе иконического подобия, – в силу повторяемости сюжетов, конструкций, отдельных выражений текст бесконечен.

Наиболее ярким примером реализации иконических единиц математического метаязыка становятся он-лайновые сообщения Джерома Брея (роман Дж. Барта «Письма»), представленные как обращения героя к предшествующим модификациям электронно-вычислительных машин. Эти послания воспринимаются как самовыражение компьютерного поколения литераторов в виртуальном пространстве повседневности. Лишенные знаков препинания письма Брея, состоящие из обрывков фраз, чисел, дат, бесконечно прерываемых командой компьютера «*ПЕРЕЗАГРУЗКА*», доводят фрагментарную композицию произведения до



абсурда, когда герой пытается «продуцировать абстрактную модель совершенного нарратива, очищенного от отравляющего содержания и грубых прототипов» [Barth, 1979, p. 145].

*Full of that weary exultation which only true revolutionary lovers can RESET  
We toasted the moment with cordials of apricot nectar and pushed the Printout  
button for the 1st trial draft of the RN NOTES a 1 and a 2 give us an N give us an O  
No no whats this a 1 and a 14 and a 1 and a 7 and an 18 and a 1 and a 13 12 5 1 6  
25 et cet exclamation point*

*I.e., no NOVEL no NOTES but a swarm of numbers exclamation point ...  
RESET On and on 13 1 187 1 1256 1 25 then a string of 55's and 49's alternating  
page after page after RESET ... [Ibid. P. 325].*

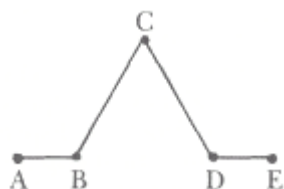
*Утомленный от ликования которое только истинные любители  
революции могут ПОВТОР Мы вкусили сладость абрикосового нектара и  
нажали клавишу распечатки первого пробного варианта РР ЗАПИСИ 1 и 2  
дают нам N дают нам O Нет нет что это 1 и 14 и 1 и 7 и 18 и 1 и 13 12 5 1  
6 25 и т.д. до восклицательного знака*

*Т.е., нет РОМАНУ нет ЗАПИСЯМ но рой чисел восклицательный знак  
... ПОВТОР Вновь и вновь 13 1 187 1 1256 1 25 затем ряд меняющихся  
страниц за страницами из 55 и 49 после ПОВТОР ...*

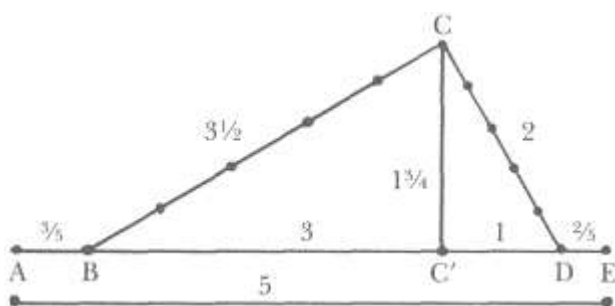
Метаязыковой комментарий, сопровождающий письма Джерома Брея, описывает ряд графических схем-моделей развития драматического действия, отличающихся усложнением структуры на каждом следующем уровне восприятия: «1-я опытная модель – простая схема зачина и развязки традиционного драматического действия иногда называемого Треугольник Freitag, ... в котором АВ является «экспозицией» конфликта, ВС – «развивающимся действием», или усложнением конфликта, CD – кульминацией и развязкой, DE – «обрамлением» драматического

разрешения, ... а в самом сердце этих явно литературных изысков – «Правильный Треугольник Freitag» как революционная «аллегория». И, наконец, разомкнутый, уходящий в глубь бесконечности «Золотой Треугольник Freitag», ... предписывающий абсолютно идеальные относительные пропорции экспозиции, развития действия и т.д., и точное расположение и ослабление противоречий и кульминаций».

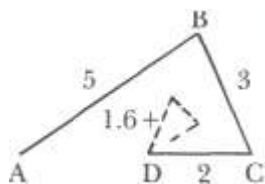
... 1st trial model, a simple schema for the rise and fall of conventional dramatic action, sometimes called Freitag's Triangle –



– in which AB represents the "exposition" of the conflict, BC the "rising action," or complication, of the conflict, CD the climax and dénouement, DE the "wrap-up" of the dramatic resolution. You can supply for yourself the revolutionary "allegory" at the heart of these ostensibly literary concerns. By May 18, the Emperor's coronation day, we had already progressed to a "Right-Triangular Freitag" –



– and by George III's birthday to a "Golden-Triangular Freitag" –



– which prescribed exactly the ideal relative proportions of exposition, rising action, et cetera, the precise location and pitch of complications and climaxes [Barth, 1979, p. 146].

Последняя модель наглядно демонстрирует фрактальное самоподобие драматического действия в процессе организации художественного произведения. Руководствуясь данными схемами, персонаж сочиняет *«the world's 1<sup>st</sup> work of Numerature»*. Дж. Барт соотносит эти действия своего персонажа с рядами Фибоначчи и «золотым сечением» Леонардо да Винчи, поэтому в «Письмах», как поясняет автор, *«“Центральный рассказ” располагается в пределах основного повествования, но не в центре, а эксцентрично – в точке, скажем, 5 или 6/7-х повествования и выражает классическое желание превзойти прошлые свершения и достичь буквального или фигурального бессмертия, превратив центральные образы в классических мифических героев»* [Ibid. P. 532]. В зоне «золотого сечения» в связи с ожиданием разрешения неустойчивости возникает обостренное предчувствие появления конечного звена структуры, завершающего интеграцию текста в сознании воспринимающего. Эту закономерность Н. Гартман называет законом прогрессивно нарастающего единства [Гартман, 2004].

Фрактальная модель древа, нашедшая воплощение в эпистолярном романе «Письма», подчеркивает эмерджентную основу произведения, для композиции которого характерно сочетание замкнутости и разомкнутости в обрамлении бесконечного *«библиотечного»* пространства, монтаж то расходящихся, то пересекающихся эпистолярных повествований и уподобление героев, дублирующих друг друга и самих себя.

Как показывает материал, обращение к математическому метаязыку, оперирующему абстрактными символами и понятиями, позволяет наглядно продемонстрировать сложность и многомерность постмодернистских произведений. Авторы постоянно совершенствуют повествовательные приемы, сознательно углубляют и разнообразят технику нелинейного письма, восполняя неполноту содержательного уровня произведения эффектом креолизации как прагматическим воздействием на реципиента совокупностью вербально-иконических элементов.

В целом, метадискурс, объединяющий лингвистический, математический и прочие языки комментирования, организующие научный дискурс, выступает эффективным средством рефлексии, структурирующей художественный дискурс постмодернизма, насыщенный элементами разных знаковых систем и элементами знаковых систем разных уровней абстрактности.

### Выводы по главе 3

Взаимодействие различных вербальных и невербальных знаковых систем обеспечивается системообразующей категорией постмодернистского художественного дискурса, трактуемой как интердискурсивность. В рамках данной работы рассматриваются две основные разновидности интердискурсивных отношений – интермедиальность и метадискурсивность.

В ходе анализа установлено, что реализация интермедиальных связей художественного, музыкального, изобразительного и других дискурсов, взаимодействующих в пространстве семиосферы, осуществляется посредством заимствования композиционно-структурных и сюжетно-образных средств, что приводит к креолизации передаваемого сообщения, обеспечивающего прагматическое воздействие на реципиента совокупностью вербально-иконических элементов. Интермедиальный механизм сочетания кодов разных семиотических систем способствует передаче художественного образа на разных уровнях абстракции в соответствии с принципом фрактального подобия.

Комбинация визуального и вербального компонентов в различного рода условно-символических изображениях, введение в вербальное пространство литературного произведения схем и диаграмм как иконических знаков, визуализация словесного произведения, акцентирующая внимание на графическом оформлении вербальной части, и словесное переложение произведений визуальных искусств осуществляются по моделям фрактальной самоорганизации «концентрические круги» и «спираль». Вербализация музыки посредством литературной репрезентации музыкальных сочинений, имитация звучания и ритмообразование, использование музыкальных цитат и аллюзий, креолизация вербального сообщения посредством обращения к музыкальным системам записи и музыкальное сопровождение прочтения

художественного произведения демонстрируют самоподобный характер интермедиальных отношений в соответствии с моделями «ризома» и «древо».

Выявленная фрактальная основа взаимодействия вербального и иконического элементов в рамках креолизованного сообщения подтверждает нелинейность, эмерджентность и открытость художественного дискурса постмодернизма, с одной стороны, стремящегося к обособлению, а с другой стороны, находящегося в постоянной коммуникации с различными дискурсами семиосферы.

В рамках семиотической лингвосинергетики необходимым условием порождения интердискурсивного пространства семиосферы, представляющей собой совокупность вторичных семиотических систем, выступает метаязык как средство описания той или иной дискурсивной формации, служащий семиотическим основанием рефлексии, структурирующей исходный объект.

Результаты исследования подтверждают факт организации дискурса постмодерна как творческой интердискурсивной игры по принципу «обновления и устойчивости» – регенерации по собственному подобию путем бесконечной итерации какой-либо исходной формальной или смысловой единицы по определенному алгоритму. На уровне метадискурсивности данный процесс усложняется в силу дополнительной итерации метаязыкового комментария, который переключает внимание адресата на наиболее существенные фрагменты произведения и призывает последнего к диалогу, касающемуся процесса организации и самоорганизации художественного произведения.

К разновидностям научного метаязыка относятся так называемый «лингвистический» метаязык, оперирующий терминами и понятиями науки о языке, и математический метаязык, использующий наряду с вербализуемыми понятиями абстрактные символы, демонстрирующие единство смысла и образа и позволяющие наглядно описывать и интерпретировать сложные многоуровневые системы.

Установлено, что лингвистический метаязыковой комментарий, выступая средством толкования терминов, уточнения значений соответствующих выражений, перефразирования и перевода иноязычных отрывков, служит эффективным способом «самоописания» произведения, в рамках которого, как правило, предпринимается попытка установления сущностных характеристик постмодернистского письма в целом.

Вербальная основа математического метаязыка включает общенаучную лексику и терминологические единицы, выполняющие функции номинации и дескрипции. Иконический компонент интердискурсивного математического комплекса может быть представлен символическими изображениями и математическими знаками, формулами и уравнениями, графическими моделями и схемами, организующими в сочетании с вербальным текстом креолизованное сообщение.

Таким образом, постмодернистский художественный дискурс, отличающийся открытостью, неоднородностью и относительной автономией, испытывая влияние со стороны других дискурсов, сосуществующих в пространстве семиосферы, оказывается вовлеченным в процесс непрерывной реконфигурации, что находит выражение в переструктурировании собственных дискурсивных правил, принятии новых дискурсивных образцов, соотнесении своих и чужих компонентов по принципу фрактального подобия.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение интертекстуальности и интердискурсивности как системообразующих категорий постмодернистского художественного дискурса на примере произведений яркого представителя американского постмодернизма Джона Барта и популярного российского постмодерниста Виктора Пелевина позволяет сделать следующее заключение.

Постмодернистский дискурс, выступающий особым способом презентации содержания культурных традиций в духовном пространстве современности, представляет собой специфическую совокупность текстов, определяющими признаками которых являются открытость, подвижность, разомкнутость в бесконечном пространстве культуры. Возможность разноуровневого прочтения нелинейной смысловой структуры постмодернистского произведения превращает художественный текст в трансформирующееся поле смыслов, возникающее на пересечении полей смыслов автора и читателя и включающее в себя все бесконечное поле иных текстов, которые могут быть с ними соотнесены в рамках некоторой смысловой сферы. Речь идет о взаимодействии авторских интенций, сложного комплекса возможных реакций читателя и открытой структуры текста, выводящей произведение в безграничное пространство семиосферы, под которой понимается совокупность всех знаковых систем, используемых человеком, включая как текст, язык, так и культуру в целом.

Художественный постмодернистский дискурс как составляющий компонент семиосферы рассматривается в данной работе с точки зрения синергетики – науки о сложных динамических системах, законах их роста, развития и самоорганизации. Синергетика как междисциплинарное направление исследований отличается плюралистичностью и предлагает философско-семиотико-когнитивное толкование языковых процессов. С позиций данного подхода постмодернистский художественный дискурс



является развивающейся синергетической системой, среди отличительных признаков которой следует выделить иерархичность, неустойчивость, нелинейность, эмерджентность, симметричность/асимметричность, открытость.

В рамках представленного исследования иерархически организованное интердискурсивное пространство семиосферы выступает в качестве разнородной совокупности дискурсов, среди которых выделяется художественный постмодернистский дискурс, состоящий из множества интертекстов. Неустойчивость системы «интертекст – дискурс – интердискурс» объясняется взаимообусловленным характером изменений в сфере интертекстуальных включений, приводящих к преобразованию соответствующего типа дискурса, трансформирование которого, в свою очередь, оказывает воздействие на интердискурс семиосферы в целом. Благодаря свойству открытости подобный структурно-смысловой обмен, обеспечивая развитие каждого иерархического уровня, приводит к появлению эмерджентных, спонтанно возникающих свойств, нехарактерных для отдельно взятых иерархических уровней (интертекста, дискурса или интердискурса), но присущих системе как целостному функциональному образованию. Нелинейность текстовой среды, организация которой осуществляется по принципу диверсификации (ветвления) траекторий развития симметричных (находящихся в динамическом равновесии) и асимметричных (находящихся в динамическом неравновесии) компонентов системы, находит выражение в снятии границ между «своим» и «чужим» и представлении художественного произведения в качестве некой последовательности комментариев к самому себе с бесконечными отсылками к «следам» предыдущих текстов.

Как показывает материал, постмодернистский художественный дискурс, выступая развивающейся синергетической системой является результатом взаимодействия художественных текстов в пределах литературно-художественного дискурса и разнообразных дискурсов в пределах семиосферы. Соответственно, специфика художественного дискурса постмодернизма по отношению к другим видам литературно-художественного творчества

определяется системообразующими категориями интертекстуальности и интердискурсивности.

Изучаемые интертекстуальные конструкции, основанные на введении в ткань произведения закодированных фрагментов из других текстов, требуют от реципиента интерпретации этих «зашифрованных автором посланий». Практический анализ свидетельствует о том, что при выявлении межтекстовых связей и их источников большое значение приобретает предварительное знание, совокупность сведений культурно- и материально-исторического, географического и прагматического характера, которые предполагаются у адресата. Расшифровка полученных сведений носит личностный характер и зависит от уровня подготовки реципиента и глубины его знаний в исследуемой области. При этом неоспоримую помощь реципиенту оказывают различного рода ссылки, направляющие адресата в нужном направлении.

На языковом уровне сигналы интертекстуальности подразделяются на несколько видов. Это может быть авторский комментарий на особенности построения произведения, ссылки на различные прототексты или на другие произведения этого же автора. Соответственно, мы можем говорить о следующих разновидностях интертекстуальности – гипертекстуальности, паратекстуальности, архитектекстуальности, интекстуальности.

В ходе исследования выявлено, что гипертекстуальность и паратекстуальность актуализируют межтекстовые отношения на синтагматическом уровне и становятся основой горизонтальной интертекстуальности, которая реализуется при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности, на новый референт по принципу их смежности, когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст. Гипертекстуальностью мы называем отношения между текстами в рамках творчества отдельного писателя. Реализация индексальных связей в околотекстовом рамочном пространстве трактуется как паратекстуальность. Проведенный анализ практического материала подтверждает, что средством выражения паратекстуальных и гипертекстуальных отношений выступают

фрактальные модели ризомы и древа, представляющие собой разветвленные многоуровневые структуры, находящиеся в состоянии динамического изменения. Межтекстовые связи в рамках всего корпуса текстов и паратекстовые отношения отдельного произведения, организующие интертекстуальные фреймы посредством актуализации соответствующих прецедентных феноменов, позволяют определить глубинный смысл каждой конкретной работы и охарактеризовать целостную картину мира, конструируемую всем творчеством писателя.

Установлено, что перенос обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности, на новый референт по принципу их сходства приводит к реализации так называемой парадигматической интертекстуальности. Результаты исследования свидетельствуют о проявлении вертикальной интертекстуальности в виде архитектурных и интекстуальных отношений, средством выражения которых выступают модели концентрических кругов и спирали, демонстрирующие самоподобное развитие интертекста, обеспечиваемое постоянным усложнением структурной организации.

Архитекстуальность демонстрирует установление парадигматических связей текста или его частей с тем или иным прецедентным жанром. Иконические отношения подобия становятся основой стилизации, контраст приводит к пародированию жанровых характеристик. Актуализация текстовых реминисценций (различных видов цитат, аллюзий и продолжений), составляющих вертикальный контекст текста-реципиента, приводит к реализации интекстуальных связей текста с различного рода прецедентными феноменами. Практический анализ подтверждает тот факт, что постмодернистский текст, состоящий из аллюзий, метафор, стилизаций, явной или скрытой полемики, вторичной и последующих интерпретаций и реинтерпретаций текстов, пародирования, нарратива «чужого» текста, коллажа множества текстов в одном, являясь единицей постмодернистского дискурса, превращает повышенную цитатность и реминисцентность в основу постмодернистского письма.

В целом, интертекстуальность актуализирует самоподобную индексальную и иконическую связь частей одного текста друг с другом, отдельного текста с прецедентными текстами (и шире – прецедентными феноменами), а также текстов одного автора на уровне содержания, структуры и жанрово-стилистических особенностей. Однако это не умаляет достоинств каждого нового текста, так как любое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд и создает собственную историю культуры. Более того, посредством установления связей отдельного произведения с ранее созданными текстами интертекстуальность выступает эффективным способом отражения процесса формирования смысла и обеспечивает возможность разноуровневого прочтения, превращая постмодернистский текст в нелинейную смысловую структуру с нарастающей энтропией смысла.

С другой стороны, нелинейность, неоднозначность, метафоричность, случайность смыслов постмодернистских образов, их незавершенность и диалогичность подчеркивают интердискурсивный характер современного философствования, основная функция которого состоит в поддержании непрерывности коммуникативной деятельности. Интердискурсивность представляет собой синергию нескольких дискурсов, что проявляется в переплетении дискурсивных событий, отличающихся разной интенциональной направленностью и коммуникативной тональностью. В ходе анализа определено, что актуализация интердискурсивных отношений переводит художественное произведение в разряд креолизованных сообщений, в структурировании которых задействованы коды разных семиотических систем. Взаимодействие художественного дискурса постмодернизма с различными дискурсами и знаковыми системами осуществляется на уровнях интермедиальных и метадискурсивных связей.

Под интермедиальностью понимается взаимодействие художественного дискурса с невербальными знаковыми системами, конституирующее поликодовое креолизованное сообщение. Реализация интермедиальных

отношений осуществляется посредством связи художественного дискурса с дискурсами пространственных и мусических видов искусства на композиционно-структурном и образно-стилистическом уровнях. Совмещение в рамках художественного произведения кодов различных искусств становится возможным благодаря признаку открытости, позволяющему рассматривать каждую точку художественного дискурса как отдельный «организм», способный к саморазвитию. Используя внешнюю семиотическую среду семиосферы и привлекая все новые коды восприятия, художественный дискурс многократно воссоздает и динамически развивает свою интермедиаальную структуру через операции фрактальной самоорганизации, под которой подразумевается способность элементов неравновесной системы художественного дискурса, взаимодействующего с другими знаковыми системами, приходиться к упорядочиванию внутренней структуры.

Метадискурсивность трактуется как взаимосвязь с научным дискурсом посредством реализации в художественном дискурсе семиотических систем, выступающих в качестве метаязыка по отношению к соответствующему произведению. В постмодернистском художественном дискурсе метадискурсивность проявляется в использовании лингвистического и математического метаязыков. Практический анализ позволяет выделить среди метаязыковых включений метаязыковые высказывания структурно-организационного характера и метаязыковые рассуждения о языке и литературе. К первой группе относятся структурирующие повествование высказывания, отражающие способы оформления произведения и объясняющие значения используемых в тексте слов и выражений. Сочетание вербального компонента с иконической частью метадискурсивного комплекса, представленного символическими изображениями, математическими знаками, формулами, уравнениями, графическими моделями и схемами, организует креолизованное сообщение, развивающееся по принципу фрактального подобия. Во вторую группу входят различного рода комментарии, касающиеся смысловой наполняемости литературно-художественного дискурса в целом и каждого конкретного произведения в

отдельности. Полученные результаты свидетельствуют о том, что метаязык, выступая средством описания соответствующей дискурсивной формации, служит семиотическим основанием рефлексии, структурирующей исходный объект.

Проведенное исследование позволяет заключить, что интертекстуальные процессы внутри художественного дискурса и интердискурсивные сигналы из семиосферы постепенно приводят к возникновению случайных хаотических колебаний (флуктуаций), которые, усиливаясь, приближают систему к точке ветвления – переломному моменту в выборе дальнейшего пути развития. Речь идет о возможности привлекать к интерпретации художественного произведения практически неограниченное количество смысловых элементов, связанных с личностным смыслом как проявлением творческого начала – креативным аттрактором синергетической системы. Автор, создавая произведение, предлагает некоторую структуру, принципиально открытую и свободную, которая вызывает у читателя определенные ассоциации, способные сложиться во что-то принципиально отличное от исходного сообщения. Механизмом упорядочивания интертекстуальных и интердискурсивных отношений постмодернистского письма в пространстве семиосферы выступают фрактальные структуры как алгоритм построения и изменения самоподобной формы. Каждый конкретный фрагмент авторского текста представляет собой не конечный вариант, а бесконечный ряд вложенных друг в друга смыслов-прочтений, самоподобие которых, обеспечивая выполнение закона единства в многообразии, порождает целостное восприятие художественного произведения, состоящего из набора разнообразных интертекстуальных и интердискурсивных включений. Непрерывное воздействие внешних факторов в виде интертекстуальной и интердискурсивной информации, поступающей из семиосферы, подталкивает систему к самоорганизации, обеспечивая спонтанно-флуктуационный переход от менее сложных форм организации к более сложным за счет внутренней перестройки связей между элементами системы.

Подводя итог, отметим, что постмодернистский художественный дискурс, состоящий из бесконечного числа самоподобных представлений некоторой совокупности интертекстуальных структур, актуализирует соединение различных дискурсов и знаковых систем, упорядочивание которых осуществляется в соответствии с такими моделями фрактальной самоорганизации, как концентрические круги, спираль, ризома и древо, выступающими универсальными способами реализации самоподобных отношений. Лежащая в основе модели концентрических кругов иерархичность, в основе спирали – неустойчивость, в основе ризомы – нелинейность, в основе древа – эмерджентность (при этом все указанные модели характеризуются симметричностью/асимметричностью и открытостью) отражают основные синергетические принципы организации художественного дискурса постмодернизма.

Изучение категорий интертекстуальности и интердискурсивности в терминах и понятиях лингвосинергетики с опорой на фундаментальные принципы семиотики и когнитивной лингвистики представляется перспективным материалом для исследований по теории языка при анализе произведений, относящихся не только к художественному дискурсу постмодернизма, но и другим литературным направлениям и институциональным дискурсам.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абачиев, С. К. Эволюционная теория [Текст] : опыт систематического построения / С. К. Абачиев. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 520 с.
2. Агаджанян, Н. А. Зерно жизни. Ритмы биосферы [Текст] / Н. А. Агаджанян. – М. : Сов. Россия, 1997. – 256 с.
3. Адорно, Т. В. Философия новой музыки [Текст] / Т. В. Адорно ; пер. с нем. Б. Скуратова. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
4. Азначеева, Е. Н. Интрасемиотические связи между литературно-художественным и музыкальным текстами : на материале немецкоязычной художественной прозы [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Елена Николаевна Азначеева. – Челябинск, 1996. – 392 с.
5. Алефиренко, Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры [Текст] / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Academia, 2002. – 394 с.
6. Алефиренко, Н. Ф. Речевой жанр, дискурс и культура [Текст] / Н. Ф. Алефиренко // Жанры речи : сб. науч. ст. /отв. ред. В. В. Дементьев. – Саратов : Наука, 2007. – Вып. 5 : Жанр и культура. – С. 44-55.
7. Алефиренко, Н. Ф. Современные проблемы науки о языке [Текст] / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 416 с.
8. Алефиренко, Н. Ф. Язык, познание и культура : когнитивно-семиологическая синергетика слова [Текст] : моногр. / Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград : Перемена, 2006. – 228 с.
9. Анисимова, Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) [Текст] : учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е. Е. Анисимова. – М. : Академия, 2003. – 128 с.
10. Арнольд, В. И. Теория катастроф [Текст] / В. И. Арнольд. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 128 с.



11. Арнольд, И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) [Текст] : лекции к спецкурсу / И. В. Арнольд. – СПб. : Образование, 1997. – 60 с.
12. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность [Текст] : сб. ст. / И. В. Арнольд ; под ред. П. Е. Бухаркина. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. – 444 с.
13. Аронов, Р. А. Проблема смысла в контексте [Текст] / Р. А. Аронов // Вопр. философии. – 1999. – № 6. – С. 133-138.
14. Арутюнова, Н. Д. Диалогическая цитация [Текст] / Н. Д. Арутюнова // Вопр. языкознания. – 1986. – № 1. – С. 50-64.
15. Аршинов, В. И. Синергетика как феномен постнеклассической науки [Текст] / В. И. Аршинов ; Ин-т философии РАН. – М. : ИФ РАН, 1999. – 203 с.
16. Аршинов, В. И. Синергетика как феномен постнеклассической науки [Электронный ресурс] // Рос. образоват. Федер. портал. URL : <http://www.i-u.ru/biblio/archive/arshinov%5Fsinergetika/02.aspx> (дата обращения: 16.03.2007).
17. Аршинов, В. И. Синергетическое знание [Текст] / В. И. Аршинов, В. Э. Войцехович // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов / отв. ред.: В. И. Аршинов, В. Г. Буданов, В. Э. Войцехович. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 536 с.
18. Ахметова, Г. Д. Тайны художественного текста [Текст] : каким должен быть лингвистический анализ / Г. Д. Ахметова. – М. : Магистр, 1997. – 216 с.
19. Бабенко, Н. С. О лингвистическом смысле разграничения текстов на жанры [Текст] / Н. С. Бабенко // Лексика и стиль : сб. науч. тр. – Тверь, 1993. – С. 9-16.
20. Бабина, Л. В. «Вторичные тексты», вторичность и интертекстуальность [Текст] / Л. В. Бабина // Онтология языка и его

социокультурные аспекты : материалы конф. аспирантов и молодых ученых Ин-та языкознания РАН. – М. : ИЯ РАН, 1999. – С. 15-19.

21. Баженова, Е. А. Интертекстуальное взаимодействие в научном тексте [Текст] / Е. А. Баженова // Межкультурная коммуникация на рубеже веков : материалы конф. – Пермь : Перм. гос. техн. ун-т, 2000. – С. 6-10.

22. Базылев, В. Н. Синергетика языка : овнешнение в гадательных практиках [Текст] / В. Н. Базылев. – М. : Диалог-МГУ, 1998. – 180 с.

23. Баранов, А. Г. «Значимость» и «личностный смысл» в когнитивно-культурологической модели жанра [Текст] / А. Г. Баранов, Л. Н. Мирошниченко // Жанры речи : сб. науч. ст. / отв. ред. В. В. Дементьев. – Саратов : Наука, 2007. – Вып. 5 : Жанр и культура. – С. 123-130.

24. Баранов, А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста [Текст] / А. Г. Баранов. – Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 182 с.

25. Баранов, А. Н. Введение в прикладную лингвистику [Текст] : учеб. пособие / А. Н. Баранов. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.

26. Баранова, Л. А. Виды стилизации [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Лада Александровна Баранова. – М., 1999. – 19 с.

27. Барт, Р. Избранные работы [Текст] : Семиотика : Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.

28. Барт, Р. Литература и метаязык [Текст] / Р. Барт ; пер. с фр. Г. К. Косикова // Избранные работы : Семиотика : Поэтика. – М. : Прогресс, 1994. – С. 131-132.

29. Барт, Р. Мифология [Текст] / Р. Барт ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.

30. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного [Текст] / Р. Барт ; пер. с фр. В. Лапицкого. – М. : Ad Marginem, 1999. – 432 с.

31. Барт, Р. S/Z [Текст] / Р. Барт ; пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – 2-е изд-е, испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

32. Бартов, А. От текста к контексту – вечное движение языка [Текст] / А. Бартов // Звезда. – 2004. – № 4. – С. 218-221.
33. Басин, Е. Знак, изображение, искусство в семиотической концепции Ч. Пирса [Текст] / Е. Басин // Вопр. литературы. – 1974. – № 4. – С. 166-168.
34. Баткин, Л. Автор, оказывается, не умер [Текст] / Л. Баткин // Иностр. лит. – 2002. – № 1. – С. 268-271.
35. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве [Текст] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 6-72.
36. Бахтин, М. М. Собрание сочинений. В 7 т. [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Рус. словари, 1997. – Т. 5 : Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – 732 с.
37. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 421 с.
38. Безручко, Б. П. Путь в синергетику [Текст] : экскурс в десяти лекциях / Б. П. Безручко, А. А. Короновский, Д. И. Трубецков, А. Е. Храмов ; предисл. С. Мирова, Г. Г. Малинецкого. – М. : КомКнига, 2005. – 304 с.
39. Белова, Т. Н. О постмодернистском литературоведении [Текст] / Т. Н. Белова // Литературоведение на пороге XXI в. : материалы междунар. науч. конф. – М. : Рандеву – АМ, 1998. – С. 109-116.
40. Белозерова, Н. Н. Можно ли проверить дискурс фракталом? [Электронный ресурс] // Language and Literatures. URL : <http://www.utmn.ru/frgf/journal.htm>, 2002 (дата обращения: 29.09.2008).
41. Белозерова, Н. Н. Стихотворения О. Мандельштама о Петербурге с точки зрения категорий линейности, гипертекстуальности, интертекстуальности, метафоризации и фрактальности [Электронный ресурс] // Language and Literatures. Т. 19. URL : <http://frgf.utmn.ru/journal/No19/text13.htm>, 2003 (дата обращения: 29.09.2008).

42. Белоусов, К. И. Синергетика текста [Текст] : от структуры к форме / К. И. Белоусов. – М. : ЛИБРОКОМ, 2008. – 248 с. – (Синергетика в гуманитарных науках).
43. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист ; пер. с фр.: Ю. Н. Караулова, В. П. Мурат, И. В. Барышева и др. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
44. Бердникова, И. П. Постмодернизм [Текст] : обзорное исследование / И. П. Бердникова // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков : межвуз. сб. науч. тр. / под ред. Л. Н. Шелонцевой. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 1998. – С. 20-32.
45. Бисималиева, М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» [Текст] / М. К. Бисималиева // Филол. науки. – 1999. – № 2. – С. 78-85.
46. Богатырева, Е. А. Драмы диалогизма [Текст] : М. М. Бахтин и художественная культура XX века / Е. А. Богатырева. – М. : Шк. культур. политики, 1996. – 136 с.
47. Болдырева, Л. В. Социально-исторический вертикальный контекст (на материале англ. худож. лит.) [Текст] / Л. В. Болдырева. – М. : Диалог-МГУ, 1997. – 87 с.
48. Большакова, А. Ю. Образ читателя как литературоведческая категория [Текст] / А. Ю. Большакова // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 2003. – Т. 62., № 2. – С. 17-19.
49. Борботько, В. Г. Принципы формирования дискурса [Текст] : от психолингвистики к лингвосинергетике / В. Г. Борботько. – М. : КомКнига, 2006. – 288 с.
50. Борисова, И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Текст] : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – Культурология / Ирина Евгеньевна Борисова. – СПб., 2000. – 251 с.
51. Борисова, И. Е. Перевод и граница : перспективы интермедиаальной поэтики [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic

Journal in Studies. URL : <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (дата обращения: 25.05.2006).

52. Борисова, С. А. Пространство как текстообразующая категория [Текст] / С. А. Борисова // Вестн. МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультур. коммуникация. – 2004. – № 1. – С. 196-204.

53. Браже, Р. А. Синергетика и творчество [Текст] : учеб. пособие / Р. А. Браже. – Ульяновск : УлГТУ, 2002. – 204 с.

54. Бразговская, Е. Е. Знак межтекстовых взаимодействий : сущностные характеристики и границы интерпретируемости [Текст] : логико-семиотический анализ / Е. Е. Бразговская // Вестн. Омск. ун-та. – 2004. – № 4. – С. 109-112.

55. Буданов, В. Г. О методологии синергетики [Текст] / В. Г. Буданов // Вопр. философии. – 2006. – № 5. – С. 79-94.

56. Буданов, В. Г. Синергетика: история, принципы, современность [Электронный ресурс] // Википедия. URL : <http://spkurdyumov.narod.ru/SinBud.htm> (дата обращения: 11.12.2007).

57. Бузгалин, А. В. Постмодернизм устарел ... [Текст] : закат неолиберализма чреват угрозой «протоимперии» / А. В. Бузгалин // Вопр. философии. – 2004. – № 2. – С. 3-15.

58. Бушманова, Н. И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма : проза Д. Х. Лоренса и В. Вулф [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.05 – Литературы народов Европы, Америки и Австралии / Наталья Игоревна Бушманова. – М., 1996. – 401 с.

59. Буянова, Л. Ю. Художественный дискурс : аспект эволюции [Текст] / Л. Ю. Буянова // Современные проблемы школьной и вузовской педагогики / под ред. В. Е. Гурина. – М. ; Краснодар, 1998. – С. 194-198.

60. Валгина, Н.С. Теория текста [Текст] : учеб. пособие / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2004. – 280 с.

61. Вальцель, О. Проблема формы в поэзии [Текст] / О. Вальцель ; пер. с нем. М. Л. Гурфинкель ; под ред. В. М. Жирмунского. – Пб. : Academia, 1923. – 72 с.
62. Вежбицка, А. Метатекст в тексте [Текст] / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. – М. : Прогресс, 1978. – Вып. VIII. – С. 402-422.
63. Вепрева, И. Т. Метаязыковое комментирование в тексте [Текст] : средства выражения оценки / И. Т. Вепрева // Человек – Коммуникация – Текст : сб. ст. / отв. ред. А. А. Чувакин. – Барнаул, 1999. – Вып. 3. – С. 65-77.
64. Вербицкая, М. В. К обоснованию теории «вторичных текстов» [Текст] / М. В. Вербицкая // Филол. науки. – 1989. – № 1. – С. 30-35.
65. Вербицкая, М. В. Теория вторичных текстов [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Мария Валерьевна Вербицкая. – М., 2000. – 47 с.
66. Вернадский, В. И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление [Текст] / В. И. Вернадский. – М. : Наука, 1977. – 191 с.
67. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – М. : Едиториал УРСС, 2008. – 648 с.
68. Викулова, Л. Г. Паратекст французской литературной сказки : прагмалингвистический аспект [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.05 – Романские языки / Лариса Георгиевна Викулова. – Иркутск, 2001. – 363 с.
69. Винер, Н. Мое отношение к кибернетике. Ее прошлое и будущее [Текст] / Н. Винер ; пер. с англ. Г. Н. Поварова. – М. : Советское радио, 1969. – 24 с.
70. Владимирова, Н. Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении [Текст] / Н. Г. Владимирова // Литературоведение на пороге XXI в. : материалы междунар. науч. конф. – М. : Рандеву – АМ, 1998. – С. 182-188.
71. Волкивец, Е. П. Джон Барт [Текст] / Е. П. Волкивец // РЖ. Сер. 7, Литературоведение. – 1988. – № 3. – С. 173-177.

72. Володина, Н. В. Интертекстуальность : к вопросу об истории возникновения и развития понятия [Текст] / Н. В. Володина // Художественный текст и культура : материалы и тез. докл. на междунар. конф. – Владимир : ВГПУ, 1999. – С. 158-160.

73. Волошинов, А. В. Математика и искусство [Текст] : книга для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоте науки / А. В. Волошинов. – 2-е изд., дораб. и доп. – М. : Просвещение, 2000. – 399 с.

74. Волошинов, А. В. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства [Текст] / А. В. Волошинов // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – С. 213-246.

75. Воронцова, Т. И. Эпистолярная форма романа Дж. Барта «Письма» : традиции и новаторство [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 – Литература стран зарубежья (литература Великобритании) / Тамара Ильинична Воронцова. – Волгоград, 2007. – 200 с.

76. Высоцкая, И. В. Синкретизм в системе частей речи современного русского языка [Текст] : моногр. / И. В. Высоцкая. – М. : МПГУ, 2006. – 304 с.

77. Гавров, С. Н. Игра в пространстве культуры [Текст] / С. Н. Гавров // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2004. – № 1. – С. 140-142.

78. Гайда, Ст. Жанры разговорных высказываний [Текст] / Ст. Гайда // Жанры речи-2. – Саратов, 1999. – С. 103-112.

79. Галкин, Д. В. Бодрийяр [Текст] / Д. В. Галкин // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Книжный дом, 2001. – С. 83-86.

80. Галушко, Т. Г. Актуальность основных понятий постструктурализма и деконструктивизма для лингвистики текста [Текст] / Т. Г. Галушко // Изв. АмГУ. – 2001. – Вып. 12. – С. 56-58.

81. Гальперин, И. Р. Грамматические категории текста [Текст] / И. Р. Гальперин // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 1977. – Т. 36, № 6. – С. 522-532.
82. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
83. Гамкрелидзе, Т. В. Р. О. Якобсон и проблема изоморфизма между генетическим кодом и лингвистическими системами [Текст] / Т. В. Гамкрелидзе // Вопр. языкознания. – 1988. – № 3. – С. 5-8.
84. Гартман, Н. Эстетика [Текст] / Н. Гартман; пер. с нем.: Т. С. Батищевой, А. В. Дерюгиной, Е. В. Касьяновой и др.; под ред. А. С. Васильева. – Киев : Ника-Центр, 2004. – 639 с.
85. Гаспаров, Б. М. Структура текста и культурный контекст [Текст] / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. – М. : Наука, 1993. – С. 275-303.
86. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 352 с.
87. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе [Текст] / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : тр. Лозанского симп. / под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 4-15.
88. Генетическая критика во Франции [Текст] : антология / ред.: Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева. – М. : ОГИ, 1999. – 287 с.
89. Герман, И. А. Введение в лингвосинергетику [Текст] : моногр. / И. А. Герман, В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 130 с.
90. Герман, И. А. Лингвосинергетика [Текст] : моногр. / И. А. Герман. – Барнаул : Изд-во Алт. Акад. экономики и права, 2000. – 168 с.
91. Гетман, Л. И. Интертекстуальность как явление культуры [Текст] / Л. И. Гетман // Язык и культура : XVII междунар. науч. конф. – Киев : Collegium, 1997. – Т. II : Культуролог. компонент языка. – С. 48-49.
92. Гильмутдинова, Н. А. Философские игры постмодернизма [Текст] / Н. А. Гильмутдинова // Вестн. Ульян. гос. техн. ун-та. – 2002. – № 2. – С. 14-21.



93. Глейк, Дж. Хаос : создание новой науки [Текст] / Дж. Глейк ; пер. с англ.: М. С. Нахмансона, Е. С. Барашкова. – СПб. : Амфора, 2001. – 398 с.
94. Голобородова, Т. Н. Феномен игры в культуре постмодернизма : проблемы философского анализа [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 – Антропология и философия культуры / Татьяна Николаевна Голобородова. – Барнаул, 2000. – 157 с.
95. Гончарова, Е. А. Категории автор – персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста : на материале немецкоязычной прозы [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Евгения Александровна Гончарова. – Л., 1989. – 514 с.
96. Горичева, Т. М. Беседа о постмодерне [Текст] / Т. М. Горичева, Д. У. Орлов, А. К. Секацкий // Метафизические исследования. – СПб. : Алетейя, 2000. – Вып. XIV. – С. 161-176.
97. Горностаева, М. В. Миф и сказка как символические системы [Текст] / М. В. Горностаева // Вестн. МГУ. Сер. 18, Социология и политология. – 2001. – № 3. – С. 113-125.
98. Грейвс, Р. Мифы древней Греции [Текст] / Р. Грейвс ; пер. с англ. К. П. Лукьяненко ; ред., послесл. А. А. Тахо-Годи. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
99. Гудков, Д. Б. Межкультурная коммуникация : проблемы обучения [Текст] : лекц. курс для студентов РКИ / Д. Б. Гудков. – М. : МГУ, 2000. – 120 с.
100. Гузь, М. Н. Интертекстуальные связи базисного текста и текста пародии : на материале немецкой прозаической пародии [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Мария Николаевна Гузь. – СПб., 1997. – 195 с.
101. Гурвич, А. Г. Теория биологического поля [Текст] / А. Г. Гурвич. – М. : Сов. наука, 1944. – 155 с.
102. Гурочкина, А. Г. Понятие дискурса в современном языкознании [Текст] / А. Г. Гурочкина // Номинация и дискурс : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Л. А. Манерко. – Рязань : Изд-во РГПУ, 1999. – С. 12-15.

103. Гюббенет, И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста [Текст] : на англ. материале / И. В. Гюббенет. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 112 с.
104. Данилов, Ю. А., Кадомцев, Б. Б. Что такое синергетика? [Электронный ресурс] // Нелинейные волны. Самоорганизация. URL : <http://spkurdyumov.narod.ru/KADOMCEV.htm> (дата обращения: 14.10.2007).
105. Дементьев, В. В. Теория речевых жанров [Текст] : социопрагмат. аспект / В. В. Дементьев, К. Ф. Седов // Stylistyka. – 1999. – Вып. VIII. – С. 53-86.
106. Демидова, Е. В. Моделирование динамики поэтических смыслов с позиций контрадиктно-синергетического подхода [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.21 – Прикладная и математическая лингвистика / Екатерина Викторовна Демидова. – Тюмень, 2007. – 24 с.
107. Демьянков, В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода [Текст] / В. З. Демьянков // Вопр. языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17-31.
108. Денисова, Г. В. В мире интертекста : язык, память, перевод [Текст] / Г. В. Денисова. – М. : Азбуковник, 2003. – 298 с.
109. Денисова, Г. В. Интертекстуальность и семиотика перевода : возможности и способы передачи интертекста [Текст] / Г. В. Денисова // Текст. Интертекст. Культура : сб. докл. междунар. науч. конф. / ред.-сост. В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева. – М. : Азбуковник, 2001. – С. 112-128.
110. Деррида, Ж. Письмо и различие [Текст] / Ж. Деррида ; пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. – М. : Академ. Проект, 2000. – 495 с.
111. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления [Текст] / Ф. Джеймисон // Логос. – 2000. – № 4 (25). – С. 63-77.
112. Джумайло, О. А. Игра и постмодернистский инструментарий в романах М. Спарк [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Ольга Анатольевна Джумайло. – Ростов-на-Дону, 1997. – 245 с.

113. Дмитриева, О. А. Механизм восприятия прецедентного текста [Текст] / О. А. Дмитриева // Языковая личность : аспекты лингвистики и лингводидактики : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1999. – С. 42-46.
114. Добронравова, И. С. Синергетика : становление нелинейного мышления [Текст] / И. С. Добронравова. – Киев : Либідь, 1990. – 423 с.
115. Долинин, К. А. Интерпретация текста [Текст] : учеб. пособие / К. А. Долинин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.
116. Донскова, О. А. Интерпретация текста как когнитивная деятельность [Текст] / О. А. Донскова, А. Р. Абитова // Вестн. Пятиг. гос. лингвист. ун-та. – 2000. – № 3. – С. 26-30.
117. Дрожащих, Н. В. Синергетическая модель иконического пространства языка [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Наталья Владимировна Дрожащих. – Тюмень, 2006. – 320 с.
118. Дымарский, М. Я. Текст – дискурс – художественный текст [Текст] / М. Я. Дымарский // Текст как объект многоаспектного исследования : сб. ст. науч.-метод. семинара «TEXTUS». – СПб. ; Ставрополь : Изд-во СГУ, 1998. – Вып. 3, Ч. 1. – С. 19-26.
119. Евин, И. А. Синергетика искусства [Текст] / И. А. Евин. – М. : Едиториал УРСС, 1993. – 171 с.
120. Евтихова, А. М. Полифоническая организация текста [Текст] / А. М. Евтихова // Язык, культура и социум в гуманитарной парадигме : сб. науч. тр. / отв. ред. А. А. Романов. – М. ; Тверь : ИЯ РАН, 1999. – С. 71-74.
121. Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка [Текст] / Л. Ельмслев ; пер. с англ. Ю. К. Лекомцева. – М. : КомКнига, 2006. – 248 с.
122. Женетт, Ж. Фигуры [Текст] / Ж. Женетт ; пер. с фр. и ред. С. Зенкина. В 2-х т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.; Т. 2. – 472 с.
123. Зарубина, Т. А. Философский дискурс французского постмодерна : модель нелинейной онтологии [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. наук :

09.00.01 – Онтология и теория познания / Татьяна Анатольевна Зарубина. – Екатеринбург, 2005. – 24 с.

124. Захаренко, И. В. К вопросу о каноне и эталоне в сфере прецедентных феноменов [Текст] / И. В. Захаренко // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. – М. : Филология, 1997. – Вып. 1. – С. 104-113.

125. Захаренко, И. В. О целесообразности использования термина «прецедентное высказывание» [Текст] / И. В. Захаренко // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. – М. : Диалог-МГУ, 2000. – С. 46-53.

126. Зверев, А. М. Современная Америка в постмодернистском изображении [Текст] / А. М. Зверев // Идеологическая борьба и современная культура Запада. – М. : Наука, 1988. – С. 173-191.

127. Иванов, В. В. Очерки по истории семиотики в СССР [Текст] / В. В. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 301 с.

128. Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Екатерина Борисовна Иванова. – Волгоград, 2001. – 16 с.

129. Иванова, Е. В. К проблеме нового культурного героя в мифотворчестве XX века [Текст] / Е. В. Иванова // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2005. – № 34. – С. 63-71.

130. Иванова, О. В. Синергетический подход к исследованию культуры постмодернизма [Текст] : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Ольга Владимировна Иванова. – СПб., 2003. – 154 с.

131. Иванчикова, Е. А. Категория «образ автора» в научном творчестве В.В. Виноградова [Текст] / Е. А. Иванчикова // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 1985. – Т. 44, № 2. – С. 123-134.

132. Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе [Текст] : сб. докл. междунар. науч. конф. / ред.-сост. С. Г. Шулежкова. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003. – 701 с.

133. Ильин, И. П. Постмодернизм : проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада [Текст] / И. П. Ильин // Современный роман : опыт исследования. – М. : Наука, 1990. – С. 255-279.
134. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия [Текст] : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
135. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 251 с.
136. Исупов, К. Об игре – всерьез [Текст] / К. Исупов // Нева. – 2004. – № 12. – С. 242-245.
137. Каган, М. С. Морфология искусства [Текст] / М. С. Каган. – М. : Искусство, 1972. – 440 с.
138. Казаева, С. А. Особенности реализации категории интертекстуальности в современных английских научных и газетных текстах [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Светлана Александровна Казаева. – СПб., 2003. – 19 с.
139. Калюгина, А. А. К проблеме постмодерна в современной культуре [Текст] / А. А. Калюгина // Культура и текст. Литературоведение / под ред. Г. П. Козубовской. – СПб. ; Барнаул, 1998. – Ч. II. – С. 122-126.
140. Камовникова, Н. Е. Антропонимы как интертекстуальные аллюзии в поэтическом тексте [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Наталья Евгеньевна Камовникова. – СПб., 2000. – 200 с.
141. Каневская, М. История и миф в постмодернистском русском романе [Текст] / М. Каневская // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 2000. – Т. 59, № 2. – С. 37-47.
142. Карасев, Л. В. Живой текст [Текст] / Л. В. Карасев // Вопр. философии. – 2001. – № 9. – С. 54-70.
143. Карасик, В. И. О категориях дискурса [Текст] / В. И. Карасик // Языковая личность : социолингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1998. – С. 185-196.

144. Карасик, В. И. Структура институционального дискурса [Текст] / В. И. Карасик // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов : Изд-во Саратовского университета, 2000. – С. 25-33.
145. Карасик, В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс [Текст] / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
146. Караулов, Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности [Текст] / Ю. Н. Караулов // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы : VI междунар. конгресс преподавателей рус. яз. и лит. : сб. ст. – М., 1986. – С. 105-126.
147. Кеплер, И. О шестиугольных снежинках [Текст] / И. Кеплер ; пер. с лат. Ю. А. Данилова. – М. : Наука, 1982. – 194 с.
148. Кирбаба, Ю. В. Генезис синергетической парадигмы : культурологические аспекты [Текст] : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 – Культурология / Юлия Владимировна Кирбаба. – Саратов, 2004. – 159 с.
149. Киреева, Т. В. Поэтика комического в романах Дж. Барта 1950-1960-х годов [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 – Литература стран зарубежья (литература Великобритании) / Татьяна Вячеславовна Киреева. – М., 2007. – 216 с.
150. Клигерман, О. Г. Текст художественного прозаического произведения как предмет историко-когнитивного освещения [Текст] / О. Г. Клигерман // Вопросы лингвистики : межвуз. сб. науч. тр. – М., 1998. – Вып. 2. – С. 127-135.
151. Климова, И. И. Дискурс и его истоки [Текст] : учеб. пособие / И. И. Климова. – М. : Диалог-МГУ, 2000. – 46 с.
152. Князева, Е. Н. Антропный принцип в синергетике [Текст] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов // Вопр. философии. – 1997. – № 3. – С. 62-79.
153. Князева, Е. Н. Основания синергетики. Синергетическое мировидение [Текст] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – М. : КомКнига, 2005. – 240 с.

154. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика [Текст] : учебник / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
155. Ковалева, С. И. Коммуникативная функция текста в литературе американского постмодернизма (на материале творчества Д. Бартельми) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Светлана Игоревна Ковалева. – М., 1995. – 242 с.
156. Козлов, А. С. Литературоведение Англии и США XX века [Текст] / А. С. Козлов. – М. : Московский Лицей, 2004. – 256 с.
157. Кожина, М. Н. Стилъ и жанр : их вариативность, историческая изменчивость и соотношение [Текст] / М. Н. Кожина // Stylistyka. – 1999. – Вып. VIII. – С. 5-34.
158. Компаньон, А. Демон теории [Текст] / А. Компаньон ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
159. Конова, М. Динамика гипертекста в художественном дискурсе [Текст] / М. Конова // Русистика'99 : сб. науч. докл. – М. : Творчество, 1999. – С. 38-43.
160. Костыгина, К. А. Интертекстуальность в прессе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Ксения Александровна Костыгина. – СПб., 2003. – 23 с.
161. Котельников, Г. А. Теоретическая и прикладная синергетика [Текст] / Г. А. Котельников. – Белгород : БелГТАСМ : Крестьянское дело, 2000. – 162 с.
162. Кравченко, А. В. Знак, значение, знание [Текст] : очерк когнитивной философии языка / А. В. Кравченко. – Иркутск : Изд-во ОГУП «Иркут. обл. тип. №1», 2001. – 261 с.
163. Краснощеков, В. А. Постмодернизм : традиции и новации [Текст] / В. А. Краснощеков // Проблемы гуманизации вузовского образования : сб. науч. тр. ПТИС. – Тольятти : Изд-во ПТИС, 1998. – Вып. 4, Ч. III. – С. 106-111.

164. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? [Текст] : моногр. / В. В. Красных. – М. : Диалог-МГУ, 1998. – 352 с.
165. Красных, В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации [Текст] : курс лекций / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2001. – 270 с.
166. Красных, В. В. Структура коммуникации в свете лингво-когнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Виктория Владимировна Красных. – М., 1999. – 463 с.
167. Красных, В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология [Текст] : курс лекций / В. В. Красных. – М. : Гнозис, 2002. – 284 с.
168. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Текст] / Ю. Кристева ; пер. с фр. Г. К. Косикова // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427-457.
169. Кристева, Ю. Дискурс любви [Текст] / Ю. Кристева // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / сост., пер. и коммент. С. Л. Фокина. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 103-109.
170. Кузнецова, Т. Т. Язык в постмодернистском тексте [Текст] / Т. Т. Кузнецова // Духовная сфера деятельности человека : межвуз. сб. науч. ст. – Саратов, 2001. – Вып. 5. – С. 15-23.
171. Кузьмин, М. Надо возделывать свой сад в пространстве семиосферы [Текст] / М. Кузьмин // Новый мир искусства. – 2003. – № 5. – С. 60.
172. Кузьмина, Н. А. Динамические процессы в интертексте и понятие энергии [Текст] / Н. А. Кузьмина // Текст : узоры ковра : науч.-метод. семинар «TEXTUS». – СПб. ; Ставрополь, 1999. – Вып. 4, Ч. 1. – С. 76-83.
173. Кузьмина, Н. А. Интертекст и интертекстуальность : к определению понятий [Текст] / Н. А. Кузьмина // Текст как объект многоаспектного исследования : сб. ст. науч.-метод. семинара «TEXTUS». – СПб. ; Ставрополь : Изд-во СГУ, 1998. – Вып. 3, Ч. 1. – С. 27-35.



174. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка [Текст] / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург ; Омск, 1999. – 267 с.
175. Кун, Н. А. Легенды и мифы Древней Греции [Текст] / Н. А. Кун. – Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1981. – 464 с.
176. Курдюмов, С. П. У истоков синергетического видения мира [Текст] / С. П. Курдюмов, Е. Н. Князева // Самоорганизация и наука : опыт философского осмысления. – М. : Ин-т философии РАН, 1994. – С. 162-186.
177. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
178. Лассан, Э. «Новая» публицистика как постмодернистский дискурс [Текст] / Э. Лассан // Язык, общество, культура : сб. ст. / отв. ред. Э. Лассан. – Вильнюс, 1997. – С. 51-58.
179. Лебедева, Н. Б. Жанры естественной письменной речи [Текст] / Н. Б. Лебедева // Антология речевых жанров : повседневная коммуникация : моногр. изд. / под ред. К. Ф Седова. – М. : Лабиринт, 2007. – С. 116-123.
180. Леви-Строс, К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Строс ; пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
181. Леденёв, Ю. И. Системность и синергетика как факторы устойчивости языка [Текст] / Ю. И. Леденёв // Язык. Текст. Дискурс : науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / под ред. проф. Г. Н. Манаенко. – Ставрополь : Изд-во ПГЛУ, 2007. – Вып. 5. – С. 11-22.
182. Лесков, Л. В. Синергизм : после постмодерна [Текст] / Л. В. Лесков // Философия хозяйства. – 2004. – № 6. – С. 139-142.
183. Лесков, Л. В. Футуро-синергетика : универсальная теория систем [Текст] : науч.-учеб. пособие / Л. В. Лесков. – М. : Экономика, 2005. – 170 с.
184. Лихачев, Д. С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси [Текст] / Д. С. Лихачев // Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев ; ТОДРЛ. – М. ; Л., 1966. – Т. XXII. – С. 3-10.

185. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
186. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
187. Лотман, М. Ю. Семиотика культуры [Текст] / Ю. М. Лотман // Экология и жизнь. – 2003. – № 6. – С. 3-8.
188. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14-285.
189. Лотман, Ю. М. Текст в тексте [Текст] / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам XIV : учен. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 3-18.
190. Лузина, Л. Г. Распределение информации в тексте [Текст] : когнитивный и прагматический аспекты / Л. Г. Лузина. – М. : ИНИОН РАН, 1996. – 139 с.
191. Лукин, В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум [Текст] / В. А. Лукин. – 2-изд., перераб. и доп. – М. : Ось-89, 2005. – 560 с.
192. Ляпон, М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст [Текст] : к типологии внутритекстовых отношений / М. В. Ляпон. – М. : Наука, 1986. – 201 с.
193. Майданов, А. С. Миф как источник знания [Текст] / А. С. Майданов // Вопр. философии. – 2004. – № 9. – С. 91-105.
194. Манаков, Н. А. К основаниям текстосимметрии [Текст] / Н. А. Манаков, Г. Г. Москальчук // Лингвосинергетика : проблемы и перспективы : материалы второй шк.-семинара / под общ. ред. В. А. Пищальниковой. – Барнаул : Изд-во ААЭП, 2001. – С. 57-63.
195. Мандельброт, Б. Фрактальная геометрия природы [Текст] / Б. Мандельброт ; пер. с англ. А. Р. Логунова. – М. : Ин-т компьютер. исслед., 2002. – 656 с.

196. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
197. Маринина, Е. В. Металингвистические единицы в разных функциональных стилях (на материале англ. языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Елена Викторовна Маринина. – М., 1997. – 170 с.
198. Марчок, В. Контуры авторства в постмодернизме [Текст] / В. Марчок // Вестн. МГУ. Сер. 9, Филология. – 1998. – № 2. – С. 46-55.
199. Марчук, Ю. Н. Основы компьютерной лингвистики [Текст] : учеб. пособие / Ю. Н. Марчук. – М. : Нар. учитель, 2000. – 226 с.
200. Масалова, М. В. Гипертекстуальность как имманентная текстовая характеристика [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Мария Валерьевна Масалова. – Ульяновск, 2003 – 123 с.
201. Масленникова, А. А. Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов [Текст] / А. А. Масленникова. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. – 264 с.
202. Маслоу, А. Новые рубежи человеческой природы [Текст] / А. Маслоу ; пер. с англ.: Г. А. Балла, А. П. Попогребского. – М. : Смысл, 1999. – 425 с.
203. Матросова, О. П. Концепция эмерджентной эволюции в философии Сэмюэла Александера и Конви Ллойда Моргана [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 – История философии / Ольга Павловна Матросова. – Нижневартовск, 2005. – 122 с.
204. Махов, А. Е. *Musica literaria* [Текст] : идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
205. Мельников, Н. «Чудовищная проза» Джона Барта [Текст] / Н. Мельников // Иностр. лит. – 2003. – № 4. – С. 276-282.
206. Мельникова, О. А. Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd) [Текст] : дис. ... канд.

филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Олеся Александровна Мельникова. – Тверь, 2004. – 149 с.

207. Менджерицкая, Е. О. Когнитивный синтаксис художественной литературы. Современный английский язык [Текст] : моногр. / Е. О. Менджерицкая. – М. : Диалог-МГУ, 1997. – 144 с.

208. Месянжинова, А. В. Архетипическая основа постмодернистских культурных моделей (Милорад Павич и Джулиан Барнс) [Текст] / А. В. Месянжинова // Вестн. МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультур. коммуникация. – 2005. – № 2. – С. 82-91.

209. Мечковская, Н. Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура [Текст] : курс лекций : учеб. пособие для вузов / Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2004. – 428 с. – (Высшее профессиональное образование : Языкознание).

210. Миловидов, В. А. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблематику сравнительного литературоведения [Текст] : пособие по спецкурсу / В. А. Миловидов. – Тверь, 1998. – 83 с.

211. Минаева, Л. В. Фразеологические особенности цитаты и лексикографическая практика [Текст] / Л. В. Минаева, Ю. И. Погребенко // Вестн. МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультур. коммуникация. – 2001. – № 2. – С. 92-101.

212. Минц, З. Г. Поэтика русского символизма [Текст] / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 480 с.

213. Минц, З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока [Текст] / З. Г. Минц // Поэтика Александра Блока / вступ. статья В. Н. Топорова ; сост. Л. А. Пильд. – СПб. : Искусство-СПб, 1999. – С. 362-388.

214. Миронова, Н. Н. Оценочный дискурс [Текст] : проблемы семантического анализа / Н. Н. Миронова // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 1997. – Т. 56, № 4. – С. 52-59.

215. Миронова, Н. Н. Структура оценочного дискурса [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Надежда Николаевна Миронова. – М., 1998. – 44 с.

216. Михайлова, Е. В. Интертекстуальность [Текст] : аспекты изучения проблемы / Е. В. Михайлова // Языковая личность : аспекты лингвистики и лингводидактики : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1999. – С. 32-42.

217. Михайлова, Е. В. Интертекстуальность в научном дискурсе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Елена Владимировна Михайлова.– Волгоград, 1999. – 22 с.

218. Михайлова, Е. В. О межтекстовых связях, интертекстуальной ситуации и текстовом симбиозе [Текст] / Е. В. Михайлова // Языковая личность : социолингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1998. – С. 215-225.

219. Можаяева, А. Миф в литературе XX века [Текст] : структура и смыслы / А. Можаяева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 305-330.

220. Можейко, М. А. Дискурсивность [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 237-239.

221. Можейко, М. А. Интердискурс [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 330.

222. Можейко, М. А. Интертекстуальность [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 333-335.

223. Можейко, М. А. Интрадискурс [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 336.

224. Можейко, М. А. Метаязык [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 469-471.

225. Можейко, М. А. Означивание [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 537-538.
226. Можейко, М. А. Порядок дискурса [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 592-595.
227. Можейко, М. А. Постмодернизм [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 601-605.
228. Можейко, М. А. Преконострукт [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 627.
229. Можейко, М. А. Пустой знак [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 640-642.
230. Можейко, М. А. Дискурс [Текст] / М. А. Можейко, о. Сергей Лепин // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 233-237.
231. Моисеева, И. Ю. Синергетическая модель текстообразования [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Ирина Юрьевна Моисеева.– Оренбург, 2007. – 379 с.
232. Молчанова, Г. Г. Когнитивная стилистика и стилистическая типология [Текст] / Г. Г. Молчанова // Вестн. МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультур. коммуникация. – 2001. – № 3. – С. 60-71.
233. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков [Текст] / Ч. У. Моррис ; пер. с англ. Т. Дмитриевой // Семиотика : сб. ст. / под ред. Ю. С. Степанова. – М. : Радуга, 1983. – С. 37-89.

234. Мосионжник, Л. А. Синергетика для гуманитариев [Текст] / Л. А. Мосионжник. – СПб. ; Кишинев : Нестор–История : Высш. Антрополог. шк., 2003. – 155 с.
235. Москальчук, Г. Г. Структурная организация и самоорганизация текста [Текст] : моногр. / Г. Г. Москальчук ; ред. и вступ. ст. В. А. Пищальниковой. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1998. – 240 с.
236. Москальчук, Г. Г. Структура текста как синергетический процесс [Текст] / Г. Г. Москальчук. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.
237. Мышкина, Н. Л. Внутренняя жизнь текста : механизмы, формы, характеристики [Текст] / Н. Л. Мышкина. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1998. – 152 с.
238. Мышкина, Н. Л. Лингводинамика текста : контрадиктно-синергетический подход [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Нэлли Леонидовна Мышкина. – Уфа, 1999. – 43 с.
239. Назарова, Т. Б. Филология и семиотика. Современный английский язык [Текст] : моногр. / Т. Б. Назарова. – М. : Высш. шк., 1994. – 184 с.
240. Налимов, В. В. В поисках иных смыслов [Текст] / В. В. Налимов. – М. : Прогресс, 1993. – 278 с.
241. Нестерова, Н. М. Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм [Текст] / Н. М. Нестерова. – Пермь : Перм. гос. техн. ун-т, 2005. – 203 с.
242. Нефедова, Л. А. Когнитивно-деятельностный аспект имплицативной коммуникации [Текст] : моногр. / Л. А. Нефедова. – Челябинск : Изд-во ЧелГУ, 2001. – 151 с.
243. Никитина, Е. С. Семиотика [Текст] : курс лекций / Е. С. Никитина. – М. : Академ. Проект : Трикста, 2006. – 528 с.
244. Николаева, Т. М. От звука к тексту [Текст] / Т. М. Николаева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 679 с.
245. Новиков, А. И. Семантика текста и ее формализация [Текст] / А. И. Новиков. – М. : Наука, 1983. – 215 с.

246. Олизько, Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса (на материале произведений Дж. Барта) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Наталья Сергеевна Олизько. – Челябинск, 2002. – 194 с.
247. Олизько, Н. С. Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа [Текст] : моногр. / Н. С. Олизько. – Челябинск : Энциклопедия, 2007. – 158 с.
248. Олянич, А. В. Презентационная теория дискурса [Текст] : моногр. / А. В. Олянич. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
249. Онтология и эпистемология синергетики [Текст] : сб. ст. / под ред.: В. И. Аршинова, Л. П. Киященко. – М. : Ин-т философии РАН, 1997. – 159 с.
250. Основы литературоведения [Текст] : учеб. пособие для филол. фак. пед. ун-тов / под общ. ред. В. П. Мещерякова. – М. : Моск. лицей, 2000. – 372 с.
251. Панина, М. А. Комическое и языковые средства его выражения [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Маргарита Анатольевна Панина. – М., 1996. – 20 с.
252. Петров, В. В. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса [Текст] / В. В. Петров, Ю. Н. Караулов // Язык. Познание. Коммуникация : сб. ст. – М., 1989. – С. 35-42.
253. Петрова, Н. В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа [Текст] / Н. В. Петрова. – Иркутск : ИГЛУ, 2004. – 243 с.
254. Петрова, Н. В. Текст и дискурс [Текст] / Н. В. Петрова // Вопр. языкознания. – 2003. – № 6. – С. 123-131.
255. Пешё, М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия [Текст] / М. Пешё ; пер. с фр. Л. А. Илюшечкиной // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / предисл. Ю. С. Степанова ; общ. ред. П. Серию. – М. : Прогресс, 1999. – С. 225-290.



256. Пешкун, С. В. Интертекстуальность и интересубъективность [Текст] / С. В. Пешкун // Вестн. Полоцкого гос. ун-та. Сер. А, Гуманитарные науки. – 2005. – № 1. – С. 158-159.
257. Пиотровский, Р. Г. Лингвистическая синергетика [Текст] : исходные положения, первые результаты, перспективы / Р. Г. Пиотровский. – СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2006. – 216 с.
258. Пирогов, Л. В. К проблеме анализа и интерпретации постмодернистского текста [Текст] / Л. В. Пирогов // Текст как объект многоаспектного исследования : сб. ст. науч.-метод. семинара «TEXTUS». – СПб. ; Ставрополь : Изд-во СГУ, 1998. – Вып. 3, Ч. 2. – С. 122-135.
259. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения [Текст] / Ч. С. Пирс ; пер. с англ.: К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриевой. – М. : Логос, 2000. – 448 с.
260. Пирс, Ч. С. Икона, индекс и символ [Текст] / Ч. С. Пирс ; пер. с англ. К. Голубович // Семиотика : хрестоматия : учеб.-метод. модуль / под ред. Л. Л. Федоровой. – М. : Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 16-31.
261. Плотникова, С. Н. Прагматическая интерпретация текстовых реминисценций-дайджестов [Текст] / С. Н. Плотникова // Филол. науки. – 2001. – № 4. – С. 72-78.
262. Полубиченко, Л. В. О семиотическом методе литературно-художественного творчества [Текст] / Л. В. Полубиченко // Вестн. МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультур. коммуникация. – 2003. – № 2. – С. 57-74.
263. Пономарев, В. Д. Аксиология игровой культуры [Текст] / В. Д. Пономарев // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2004. – № 2. – С. 69-74.
264. Пономаренко, Е. В. Английский дискурс в свете функциональной лингвосинергетики [Текст] / Е. В. Пономаренко // Филол. науки. – 2006. – № 5. – С. 100-110.

265. Пономаренко, Е. В. Функциональная системность дискурса (на материале английского языка) [Текст] : моногр. / Е. В. Пономаренко. – М. : МГУ – ПА ФСБ РФ, 2004. – 328 с.
266. Пономаренко, И. Н. Симметрия/асимметрия в лингвистике текста [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Ирина Николаевна Пономаренко.– Краснодар, 2005. – 322 с.
267. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика [Текст] / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 302 с.
268. Пригожин, И. Время, хаос, квант [Текст] : к решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс ; пер. с англ. В. И. Аршинова. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 240 с.
269. Пригожин, И. От существующего к возникающему [Текст] : время и сложность в физических науках / И. Пригожин ; под ред. Ю. Л. Климонтовича. – М. : Наука, 1985. – 328 с.
270. Пригожин, И. Порядок из хаоса [Текст] : новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс ; пер. с англ., общ. ред.: В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича, Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
271. Пригожин, И. Философия нестабильности [Текст] / И. Пригожин ; коммент. С. П. Курдюмова // Вопр. философии. – 1991. – № 6. – С. 46-57.
272. Пропп, В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки [Текст] : ответ К. Леви-Строссу / В. Пропп // Семиотика : антология / сост. Ю. С. Степанов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Академ. Проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2001. – С. 453-472.
273. Пуанкаре, А. Математическое творчество [Текст] / А. Пуанкаре ; пер. с фр. М. А. Шаталовой // Адамар, Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики / Ж. Адамар. – М. : Сов. радио, 1970. – С. 135-146.
274. Ржанская, Л. П. Интертекстуальность [Текст] / Л. П. Ржанская // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / под ред. А. П. Саруханян. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 539-555.

275. Розин, В. М. Миф как понятие и реальность [Текст] / В. М. Розин // Мир психологии. – 2003. – № 3. – С. 12-23.
276. Россельс, Вл. В музыкальном ключе [Текст] / Вл. Россельс // Вопросы теории художественного перевода : сб. ст. / ред.: Е. Д. Вишневская и др. – М. : Худож. лит-ра, 1971. – С. 119-147.
277. Руберт, И. Б. Текст и дискурс [Текст] : к определению понятий / И. Б. Руберт // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса : сб. науч. ст. – СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 23-37.
278. Руднев, В. П. Морфология реальности [Текст] : исследование по «философии текста» / В. П. Руднев. – М. : Гнозис, 1996. – 207 с.
279. Руднев, В. П. Прочь от реальности [Текст] : исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 432 с.
280. Руднев, В. П. Теоретико-лингвистический анализ художественного дискурса [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Вадим Петрович Руднев. – М., 1996. – 47 с.
281. Руднев, Ю. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка [Электронный ресурс] // Научные записки из Желтого Дома. URL : [http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discours\\_jr.htm](http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discours_jr.htm) (дата обращения: 18.11.2006).
282. Рузавин, Г. И. Синергетика и диалектическая концепция развития [Текст] / Г. И. Рузавин // Филос. науки. – 1989. – № 5. – С. 11-21.
283. Савина, И. В. Глаголы коммуникации как функциональные операторы смысловой синергичности английского дискурса [Текст] / И. В. Савина // Вестн. СамГУ. – 2006. – № 10/2 (50). – С. 237-242.
284. Саниева, И. Ирония. История вопроса [Текст] / И. Саниева, В. Давыдов // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. – М. : Диалог-МГУ, 2000. – Вып. 12. – С. 54-69.
285. Седов, К. Ф. Человек в жанровом пространстве повседневной коммуникации [Текст] / К. Ф. Седов // Антология речевых жанров :

повседневная коммуникация : моногр. изд. / под ред. К. Ф Седова. – М. : Лабиринт, 2007. – С. 7-38.

286. Семиотика и Авангард [Текст] : антология / ред.-сост.: Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академ. Проект : Культура, 2006. – 1168 с.

287. Серио, П. Как читают тексты во Франции [Текст] / П. Серио ; пер. с фр. И. Н. Кузнецовой // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / предисл. Ю. С. Степанова ; общ. ред. П. Серио. – М. : Прогресс, 1999. – С. 12-53.

288. Серио, П. Русский язык и анализ советского политического дискурса : анализ номинализаций [Текст] / П. Серио ; пер. с фр. В. И. Селивановой // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / предисл. Ю. С. Степанова ; общ. ред. П. Серио. – М. : Прогресс, 1999. – С. 337-383.

289. Сидоренко, К. П. От типологии текста к типологии интертекста [Текст] / К. П. Сидоренко // Актуальные проблемы функциональной лексикологии : сб. ст. / под ред. В. Д. Черняк. – СПб. : Изд-во СПб ГУЭФ, 1997. – С. 109-113.

290. Сидорова, А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – Русская литература / Анна Геннадьевна Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.

291. Синергетика в современном мире [Текст] : сб. материалов междунар. науч. конф. – Белгород : БелГТАСМ : Крестьянское дело, 2001. – Ч. III. – 232 с.

292. Синергетика и принципы самоорганизации. Эволюция материи // Bestreferat. URL : [http://www.erudition.ru/referat/ref/id.37064\\_1.html](http://www.erudition.ru/referat/ref/id.37064_1.html) (дата обращения: 17.01.2008).

293. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве [Текст] / сост. и отв. ред. В. А. Копцик. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 495 с.
294. Синергия культуры [Текст] : тр. всеросс. конф. / ред. А. В. Волошинов. – Саратов : Саратовский гос. техн. ун-т, 2002. – 352 с.
295. Сковородников, А. П. О понятии и термине «языковая игра» [Текст] / А. П. Сковородников // Филол. науки. – 2004. – № 2. – С. 79-87.
296. Слышкин, Г. Г. Апелляция к прецедентным текстам в дискурсе [Текст] / Г. Г. Слышкин // Языковая личность : социолингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. ВГПУ. – Волгоград : Перемена, 1998. – С. 197-206.
297. Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Геннадий Геннадьевич Слышкин. – Волгоград, 1999. – 18 с.
298. Слышкин, Г. Г. Парольный потенциал прецедентных текстов [Текст] / Г. Г. Слышкин // Языковая личность : аспекты лингвистики и лингводидактики : сб. науч. тр. ВГПУ. – Волгоград : Перемена, 1999. – С. 26-32.
299. Слышкин, Г. Г. Прецедентный текст [Текст] : структура концепта и способы апелляции к нему / Г. Г. Слышкин // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2000. – С. 62-68.
300. Слышкин, Г. Г. Текстовая концептосфера и ее единицы [Текст] / Г. Г. Слышкин // Языковая личность : аспекты лингвистики и лингводидактики : сб. науч. тр. ВГПУ. – Волгоград : Перемена, 1999. – С. 18-26.
301. Смирнов, Д. Г. Философско-методологический анализ взаимодействия ноосферы и семиосферы [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 – Онтология и теория познания / Дмитрий Григорьевич Смирнов – Иваново, 2005. – 245 с.

302. Смирнов, И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака [Текст] / И. П. Смирнов. – 2-е изд. – СПб., 1995. – 189 с.
303. Смирнова, Н. Г. Протеистический интертекст [Текст] / Н. Г. Смирнова // Актуальные вопросы лингвистики : сб. науч. ст. – Челябинск, 2000. – С. 56-63.
304. Современная американская лингвистика [Текст] : фундаментальные направления / под ред.: А. А. Кибрик, И. М. Кобозевой, И. А. Секериной. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 480 с.
305. Солодуб, Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема [Текст] / Ю. П. Солодуб // Филол. науки. – 2000. – № 2. – С. 51-57.
306. Соломоник, А. Семиотика и лингвистика [Текст] / А. Соломоник. – М. : Мол. гвардия, 1995. – 346 с.
307. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия / Н. А. Буменова, В. П. Белянин и др. – М. : Наука, 1990. – С. 178-187.
308. Соссюр, Ф. де. Труды по языкознанию [Текст] / Ф. де Соссюр ; пер. с фр. ; под ред. А. А. Холодович. – М. : Прогресс, 1977. – 695 с.
309. Степанов, Ю. С. Интертекст, интернет, интересубъект [Текст] : к основам сравнительной концептологии / Ю. С. Степанов // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 2001. – Т. 60, № 1. – С. 3-11.
310. Стёпин, В. С. Теоретическое знание [Текст] / В. С. Стёпин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 744 с.
311. Стёпин, В. С. Философия науки. Общие проблемы [Текст] : учебник для системы послевуз. образования / В. С. Стёпин. – М. : Гардарики, 2007. – 384 с.
312. Структурализм : «за» и «против» [Текст] : сб. ст./ под ред.: Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – 467 с.

313. Суворов, Н. Н. Элитарное и массовое сознание в художественной культуре постмодернизма [Текст] : дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 – Теория и история культуры / Николай Николаевич Суворов. – СПб., 2005. – 347 с.
314. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление [Текст] / А. Е. Супрун // Вопр. языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17-29.
315. Сыров, И. А. Функционально-семантическая классификация заглавий и их роль в организации текста [Текст] / И. А. Сыров // Филол. науки. – 2002. – № 3. – С. 59-68.
316. Тамарченко, Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века [Текст] / Н. Д. Тамарченко // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 2001. – Т. 60, № 6. – С. 3-13.
317. Тарасенко, В. В. Фрактал [Электронный ресурс] // Основы программирования. URL : <http://www/philosophy.ru/library/fm/www.iph.ras.ru/vtar> (дата обращения: 15.07.2007).
318. Текст. Интертекст. Культура [Текст] : сб. докл. междунар. науч. конф. / ред.-сост.: В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева. – М. : Азбуковник, 2001. – 608 с.
319. Титаренко, С. Е. Язык в структуре постмодернистского текста : аспекты эстетического анализа [Текст] / С. Е. Титаренко // Современные проблемы гуманитарных дисциплин : сб. ст. молодых ученых Кузбасса. – Кемерово : Кузбассвуиздат, 1996. – Вып. II. – С. 156-158.
320. Тишунина, Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения [Текст] / Н. В. Тишунина // Филол. науки. – 2003. – № 1. – С. 19-25.
321. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Текст] / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : к 80-летию проф. Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 2001 г. – СПб. : Санкт-Петербург. филос. о-во, 2001. – Вып. № 12. – С. 149-154. – (Сер. «Symposium»).

322. Толдова, С. Ю. Структура дискурса и механизм фокусирования как важные факторы выбора номинации объекта в тексте [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Светлана Юрьевна Толдова. – М., 1994. – 163 с.
323. Том, Р. Структурная устойчивость и морфогенез [Текст] / Р. Том ; пер. с фр.: Е. Г. Борисовой, А. В. Родина. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
324. Тороп, П. Х. Проблема интекста [Текст] / П. Х. Тороп // Текст в тексте : тр. по знаковым системам XIV. – Тарту : Изд-во ТГУ, 1981. – Вып. 567. – С. 33-44.
325. Трубецков, Д. И. Введение в синергетику. Хаос и структуры [Текст] / Д. И. Трубецков // Изв. вузов. Прикладная нелинейная динамика. – 2004. – Т. 12, № 1/2. – С. 169-174.
326. Тульчинский, Г. Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы [Текст] / Г. Л. Тульчинский // Вопр. философии. – 1999. – № 10. – С. 35-53.
327. Тураева, З. Я. Лингвистика текста. Текст : структура и семантика [Текст] : учеб. пособие / З. Я. Тураева. – М : Просвещение, 1986. – 127 с.
328. Тюпа, В. И. Художественный дискурс. Введение в теорию литературы [Текст] / В. И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.
329. Ускова, Т. А. Вербализация интертекстуальности в текстах массовой коммуникации [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Татьяна Анатольевна Ускова. – М., 2003. – 26 с.
330. Усманова, А. Р. Знак иконический [Текст] / А. Р. Усманова // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 289-292.
331. Усманова, А. Р. Ризома [Текст] / А. Р. Усманова // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 660-667.



332. Усманова, А. Р. Семиотика [Текст] / А. Р. Усманова // Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 712-713.
333. Усманова, А. Р. Умберто Эко : парадоксы интерпретации [Текст] / А. Р. Усманова. – Минск : ПроPILEI, 2000. – 200 с.
334. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе [Текст] / Н. А. Фатеева // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 1997. – Т. 56, № 5. – С. 12-21.
335. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов [Текст] / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
336. Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи [Текст] / Н. А. Фатеева // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 1998. – Т. 57, № 5. – С. 25-38.
337. Фатина, Н. С. Метатекстовое толкование слова как элемент структуры художественного текста [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Наталия Сергеевна Фатина. – СПб., 1998. – 162 с.
338. Федорова, Л. Г. Постмодернизм в зеркале традиционного литературоведения [Текст] / Л. Г. Федорова // Вестн. МГУ. Сер. 9, Филология. – 2004. – № 6. – С. 179-185.
339. Фещенко, В. В. Auto-poetics как опыт и метод, или о новых горизонтах семиотики [Текст] / В. В. Фещенко // Семиотика и Авангард : антология / ред.-сост.: Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академ. Проект : Культура, 2006. – С. 54-122.
340. Филимонова, О. Е. Язык эмоций в английском тексте. Когнитивный и коммуникативный аспекты [Текст] : моногр. / О. Е. Филимонова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. – 259 с.
341. Филлипс, Л., Йоргенсен, М. Дискурс-анализ. Теория и метод [Текст] / Л. Филлипс, М. Йоргенсен ; пер. с англ. А. А. Киселевой. – 2-е изд., испр. – Харьков : Гуманитар. Центр, 2008. – 352 с.

342. Флоря, А. В. Лирический дискурс как объект лингвоэстетической интерпретации [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Александр Владимирович Флоря. – СПб., 1995. – 46 с.
343. Французская семиотика [Текст] : от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – 536 с.
344. Фреге, Г. Смысл и значение [Текст] / Г. Фреге ; пер. с нем. А. Л. Никифорова // Избр. работы / Г. Фреге. – М. : ДИК, 1997. – С. 25-49.
345. Фуко, М. Археология знания [Текст] / М. Фуко ; пер. с фр.: С. Митиной, Д. Стасовой ; общ. ред. Бр. Левченко. – Киев : Ника-Центр, 1996. – 208 с.
346. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук [Текст] / М. Фуко ; пер. с фр. и вступ. ст. Н. С. Автономовой. – СПб. : А-сad, 1994. – 406 с.
347. Фюнфштюк, К. Синергетика как новая познавательная модель в гуманитарных науках [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 – Онтология и теория познания / Карстен Фюнфштюк. – М., 1998. – 127 с.
348. Хакен, Г. Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах [Текст] / Г. Хакен ; пер. с англ. Ю.А. Данилова ; под ред. Ю.Л. Климонтовича. – М. : Мир, 1985. – 420 с.
349. Хакен, Г. Синергетике – 30 лет [Текст] / Г. Хакен // Вопр. философии. – 2000. – № 3. – С. 53-61.
350. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века [Текст] / А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб. : Акад. Проект, 2003. – 813 с.
351. Хайтун, С. Д. От эргодической гипотезы к фрактальной картине мира : рождение и осмысление новой парадигмы [Текст] / С. Д. Хайтун ; Ин-т истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН. – М. : КомКнига, 2007. – 256 с.

352. Храпченко, М. Б. Семиотика и художественное творчество [Текст] / М. Б. Храпченко // Художественное творчество. Действительность. Человек / М. Б. Храпченко. – М. : Сов. писатель, 1976. – С. 207-261.
353. Хренов, Н. А. Оппозиция игры и мифа в контексте смены эстетических парадигм (XVIII-XX в.) [Текст] / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 2003. – № 3. – С. 100-111.
354. Христенко, И. С. К истории термина «аллюзия» [Текст] / И. С. Христенко // Вестн. МГУ. Сер. 9, Филология. – 1992. – № 4. – С. 38-44.
355. Цырендоржиева, Т. Б. Дискурсивная модель аллюзивных средств (на материале современного английского языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Татьяна Баяндаевна Цырендоржиева. – М., 1999. – 167 с.
356. Черниченко, Л. Л. Школа «черного юмора» и американский модернизм [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 – Теория языка / Людмила Леонидовна Черниченко. – М., 1979. – 173 с.
357. Чернявская, В. Е. Дискурс как объект лингвистических исследований [Текст] / В. Е. Чернявская // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса : сб. науч. ст. – СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 11-21.
358. Чернявская, В. Е. Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости [Текст] / В. Е. Чернявская // Вопр. когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 106-111.
359. Чернявская, В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 – Германские языки / Валерия Евгеньевна Чернявская. – СПб., 2000. – 49 с.
360. Чернявская, В. Е. Функционально-коммуникативное содержание интертекстуальности как категории «открытости» текста [Текст] / В. Е. Чернявская // Лингвистические парадигмы и лингводидактика : тез. докл.

и сообщений IV междунар. науч.-практ. конф. – Иркутск : Изд-во ИГЭА, 1999. – С. 138-139.

361. Чучин-Русов, А. Е. Единое поле мировой культуры [Текст] : кижли-концепция / А. Е. Чучин-Русов. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 1478 с.

362. Чучин-Русов, А. Е. Новый культурный ландшафт : постмодернизм или неoarхаика? [Текст] / А. Е. Чучин-Русов // Вопр. философии. – 1999. – № 4. – С. 24-41.

363. Шейгал, Е. И. Семиотика политического дискурса [Текст] : моногр. / Е. И. Шейгал. – М. ; Волгоград : Перемена, 2000. – 368 с.

364. Шеннон, К. Работы по теории информации и кибернетике [Текст] / К. Шеннон ; пер. с англ.: Р. Л. Добрушина, О. В. Лупанова. – М. : Иностран. лит., 1963. – 668 с.

365. Шехтман, Н. А. Проблема представления знаний и гипертекст [Текст] / Н. А. Шехтман, Э. Н. Шехтман // Науч.-техн. информ. Сер. 1. – 2000. – № 3. – С. 6-9.

366. Шинкаренко, В. Д. Игра и культура [Текст] / В. Д. Шинкаренко // Социально-гуманитарные знания. – 2003. – № 4. – С. 288-300.

367. Шмелева, Т. В. Жанроведение? Генристика? Генология? [Текст] / Т. В. Шмелева // Антология речевых жанров : повседневная коммуникация : моногр. изд. / под ред. К. Ф Седова. – М. : Лабиринт, 2007. – С. 62-67.

368. Шпаков, В. Заблудившийся среди химер [Текст] / В. Шпаков // Октябрь. – 2001. – № 8. – С. 155-157.

369. Шубников, А. В. Симметрия в науке и искусстве [Текст] / А. В. Шубников, В. А. Копчик. – 3-е изд., доп. – М. : Ин-т компьютер. исслед., 2004. – 560 с.

370. Шульская, О. Цитата как особый фрагмент текста [Текст] / О. Шульская // Язык, общество, культура : сб. ст. / отв. ред. Э. Лассан. – Вильнюс, 1997. – С. 89-97.

371. Щедровицкий, Г. П. Избранные труды [Текст] / Г. П. Щедровицкий. – М. : Шк. культур. политики, 1995. – 800 с.
372. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Текст] / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 96 с.
373. Эко, У. Открытое произведение [Текст] / У. Эко ; пер. с итал. А. Шурбелева. – М. : Акад. Проект, 2004. – 384 с.
374. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко ; пер. с итал.: В. Резник и А. Погоняйло. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 544 с.
375. Эко, У. Роль читателя [Текст] : исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 502 с.
376. Эпштейн, В. Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы [Электронный ресурс] // Ин-т Проблем Управления РАН. URL : <http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.htm> (дата обращения: 11.02.2009).
377. Эпштейн, М. Постмодерн в России [Текст] / М. Эпштейн – М. : Изд-во Р. Элинина, 2000.– 368 с.
378. Юрковская, Е. А. Жанр. Интертекстуальность. Архитекстуальность [Текст] / Е. А. Юрковская // Лингвистические парадигмы и лингводидактика : тез. докл. и сообщ. IV междунар. науч.-практ. конф. – Иркутск : Изд-во ИГЭА, 1999. – С. 141-142.
379. Юрченко, В. С. Философия языка и философия языкознания [Текст] : лингвофилософские очерки / В. С. Юрченко ; отв. ред. Э. П. Кадькалова ; вступ. ст.: О. Б. Сиротининой, Э. П. Кадькаловой. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2005. – 368 с.
380. Якимец, Н. В. Авторская модальность как фактор организации системы субъектно-речевых планов художественного произведения (на материале «Театрального романа» Булгакова) [Текст] / Н. В. Якимец // Текст как объект многоаспектного исследования : сб. ст. науч.-метод. семинара

«ТЕХТУС». – СПб. ; Ставрополь : Изд-во СГУ, 1998. – Вып. 3, Ч. 1. – С. 115-120.

381. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р. Якобсон // Структурализм : «за» и «против»: сб. ст. / под ред.: Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – С. 194-199.

382. Ямпольский, М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст] / М. Б. Ямпольский. – М. : Культура, 1993 – 464 с.

383. Яценко, И. И. «Текст в тексте» : проблема терминологии [Текст] / И. И. Яценко // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. / отв. ред. В. В. Красных. – М. : Филология, 1998. – Вып. 3. – С. 27-35.

384. American Fictions 1940-1980. A Comprehensive History and Critical Evaluation [Text] / ed. by Frederick R. Karl. – New York : Harper and Row Publishers, 1985. – 637 p.

385. Beaugrande, R.-A. de. Introduction to text linguistics [Text] / R.-A. de Beaugrande, W. Dressler. – London : Longman, 1981. – 270 p.

386. Belsey, C. Desire : Love stories in Western culture [Text] / C. Belsey. – Oxford : Blackwell, 1994. – 209 p.

387. Ben-Porat, Z. Visual and Verbal Activation of Stereotypes : The Construction of Intertextual Junctions [Text] / Z. Ben-Porat // Cognitive Theories of Intertextuality : research Workshop of the Israel Science Foundation. – Tel Aviv : Tel Aviv University, 1998. – P. 213-247.

388. Broich, U. Intertextuality [Text] / U. Broich // International Postmodernism : theory and literary practice / ed. by Hans Bertens, Douwe Fokkema. – Amsterdam : Philadelphia, 1997. – P. 249-255.

389. Brown, C. S. The Relations between Music and Literature : As a Field of Study [Text] / C. S. Brown // Comparative Literature. – 1970. – Vol. XXII, № 2. – P. 15-23.

390. Bush, V. As we may Think [Text] / V. Bush // The Atlantic Monthly. – July, 1945. – Vol. 176, № 1. – P. 101-108.

391. Caramello, Ch. *Silverless Mirrors : Book, Self and Postmodern American Fiction* [Text] / Ch. Caramello. – Florida : A Florida State University Book, 1983. – 250 p.
392. Claas, D. *Entgrenztes Spiel : Leserhandlungen in der postmodernen amerikanischen Erzahkunst* [Text] / D. Claas. – Stuttgart : Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1984. – 149 s.
393. Conte, G. B. *The rhetoric of imitation : genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets* [Text] / Gian Biagio Conte ; ed. and with a foreword by Charles Segal. – Ithaca : Cornell University Press, 1986. – 215p.
394. *Critical Angels. European Views of Contemporary American literature* [Text] / ed. by M. Chinetier. – Illinois : Southern Illinois University Press, 1986. – 251 p.
395. Dijk, T. A. van. *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse* [Text] / T. A. van Dijk. – London ; New York : Longman, 1977. – 261 p.
396. Fokkema, D. *The semantic and syntactic organisation of postmodernism texts* [Text] / D. Fokkema // *Approaching postmodernism* / ed. by D. Fokkema, H. Bertens. – Amsterdam ; Philadelphia, 1986. – P. 81-98.
397. Genette, G. *Palimpsestes : La litterature au second degre* [Text] / G. Genette. – Paris : Seuil, 1982. – 467 p.
398. Genette, G. *Paratexts : Thresholds of Interpretation* [Text] / G. Genette ; trans. by J. E. Lewin. – Cambridge : Cambridge UP, 1997. – 427 p.
399. Gerhard, J. *John Barth* [Text] / J. Gerhard. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1970. – 46 p.
400. Gier, A. *Literatur und Musik : Komparatistische Studien zu Strukturanalogien* [Text] / A. Gier, G. W. Gruber. – Frankfurt am Main, 1995. – 156 s.
401. Hambidge, J. *The elements of dynamic symmetry* [Text] / J. Hambidge. – Edition 3, illustrated. – Dover Publications, 1967. – 133 p.

402. Harris, Ch. B. *Passionate virtuosity : The fiction of John Barth* [Text] / Ch. B. Harris. – Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 1983. – 217 p.
403. Heide, Z. *John Barth* [Text] / Z. Heide. – London ; New York : Methnen, 1987. – 95 p.
404. Hoffmeyer, J. *The global semiosphere* [Text] / J. Hoffmeyer // *Semiotics around the world*. – Berlin ; New York, 1997. – P. 933-936.
405. Hyland, K. *Metadiscourse* [Text] / K. Hyland. – Cornwall : MPG Books Ltd., 2005. – 230 p.
406. *Influence and Intertextuality in Literary History* [Text] / ed. by Jay Clayton, Eric Rothstein. – Madison : The University of Wisconsin Press, 1991. – 356 p.
407. *International Postmodernism : theory and literary practice* [Text] / ed. by H. Bertens, D. Fokkema. – Amsterdam : Philadelphia, 1997 – 581 p.
408. *Intertextuality : Theories and Practices* [Text] / ed. by M. Worton, J. Still. – Manchester ; New York : Manchester UP, 1990. – 280 p.
409. *Intertextuality* [Text] / ed. by E. Heinrich, F. Plett. – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1991. – 302 p.
410. Iser, W. *The Act of Reading* [Text] / W. Iser. – Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 1978. – 256 p.
411. Jenny, L. *The Strategy of Forms* [Text] / L. Jenny // *French Literary Theory Today : A Reader*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – P. 42-54.
412. Kull, K. *Organism as self-reading text : Anticipation and semiosis* [Text] / K. Kull // *International Journal of Computing Anticipatory Systems*. – 1998. – Vol. 1. – P. 93-104.
413. Lachmann, R. *Gedachtnis und Literatur : Intertextualitat in der russischen Moderne* [Text] / R. Lachmann. – Frankfurt : Suhrkamp, 1990. – 320 p.
414. Link, J. *Literaturanalyse als Interdiskusanalyse* [Electronic resource] // *Wissenschaft an Rhein und Ruhr*. URL : <http://www.uni->



обращения: 22.05.2008).

415. Mattus, M. The Hypertextual Dialogue between Living History and True History [Text] / M. Mattus // NORDICOM : Review of media research on media and communication. –2000. – Vol. 21, № 2. – P. 329-345.

416. McConnell, F. D. Four postwar American novelists : Bellow, Barth, Mailer and Pynchon [Text] / F. D. McConnell. – Chicago ; London : The University of Chicago press, 1977. – 206 p.

417. Modern American Fiction. Form and Function [Text] / ed. by Th. D. Young. – Baton Rouge ; London : Louisiana State University Press, 1989. – 246 p.

418. Morrell, D. John Barth : An Introduction [Text] / D. Morrell. – London : The Pennsylvania State University Press, 1976. – 194 p.

419. Nelson, T. Opening Hypertext : A Memoir [Text] / T. Nelson // Literacy Online. The Promise (and Peril) of Reading and Writing with Computers. – Pittsburgh : University of Pittsburgh, 1992. – P. 43-57.

420. Ogden, C. A. The Meaning of Meaning : a study of language upon thought and the science of symbolism [Text] / C. A. Ogden, I. A. Richards. – London ; New York, 1923. – 450 p.

421. Peirce, Ch. S. Collected Papers [Text] / Ch. S. Peirce. – Cambridge-Mass., 1960. – Vol. 1-2. – 535 p.

422. Popper, Karl R. Evolutionary Epistemology [Text] / Karl R. Popper // Evolutionary Theory : Paths into the Future / ed. by J. W. Pollard. – New York : John Wiley & Sons. Chichester, 1984. – P. 239-255.

423. Recanati, F. Open Quotation [Text] / F. Recanati // Mind. – 2001. – Vol. 110, № 439. – P. 637-686.

424. Reilly, Ch. An interview with John Barth [Text] / Ch. Reilly // Contemporary literature. – 2000. – Vol. 41, № 4. – P. 589-617.

425. Riffaterre, M. Sémiotique intertextuelle : l'interprétant [Text] / M. Riffaterre // Revue d'esthétique. – 1979. – № 1-2. – P. 134-136.

426. Scher, St. P. Verbal Music in German Literature [Text] / St. P. Scher. – New Haven, 1968. – 256 p.
427. Scollon, R. Intercultural communication : A discourse approach [Text] / R. Scollon, S. W. Scollon. – 2nd ed. – Oxford ; Cambridge : Blackwell Publishers, 2001. – 256 p.
428. Selig, R. L. The Endless Reading of Fiction : Stuart Moulthrop's Hypertext Novel Victory Garden [Text] / R. L. Selig // Contemporary literature. – 2000. – Vol. 41, № 4. – P. 642-660.
429. Shannon, C. E. A Mathematical Theory of Communication [Text] / C. E. Shannon // Bell System Technical Journal. – 1948. – T. 27. – P. 379-423, 623-656.
430. Stewart, S. Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature [Text] / S. Stewart. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1979. – 228 p.
431. Udden, A. Veils of irony : The development of narrative technique in women's novels of the 1970s [Text] / A. Udden. – Uppsala : AUU, 2000. – 187 p.
432. Varela, Francisco J., Maturana, Humberto R. Autopoiesis : the organization of living systems, its characterization and a model [Text] / F. J. Varela, H. R. Maturana // Biosystems. – 1974. – Vol. 5. – P. 187-196.
433. Weise, G. Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten [Text] / G. Weise // Textbeziehungen / ed. by J. Klein, U. Fix. – Tübingen : Staufenburg Verlag, 1997. – S. 39-49.
434. Ziegler, H. John Barth [Text] / H. Ziegler. – London ; New York : Methuen, 1987. – 95 p.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ И ЭНЦИКЛОПЕДИЙ

1. Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике [Текст] / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский, М. Н. Михайлов, П. Б. Паршин, О. И. Романова ; под ред.: А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского. – 2-е изд-е, испр. и доп. – М. : Азбуковник, 2001. – 640 с.
2. Ильин, И. П. Постмодернизм [Текст] : словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН – Интрада, 2001. – 384 с.
3. Интертекстуальность [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет. URL : <http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet/article/6/6c/1007707.htm> (дата обращения: 21.02.2006).
4. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / под ред. Е. С Кубряковой. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 685 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 стб.
7. Мифы народов мира [Текст] : энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1998. – Т. 1. – 671 с. ; Т. 2. – 720 с.
8. Мифологический словарь [Текст] / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энцикл., 1991. – 736 с.
9. Писатели США. Краткие творческие биографии [Текст] / сост. и общ. ред.: Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалева. – М. : Радуга, 1990. – 624 с.
10. Постмодернизм [Текст] : энцикл. / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. ред. А. И. Мерцалова. – М. : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1040 с.
11. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века [Текст] / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.

12. Словарь мифов [Текст] / под ред. П. Бенгли. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 432 с.
13. Словарь по кибернетике [Текст] / под ред. В. М. Глушкова. – Киев : Укр. сов. энцикл., 1979. – 621 с.
14. Философский словарь [Текст] / под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – 719 с.
15. Definitional dictionary of linguistic terms [Text] / ed. by Dr. Hardev Bahri. – New Delhi : National Publishing House, 1985. – 240 p.
16. Dictionary of Writers [Text] / ed. by R. Goring. – New York : Larousse, 1994. – 1070 p.
17. Dictionary of Literary Characters [Text] / ed. by R. Goring. – New York : Larousse, 1994. – 849 p.
18. Encyclopedic dictionary of semiotics [Text] / ed. by Thomas A. Sebeok. – Berlin ; New York ; Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1986. – Т. 1. – 430 p.
19. Encyclopedic dictionary of semiotics [Text] / ed. by Thomas A. Sebeok. – Berlin ; New York ; Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1987. – Т. 2. – 389 p.
20. Jones, A. Dictionary of World Folklore [Text] / A. Jones. – New York : Larousse, 1995. – 493 p.
21. High, P. B. An Outline of American Literature [Text] / P. B. High. – Longman, 1995. – 245 p.
22. The encyclopedia of myths and legends of all nations [Text] / ed. by H. S. Robinson. – London : Kaye and Ward, 1972. – 893 p.
23. The Oxford Companion to 20<sup>th</sup> century Literature in English [Text] / ed. by J. Stringer. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 1996. – 751 p.
24. The Wordsworth dictionary of phrase and fable based on the original book of E. C. Brewer [Text] / rev. by I. H. Evans. – Ware. : Wordsworth Editions Ltd., 1993. – 1175 p.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барт, Дж. Заблудившись в комнате смеха [Текст] : рассказы / Дж. Барт ; пер. с англ. В. Михайлина. – СПб. : Симпозиум, 2001. – 538 с.
2. Барт, Дж. Плавающая опера [Текст] : роман / Дж. Барт ; пер. с англ. А. Зверева. Конец пути [Текст] : роман / Дж. Барт ; пер. с англ. В. Михайлина. – М. : ТЕРРА, 2000а. – 496 с.
3. Барт, Дж. Сочинения по пятницам : очерки и публицистика [Текст] / Дж. Барт ; пер. Л. Л. Черниченко // РЖ. Сер. 7, Литературоведение. – 1986. – № 5. – С. 55-58.
4. Барт, Дж. Химера [Текст] : роман / Дж. Барт ; пер. с англ. В. Лапицкого. – СПб. : Симпозиум, 2000б. – 382 с.
5. Книга тысячи и одной ночи [Текст] / под ред. А. Г. Лютикова. – СПб. : Кристалл, 2000. – Т. 1. – 926 с. ; Т. 2. – 926 с. ; Т. 3. – 926 с.
6. Пелевин, В. О. Амфир В [Текст] : роман / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2008а. – 416 с.
7. Пелевин, В. О. Виктор Пелевин [Текст] / В. О. Пелевин // Антология сатиры и юмора России XX века. – М. : ЭКСМО, 2009а. – Т. 55. – 616 с.
8. Пелевин, В. О. Девятый сон Веры Павловны [Электронный ресурс] // Сайт творчества Виктора Пелевина. URL : [http://lib.aldebaran.ru/author/pelevin\\_viktor/pelevin\\_viktor\\_devyaty\\_i\\_son\\_very\\_pavlovny/pelevin\\_viktor\\_devyaty\\_i\\_son\\_very\\_pavlovny.html](http://lib.aldebaran.ru/author/pelevin_viktor/pelevin_viktor_devyaty_i_son_very_pavlovny/pelevin_viktor_devyaty_i_son_very_pavlovny.html) (дата обращения: 22.07.2009).
9. Пелевин, В. О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда [Текст] : избр. произведения / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2008б. – 416 с.
10. Пелевин, В. О. Желтая стрела [Текст] : повести / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2009б. – 224 с.

11. Пелевин, В. О. Жизнь насекомых [Текст] : повесть / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2008в. – 256 с.
12. Пелевин, В. О. Колдун Игнат и люди [Текст] : повести и рассказы / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2007. – 320 с.
13. Пелевин, В. О. П5 [Текст] / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2008г. – 288 с.
14. Пелевин, В. О. Священная книга оборотня [Текст] / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2009в. – 416 с.
15. Пелевин, В. О. Фокус-группа [Текст] : рассказы и эссе / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2008д. – 320 с.
16. Пелевин, В. О. Чапаев и Пустота [Текст] : роман / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2009г. – 480 с.
17. Пелевин, В. О. Шлем ужаса : Креатифф о Тесее и Минотавре [Текст] / В. О. Пелевин. – М. : Открытый мир, 2005. – 224 с.
18. Пелевин, В. О. Relics [Текст] : избр. произведения / В. О. Пелевин. – М. : ЭКСМО, 2008е. – 352 с.
19. Barth, J. Chimera [Text] / J. Barth. – New York : Fawcett Crest Book, 1973. – 320 p.
20. Barth, J. Coming Soon!!! A Narrative [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : Houghton Mifflin Company, 2001. – 396 p.
21. Barth, J. End of the Road [Text] / J. Barth. – New York : Avon Books, 1958. – 158 p.
22. Barth, J. Further Fridays : Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-94 [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : Little, Brown and Company, 1995. – 377 p.
23. Barth, J. Giles Goat-Boy, or The Revised New Syllabus [Text] / J. Barth. – Harmondsworth : Penguin Books, 1967a. – 813 p.
24. Barth, J. Letters [Text] / J. Barth. – New York : The Hearst Corporation, 1979. – 563 p.

25. Barth, J. *Lost in the Funhouse*. Fiction for print, tape, live voice [Text] / J. Barth. – New York : Doubleday & Company, 1968. – 201 p.
26. Barth, J. *Once upon a time : A floating opera* [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : Little, Brown and Company, 1994. – 398 p.
27. Barth, J. *On with the story* [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : Little, Brown and Company, 1996a. – 257 p.
28. Barth, J. *Sabbatical : A Romance* [Text] / J. Barth. – Illinois : Dalkey Archive Press, 1996b. – 366 p.
29. Barth, J. *The Book of Ten Nights and a Night : Eleven Stories* [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : A Mariner Book, Houghton Mifflin Company, 2005a. – 295 p.
30. Barth, J. *The Development : nine stories* [Text] / J. Barth. – New York : Houghton Mifflin Company, 2008. – 159 p.
31. Barth, J. *The Floating Opera* [Text] / J. Barth. – New York : Avon Books, 1965. – 272 p.
32. Barth, J. *The Friday Book : Essays and Other Nonfiction* [Text] / J. Barth. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1997a. – 286 p.
33. Barth, J. *The Last Voyage of Somebody the Sailor* [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : Little, Brown and Company, 1991. – 574 p.
34. Barth, J. *The Literature of Exhaustion* [Text] / J. Barth // *The Atlantic*. – 1967b. – August. – P. 29-34.
35. Barth, J. *The Literature of Replenishment* [Text] / J. Barth // *The Atlantic*. – 1980. – January. – P. 65-71.
36. Barth, J. *The Sot-Weed Factor* [Text] / J. Barth. – New York ; London : Anchor Books Doubleday, 1987. – 757 p.
37. Barth, J. *The Tidewater Tales : A Novel* [Text] / J. Barth. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins University Press, 1997b. – 656 p.
38. Barth, J. *Where Three Roads Meet : Novellas* [Text] / J. Barth. – Boston ; New York : Houghton Mifflin Company, 2005b. – 163 p.