

снег – миндаль. Миндальны зимы; Дни дымчаты. Прозрачны дымы». Воспринять не буквальный, особый смысл этих фраз оказалось возможным лишь на фоне цельности текста, главного в содержательной структуре концепта, выраженного эксплицитно: «Всё, всё в ней противоречиво, / Дзулико, дзуедино в ней (в России)». Постепенно прояснился художественный смысл приведенных оксюморонических сочетаний, передающих контрасты в русской природе, цветовых и световых признаков в окружающей среде, их двуединство, перетекание одних в другие.

Не сразу был воспринят и глубинный смысл таких высказываний, как «Слом Иверской часовни. Китеж» и «Гармошка – и колокола». В первом случае противопоставляется действие разрушительных сил и созидательных, во втором – символические смыслы «бытовое, приземленное – духовное, возвышенное». Сопоставление, противопоставление подчеркивается и параллелизмом номинативных предикативных единиц.

Текстовые единицы, репрезентирующие авторский концепт, и есть сигналы эстетической информации, с помощью которых декодируется глубинный смысл художественных произведений.

Так все более активизирующаяся в последние десятилетия антропоцентрическая научная парадигма в лингвистике направляет мысль интерпретатора художественных текстов на решение вопроса о том, какие способы и приемы их декодирования являются наиболее эффективными.

Литература

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2007.
2. Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990.
3. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Издательство «Ось-89», 2005.
4. Сепир Э. Язык. Введение в изучение речи / Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Профис, 1993.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

Н.Г. Сабитова, А.К. Сулейманова
*Уфимский государственный
нефтяной технический университет*

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ Т. ТОЛСТОЙ

В 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой был введен термин «интертекстуальность», ставший одним из основных в анализе постмодернистского художественного произведения. Свою концепцию

интертекстуальности Ю. Кристева сформулировала на основе переосмысления работы М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), в которой автор отметил, что художник, помимо данной действительности, всегда взаимодействует с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге». Идея «диалога» понималась Кристевой как диалог между литературными текстами, т.е. как интертекстуальность.

Концепция интертекстуальности тесно связана с идеей «смерти автора», о которой возвестил М. Фуко. Идея «смерти автора» – общая для структурализма и постструктурализма. И Фуко, и Лакан, и Деррида, и их последователи в США и Великобритании писали о ней, но только в истолковании Барта – в статье «Смерть автора» (1968) – она стала «общим местом». Общая концепция смерти автора восходит к структуралистской теории текстуальности, согласно которой сознание человека полностью и безоговорочно растворено в тех текстах, или текстуальных практиках, вне которых он не может существовать. Под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма в области литературоведения А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др. сознание человека было отождествлено с письменным текстом как единственным способом его фиксации. В результате все стало рассматриваться как текст: литература, культура, общество, история, сам человек. Это положение привело к восприятию человеческой культуры как единого «интертекста», который в свою очередь служит как бы предтекстом вновь появляющегося текста. Каноническую и активно цитируемую формулировку понятиям «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек». Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все уже когда-то было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации. Для М. Грессе интертекстуальность является составной частью культуры вообще и неотъемлемым признаком литературной деятельности в частности: любая цитация, какой бы характер она ни носила, обязательно вводит писателя в

сферу того культурного контекста, «опутывает той сетью культуры, ускользнуть от которых не властен никто». Как утверждает семиотик и литературовед Ш. Гривель, «нет текста, кроме интертекста». Но не все западные литературоведы воспринимают такое понятие интертекстуальности. Французский исследователь Ж. Женетт в книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) рассматривает интертекстуальность как систему разных типов взаимодействия текстов: **интертекстуальность** как «сопричастие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.п.); **паратекстуальность** как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.п.; **метатекстуальность** как комментирующая или критическая ссылка на свой предтекст; **гипертекстуальность** как осмеяние и пародирование новым текстом предтекста; **архитекстуальность** как жанровая связь текстов.

Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности (заимствование, переработка тем и сюжетов, явная или скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия и т.д.) ставили перед собой немецкие исследователи У. Бройх, М. Пфистер, Б. Шульте-Мидделих. Их интересовало также функциональное значение интертекстуальности – с какой целью и для достижения какого эффекта писатели обращаются к произведениям предшествующей и современной литературы; является ли интертекстуальность творческим, литературным в данном случае, приемом, сознательно используемым авторами, или постструктуралистское ее понимание как фактора «коллективного бессознательного», определяющего деятельность художника независимо от его воли, желания и сознания.

Интертекстуальность в русском постмодернизме имеет свою специфику. Ученые и критики, специализирующиеся на проблемах интертекстуального анализа (Б. Гаспаров, А. Жолковский, Б. Парамонов, М.Н. Липовецкий и др.), отмечают, во-первых, политизированность текстов из-за постоянного обращения к советской тоталитарной действительности и эстетической борьбы с ней, развенчания ее власти. В широкое интертекстуальное поле включаются цитаты, образы, сюжеты, ориентация русского постмодернизма на проблематику, сюжеты, образы, стиль классических художественных текстов XIX – XX вв. А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Чехова, В. Набокова и т.д. Во-вторых, обращение к постулатам западной и восточной философии, мировых религий в контексте современного мировосприятия. В-четвертых, тотальная демифологизация мифа русской культурной традиции – ожидания от художественной литературы (шире – от культуры) высшего и спасительного знания о жизни. Возникает вопрос: возможно ли в принципе посредством цитаций чужого, заимствованного создать свое – неподражательное, оригинальное художественное произведение? Кристева, Барт и другие теоретики постструктурализма (и постмодернизма) считают, что только этим на

протяжении столетий и занималась литература, т.к. литература – «язык других», произведение – «индивидуальный набор готовых элементов». Степень оригинальности художника слова, считает Барт, – это степень свободы варьирования тех бесчисленных, многообразных элементов, из которых состоит язык литературы – Сверхтекста. Новаторство, таким образом, – открытие новых способов варьирования и комбинирования разнообразных элементов, которые унаследованы современниками. Самобытность, яркость художественного таланта писателя и проявляется в возможности свободного варьирования элементов письма, накопленных в культурные эпохи, и представленного в их творчестве в «исключительной полноте». Тому подтверждением может служить творчество Татьяны Толстой – личности яркой, публичной, художественно одаренной, судя по обширной литературно-критической библиографии и литературным премиям – уже классика современной русской литературы.

В связи с проблемой интертекстуальности прозы Толстой возникает вопрос о том, насколько сознательно или неосознанно современный текст «вступает в диалог» с предшествующей литературой. Б. Парамонов, используя формулу А. Жолковского «интертекстуальное функционирование авторства», считает, что «Татьяна Толстая не столько пишет, сколько интертекстуально функционирует. Охота за интертекстами у нее представляет для исследователя занятие не очень трудное и обещающее богатую добычу...».

Интертекстуальность в художественной прозе Толстой обнаруживает себя повсеместно и на различных уровнях (переработка темы, использование элементов сюжета-первоисточника, цитация явная и скрытая, аллюзия, заимствования, пародия и т.д.), да и самая ее принадлежность к именитому и знаменитому роду – уже интертекст.

Уже в рассказе «Река Оккервиль» наиболее ярко выражена постмодернистская тема постоянного возвращения культурных знаков, повторяемости, «самовоспроизводимости бытия» в культуре под знаком пародийности. А. Жолковский определяет связи с «Медным всадником» Пушкина, с Ахматовой, которая понимается им как знак культурного величия, вечно возвращающегося в сознание и в жизнь, как идущая вспять река. Величественная Нева предстает никому неведомой рекой Оккервилью, Ахматова – певицей Верой Васильевной – Верунчиком, а знаменитое, воспетое Пушкиным наводнение – колыханием в ванне ее грузного тела.

В повести «Лимпопо» прием, используемый здесь и вообще частый у Толстой, – повтор, использование пар синонимов, распространенных, сложно организованных, неожиданные сравнения, яркий метафорический ряд: уцененные грехи, сгнившие новинки, прохудившиеся дерзости, заплесневелые открытия. Б. Парамонов считает, что этот прием у Т. Толстой от Гоголя, из «Мертвых душ», известного эпизода, где разворачивается параллель между кавалерами во фраках, кружащимися на балу около одетых

в белое дам, и мухами, облепляющими кусок сахара, который колет старая ключница. Гоголь не ограничивается этим сравнением, а разворачивает его, тем самым переключая внимание с кавалеров на мух. Суть приема в том, что текст начинает жить собственной жизнью, самопорождается и существует уже автономно. Сходное с гоголевскими мухами место у Толстой – эпизод падающего в пропасть человека и наблюдающих за падением паучков и муравьев.

В конце повести «Лимпопо» появляется очередной персонаж – полковник Змеев и эпизод уничтожения, похода, делегации дружественных тулумбасов воинской частью под командованием полковника. Линия Змеева сопровождается песней о «стальной птице», которая пролетит там, где танк не пройдет и бронепоезд не промчится, – это уже прямая отсылка к повести Аксенова, сознательный прием цитирования, а не смутная ассоциация в интертекстуальном бессознательном.

Основу коллизии рассказа «Соня» составляет противопоставление мечты и действительности, вымысла и реальности, духовности и материальности. Толстая создает образ героини-«дуры», что в опоре на русскую фольклорную традицию позволяет предположить о высокой духовной потенции героини. И именно эта героиня наделена способностью глубоко, искренно и самозабвенно любить. Имя героини и ее дар заставляют вспомнить роман Л. Толстого «Война и мир» и его героев – Андрея Болконского, Наташу Ростову, княжну Марью, Соню. Суть «божественной» («божеской») любви Сони Толстой можно понять из размышлений Андрея Болконского: «Я испытал то чувство любви, которая есть самая сущность души и для которой не нужно предмета... Любить ближних, любить врагов своих. Любить человека дорогого можно человеческой любовью, но только врага можно любить любовью божеской... Божеская любовь не может измениться. Она есть сущность души». Опираясь на данную цитату Л. Толстого, можно легко смоделировать (восстановить) текст рассказа Т. Толстой. Во-первых, речь идет о любви, «для которой не нужно предмета». Именно так, «беспредметно», любит своего «виртуального» героя Соня Толстой, любит вымысел, иллюзию. Во-вторых, «божеская любовь» не только к дорогим, но и к врагам своим – вымышленному образу возлюбленного («безумно влюбленный, но по каким-то причинам не могущий с ней встретиться лично»), созданного эпистолярным талантом мстительно-го врага Сони. В-третьих, обе Сони у Толстых – «безродные», обе стали «приживалками» в чужих домах. Исследователи творчества Т. Толстой прослеживают даже льватолюбовскую антитетичность (война и мир, красота истинная и мнимая, ум и сердце и т.д.) в поэтике рассказа «Соня».

Для французского теоретика постмодернизма Ж.-Ф. Лиотара «век постмодерна» в целом характеризуется эрозией веры в «великие метаповествования», в «метарассказы», легитимирующие, объясняющие и «тотализирующие» представления о реальности. С его точки зрения, сегодня мы яв-

ляемся свидетелями раздробления, расщепления «великих историй» и появления множества более простых, мелких, локальных «историй-рассказов». Все внимание концентрируется на «единичных фактах», на «несоизмеримых величинах» и «локальных» процессах. Специфика искусства постмодерна проявляется в том, что «выдвигает на передний план непредставимое, неизобразимое в самом изображении... Оно отказывается утешаться прекрасными формами, консенсусом вкуса. Оно ищет новые способы изображения, но не для того, чтобы получить от них эстетическое наслаждение, а для того, чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить» [Ильин 1998].

Одним из наиболее распространенных принципов определения специфики искусства постмодернизма является подход к нему как к своеобразному художественному коду, т.е. своду правил организации «текста» художественного произведения. Трудность этого подхода заключается в том, что постмодернизм с формальной точки зрения выступает как искусство, сознательно отвергающее всякие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией.

Литература

1. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
2. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.

О.А.Усачёва, В.Г.Котьякова
Самарский государственный университет

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ С СЕМАНТИКОЙ РАЗМЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.М.ШУКШИНА

В последнее время всё более актуальным становится исследование функционирования средств выражения количества в идиостилях писателей и поэтов. В этой области можно назвать работу Н.Г. Большаковой, посвящённую изучению единиц с количественной семантикой в идиостиле В.Набокова, исследование Т.Б. Радбиль, предметом которого является выражение количественных отношений в языке А. Платонова, и др.

Как отмечает Н.Г. Большакова, «категория КОЛИЧЕСТВО не входит ни в число традиционно выделяемых глобальных текстовых категорий, ни в число категорий мира текста, однако созданный автором мир, понимаемый как референтное пространство, которое делится на сферы: вещные, персонажные (субъектные), помещённые в определённый хронотоп, и событийные, – необходимо предстаёт в качественно-количественной интерпретации. Единицы с количественной, качественно-количественной и количественно-оценочной семантикой обнаруживаются в любом идиолекте (индивидуальной манифестации языка этнического) и идиостиле (системе доминантных принципов вербализации индивидуального художественного мира), но их доля и место в обозначенных структурах во