

ФГБОУ ВО «АДЫГЕЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Кучменко Марина Александровна

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ ДЖАМБУЛАТА КОШУБАЕВА**

Специальность – 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Бешукова Фатима Батырбиевна

Краснодар 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ: ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ИСТОРИЯ ВОПРОСА, КОНЦЕПЦИИ, ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ.....	14
1.1 Постмодернизм в современном литературном пространстве....	14
1.2 Взаимосвязь интертекстуальности и идеи «смерти автора» в литературе постмодернизма.....	24
1.3 Ризоморфная структура постмодернистского текста	38
1.4 Роль симулякров в эстетике постмодернизма.....	43
Выводы к I главе.....	50
Глава 2. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СТРУКТУРА ТЕКСТА	
ДЖ. КОШУБАЕВА «БЫЛ СЧАСТЬЯ ДЕНЬ».....	53
2.1 Жанровые особенности текста.....	53
2.2 Интертекстуальность и ее типы в тексте.....	61
2.2.1 Различные подходы к классификации типов интертекстуальности.....	61
2.2.2 Паратекстуальные элементы в структуре текста.....	63
2.2.3 Роль цитирования в организации смысловой и формальной структуры текста Дж. Кошубаева	67
2.2.4 Пародия и пастиш в тексте Дж. Кошубаева.....	74
2.2.5 Метатекстовая функция аллегорического и метафорического изложения основных идей постмодернизма.....	81
2.3 Типы и способы конструирования симулякров в художественном мире Дж. Кошубаева	88
2.4 Образ автора в тексте «Был счастья день».....	94

Выводы ко II главе.....	100
Глава 3. ИРОНИЧНОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ НАРТСКОГО ЭПОСА И РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В РОМАНЕ ДЖ. КОШУБАЕВА «АБРАГ» КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РИЗОМОРФНОЙ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА	103
3.1 Прецедентность как материализованный знак интертекстуальности.....	103
3.2 Ризоморфная структура текста Дж. Кошубаева «Абраг».....	111
3.3 Аллюзии и реминисценции в тексте.....	122
3.4 Ирония и «черный юмор» в «Абраге»	126
3.4.1 Особенности иронии постмодерна.....	126
3.4.2 «Черный юмор» и гротеск в тексте.....	137
3.4.3 Ироничное осмысление и отражение действительности при помощи метода «поток сознания».....	143
Выводы к III главе.....	147
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	150
Библиографический список.....	157

ВВЕДЕНИЕ

Проза, которую принято причислять к постмодернизму, по-прежнему является областью малоизученной. Различные проявления интертекстуальности, большое количество межтекстовых связей, наличие эксплицированной литературной вторичности на самом деле являются характерной чертой целого ряда художественных произведений, написанных во второй половине XX в., но четких критериев отнесения какого-либо автора или отдельного произведения к постмодернизму в современном литературоведении не существует. Мы считаем, что пришло время осуществить анализ постмодернистских произведений на текстовом уровне и обозначить ряд формальных признаков, которые отличают постмодернистский текст от произведения, относимого к литературе классического типа.

Критической литературой тех стран, где тривиальная литература уже давно представляет собой массовое эстетическое бедствие, многократно озвучивалась мысль о том, что основной метод изображения в литературе такого типа – «иллюзионизм» – создает примитивную одномерную картину действительности, которая соответствует представлениям обывателя. Тривиальная литература не способна расширить познавательные горизонты своего читателя, а, наоборот, призвана закрепить в его сознании принятые и распространенные взгляды и вкусы, и тем самым стандартизирует их и доводит до уровня предрассудков. Именно литература такого рода – главный предмет пародирования постмодернизма, а ее читатель – основной объект насмешек.

Существует мнение, что процессы, протекающие в мировой литературе в целом, практически не затрагивают культуры, которые традиционно принято считать «младописьменными», считается, что у таких культур «свой путь», и в этом и заключается их самоценность и самобытность. Более объективным, на наш взгляд, является утверждение, что само понятие «младописьменная культура» уже является историческими, так как не отображает современное состояние, в

частности, северокавказских литератур и их место в современном литературном пространстве: «...многочисленные исследования убеждают в том, что национальные литературы не стоят в стороне, а все активнее вовлекаются в мировые литературные процессы, взаимодействуя и взаимообогащая друг друга...Уровень развития филологического знания народов, обретших письменность на родном языке столетие назад, уже достаточно высок и профессионален» (Бешукова 2012, с.19). В самом деле, в адыгской литературе есть немало авторов, которых легко узнать, так как работают они в только им присущей манере. Этим авторам принадлежит целый ряд произведений, написанных в совершенно различных жанрах, стилях, от произведений для детей до сложных романных форм.

Но, главное, появились произведения, которые дают нам право судить о том, что адыгская литература не осталась в стороне (да и не могла) от мирового и отечественного литературного процесса в целом, и ее также коснулись тенденции, затронувшие, в той или иной степени, мировую литературу вообще: «...на уровне формальных поисков появились тексты, которые в литературах с давними традициями считаются постмодернистскими» (Бешукова 2012, с.19).

Этот процесс объективно неизбежен, так как адыгская литература является неотъемлемой частью общего кросс - культурного пространства. И дело тут не только и не столько в подражательности. «Взаимоотношения между новописьменными и развитыми литературами помогают <<...>> еще раз взглянуть на суть контактных и типологических связей» (Панеш 1990, с.11).

Очевидно, что художественный мир писателя по определению не может быть абсолютно замкнутой системой, а его творение, при том, что основано на личном опыте, всегда представляет собой совокупность знаний художника об окружающем мире и является результатом взаимодействия с ним. Кроме того, именно наличие постмодернистских тенденций является ярким доказательством того, что адыгская литература прошла большой, хотя и ускоренный, путь в своем развитии. «Особенности ускоренного развития новописьменных литератур,

вобравших в своем развитии совершенно разновременные и разнохарактерные традиции русской классической и мировой литератур, обуславливают сложные, многозначные, порой противоречивые литературные процессы» (Паранук 2010, с.22).

Отправной точкой для исследования структуры текстов произведений Дж. Кошубаева является именно постмодернистская литературная парадигма, в русле которой, по нашему мнению, написаны исследуемые в работе тексты. Несмотря на то, что творчеству Дж. Кошубаева посвящено значительное количество исследований, они носят, в основном, характер идеологический, и в них практически не содержится структурного анализа конкретных текстов. В большой степени это связано с тем, что обозначенные нами в качестве предмета исследования тексты имеют отсылки к так называемым «прецедентным текстам», а «...в случае, если речь идет об универсально прецедентном тексте, авторитетность которого очень высока, стереотипное представление о нем формируется у носителей культуры до непосредственного знакомства с текстом. Такое представление может повлиять как на оценочную, так и на понятийную и образную составляющие концепта прецедентного текста» (Слышкин 2000, с.82).

В научном контексте исследования творчества Дж. Кошубаева еще менее разработанной является теоретическая область постмодернистских тенденций в художественном мире автора и связанных с ним основных понятий.

В наше время диалогичность эпох, пожалуй, – одно из самых типичных проявлений постмодернизма в искусстве. Современное художественное произведение зачастую представляет собой текст, который формируется из явных или неявных цитат, реминисценций, отсылок к другим текстам, многие современные авторы приходят к убеждению, что в творчестве все возможно, но все уже было. Базой для культурного диалога становятся исторические аллюзии, цитатность, стилистический плюрализм, кодирование, театрализация, монтаж, жанровое смешение, коллаж из высокого и низкого, деканонизация форм. Эти приемы призваны привлечь публику, начать диалог с реципиентом, который

способен прочитать зашифрованные послания. «Вся структура постмодернистского произведения, на первый взгляд, предстает как нечто вызывающее отрицание повествовательной стратегии реалистического дискурса: отрицание причинно - следственных связей, линейности повествования, психологической детерминированности поведения персонажей. С особой яростью постмодернисты ополчились на принцип внешней связности повествования. И эта стилистическая черта стала, пожалуй, самой основной приметой постмодернистского письма» (Ильин, электр. рес.).

В процессе подобного смешения интертекстуальных элементов, по убеждению Б. М. Гаспарова, «...происходит тотальная фузия смыслов, в результате которой каждый отдельный компонент вступает в такие связи, поворачивается такими сторонами, обнаруживает такие потенциальные значения и смысловые ассоциации, которых он не имел вне и до этого процесса» (Гаспаров 1994, с.185).

Таким образом, результатом такого смешения становится углубление и расширение смысла текста. И этот результат служит основанием и критерием, который определяет анализ того или иного элемента интертекстуальности. И элемент этот «мог быть вполне осознанно запрограммирован автором или введен в ткань произведения как фактор коллективного бессознательного, вне зависимости от его воли и желания и сознания» (Лушникова 1995, с.6-7).

Восприятие интертекстуальности реципиентом художественного текста можно охарактеризовать словами М.М. Бахтина как «...понимание повторимых элементов и неповторимого целого. Узнавание и встреча с новым, незнакомым. Оба этих элемента (узнавание повторимого и открытие нового) должны быть нераздельно слиты в живом акте понимания: ведь неповторимость целого отражена и в каждом повторимом элементе, причастном к целому (он, так сказать, повторимо - неповторим)» (Бахтин 1986, с.366).

Данные положения, на наш взгляд, актуальны и для нашего исследования. Мы считаем, что тексты Дж. Кошубаева «Был счастья день» и «Абраг»

представляют собой весьма удачный постмодернистский эксперимент, в котором были реализованы многие постмодернистские установки.

Тотальная ирония, «черный юмор», гротеск, различные формы интертекстуальности, характерные для произведений постмодернистского толка, по нашему мнению, в полной мере нашли свое воплощение в исследуемых нами текстах. Представляется, что своей игрой автор еще раз призывает современников обратить свой взгляд в прошлое, вернуться к корням, и постмодернистская ирония – это на сегодняшний день самый действенный способ достижения этой цели. Поэтому мы считаем вполне закономерным обращение Дж. Кошубаева к культурному наследию предков.

Особенностью литературных мифов является то, что, «представляя собой культурный фонд, запечатленный в глубине коллективной памяти, они препятствуют любому однозначному определению их собственного смысла и всегда выходят за пределы тех значений, которыми их наделяет каждая эпоха; поэтому никакая конкретная исторически обусловленная интерпретация не в состоянии их исчерпать, и они всегда сохраняют предрасположенность к тому смыслу, который в них вкладывается в том или ином произведении» (Пьеге - Гро 2008, с.127).

Тем не менее, тяготея к одному смыслу, литературный миф дополняется целым рядом новых смыслов, которыми его наделяет автор - интерпретатор, так как он (автор) – это также читатель текста, который пропускает прецедентный текст сквозь призму своего мировоззрения. При этом концепт прецедентного текста помещается в новый, совершенно не свойственный ему контекст.

Постмодернизм преобразует универсальную оппозицию хаос – космос, которая характерна для всех существующих ранее моделей формирования художественного образа мира. В прежних моделях хаос преодолевался, какие бы частные оппозиции они не представляли. Постмодернизм отвергает концепцию гармонии, никаким образом не детерминирует хаос и не только не пытается преодолеть его, но и вступает с ним в диалог.

Можно констатировать, что в постмодернизме стираются грани между всеми традиционными категориями и элементами поэтики. Одним из наиболее распространенных принципов специфики искусства постмодернизма является подход к нему как к своеобразному культурному коду, т. е. своду правил организации текста художественного произведения. Сложность данного подхода заключается в том, что постмодернизм с формальной точки зрения представляет собой искусство, которое сознательно отвергает любые установки, правила и границы, выработанные предшествующей культурной традицией.

Тем не менее, постмодернистский дискурс, характеризующийся взаимодействием элитарного и массового в художественном творчестве, стиранием границ между текстами, дает возможность Дж. Кошубаеву апеллировать к различной рецепции читателей: массовой и элитарной. Используя прием двойного кодирования, автор расширяет круг читателей. Для каждого из реципиентов существует свой «код», разгадывать который небезынтересно читателям с различной рецепцией. Поклонники любовной лирики оценят поэзию Ибн аль - Мутазза. Почитатели истории вдохновятся атмосферой Древнего Востока и Нартского эпоса. Приверженцы постмодернизма получают удовольствие от процесса дешифровки постмодернистского текста.

С этой возможностью множественных прочтений одного текста связана **актуальность** нашего исследования. По сути, выявление структурных и смысловых особенностей постмодернистского текста является одной из важнейших задач современного литературоведения.

В качестве **объекта** исследования были выбраны тексты Дж. Кошубаева «Был счастья день» и «Абраг», поскольку именно в них, на наш взгляд, нашли свою реализацию основные принципы формирования постмодернистской структуры текста: нелинейность и фрагментарность повествования, жанровый и стилевой синкретизм, ироничное переосмысление традиций и др.

Предмет исследования – способ художественного повествования, играющий основополагающую роль в формировании постмодернистского текста.

Сам предмет обуславливает **новизну исследования**: несмотря на то, что существует ряд серьезных исследований, посвященных феномену постмодернизма, исследование текстов постмодернистской прозы как особой повествовательной модели на примере творчества адыгских авторов в полном объеме в отечественном литературоведении не предпринималось.

В связи с этим **целью** нашей работы является выявление структурных особенностей постмодернистской прозы в контексте философии деконструктивизма. Поставленная цель предполагает решение ряда **задач**:

- систематизировать приемы реализации текстового пространства;
- рассмотреть рецепции теории «смерти автора» в современных постмодернистских концепциях;
- исследовать ризому в качестве принципа художественного мышления;
- обозначить роль симулякра в современном постмодернистском тексте;
- описать жанровые трансформации современного эпического текста;
- проанализировать особенности проявления образа автора в повествовательной структуре исследуемых произведений;
- выявить и обосновать с помощью заявленных в исследовании опорных теоретических подходов жанровую принадлежность текста Дж. Кошубаева «Был счастья день»;
- выявить и исследовать паратекстуальные элементы в структуре текста «Был счастья день»;
- охарактеризовать и систематизировать приемы деконструкции Нартского эпоса в романе Дж. Кошубаева «Абраг»;
- проанализировать интертекстуальные связи между предтекстами и романом Дж. Кошубаева «Абраг»;
- исследовать механизм действия постмодернистской иронии в текстах Кошубаева.

Теоретической основой исследования в области теории постмодернизма стали работы М. М. Бахтина, Р. Барта, И. Хассана, Ж.Бодрийяра, Ж. Делеза, Ф.

Гваттари, Ж. Деррида, Ж. - Ф. Лиотара, Ф. Джеймисона, В. Вельша; в области интертекстуальных отношений – теория интертекстуальности Ю. Кристевой и классификация межтекстовых отношений Ж. Женетта; в области теории литературы – работы М. М. Бахтина, В. Виноградова, М. Эпштейна, И. Скоропановой, О. Шкловского, Б. Кормана и др.

Методологической базой исследования служит комплексный подход, позволяющий объединить целый ряд методов: теоретико - дедуктивный, метод системного описания и исследования, методы дискурсивного и типологического анализа.

На защиту вынесены следующие положения:

1. Определение «младописьменная литература» стало уже историческим, не несет первоначальной смысловой нагрузки и не отображает современного состояния северокавказских литератур и их места в отечественном литературном пространстве. Наличие постмодернистских тенденций в адыгской литературе, обнаруженных и исследованных нами в художественном мире Дж. Кошубаева, служат доказательством того, что она является неотъемлемой частью мирового культурного пространства и развивается в русле новейших тенденций движения литературного процесса.

2. Художественно - эстетические и философско - мировоззренческие установки Дж. Кошубаева соответствуют эстетике постмодернизма. Художественный мир адыгского писателя и особенности его творческой манеры маркируют процесс формирования и реализации постмодернистской парадигмы в адыгских литературах

3. В тексте «Был счастья день», который идентифицируется нами в качестве жанра романа, Дж. Кошубаев конструирует особую художественную реальность, представляющую собой гипертекст. Структура повествования усложняется в процессе реализации принципа нелинейности: децентрация происходит за счет аллюзий, реминисценций, «встроенных» жанров (эпистолярного, жанров летописи, притчи, панегирика), симулякров (снов,

видений, превращений). В целом, текст представляет инвариант метаромана – романа второго порядка, где объектом моделирования становится не только жизнь, но и пространство прецедентных текстов.

4. Ризоморфная структура текста Дж. Кошубаева «Абраг» соответствует установкам постмодернизма. Жанровый и стилевой синкретизм исследуемого текста, обусловленный принципом «двойного кодирования», нашел свое проявление в таких чертах, как иронизирование над художественными традициями прошлого, ориентация на все слои общества, сближение и сращивание различных направлений, стилевой плюрализм, эклектизм, коллажность, принцип субъективного монтажа.

5. Произведение представляет собой многослойную структуру, на поверхностном уровне которой происходит ироническая деконструкция Нартского эпоса – мифопоэтического памятника адыгской литературы. Авторские стратегии реализации постмодернистской иронии, выявленные нами в «Абраге», являются отправной точкой для большинства кошубаевских интенций. Анализ всех текстовых уровней выявляет четкую авторскую позицию, отраженную в паратекстуальных включениях и транслируемую в заключительной части, состоящей из нескольких строк, – то, что объектом иронии являются не Нартский эпос и его персонажи, а наши современники.

Научно - практическая значимость полученных результатов.

Данные исследования могут быть использованы при теоретическом изучении повествовательных моделей, а также феномена постмодернизма как философского и литературного направления. Интерпретация самих художественных текстов может быть включена в лекционные и практические курсы по теории и истории новейшей отечественной и северокавказской литературы. Кроме того, работа, оставаясь в рамках теории литературы, апеллирует к таким областям гуманитарного знания, как философия, культурология, лингвистика, следовательно, может представлять определенный интерес для междисциплинарных исследований.

Апробация результатов диссертации.

Основные теоретические положения, результаты и выводы диссертационного исследования были представлены на Международной научной конференции «Кросс - культурное пространство литературной и массовой коммуникации» (Майкоп, 2013, 2014, 2015, 2016 г.г.), на VIII Международной научно - практической конференции «Теория и практика актуальных исследований» (Краснодар, 2015 г.), на XXVIII Международной конференции, посвященной проблемам общественных наук (Москва, 2015г.), на Международных зарубежных конференциях «Science civilization – 2015»: XI International research and practice conference (Sheffield, England, 2015 г.), «Veda a technologie: krok do budoucnosti – 2015»: XI Mezinarodni vedecko - prakticka konference (Praha, 2015 г.), на Всероссийской научной конференции, посвященной Дням славянской письменности и культуры Карачаево – Черкесии. «XII Кирилло – Мефодиевские чтения» (Карачаевск КЧГУ, 2016 г.).

По теме исследования опубликовано 13 научных работ, в том числе 4 – в издании, рекомендуемом ВАК РФ для предоставления результатов диссертационных исследований по соответствующим отраслям знаний, включая филологические науки.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ: ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ИСТОРИЯ ВОПРОСА, КОНЦЕПЦИИ, ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

1.1 Постмодернизм в современном литературном пространстве

Возникновение постмодернизма как художественного явления в архитектуре, скульптуре, живописи было отмечено в середине 60-х г.г. XX века в США. В дальнейшем возникли литературная и музыкальная формы постмодернизма, отмеченные и в Европе, прежде всего во Франции. Понятие «постмодернизм» встречается на страницах работы Р. Панвица «Кризис европейской культуры» уже в период Первой мировой войны. В 1934 году в своей работе «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» исследователь Ф. де Онис использует этот термин, чтобы обозначить реакцию на монотонность универсального видения мира, присущую модернизму. В 1947 году Арнольд Тойнби в работе «Постижение истории» вкладывает в понятие «постмодернизм» культурологический смысл: постмодернизм становится символом конца западного господства в религии и культуре. Фиксированным «началом» постмодернизма считают статью Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (1969). Американский теолог Харви Кокс в своих трудах начала 70 - х г.г., затрагивающих проблемы религии в Латинской Америке, активно применяет определение «постмодернистская теология». Тем не менее, широкую известность термин «постмодернизм» приобрел благодаря Чарльзу Дженксу. В работе «Язык архитектуры постмодернизма» он отмечает, что, хотя само слово и применялось в американской литературной критике 60 – 70 г.г. чтобы обозначить ультрамодернистские литературные эксперименты, автор придает ему принципиально другой смысл. Постмодернизм в интерпретации Дженкса предполагает отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда и призывает к частичному возврату к традициям.

В дальнейшем это понятие приобрело более широкий смысл. Если первоначально термин «постмодернизм» использовался при обозначении новейших тенденций в американской архитектуре и нового течения во французской философии, то впоследствии данное понятие расширилось до определения, обозначающего происходящие в 60 – 70 гг. процессы культуры, в том числе, и феминистское и антирасистское движения.

Постмодернизм как художественный стиль характеризуется такими особенностями как мозаичность, ироничность, игра. Кроме того, его отличают наличие сознательной ориентации на эклектичность, пародийное переосмысление традиций, неприятие деления искусства на элитарное и массовое, преодоление границы между искусством и повседневной жизнью. Главный же отличительный признак постмодернизма – плюрализм, т. е. возможность одновременного сосуществования различных точек зрения. А уже непосредственно из него следуют такие его производные характеристики, как наличие фрагментарности, децентрации, изменчивости, контекстуальности, неопределенности, иронии, симуляции, которые, в свою очередь, являются определяющими для специфики постмодерной культуры – культуры, которая пронизана постмодернистским мироощущением.

В 80 - е годы постмодернизм формируется как особое идейно - теоретическое течение на основе связанных между собой определенных философских и общетеоретических предпосылок и методологических подходов. Постмодернизм быстро проникает во все отрасли социально - гуманитарного знания, в том числе и в литературу, и начинает влиять на самые разные сферы общественной жизни.

Как направление в современной литературной критике (И.Хассан, Ф. Джеймисон, Д. В. Фоккема, Т. Дан, Дж. Батлер, Д. Лодж и др.) постмодернизм основывается на теории и практике постструктурализма и деконструктивизма. Постмодернизм в литературе можно охарактеризовать как попытку выявления на уровне формальной организации художественного текста определенного

мировоззренческого комплекса эмоционально окрашенных представлений. Приверженцы постмодернизма опираются на такие тезисы и понятия: «мир как хаос», «мир как текст», «сознание как текст», постмодернистская чувствительность, интертекстуальность, двойной код, «пародийный модус повествования», противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования. В теории постмодернизм используется для определения «нового видения мира». Ведущими теоретиками постмодернизма были выделены базовые положения постструктурализма и деконструктивизма, впоследствии синтезированные и спроецированные на современные искусства. Большую популярность получили исследования теоретиков постмодернизма – Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Бодрийера и др.

Несмотря на то, что постмодернизм возник как явление духовной жизни Запада, на рубеже 80 – 90 г.г. он стал преодолевать границы западного общества и, распространяясь не только вглубь, но и вширь, стал порождать различные незападные формы.

Сложность и противоречивость этого явления предполагает наличие весьма широкого спектра его оценок. Одни исследователи считают его самой актуальной и «продвинутой» частью современной культуры, другие видят в нем вирус, разлагающий современную культуру. Споры о постмодернизме возникли с момента его зарождения и не прекращаются до сих пор.

Применительно к литературе термин «постмодернизм» впервые использовал в 1971 году американский исследователь Ихаб Хассан, именно ему принадлежит и ставшая уже канонической классификация признаков постмодернизма.

По убеждению Ихаба Хасана («Расчленение Орфея» и др.), постмодернистская литература, в сущности, – это антилитература, преобразующая бурлеск, гротеск, фантастику и другие литературные формы и жанры в антиформы, которые несут заряд насилия, безумия и апокалиптичности и превращают космос в хаос.

Основополагающую разработку постмодернистской философии осуществил Ж. - Ф. Лиотар; по его мнению, ситуация постмодерна характеризуется утратой веры в «метаповествования», в «метарассказы», под которыми Лиотар понимает главные идеи человечества: идею прогресса, эмансипацию личности, представление Просвещения о сознании как средстве установления всеобщего рационализма. Основной определяющей чертой современности он считает утрату веры в такие метанарративы, как диалектика Духа, освобождение человечества, христианский метанарратив, поступательное увеличение и расширение свободы, развитие разума, освобождение труда, прогресс технонации. Все эти нарративы, как в свое время мифы, имеют целью обеспечение легитимацией определенных общественных институтов, социально - политических практик, норм морали, способов мышления, но, в отличие от мифов, они ищут эту легитимность не в прошлом, а в будущем.

Таким образом, постмодернизм, по своей сути, – это естественная реакция на современный познавательный эклектизм, его можно охарактеризовать как проявление феномена маргинализма, являющегося специфическим фактором модернистско - современного мышления. Также постмодернизм может быть охарактеризован «пограничностью» какой - либо грани социальной жизни человека, будь то политическое, нравственное, духовное, мыслительное, религиозное и т. п. явление жизнедеятельности человека.

Начиная с постструктурализма, маргинальность уже принимает форму осознанной теоретической рефлексии, порождающей интерес к «пограничной нравственности». «Истинному художнику» по своему положению невозможно избежать роли бунтаря - маргинала, так как он всегда пытается оспорить общепринятые представления и мыслительные штампы своей эпохи. М. Фуко отождествляет проблему «подрывного эстетического сознания» художника - маргинала с проблемой безумия. Как считает Бодрийяр, не имеет смысла бороться с тем глобальным отчуждением, в котором оказывается наш современник; следует

только смириться с ним как с фактом своей неизбежной инаковости по отношению к самому себе.

Говоря о переходе от модернизма к постмодернизму, литературовед Б. Макхейл замечает, что «в центре модернистской литературы стоит эпистемологическая проблематика, тогда как постмодернисты, главным образом, заинтересованы в онтологических вопросах» (McHale 1987, p. 42).

На наш взгляд, причина этого в наиболее характерной мировоззренческой категории постмодернистского сознания – эпистемологической неуверенности. Ее возникновение связывают с потерей веры во все ранее существовавшие ценности («кризис авторитетов»). На первое место в аргументации приверженцев постмодернизма выходит «крах» научного детерминизма и историзма (эпистемологический разрыв), при этом акцентируется внимание на скачкообразном, кумулятивном характере изменений, вследствие чего перестановка новых научно - мировоззренческих представлений и понятий имеет своим результатом столь радикальную трансформацию всей системы взглядов.

Сегодня мы сталкиваемся с целым рядом как дополняющих друг друга концепций постмодернизма как феномена культуры, так, зачастую, и взаимоисключающих. Часть исследователей (и таких большинство) полагают, что это явление следует считать историческим, появившимся только в середине XX века, и причину его возникновения связывают с кризисом культуры и цивилизации, где постмодернизм стал общим культурным знаменателем второй половины XX века, уникальным периодом. Основой этого явления принято считать специфическую парадигмальную установку на понимание мира как хаоса – «постмодернистскую чувствительность» (В. Вельш, И. Хассан, Ж. Ф. Лиотар и др.).

Другие исследователи считают феномен постмодернизма трансисторическим, т.е. возникающим всякий раз в любой кризисной эпохе (в таком случае и зарождается культура, которой присущи типологические

параметры постмодернизма, являющегося универсальным способом преодоления кризиса).

Исследователи Г. Хоффман и Р. Кунов убеждены, что постмодернизм является самостоятельным направлением в искусстве (художественным стилем), означающим радикальный разрыв с парадигмой модернизма. По мнению же Х.Летена и С. Сулеймена, постмодернизма как целостного художественного явления не существует. Как считают ученые, о постмодернизме следует говорить как о переоценке постулатов модернизма, но саму постмодернистскую реакцию они рассматривают как миф.

Тем не менее, в отечественном литературоведении постмодернизм рассматривается как историческое явление, другое дело, что с элементами постмодернистской поэтики мы встречаемся в мировой литературе и других эпох. Все же системой, имеющей культурную и историческую ценность, постмодернизм стал именно в современном литературном процессе.

Здесь следует отметить, что само понятие «постмодернизм» отражает амбивалентность породившего его времени – второй половины XX века, и это вызывает немало разногласий и среди отечественных литературоведов. Термин «постмодернизм», как считают одни исследователи, прямо противопоставлен модерну. Так, например, И.Голованова в своей работе «История мировой литературы» говорит о том, что возникший постмодернизм следует считать антитезой модернизму, который открыт для понимания лишь немногим. Это, прежде всего, интеллектуальная элита, народу же модернизм неинтересен из-за своей сложности и недоступности. Как считает Голованова, постмодернистский текст, облекающий все в игровую форму, способен нивелировать границы между массовой и элитарной культурой.

Ряд авторов, напротив, указывают на преемственность постмодернизма и модернизма.

Считаем необходимым упомянуть о том, что на Западе переход от модернизма к постмодернизму был более последовательным и логичным, чем в

России, где период модернизма по известным причинам социального порядка не имел полного развития, а, следовательно, и завершения с переходом в следующую фазу. В своей статье «Постмодернистская структура художественного текста Н. Куека «Черная гора» Ф. Б. Бешукова отмечает: «...специфика российской истории, в частности, периода конца двадцатого века, позволяет предположить, что ситуация кризиса и переходности, резкой ломки привычной картины мира в значительной степени стала причиной проявления постмодернистских тенденций в литературе» (Бешукова 2012, с.18).

Когда же говорят о стадии перехода модернизма в постмодернизм в русской литературе, обычно упоминают период творчества Георгия Иванова. Так, в его произведениях, и в частности, в его поэме «Распад атома» (1938) появились ноты, явно предвосхитившие эпоху постмодернизма. Стихотворение же «Друг друга отражают зеркала...», по мнению И. Н. Ивановой, «разыгрывает любимые темы модернизма, освещая их постмодернистским светом» (Иванова 1998, с.80).

Как было отмечено выше, постмодернизм как движение в литературе возник на Западе. Но, фактически, одновременно и в русской литературе неофициально, в русле андеграунда, появились произведения А. Битова, В. Ерофеева и др., являющиеся оппозиционными классике и соцреализму. Позднее критика стала идентифицировать их как постмодернистские. Сегодня постмодернизм стал восприниматься уже не как альтернатива классической прозе, а как индивидуальная манера. Тем не менее, исследователями и критиками постмодернизма высказываются неоднозначные, а часто, и противоположные мнения относительно данного художественно - эстетического явления в литературе.

Прежде всего, сомнению подвергается сама возможность существования отечественного постмодернизма. Одни эксперты утверждают, что в России нет ни постмодернистской литературы, ни, тем более, постмодернистской теории и критики.

Другие уверяют, что Хлебников, Бахтин, Лосев, Лотман, Шкловский – «сами себе Деррида» – подразумевается, что русской философской мыслью была подготовлена собственная почва для новой художественно - эстетической системы. Действительно, русским литературным постмодернизмом, принятым, в том числе, западной культурой, было опровергнуто положение о том, что постмодернизм социологически ограничивается университетской аудиторией. Произведения русских постмодернистов В. Сорокина, В. Ерофеева, В. Шарова, В. Аксенова, В.Маканина, В. Пелевина и других давно стали бестселлерами в России и за рубежом.

Все эти мысли касаются первого этапа отечественного постмодернизма, сегодня уже не так активно нацеленного на деконструкцию соцреалистического дискурса.

Интересны научные изыскания теоретиков, которые предлагают не рассматривать постмодернизм как продукт разложения модернизма: постмодернизм и модерн для них являются взаимно дополняющими друг друга типами мышления. Так, по убеждению И. Головановой, основой литературы постмодернизма является идея «нового гуманизма». Другими словами, культура, называемая постмодерном, представляет собой переход от классического антропологического гуманизма к универсальному гуманизму, который включает в себя не только все человечество, но и вообще все живое.

Диаметрально противоположные суждения высказывают многие исследователи и при определении точных признаков феномена постмодернизма и его значимости для культуры вообще, а также при попытках обозначить его границы. Все же, как и при исследовании других стилей в искусстве, литературу постмодернизма возможно описать, сравнив ее с предшествующим стилем. Так, например, отрицая модернистский поиск смысла в хаотическом мире, постмодернистский автор избегает, часто облачая все в игровую форму, саму возможность поиска существования смысла, а его произведение зачастую представляет собой пародию этого поиска. Постмодернистский писатель ставит

случайность выше таланта, а с помощью самопародирования и метапрозы в своем произведении подвергает сомнению авторитет и власть автора. Под вопрос ставит автор - постмодернист и существование границ между элитарным и массовым искусством, границы эти он размывает при помощи пастиша и различных комбинаций тем и жанров, которые ранее считались неподходящими для литературы.

Некоторые исследователи не сравнивают постмодернизм с модернизмом, а дают ему автономное определение. В частности, И. С. Скоропанова в своей работе «Русская постмодернистская литература» указывает на следующие признаки постмодернизма:

«Неопределенность, включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок.

Фрагментарность, художник - постмодернист занимается деконструкцией, предпочитает коллаж, монтаж, используя готовый или расчлененный текст» (Скоропанова 2001, с.57).

Я. В. Погребная выделяет в постмодернизме два категориальных доминантных качества:

- 1) «принцип айсберга», т.е. уход корнями вглубь истории и культуры;
- 2) ориентация культуры не на действительность, а на культуру же.

В целом, практически все исследователи постмодернизма делают вывод о том, что, при формировании нового читателя, постмодернизм формирует и новую реальность, в которой возможно существование не только людей и вещей, но и символов, созданных людьми: «История культуры подтверждает, что, несмотря на неприятие и скептицизм по отношению к новым формам искусства, зачастую эпатажным, они в итоге играют прогрессивную роль в поиске новых художественных и эстетических ценностей, дают образцы, становящиеся впоследствии классическими» (Бешукова 2008, с.21). Иначе говоря, постмодернистская ситуация создает условия для существования нового опыта видения и представляет возможность оперировать своими и чужими культурными

ценностями, стимулируя при этом интеграцию различных культур и способствуя формированию целостного воззрения на мир, при этом направлена она на формирование единой и взаимодополняющей системы коммуникаций различных культур человечества. С. Корнев делает предположение о том, что литература неизбежно преобразуется в «перекодирующий текст»: «Никто не гарантирует, что некий текст, некий комплекс идей и вербальных сигналов, не может полностью дезинтегрировать содержимое человеческого мозга и потом собрать его заново, в нужной кому - то конфигурации. Первую часть проекта уже вчерне разработал постмодернизм, вторая еще ждет своего создателя» (Корнев 1997).

Тем не менее, здесь следует предостеречь от крайностей, а именно от соблазна распространить постмодернизм на всю современную действительность и, тем самым, превратить его в тотализирующую концепцию, которая претендовала бы на единственно правильное объяснение мира. Иначе говоря, несмотря на то, что постмодернизм несет в себе заряд плюралистичности и недоверия к общим идеям (метанарративам), в нем потенциально содержится угроза превращения именно в такую всеобщую идею, а это будет в корне противоречить его исходным принципам и установкам. Именно поэтому, на наш взгляд, особого внимания заслуживает мысль российского исследователя постмодернизма И. Ильина: «Как и всякая теория, претендующая на выведение общего знаменателя своей эпохи на основе довольно ограниченного набора параметров, постмодернизм ищет подтверждения своим тезисам везде, где имеются или предполагаются признаки, которые могут быть истолкованы как проявления духа постмодернизма. При этом частным и внешним явлениям нередко придается абсолютизирующий характер, в них видят выражение некоего «духа времени», определяющего все существующее. Иными словами, постмодернизм пытаются объяснить весь современный мир, вместо того, чтобы из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций и возможностей» (Ильин 1996, с. 186).

Конечно, постмодернизм нельзя ставить выше действительности, которую он описывает, ведь действительность неизбежно шире любой, даже самой всеобъемлющей теории. Но все же мы солидарны с утверждением, что концепции постмодернизма наиболее адекватно описывают современное состояние общества, передавая при этом широко распространенные умонастроения уже не только интеллигенции, но и широкой массы населения. Необходимо иметь в виду, что постмодерн и постмодернизм – отнюдь не выдумка теоретиков искусства, художников и философов. И причина, на наш взгляд, в том, что и окружающая нас реальность и весь мир вообще стали «постмодерными». При этом складывается ситуация симультанности, в которой взаимопроникновение различных концепций и точек зрения становится более чем реальным.

1.2 Взаимосвязь интертекстуальности и идеи «смерти автора» в литературе постмодернизма

Применительно к литературной форме постмодернизма часто используют термин «цитатная литература». Именно игра с цитатами дает возможность постмодернистскому тексту формировать так называемую интертекстуальность. Интертекстуальностью (тесно связанной с концепцией «смерти автора») принято обозначать один из главных приемов постмодернистской поэтики. Интертекстуальность – термин, который ввела в употребление в 1967 г. теоретик постмодернизма Ю. Кристева с целью обозначить общее свойство текстов. Выражается оно в наличии между текстами таких связей, при помощи которых тексты (или их части) имеют возможность различными способами явно или неявно отсылать друг к другу. Таким образом, сквозь призму интертекстуальности мир представляется как огромный текст, в котором все когда-то было сказано, а создание чего-то нового осуществимо лишь по принципу калейдоскопа: коллаж из известных элементов создает новые комбинации. Теоретики и создатели постмодернистской философии и эстетики

связывают концепцию интертекстуальности с теориями «смерти субъекта» М. Фуко и «смерти автора» Р. Барта. По мнению Р. Барта, игра с цитатами «не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» (Барт 1989, с.233). Другими словами, автор ошибочно полагает, что творит он самостоятельно, на самом же деле это через него творит сама культура, а писателя при этом использует как свое орудие.

Эта идея не является новаторской: еще во времена заката Римской империи законодателями литературной моды были так называемые центоны – всевозможные цитаты из популярных литературных, философских и прочих сочинений.

Среди отечественных литературоведов мысли о глубинной генетической связи между произведениями различных эпох, авторов высказывал А. Н. Веселовский. В своих работах он писал о том, что фантазия писателя часто обращает свой взор на известные поэтические образы, мотивы, сюжеты, но осваивает их при этом по - новому. В этом контексте многие исследователи считают знаковым возникновение русского формализма. Как отмечал французский литературовед Н. Пьеге - Гро, в произведениях русских формалистов «если еще не встает вопрос об интертекстуальности, то место, отводимое пародии <<...>>, отчасти предвосхищает ее» (Пьеге - Гро 2008, с.68). В среде представителей формалистической школы было распространено утверждение, что отношения между произведениями – это движущая сила эволюционных изменений. «Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противопоставление какому - либо образцу» (Шкловский 1983, с.32). На наш взгляд, программными в области изучения этого вопроса являются исследования М. Бахтина. В статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», которая была опубликована в 1924 г., были отражены основные постулаты эстетической

программы ученого, убежденного в том, что каждое новое «слово» в искусстве является очередной репликой диалога: «Та или иная возможная или фактически наличная точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими точками зрения: лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание» (Бахтин, электр. рес.).

Существенным, по убеждению Бахтина, является понимание границы. Исследователь считает, что культурная область «вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее» (там же).

С этим утверждением перекликается трактовка границы между различными типами культур Ю. Лотмана в его учении о семиосфере: «Граница – механизм перевода текстов чужой семиотики на язык «нашей», место трансформации «внешнего» во «внутреннее» (Лотман 2000, с. 262). В своих трудах Ю. Лотман рассматривает текст не как замкнутую и статичную структуру, а как открытую и динамичную систему, способную наполняться дополнительными смыслами, вступая во взаимодействие с другими системами. Проблема межтекстовых отношений исследуется и как вопрос фрагментарного присутствия одного текста в другом в форме цитаты либо упоминания. «Типичным случаем вторжения чужого текста является «текст в тексте»: обломок текста, вырванный из своих естественных смысловых связей, механически вносится в другое смысловое пространство...» (Лотман 2000, с.66). Включение по - другому закодированного фрагмента равносильно для Ю. Лотмана «переключению из одной системы семиотического осознания текста в другую» (Лотман 2000, с.66). А это, как итог, представляет собой «основу генерирования смысла» (Лотман 2000, с.66).

Хотя в позициях М. Бахтина и Ю. Лотмана мы видим ощутимую разницу в методологических установках и научных подходах, тем не менее, в их выводах относительно функционирования межтекстовых связей много схожего: акцентируется их роль в литературной эволюции, которая возможна, по мнению исследователей, лишь в процессе диалога.

Таким образом, используя терминологию постмодернизма, игра «масками» прошлого в современном искусстве объясняется перекодированием: при сохранении связи с определенным культурным кодом (типом сознания, эпохой, стилем, конкретным произведением), художественный образ начинает обретать новое содержание, вписываясь в новый культурный код: «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» (Бахтин, электр. рес.).

Вследствие этого чтение постмодернистского текста можно сравнить с процессом дешифровки, причем параллельно с чтением происходит написание нового текста в сознании читателя.

В представлении Барта произведение является текстом, который он «желал» бы написать, получая от этого «удовольствие». Иначе говоря, при чтении - письме интерес сосредотачивается не на результате, а на процессе.

При помощи интертекстуальности становится возможным создание новой реальности и принципиально нового, «другого» языка культуры. В итоге это позволяет художественному тексту стать качественно иным.

Проявлением интертекстуальности может быть отсылка к другому литературному произведению, сравнение с данным произведением, также это может быть провокацией на пространное обсуждение предтекста или же являться заимствованием стиля.

В литературе постмодернизма немаловажная роль отводится отсылкам к сказкам и мифам (творчество М. Эвуд, Д. Бартельми и др.) и популярным жанрам, например, научной фантастике или детективу.

Так, на наш взгляд, рассказ «Пьер Менар, автор Дон Кихота» Борхеса, в котором главным героем переписывается «Дон Кихот» Сервантеса, книга, в свою очередь, восходящая к традициям средневекового романа – не что иное, как раннее обращение к интертекстуальности в XX веке, повлиявшее в дальнейшем на постмодернистов. «Дон Кихот» вообще часто используется представителями постмодернизма (например, Роман К. Акер «Дон Кихот, что было сном»).

Другим примером интертекстуальности в постмодернизме может служить «Торговец туманом» Д. Барта, который отсылает нас к одноименному стихотворению Э. Кука. Нередко интертекстуальность облекается в более сложные формы, это уже не единичная отсылка к другому тексту. Так, например, «Пиноккио в Венеции» (Р. Кувер) соединяется со «Смертью в Венеции» (Т. Манн). «Имя розы» У. Эко – сложная форма детективного романа, отсылающая к текстам Аристотеля, А. Конана Дойля и Борхеса. Читатель видит перед собой не законченное произведение, которое обладает смысловым единством, не нечто целостное, принадлежащее конкретному автору, а сталкивается с текстом, являющимся, по своей сути, динамичным процессом порождения смыслов, многолинейным и принципиально «вторичным», не имеющим автора в привычном для нас представлении.

На практике теоретическую идею переосмысления постмодернисты реализуют с помощью иронии и пародирования – методов, играющих роль «стартового пистолета», первого толчка для сомнения в неоспоримости существующих канонов и догматов, которое неизбежно возникает у читателя.

Характерной приметой литературы, причисляемой к постмодернизму, является самопародирование. И. Хассан дает определение самопародии как характерного средства, при помощи которого писатель – постмодернист совершает попытку сразиться с «лживым по природе своей языком», и, являясь «радикальным скептиком», находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным всякого основания.

В теории постмодернизма такая литература характеризуется термином «смерть автора», который был введен Р. Бартом. Это значит, что каждый читатель имеет возможность возвыситься до уровня автора, получая при этом законное право безоглядно досочинять текст и приписать ему любые смыслы, даже те, которые изначально не предполагались скриптором. Такую инвариантность мы связываем с утверждением постмодернистов о том, что письмо, в том числе и литературное произведение, не представляет собой создание отдельного индивида, это специфическое проявление «всеобщего письма».

Среди исследователей феномен «исчезновения автора» описан в работах П. Лаббока и Н. Фридмана (первая половина XX в.), затем он заявляет о себе в трудах французских структуралистов. Новую вспышку отрицания исследователи постмодернизма отмечают в конце 1960 - х годов. Программные статьи Р. Барта «Смерть автора» (1968), Ю. Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман» (1968), М. Фуко «Кто такой автор?» (1969) и др. содержат мысли о том, что автора необходимо не только удалить из поля литературоведческого внимания, но и полностью заменить фигурой читателя. И эта функциональная замена в трудах ведущих теоретиков постмодернизма позволяет считать, что конец 1960-х – 1970-е г.г. – это период «кризиса автора» в западной литературе.

Идея «смерти автора» является общей для структурализма и постструктурализма. И Фуко, и Лакан, и Деррида, а затем и их многочисленные последователи в США и Великобритании пишут о ней, тем не менее, именно в толковании Барта она становится «общим местом», топосом постструктуралистской и деконструктивистской мысли.

Доказывая, что в постмодернистском тексте автор «умер», остался скриптор, Барт понимает автора как надтекстовое мировоззренческое единство, которое воплощено в глубоко личностном начале, пронизывающем все произведение. Скриптор, заменивший автора, является теперь носителем не страстей, настроений, чувств, впечатлений, а только необъятного словаря, из которого он имеет возможность черпать свое письмо, не знающее остановки.

Жизнь только подражает книге, а сама книга также соткана из знаков, также сама подражает чему - то забытому. И так до бесконечности... Писатель «рождается одновременно с текстом, ни в коей мере не обладает бытием до и после написания и не является субъектом (подлежащим – англ.subject) с книгой в качестве предиката (англ.predicate)» (Барт 1989, с.228). Любая книга «всегда написана здесь и сейчас», создается заново при каждом последующем прочтении, потому как источником смысла являются исключительно «язык сам по себе» и впечатления читателя. На наш взгляд, речь здесь идет не об исчезновении автора как такового, суть – в изменении качества авторского сознания. А именно – в разрушении прерогативы монологического на владение высшей истиной. Авторскую истину постмодернисты растворяют в многоуровневом диалоге точек зрения.

Итогом этих преобразований становится модель мира, которая выглядит парадоксально даже на фоне парадоксов модернизма. Характерным примером подобных экспериментов является, на наш взгляд, поэтика Х. Л. Борхеса. Все в человеческом мире – это результат «творчества», а в «сочинении» – это жизнь, история и т.д. «Выдуманное» в этом статусе неотлично от «реальности». Таким образом, интертекстуальность играет большую роль в формировании сложного механизма перевода внетекстовой реальности в текст.

Барт отмечает, что при традиционном критическом подходе к литературе возникает сложная проблема: способны ли мы обнаружить ровно то, что вкладывает в текст писатель. Ответ Барта – нет. В манифесте отрицания – статье «Смерть автора» он говорит о своем неприятии психоаналитического, биографического подхода к проблеме автора, когда «объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке».

Таким образом, исходные и, на наш взгляд, весьма справедливые позиции в теории Барта весьма близки концепциям Бахтина и Виноградова.

Здесь считаем необходимым особо отметить, что в своем отрицании автора французские структуралисты во многом опирались именно на теорию Бахтина – в

особенности Ю. Кристева, которая даже внесла его имя в заголовок своей статьи. В этой работе автор помещен в «лоно анонимности, ноля», «становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом»: «он – никто и ничто» (Кристева 1995, с.120). Но, в отличие от Бахтина, видевшего за каждым моментом эстетической деятельности проявление авторской позиции, Ю. Кристева воспринимает автора как «пустое пространство проекции интертекстуальной игры» (Кристева 1995, с.121).

Как справедливо замечает И. Ильин, «Кристева подчеркивает бессознательный характер этой игры, отстаивая постулат имперсональной «безличной продуктивности» текста, который порождается как бы сам по себе, помимо волевой деятельности индивида» (Ильин 2001, с.101).

Центром же концепции М. Бахтина является авторское сознание, которое понимается им как последняя смысловая инстанция, а ее воплощение находит свою реализацию во всем художественном целом текста. Малейший элемент текста для исследователя – это проявление авторского замысла, а все произведение – это отражение концепции миропонимания, которую создает автор. Таким образом, все нити текста сходятся, по мнению М. Бахтина, в одной точке. И этой точкой видится ему автор. Эта идея Бахтина получила свое развитие, но развивалась она прямо в противоположных направлениях. Так, в отечественном литературоведении О. Корман и его школа сохраняют за автором роль смыслового ядра произведения, при этом углубляя теорию М. Бахтина.

Барт же исходит из тезиса о пропасти между автором в жизни и автором в творчестве. Эта пропасть Бартом условно обозначена на экзистенциальном языке «смертью автора». Тем самым Барт маркирует переход автора из реальной жизни в жизнь фиктивную – в псевдореальность художественного вымысла. Но при этом исследователь не учитывает появления «двойника» реального (биографического) субъекта – это образ автора как внутритекстовая реальность. Барт обращается за поддержкой к Малларме («письмо есть изначально обезличенная деятельность»), при этом не считаясь с фактом существования индивидуальной речевой манеры,

воплощенной в повествовательной речи автора. А это, например, для Виноградова, – «материальное» доказательство существования автора как полноценного художественного образа, более того, автор, по Виноградову, является центром художественного мира произведения, к которому стягиваются все его идейно - стилевые лучи.

Появление теории Барта было обусловлено историко - теоретической потребностью выхода из ограниченной сферы «автора - героя» к коммуникативной паре «автор - читатель». Но за самим выявлением проблемы читателя последовало временное устранение автора. Десакрализация последнего была обусловлена переходом в коммуникативную сферу. Именно в этом, на наш взгляд, и заключается сходство интенций Барта и Бахтина.

Однако, как уже было отмечено, есть и принципиальное различие. Заключено оно, прежде всего, в том, что у Барта, Кристевой и др. отстаивание многомерности мира произведения оборачивается его обеднением, потому как из коммуникативной сферы «герой – автор – читатель» исключается важное центро - и смыслообразующее звено (автор - реальное лицо и автор - образ сливаются в один, нуждающийся в устранении концепт). Автор лишен функционального приоритета при организации текста, а его деятельность сведена к череде бессознательных импульсов.

Таким образом, суть концепции Р. Барта мы можем свести к функциональной замене автора читателем, где процесс написания заменяется процессом чтения, а отсюда и возникает функциональное наложение образов автора и читателя.

Однако зарубежное литературоведение предлагает и другое, альтернативное бартовскому, решение проблемы автора. Так, объектом внимания в теории интертекстуальности Ж. Женетта являются отношения, которые возникают между текстами в процессе их взаимодействия. Иначе говоря, исследователю важен не только сам факт присутствия интертекстуальности, но также и смыслы, возникающие между текстами в итоге. Попытку Ж. Женетта разобраться в

модальности текста, который включает в себя разного рода транстекстуальные связи, исследователь мотивирует желанием определить позицию автора.

Нам представляются интересными размышления об авторстве, которые излагает М. Фуко в своей работе «Кто такой автор?». Здесь Фуко высказывает мысль о том, что «...недостаточно просто повторять, что автор исчез. Точно так же, как недостаточно без конца повторять, что Бог и человек умерли одной смертью. То, что действительно следовало бы сделать, так это определить пространство, которое вследствие исчезновения автора оказывается пустым, окинуть взглядом распределение лакун и разломов и выследить те свободные места и функции, которые этим исчезновением обнаруживаются» (Фуко 1996, с.18-20). Французский мыслитель рассуждает об авторе не как о каком-либо конкретном человеке - творце, а как о функции. Автор и авторство, как считает Фуко, представляют собой особого рода идеологию. При этом фигура автора делает отсылку к другой фигуре – «субъекту» как источнику знания, причем, единственной инстанции производства знания. Эта инстанция, по мнению Фуко, – не более чем идеологическая иллюзия, свойственная какой-либо культурной эпохе. С завершением этой эпохи прекращает свое существование и идеологический конструкт, называемый «субъектом». В связи с этим Фуко говорит о неизбежности «смерти субъекта» и о «смерти человека». По Фуко, субъект – это по своей сути «переменная и сложная функция дискурса», не являющаяся олицетворением изначального основания. Автором же, в отличие от субъекта (и здесь мы наблюдаем разделение этих понятий), Фуко обозначает одну из вероятных или необходимых спецификаций субъекта как функции. Мыслитель говорит о том, что не существует абсолютного субъекта, но все-таки субъект есть: субъект желания, дискурса и т. д. То есть, субъект «чего-то» существует, но нет собственно субъекта, отделенного от этого «чего-то», и эта мысль укладывается в представление о субъекте как предикате, а не антропологическом образовании. Но функция автора «не отсылает просто - на просто к некоему реальному индивиду – она может дать место одновременно многим Эго, многим

позициям - субъектам, которые могут быть заняты различными классами индивидов» (Фуко 1996, с.22- 23). Данная теория множественных идентичностей, собственно, и является единой основой позиции Фуко и позиций Кристевой и Лакана, писавших о расщепленности субъекта. Сам Фуко не дает намеченной стратегии видимого развития, постепенно сводя рассуждения о субъекте к типологии дискурсов, рассуждает об «учредителях дискурсивности» и, как итог, к истории мысли, которую он видит как историю субъекта в «порядке дискурса».

Критика «идеологии субъекта», изложенная Фуко, перекликается с проектом Деррида, названным им сначала «грамматологией», а в последующем «деконструкцией». Суть этой программы заключается опять - таки в том, что она пересматривает одно из фундаментальных допущений европейской философской традиции, а именно – примат речи, говорения, голоса над «письмом». В классической философии (со времен Платона) и в классическом языкознании (начиная с Ф. фон Гумбольдта и Ф. де Соссюра) считалось само собой разумеющимся, что речь – это первичный источник смысла. А письмо – запись речи, являющуюся ее материальным воплощением, следует считать лишь «застывшим» голосом, омертвленным духом. Следовательно, письмо вторично по отношению к речи. Его назначением и содержанием является репрезентация речи, внешнее «представление» внутреннего смысла. Именно это утверждение и подвергает сомнению Деррида.

Письмо, по утверждению Деррида, нельзя рассматривать как письменную речь. Что же касается веры в привилегированное отношение речи к истине, то эту веру следует воспринимать как одно из проявлений логоцентризма в западной философской традиции – традиции «метафизики», в которой логоцентризм – представление о главенствующем положении, которое занимает в структуре познания «логос» («слово», «закон», «логическое мышление») – неразрывно связано с фоноцентризмом (верой в приоритет голоса, фонемы над письмом).

Идея «смерти автора» нашла свое отражение в трудах различных исследователей, предлагавших искать выход из «кризиса автора», анализируя его истоки, причины, суть и следствия.

Так, С. Берк, предпринявший критический обзор теории отрицания в своей работе «Смерть и возвращение автора: Критика и субъективность у Барта, Фуко и Деррида» (1993), указывает на истоки этого культурного явления и видит «автором авторского исчезновения» Малларме, подменившего, вслед за русскими формалистами, автора структурой. Основную причину отрицания Берк видит в неудовлетворенности биографическими методами исследования и в методологической беспомощности теории автора.

«Антиавторские тенденции, обозначившиеся в русском формализме и новой критике, проявились как реакция на биографический позитивизм. Для определения должной сферы литературоведческого исследования необходимо было вычленив литературный объект из массы размышлений биографического и психологического порядка...смерть или исчезновение автора было не столько дискуссионной проблемой, сколько свидетельством некой беспомощности теории автора в практике литературного анализа» (Burk 1999, p. 15-16).

М. Фрайзе также говорит о том, что «антиавторские» тенденции современного литературоведения берут свое начало в концепции формальной школы, которая рассматривает автора производителем текста, «орудующим приемами», мастером с определенными навыками. Как считает Ф.М. Фрайзе, три этапа развития литературоведения в XX в. (формализм, структурализм и постструктурализм) подорвали авторитет категории автора, заведя науку, которая изучает словесное творчество, в тупик и лишая его необходимого ценностного ориентира. И делает следующий вывод: при помощи термина «ответственность» необходимо реабилитировать автора и восстановить его в качестве организующего начала. И произведению, и исследователю «...необходим центр, вокруг которого смысл может кристаллизоваться. Такой центр автор» (Фрайзе 1996, с. 32).

По мнению В. Н. Топорова, без «образа автора» (насколько бы глубоко он не был укрыт) текст превращается в «насквозь механический» или низводится до «игры случайностей», по сути чуждой искусству.

О «смерти автора» пишет М. Бланшо и пытается при этом заполнить пустоту, которая образовалась после «смерти» человека и Бога. По мысли Бланшо, позицию автора возможно выявить самим произведением. Исследователь предлагает рассматривать писателя как Творца, результат творения которого не может быть ни плох, ни хорош, ни важен, ни напрасен, ни памятен, ни достоин забвения. Как считает Бланшо, текст, становясь публичным, переходит в собственность читателя. Именно в этот момент и «умирает», но «умирает» не автор, а его субъективный замысел. Автор лишается права на истину в последней инстанции, он теряет способность указывать читателю, как нужно понимать его замысел, и в этом контексте автором совершается поступок, скорее напоминающий самоубийство.

В англо - американском труде «Что такое автор?» (1993) обнаруживается совершенно иное отношение к декларации «исчезновения автора». Как считают М. Бириотти и др., «главное сейчас – не она сама, а ее последствия, т.е. перспективы развития теории автора» (Biriotti, Miller).

В условиях отмирания в постмодернизме таких категорий традиционной поэтики как «авторская позиция», «авторская точка зрения», существенных для литератур предшествующих культурно - исторических эпох, возникает вопрос: что же тогда может служить организующим началом, связующим центром фрагментированного повествования, при помощи чего гетерогенный материал превращается в нечто, заставляющее воспринимать себя как целое? Мамгрэн делает предположение, что функцию такого центра берет на себя образ автора в романе, или авторская маска. Ее роль в тексте – настраивать читателя на определенное восприятие, организовывать реакцию, обеспечивать необходимую литературную коммуникативную ситуацию. Маской автора Мамгрэн называет принцип игровой реализации образа автора, который предполагает его включение

в текст в роли травестированного автора - персонажа, который колеблется между позициями гения/клоуна (от его лица идет повествование). Посредством самоиронизирования и самопародирования высказывания этого героя лишены значения авторитарности. Либо в повествование вводится иной образ – герой - рассказчик, который подвергается иронизированию, пародированию, зачастую абсурдизации и шизоизации.

В постмодернистском тексте все подвержено пародированию, включая и сами законы формирования текста, сами правила игры, в итоге теряющие абсолютное значение. Характерное порождение игрового принципа, как было отмечено ранее, – появление в тексте собственно автора - творца (точнее, его двойника). В подобных текстах нередко подчеркивается отождествление с биографическим автором. Таковы, например, герой новеллы Борхеса «Борхес и я», автор в «Завтраке для чемпионов» К. Воннегута, многочисленные «представители» в прозе Набокова, таковым является и Веничка в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», романисты в «Пушкинском доме» А. Битова и т.д. При помощи этого приема постмодернисты иронически подрывают саму принципиальную возможность существования некой конечной, мыслимой, стабильной «рамы». Постмодернистская игра противопоставляется модернистской мифологии творчества, которая под игрой понимает форму осуществления максимальной божественной свободы автора - творца.

Широкий резонанс на декларацию «исчезновения автора» в 1970 -х – 90-х г.г. говорит как о продуктивности такой контр - теории, которая обнажила уязвимые места в теориях автора, так и о состоятельности последних, развивавшихся как через этапы самоотрицания, так и через этапы самоутверждения. В середине 90 - х годов в некоторых кругах возникло ощущение исчерпанности постмодернизма. Стали говорить о грядущем пост - постмодернизме. Возникла ироничность, которая была направлена уже не на предшествующие ценности, а на сам постмодернизм, главным образом на его идеи «смерти автора», «конца истории», самоценности непосредственных

жизненных явлений. Предсказывали конец постмодерна, но, вопреки декларациям о его смерти, он пока не ушел в историю.

1.3 Ризоморфная структура постмодернистского текста

Важнейшим отличительным признаком постмодернизма, на наш взгляд, стал «принцип ризомы». Термин «ризома» был введен в 1976 г. Ж. Делезом и Ф. Гваттари в труде «Rhizome». Исследователи выделяют два типа культуры, которые характерны для современности: культуру «древесную» и культуру «корневища». Для «древесной» культуры характерно стремление к классическим образцам. «Искусство подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией... Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос» (Делез 1996, с.6-31). Как считают Делез и Гваттари, более подходящим для описания состояния современной культуры является термин «корневище», или «ризома» – особая грибница, являющаяся как бы корнем самой себя. Они отмечают: «если мир – хаос, то книга станет не космосом, но хаосом, не деревом, но корневищем... Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр» (Делез 1996, с.6-31). Понятие ризомы является воплощением фундаментальной для постмодерна деконструктивистской установки на презумпцию краха традиционных представлений о структуре текста как семантически центрированной.

Постмодерн находит свою реализацию в свободе плюральных нарративных практик, которые принципиально исключают саму возможность «адекватной» (в соответствии с принципом отсутствия «внетекстового трансцендентного означаемого» у Деррида) или же «правильной» (концепция заката «больших нарративов» по Лиотару) интерпретации. Саму интерпретацию, следовательно, постмодерн понимает не в классическом герменевтическом смысле, а как процедуру «означивания» текста (по Кристевой). Иначе говоря, плюральная и

принципиально произвольная семантическая центрация текста – фундаментальное утверждение постмодернизма. В этом смысле Делез и Гваттари вводят понятие «ризомы», чтобы обозначить радикальную альтернативу замкнутой и линейной структуре, которая предполагает жесткую осевую ориентацию.

По убеждению теоретиков постмодернизма, любой культурный текст гетерогенен, характеризуется большим количеством «корней» и «кодов» (они могут быть литературные, философские, политические, религиозные и пр.), следовательно, по определению имеет множество различных вариантов прочтения. Современные тексты, в особенности постмодернистские, зачастую являются ризоматичными и ризоморфными, то есть ориентированными на художественный плюрализм.

«Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует «поперечные связи» между «дивергентными» линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, неспособные четко противопоставляться друг другу по наличию или отсутствию какого - либо знака. Тем самым, концепция различия теряет свое онтологическое значение, которое оно имело в доктрине структурализма, символизируя собой принцип бинаризма, «инаковость» оказывается «одинаковостью» (Ильин 2001, с.254). Это, по мнению Делеза и Гваттари, дает им право постулировать тождество «плюрализм – монизм», исследователи объявляют его «магической формулой», в которой различие поглощено недифференцированной целостностью и утрачивает свой маркированный характер.

«Концепт лабиринта, представленный в классической культуре как физический объект, предполагающий прохождение реципиента от входа к центру и от центра к выходу, что в метафорическом смысле символизирует движение по стволу мирового дерева, символизирует сам образ мира - дерева, где спуск к корням (к центру) мирового древа и восхождение к кроне (к выходу) – путь в «неизведанные глубины» и «неисследованные выси») – в двузначном символе

лабиринта два значения сливаются в одно: движение от краев к центру и обратно» (Стародубцева 2000, с.278). Классический лабиринт противопоставлен ризоморфному лабиринту, в котором отсутствует четкая система координат. Ризома способна порождать множество различных значений, это представляет широкий диапазон для интерпретации и понимания, что, как считает Л. В. Стародубцева, являет собой «идею вечного движения: с одной стороны, приближения к центру как к тому «беспредельному пределу» устремлений, к которому можно подступать все ближе и ближе, но с которым невозможно окончательно «совпасть», с другой стороны, – вечного удаления, отодвижения от центра (Стародубцева 2000, с.240).

Еще одной существенной характеристикой ризоморфного лабиринта, по мнению Л. В. Стародубцевой, является то, что «ризома Ж. Делеза и Ф. Гваттари – это лабиринт без цели, бесконечные бессмысленные блуждания в духовных строениях без центра и периферии, без входа и выхода, без начала и конца, скитания во вселенском безграничном лабиринте бесконечных возможностей» (Стародубцева 2000, с.283).

По мнению Д. Делеза и Ф. Гваттари, «множества ризоматичны, и они разоблачают древовидные псевдомножества. Нет ни единства, которое следует за стержнем в объекте, ни того, что делится внутри субъекта. У множественности нет ни объекта, ни субъекта, только детерминации, величины, измерения, которые не могут увеличиваться без соответствующего изменения сущности» (Делез 1996, с.13). Иначе говоря, ризоморфный лабиринт может являться элементом другого лабиринта («лабиринт в лабиринте»), может быть связующим звеном в цепи множества лабиринтов, которые не связаны между собой семантически и/или физически, дозвлет над другим лабиринтом, и в это же время являться подчиненным при вовлечении в структуру другого лабиринта.

Ризоморфный лабиринт «... включает в себя линии членения, по которым он стратифицирован, территориализован, организован, однако линии эти перманентно подвижны и предполагают своего рода разрывы как переходы в

состояние, характеризующееся отсутствием жесткой стратификации» (Можейко 2000, с.44). Это вынуждает путешественника по лабиринту погрузиться в себя, сосредоточившись на своих ощущениях, соразмерив ритм своих шагов с вереницей коридоров и переходов, которые, множась и роясь, создают ощущение хаоса. И в пространстве подобного лабиринта нет возможности определить смыслообразующий центр, а, соответственно, и периферию. В лабиринте, таким образом, нет ни начала, ни конца, а это и представляет собой бесконечное пространство. При этом здесь не найти центрального топоса, способного задать вектор движения внутри лабиринта, что гарантировало бы динамичность.

В постмодернистском лабиринте, таким образом, содержится множественность фальшивых стартов, вариаций и повторов. Он замыкает на себя все выходы из себя: думаешь, что движешься к выходу, – и углубляешься. Единственное, что в лабиринте неизменно – это само движение между абсолютным минимумом ничего и абсолютным максимумом всего. Путешествие по ризоморфному лабиринту – не что иное, как своего рода запутанный путь, бесконечное блуждание между «...центром и разорванной окружностью, между исчезающей точкой и той самой бесконечной сферой существования, центр которой везде, а границы нигде» (Стародубцева 2000, с.242).

Для реципиента, который осваивает пространство ризоморфного лабиринта, нет определенных правил его прохождения, он имеет право сам решать, с какой точки ему начинать свой путь и в каком направлении следовать. Так реципиент своим движением способствует созданию потенциально бесконечного количества направлений, а это – ситуация перманентного выбора. Место, откуда реципиент начинает свой путь, представляет собой для него одновременно и начало, и конец, и середину пути. Реципиент создает свой маршрут, руководствуясь своими желаниями, но при этом не нарушая внутреннего пространства лабиринта. В рамках такого подхода невозможно сконструировать финальный смысл пути.

Ризоморфный лабиринт принципиально невозможно осмыслить. Реципиент имеет право чертить карту своего следования по лабиринту, но ее необходимо

постоянно конструировать, вновь разбирая, связывая с предыдущими вариантами, переворачивая, изменяя конфигурацию лабиринта; при этом реципиенту необходимо совершать попытки выделить множественность входов и выходов, улавливая линии ускользания и линии членения.

С организационным принципом ризомы, по Делезу, совпадает принцип конструкции в постмодернистской концепции художественного творчества. В рамках этой концепции идеал оригинального авторского произведения заменен на идеал конструкции, что представляет собой стереофонический коллаж явных и скрытых цитат, отсылающих к различным и разнообразным сферам культурных смыслов. При этом выражены они каждая в своем языке, который требует определенной процедуры «узнавания», и каждая из которых имеет возможность вступить с любой другой в отношения диалога или пародии и формировать внутри текстов новые квазитексты и квазичитаты (в метафорике Делеза и Гваттари, «в глубине дерева, в дупле корня или в пазухе ветки может формироваться новая ризома»). Рамки парадигмальной постмодернистской установки, определяемой как «смерть субъекта» («смерть автора»), задают возможность образования именно ризоморфных художественных структур (текстов): в отличие от «Автора», «современный скриптор отнюдь не тот объект, по отношению к которому его книга была бы предикатом...» (Барт 1989, с.384-391). Такое письмо является принципиально ризоморфным и для него не существует и не может существовать правильного или единственного ни способа, ни языка артикуляции.

Пример ризомы – текст «Бесконечного тупика» (1988) Д. Е. Галковского, который состоит из большого количества цитат, причем каждый фрагмент – это примечание к какому-либо другому фрагменту. Текст «Книги Мануэля» (1969 – 1972) был разорван Х. Кортасаром на клочья, фрагменты, «кусочки». Герои произведения делают вырезки из газет, вставляя эти коллажи в текст и усиливая при этом впечатление всеобщего хаоса и беспорядочности.

Сюжетная фабула знаменитого постмодернистского романа Итало Кальвино «Когда однажды зимней ночью путник...» (1979) сводится к попыткам написания и прочтения романа. Читатель, который является и соавтором произведения и его потребителем, постоянно сталкивается с фактами подмены текста, с его незавершенностью, неспособностью предстать законченным произведением. Читатель все время вынужден приступать к чтению других романов: итальянский роман подменяется польским, затем возникают японцы, индейцы, далее появляются Киммерия и фиктивная научная дискуссия, которая посвящена фиктивной же киммерийской литературе.

В целом, постмодернистская эстетика характеризуется совмещением достижений различных культурных эпох. Особенностью постмодернизма является то, что он подводит итоги существующим в истории идеям, лишая при этом традиционные ценности ореола незыблемости. Множественность и плюрализм, а не универсальность как основной постулат метафизики. Вместо монолога (логоцентризма) – диалог. «Взаимопроникновение методик различных областей научного знания... связано с утверждением новой культурной и научной парадигмы, основанной на философии диалогического взаимопроникновения хаоса и космоса» (Бешукова 2008, с.27).

1.4 Роль симулякров в эстетике постмодернизма

Постмодернистской эстетикой художественная культура рассматривается как машина, способная моделировать бесчисленное множество возможных миров, которая при этом опирается на такое существенное понятие, как «симулякр». Термином «симулякр» (от лат. *simulakrum* – «изображение», «подобие», «видимость») в постмодернистской эстетике принято обозначать явление, определяемое в классических эстетических системах как художественный образ. Впервые понятие «симулякр» было введено Платоном, использовавшим его для обозначения «копии копии». Предпосылкой для такой интерпретации понятия

отчасти явилось то обстоятельство, что для Платона уже сам предмет реальности, который изображен картиной или скульптурой – это, в каком - то смысле, копия по отношению к самой идее предмета, эйдосу. Изображение же этого предмета – это уже копия копии и в этом смысле фальшиво, неистинно.

В современное употребление слово «симулякр» введено Ж. Батаем. Так же этот термин активно используют такие философы, как Ж. Делез и Ж.Бодрийяр. Сейчас в это понятие чаще всего вкладывается смысл, который в него вкладывал Бодрийяр – это изображение без оригинала, репрезентация чего - то, что на самом деле не существует. Иначе говоря, симулякром обозначают образ отсутствующей действительности (поверхностный объект, за которым не стоит какой - либо реальности).

Кроме того, симулякрами также принято называть гораздо более широкий класс объектов и явлений, не придерживаясь при этом точного определения, которое приведено выше. Истоки этой размытости употребления термина идут от самого Бодрийяра, а не вопреки ему. Например, Бодрийяром названа симулякром война 1991 года в Персидском заливе, в том смысле, что наблюдающие за этой войной в CNN не имели никакой возможности знать, что там было на самом деле, и было ли вообще, или это всего лишь череда пропагандистских сюжетов на экранах телевизоров. Однако если следовать этой логике, то можно сделать предположение о том, что любой вымысел, любую ложь можно считать симулякром. Это неверно. Именно процесс имитации, симуляции реальности (примером может служить некорректное освещение CNN ситуации о Войне в Персидском заливе) генерирует продукт гиперреальности – симулякр.

У этого явления есть и другие отрицательные стороны. «Крайности интерпретации постмодернистской эстетики, обращение к тому, что может «пощекотать нервы», имели следствием тот факт, что, например, ужас, введенный постмодернизмом в качестве начала познавательной деятельности, «узаконил» эстетизацию грубости и насилия в содержании текстов СМИ» (Бешукова 2008, с.76).

Современный постмодернизм (Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, П. Кlossовски) обращается к понятию «симулякр», желая напомнить о том, что творчество человека – творчество образов, которые далеки от подобия вещам и выражают они состояние души человека (надежду, страх, способ видения и т. п.) и ничего более. Уже сам язык трактуется постмодернистами как «высочайший из симулякров» (Делез 1998, с.371). Если в античной философии симулякром обозначали образ вещи, хоть и далекий от подобия, то в современном постмодернизме проводится разграничение между понятиями «копия» и «симулякр». В качестве источника симулякра выступает концепт, который производит впечатление и чувственный образ, не изображающий чего - либо внешнего, а симулирующий идею. Иначе говоря, симулякр является результатом реализации в слове, художественном произведении и инсталляциях невыразимого, мистического «внутреннего опыта». Симулякр – это образ, который лишен сходства с предметом, но создает иллюзию подобия. Являясь конструкцией, которая включает в себя наблюдателя, симулякр отвергает любую привилегированную точку зрения, иерархию, всякое упорядочение. «Властью симулякров определяется современность». Не только современное искусство, но и социальная жизнь.

Ж. Деррида говорит о том, что письмо – «симулякр, ложный претендент, стремящийся заменить логос». Он называет письмо «ловушкой, его действие коварным и тираничным, его преступления чудовищными» (Деррида 2007, с.44).

Ж. Бодрийяр в труде «Симулякры и симуляция» (1981) называет симулякр «псевдовещью», которая замещает «агонизирующую реальность» симуляцией, стирающей границу между реальным и воображаемым. Симулякр отводит главную роль вторичным функциям искусства, которые связаны с созданием определенной вещной среды. Сам Бодрийяр говорит, что он – нигилист транспарентности (прозрачности), отвергающий все знаково - символические формы культуры, исходя из того, что «нет больше надежды для смысла». Бодрийяр сравнивает культуру второй половины XX в. с «засыпающей осенней

мухой», указывая на риск деградации, истощения, скрывающийся в эстетике симулякров, говорит о том, что мир стал более симулятивным, т. е. гиперреальным. Симулякр неотделим от культурного продукта. Бодрийяр говорит, что все сущее продолжает действовать, функционировать, в то время как смысл самого существования давно исчез. Оно функционирует, несмотря на полное безразличие к собственному содержанию; и парадокс в том, что функционирование не только не страдает от этого, а, напротив, становится еще совершеннее. Мы сегодня имеем возможность наблюдать, как любая вещь при помощи рекламы, средств массовой информации обретает свой символ. Даже самые банальные и непристойные вещи склонны объяснять себя стремлением к эстетике, пытаясь облачиться в культуру. Андрей Великанов, автор книги «Симулякр ли я дрожащий, или право имею» так пишет о симулятивной природе современного общества: «Если у Платона симулякры были ошибками системы, браком при производстве вещей, то теперь в симулятивной природе они становятся формами, по образу которых творятся вещи. Суррогаты эйдосов производят вещественное и так же лишают его реальности, присваивая «истинную» реальность себе» (Великанов 2007, с.71). Множащиеся симулякры способны исказить и подменить собой реальное существование. Стирается граница между высоким искусством и бульварной подделкой под него. «Уже нет ничего в качестве объекта» – пишет Батай. В этом смысле нам видится показательным эпизод с Моцартом в романе Г.Гессе «Степной волк»: «И правда, к моему неописуемому удивлению и ужасу, дьявольская жестяная воронка выплюнула ту смесь бронхиальной мокроты и жеваной резины, которую называют музыкой владельцы граммофонов и абоненты радио... А ведь вы слышите не только изнасилованного радиоприемником Генделя, который и в этом мерзейшем виде божествен, – вы слышите и видите, уважаемый, заодно и превосходный символ жизни вообще. Слушая радио, вы слышите и видите борьбу между идеей и ее проявлением...» (Гессе 1977, с.387- 388).

Как считает Ж. Делез, современность вообще определяется властью симулякра, который осуществляет разрушение, чтобы установить «творящийся хаос» – особый заряд свободного поиска художника и ученого. Различные методы теории хаоса, которые появились в последнее время в физике, химии, молекулярной биологии, вскоре нашли свое применение и в традиционно гуманитарных науках. Любая социальная система может рассматриваться как хаотическая: силы, которые направлены на сохранение ее целостности, и силы, которые ведут к ослаблению центральных связей, взаимодействуют друг с другом. И результатом такого взаимодействия становится рождение энергии, которая содержит в себе и элементы порядка, и элементы беспорядка. Как считает Делез, традиционному строю западной философии свойственно обращение к порядку идей и их подобий, который установлен в платонизме. Но истинное противостояние можно обнаружить, по мнению этого исследователя, не между идеей и вещью - подобием, а между самим этим порядком и миром симулякра – неистинного подобия, который никогда не может быть схвачен идеей. Если онтологию идей и подобий присваивает философия, то игра симулякров – вотчина софиста.

Все эти идеи нашли свое воплощение в литературной форме постмодернизма. Ряд произведений, представляющих собой различные радикальные формы художественной интеграции, обнаруживает тип симулякра, порожденный постмодернистской поэтикой, которая основана на историко - эстетической игре, игнорирующей любое подобие. Это симулякры исторических лиц в таких произведениях как «Чапаев и пустота» В. Пелевина, «Мужская зона» Л. Петрушевской, «Звезда пленительная русской поэзии» Д. Пригова, «Дети Пушкина» Вик. Ерофеева. Основа создания образа – это деконструкция имиджа реального исторического лица, часто культовой фигуры – Пушкина, Ленина, Гитлера, Бетховена, Эйнштейна, Чапаева. Деконструкция производится, чаще всего, в направлении профанации и абсурдизации, разрушения привычного представления об объекте, бытующего в массовом сознании. Мир

постмодернистского искусства – мир ложных видимостей. В романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» Чапаев, Анка, Петька, Котовский оказываются «пустотой», потому что все они выступают под разными масками. Так, например, Чапаев примеряет на себя роль философа, который рассуждает о том, что все они – сон и мираж, «рассказанный Богом анекдот».

Отдельно считаем необходимым отметить, что использование симулякров в современной литературе не ограничено исключительно постмодернистскими текстами. Так, в романе - утопии симулякр приобретает жанрообразующее значение. В данном случае производство симулякра – социальная психотехника, направленная на превращение граждан государства в бездумных марионеток. В романах Е. И. Замятина «Мы», Т. Н. Толстой «Кысь» убогая жизнь героев выдается пропагандой за совершенную форму существования. Отметим, что коммунистическая идея названа Ж. Деррида одной из величайших иллюзий - симулякров. Ирреальность, порожденная подделкой, заполняет социокультурное пространство симулякрами. Таким образом, власть сознательно формирует гиперреальность, которая с действительной реальностью не только не совпадает, но и не соотносится с ней, но, тем не менее, она побуждает граждан на благоговейный энтузиазм и благодарственное воспевание симулятивного образа жизни. Такие агрессивно навязанные идеи превосходства форм существования, предлагаемые государством, отнимают у человека возможность критически оценивать происходящее, подавляют сознание, приводят к утрате идентичности. В итоге герои теряют свое человеческое лицо, превращаются в символические автоматы, и результатом оказывается то, что социальная реальность становится предельно дегуманизированной. Так, например, романе О. Хаксли «О дивный новый мир», когда член социума начинал входить в недопустимое государством состояние, ему давали наркотик сомну, тем самым возвращая его к радостному самоощущению. Так общество постоянно пребывает в состоянии иллюзии («сомы грамм – и нету драм»). Любая вероятность самоопределения купирована уже на эмбриональной стадии, так как люди созданы искусственно. В антиутопии Хаксли

мы обнаруживаем самый зловещий тип симулякра, которым подменен, по сути, и сам человек, и его жизнь в целом.

Современность симулякров – это царство универсального кода, благодаря которому знак извлекает социальную и «природную» реальность и помещает ее в качестве означающего, элемента того же кода, в свою систему, к примеру, в масс - медиа. Как пишет Ж. Ф. Лиотар, «нам надлежит не поставлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено. И решение этой задачи не дает повода ожидать ни малейшего примирения между различными «языковыми играми», создающими симулякры, симулякры симулякров и т.д.» (Лиотар 1994, с.322).

Выводы к I главе

Впервые термин «постмодернизм» применительно к литературе употребил американский исследователь Ихаб Хассан. Основополагающими и отличительными чертами литературной формы постмодернизма являются наличие в тексте фрагментарности повествования, жанрового и стилового синкретизма, пародийности, диалогичности эпох, которая проявляет себя в тексте, в первую очередь, в виде цитатности. Главный принцип постмодернистской эстетики – переосмысление – является базовым для применения цитатности как художественного метода. Писатель - постмодернист пытается переосмыслить старые догматы, наполнив старые формы новым содержанием, таким, которое более соответствует современности.

По мнению приверженцев постмодернизма, авторскую индивидуальность можно обнаружить в оттенках, современные философы в своем большинстве заиклены «на языке, на игре слов». Индивидуальность проявляется в пародиях, цитатах, в аллюзиях, в хитро - комбинациях. Языку отводится роль хранилища «отлаженных», «снятых» смыслов, поэтому философу важно уметь слушать язык. Философия игры для многих исследователей – это общий элемент как постмодернизма, так и деконструкции. Деконструктивизм же выступает своего рода теоретической программой эстетической практики постмодернистов.

Постмодернизмом отвергается классическая интерпретация текста как сотворенного автором «произведения»: «присвоить тексту Автора – это значит застопорить письмо, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» (Барт). Таким образом, если произведение включается в процесс филиации, то текстом не предполагается наличие внешней по отношению к нему (вневербальной) процессуальности письма. Это утверждение находит свою реализацию в презумпции «смерти автора»: по выражению Р. Барта, «что касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве». Автор, который, по утверждению Барта, не оказывает центрального воздействия – просто писатель, «скриптор» (это

слово Бартом используется для разрушения традиционной преемственности между терминами «автор» и «авторитет», точнее, authority). Функция писателя, по Барту, заключается в том, чтобы «произвести», а не объяснить работу.

Однако в отечественном литературоведении закрепилось иное, отличное от бартовской теории, мнение. Многие исследователи, вслед за М. Бахтиным, считают, что авторская позиция находит свое воплощение в пародии, в аллюзиях и реминисценциях, в паратекстуальных включениях.

Интерес к классике, художественному прошлому человечества, стремление к равноправному диалогу нового и старого, увлеченность цитированием, перераспределение, игра, пародирование традиции – это все отличительные особенности постмодернистской поэтики.

Вместе с тем, постмодернизм, которому присущи восприятие мира как хаоса (постмодернистская чувствительность), эстетика симулякров, двойное кодирование, маргинальность, многоуровневость, неопределенность, открытость, плюрализм, схематичность, фрагментарность, не принадлежит к классической традиции.

Гибридность постмодернизма проявляется в том, что он совмещает в себе как классические, так и экспериментальные тенденции, разнообразные художественные формы, виды письма; постмодернизму присущ плюрализм стилей, методов, концепций и направлений, он готов вступать в диалог или полилог со всеми существующими культурами и направлениями.

Кроме того, следует отметить, что переход к культуре постмодерна реализуется и в понятии «ризомы», яркий пример которой – это концепт ризоморфного лабиринта. Ризоморфный лабиринт сочетает в своей архитектонике аструктурный, неиерархический принцип организации внутреннего пространства.

Основными характеристиками ризоморфного лабиринта являются:

- отсутствие четкой системы координат;
- способность к порождению множества возможных значений и сценариев развития событий;

- способность к внутренней самоорганизации под воздействием извне.

Ризоморфный лабиринт можно назвать сетью бесчисленных ходов и выходов. Все переплетающиеся между собой ходы в лабиринте не являются доминантными по отношению друг к другу, в нем нет центра и периферии.

Как принцип художественного мышления ризомность проявляет себя в следующих свойствах современного текста: фрагментарность, имитация хаотичности композиции (сам термин «ризомы», как было отмечено ранее, и символизирует творческий хаос мира). Ризома находит свое воплощение на уровне текстовой организации в разнородности жанровых элементов, цитатности, коллажности, в синкретизме различных областей и родов искусств.

Таким образом, постмодернизм можно считать комплексным гетерогенным критическим осмыслением и обобщением всего предшествующего культурного опыта цивилизации, а результатом этого переосмысления является диалогическое с ним взаимодействие.

ГЛАВА 2. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СТРУКТУРА ТЕКСТА «БЫЛ СЧАСТЬЯ ДЕНЬ»

2.1 Жанровые особенности текста

XX век характеризуется обособлением массовой литературы от литературы, которая ориентирована на художественный поиск, это особенно сильно отразилось на литературных жанрах. Массовая литература стала нуждаться в четких жанровых предписаниях, которые бы ощутимо повысили для читателей предсказуемость текста, позволили бы в нем ориентироваться. Существующие ранее жанры массовой литературы эту проблему не решали, и она достаточно быстро смогла сформировать новую систему. За основу был взят очень пластичный и имеющий немало опыта жанр романа. В конце XIX в. и в начале XX в. оформились детектив, полицейский роман, появились жанры научной фантастики, дамского («розового») романа и другие многочисленные формы. Поэтому вполне закономерно, что актуальная литература, которая была нацелена на художественный поиск, стала отстраняться как можно далее от массовой, стремясь к жанровой неопределенности совершенно сознательно. Но крайности сходятся, и желание отойти от жанровой предзаданности спровоцировало создание новых жанрообразований. Например, французский антироман до такой степени не желал быть романом, что в главных произведениях этого литературного течения, которое представлено, например, такими авторами как Мишель Бютор и Натали Саррот, проявились признаки новой жанровой формы. Следовательно, какой - либо современный литературный жанр (и такое предположение мы видим уже у Бахтина) не является элементом какой - нибудь предзаданной системы. Отнюдь, он возникает как точка сгущения напряженности в том или ином месте литературного пространства в соответствии с художественными задачами, которые здесь и сейчас ставятся конкретным кругом авторов, и может быть определен как устойчивый в тематическом,

композиционном и стилистическом плане тип высказывания. Отдельное, целенаправленное изучение подобных новых жанров является делом завтрашнего дня.

Деконструкция литературных жанров, по мнению многих исследователей, является одним из характерных признаков эстетики постмодернизма. Так, И.С. Скоропанова пишет о жанровом обновлении литературы в постмодернизме, «...которое осуществляется в двух основных направлениях: 1) размывание четко выраженных жанровых признаков, выход за границы устоявшихся жанров, их мутантные изменения, порождающие неясные формы (И. Хассан); 2) гибридизация различных жанровых кодов в постмодернистском тексте как гетерогенных, что ведет к появлению неких «сверхжанровых» образований (Скоропанова 2001, с.377).

Необходимо учитывать, что многомерный код в постмодернистском тексте распространяется, в первую очередь, на его жанр и трудно говорить о чистоте жанра в постмодернизме. Мы бы все же хотели остановиться на тех изменениях, которые претерпел отдельно взятый жанр романа о художнике. Это стало не только результатом его взаимодействия с другими жанрами; на эти преобразования, на наш взгляд, оказали влияние новые, характерные для постмодернизма представления об историческом процессе.

XX век характеризуется активизацией процесса жанровых преобразований, это связано с усилением роли авторского начала в тексте. Возникновение трансформаций возможно в результате объединения жанровых моделей. Отрицание жанрообразующих доминант заявленной модели, нарушение соответствия между элементами жанрового инварианта, намеренное обыгрывание доминантных черт исходной жанровой модели также имеют своим результатом возникновение жанровых трансформаций. Такие типы трансформаций можно определить как синтетические, имитационные, пародийные, «свернутые», смешанные.

Тем не менее, нельзя забывать и о том, что индивидуальное проявление жанра в творчестве писателя сопряжено с уже существующей традицией. При создании произведения искусства художник берет во внимание весь жанровый опыт, который сформировался в предшествующие литературные эпохи, но только им не ограничивается. Так, одной стороны, он ориентируется на определенное жанровое ожидание, которое бытует в сознании современника (для адекватного восприятия его творения). А с другой – он этот канон нарушает в стремлении избежать опасности стилизации или эпигонства. Следует полагать, что создатель литературного произведения видит жанр, в первую очередь, как некую установку, способ восприятия определенной области жизни, ее художественную организацию в определенное типическое целое – модель, форму. Но границы жанра не могут быть совершенно размытыми, потому как он не является чисто формальной категорией: с ним связан характер организации жизненного материала.

Отдельно следует отметить, что авторские установки неизбежно формируются под влиянием требований времени. Общественно - социальный заказ (и связанные с ним условия функционирования художественного текста) вступает в «избирательное сродство» (Н. Лейдерман) с типом мышления автора, его мировоззренческими принципами, и, как итог, это способствует формированию тех или иных жанровых установок.

Иначе говоря, мы сталкиваемся с взаимным влиянием: традиция оказывает влияние на произведение, а любое выдающееся, новаторское творение способно влиять на формирование жанровой традиции. Здесь следует напомнить, что рассматривать творчество писателя в целом – значит иметь в виду целостную жанровую систему, а не простой набор жанровых форм. В частности, эта мысль находит свое развитие в трудах В.А. Редькина.

Кроме того, как утверждает М. М. Бахтин, в жанр как содержательную форму включены не только некие приемы организации текста, но и «формы видения и осмысления определенных сторон мира». Иначе говоря, атрибуция

жанра должна учитывать как формальные, так и содержательные аспекты. Жанр, по мнению М. Бахтина, является представителем творческой памяти в процессе литературного развития, так как на любом этапе существования жанр использует опыт, который накоплен предшествующими поколениями.

Тем не менее, часты случаи жанровой полисемии, когда один и тот же текст может быть подвержен различной жанровой интерпретации («погружен» в различные системы), а, значит, восприятие произведения попадает в зависимость от жанрового ключа, в котором произведение воспринимается, а это сказывается и на смысловой доминанте, и на пафосе произведения. Следовательно, анализируя жанр, необходимо считаться с его диалогической природой.

В рамках нашего исследования мы маркируем анализируемый нами текст Дж. Кошубаева «Был счастья день» как «роман о художнике». Здесь следует сделать оговорку, что сам автор называет свое произведение повестью, «...конечно же, не исторической, хотя большинство лиц и некоторые события вполне достоверны» (Кошубаев 2004, с.186). Обратимся к классическому определению повести: «Повесть – прозаический жанр, не имеющий устойчивого объема и занимающий промежуточное место между романом, с одной стороны, и рассказом и новеллой с другой, тяготеющий к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни» (Новый энциклопедический словарь, с. 929). Романом же мы считаем данное произведение на том основании, что, хотя оно и описывает несколько дней из жизни главного героя, но в нем содержится несколько слоев интертекстуальности, предельно усложняющих структуру повествования. Во - первых, это описание исторических событий, которые легли в основу произведения. Во - вторых, это путь духовного становления главного героя Ибн аль - Мутацца, который отражен в его оригинальных произведениях, включенных в повествование и образующих лирический код. Сны, видения, превращения, предзнаменования еще больше усложняют повествовательную структуру текста и образуют еще один слой

интертекстуальности. И, наконец, четвертый слой – это аллегорическое и метафорическое изложение собственно идей постмодернизма.

Но, как и все произведения постмодернизма (а данный текст мы причисляем к таковым), его можно интерпретировать, в зависимости от жанрового ключа, в котором оно воспринимается, и как явление исторической метапрозы, и как психологический роман, и как «роман о художнике».

Традиция «романа о художнике», который возник в предромантический и романтический период, в XX веке весьма своеобразно претворяется вначале в модернистской, а позже – и в постмодернистской литературе. Примечательно, что более интенсивно этот жанр развивается в литературные эпохи, которые связаны с ростом индивидуального начала в искусстве и возникновением таких концепций искусства, в которых художник – порождающий центр творимого им уникального мира.

Главный герой текста Дж. Кошубаева «Был счастья день» – Абдаллах Ибн аль - Мутаазз (1.11.861 – 29.12.908) – багдадский халиф из династии Аббасидов, представитель эпохи мусульманского ренессанса, поэт и филолог - теоретик IX–X в.в. Перу Ибн аль - Мутаазза принадлежит несколько антологий, которые относятся к литературе адаба, большая антология «новых» поэтов, сборник афоризмов, антология вакхической поэзии, книга о литературных плагиатах и др. Но наибольшую известность ему принесла «Книга о новом стиле» – труд по поэтике, который положил начало целой науке на Ближнем Востоке. Поэтика Ибн аль - Мутаазза основывается на лингвистическом принципе и сведена к изучению поэтических фигур и тропов.

Ибн аль - Мутаазз – сын халифа Аль - Мутаазза, который был свергнут с престола и умер в темнице. Ибн аль - Мутаазз был рожден в халифской резиденции, ему было дано превосходное образование но, как и другие, не имевшие шансов на престол аббасидские принцы, большую часть времени он вел праздный образ жизни. Какое - то время Ибн аль - Мутаазз находился при дворе своего двоюродного брата, халифа аль - Мутадида. В стихах Мутаазза он

превозносится как мудрый правитель, прекративший смуты и мятежи и укрепивший власть Аббасидов. Когда в 902 году к власти пришел следующий халиф, Али аль - Муктафи, Ибн аль - Мутааз оставил двор, но с наступлением смутного времени, после смерти аль - Муктафи, был втянут в династическую борьбу и на один день (17 декабря 908 года) захватил халифский престол. Но уже на следующий день его свергла придворная гвардия, во главе которой был племянник самого Ибн аль - Мутаазы, а еще через несколько дней он был казнен.

Ибн аль - Мутааз – непререкаемый авторитет среди современников как поэт и теоретик. Он очень рано стал писать стихи и занялся теорией поэтического искусства. Его излюбленные жанры – любовные песни (газели), описания природы, застольные песни. Ему принадлежит немало касид, восхваляющих деятельность халифа аль - Мутадида. Но по манере и звучанию они весьма отличаются от других касид – панегириков этого времени, т. к. высокое положение освобождало поэта от необходимости заискивать перед сильными мира сего. Ибн аль - Мутааз посвятил халифу аль - Мутадиду «урджузу» (огромную поэму), которая воспекает его славные дела. Но ее нельзя назвать панегириком, она представляет собой огромное историческое полотно, в котором отведено место не только отображению славы и величия халифских деяний, но и описанию неприглядных сторон действительности. И в этом смысле поэзия – документ более ценный и достоверный, чем исторические хроники.

Ибн аль - Мутааз был подлинным знатоком древнеарабской поэзии, он непрерывно разрабатывал ее традиционные образы, которые стали в дальнейшем каноническими. Не обделил вниманием он и новый стиль, привнесенный в арабскую поэзию поэтами VIII – IX вв.

Трактат Ибн аль - Мутаазы «Книга о «новом стиле» на протяжении нескольких столетий считался признанным каноном для арабских поэтов. Мутаазом впервые были выделены основные поэтические категории, произведена их классификация, положено начало изучению стилей. Формально же он видел своей задачей доказать, что в «новом стиле» не содержится ничего нового, ничего

такого, чего бы уже не встречалось в поэзии древних, будь то Коран или хадисы. Разница, как считал Мутааз, была только в том, что в древности знали меру в употреблении стилистических фигур.

«Над человеком довлеют три власти: эстетическая, религиозная и светская. Ибн аль - Мутааз всецело пребывал в плену первой – власти поэзии, магии книги. Наиболее сильно древняя, бедуинская поэтическая традиция у него проявляется в стихах, посвященных красоте природы, а так же в любовной лирике. Манера стихосложения Ибн аль - Мутааз является безукоризненной по вкусу и изяществу, а его язык наделен богатейшим воображением» (Кошубаев 2004, с.188).

Творчество этого поэта считалось его современниками и остается по сегодняшний день одной из вершин арабской поэзии.

Теории житнетворчества, тенденции к мифологизации существования художника и к размыванию границ между текстом и жизнью привели к тому, что в первой половине XX в. западноевропейская и русская словесности ощутили бурное развитие жанровых модификаций романа о художнике, позволивших рассказать об особенностях соприкосновения окружающего мира – людей, природы, искусства – с художественно - одаренной личностью; это дало возможность как никогда точно писать о глубочайших психологических особенностях творческого процесса, своеобразия памяти, воображения, интуиции художника.

Традиционный «роман о художнике» в XX в. обогащается такими элементами, как введение конструкции «текст в тексте», действующего лица автора - персонажа, он также осложняется обнажением приема, усилением творческой саморефлексии. Эти элементы способствовали переходу «романа о художнике» в статус метапрозы.

Постмодернистская философия, которая декларативно заявила о смерти автора и рождении скриптора, основывается на таком понимании творчества, при котором, как можно было бы предположить, появление «романа о художнике»

исключено. Тем не менее, именно в художественной практике постмодернизма обнаруживается его развитие и трансформация. В большей части постмодернистских произведений так или иначе затрагивается тема творчества. В романах «Прогулки с Пушкиным», «Пушкинский дом», «Между собакой и волком», «Палисандрия» и др. содержится описание сложнейших внутренних коллизий, которые сопровождают художника слова. Подобные произведения часто описывают литературный и окололитературный быт, творческий процесс и психологию писателя.

Кристаллизацию темы творчества в постмодернистской прозе сопровождает развитие метаповествования, усложнение композиции текста на макроуровне отдельных частей и микроуровне речевой структуры.

Ведущие эстетические принципы постмодернизма обуславливают своеобразие метапрозы этого направления. Постмодернистский метароман, который генетически восходит к «роману о художнике», подчинен правилам интертекстуальной игры. Это влечет за собой стратификацию повествовательной структуры, которая состоит из оригинальных и заимствованных элементов, собственного и «чужого» слова. Полифонической структурой текста произведения актуализируется ключевая для метапрозы тема – поиск художником своего голоса в многоголосье культуры.

Все эти установки актуальны и для творчества Дж. Кошубаева. Чтобы понять суть авторской концепции, следует обратить внимание на ряд художественных приемов, позволяющих создать остранный образ реальности. Наличие тайных и явных символов, фантастических образов, видений, снов, сатиры, иронии, интертекстуальных включений – все это далеко неполный перечень повествовательных приемов Дж. Кошубаева. Эти приемы направлены на создание мира странного, но знакомого каждому; а герои, несмотря на то, что роли их в сюжете не совсем обычны, – узнаваемые, типически обобщенные образы. Так автором вырабатывается некая парадоксальная стратегия повествования: наряду с сюжетно - повествовательной задачей он решает

проблемы формы, стиля и языка, при этом весьма органично соединяет воедино художественную реальность внутреннего мира художника с вымыслом и с реальностью окружающего мира. В этом отчетливо просматривается тема утверждения абсолютной свободы творчества художника, вольного создавать свой, лишь ему подвластный мир образов и подобий.

2.2 Интертекстуальность и ее типы в тексте

2.2.1 Различные подходы к классификации типов интертекстуальности

Структурные особенности исследуемого нами текста, на наш взгляд, заключаются в отказе от принципа мимесиса и в моделировании пространства текста с помощью игры, интертекстуальности, которая реализуется на нескольких уровнях (сюжет, образы, стиль); при этом прослеживается разрушение границ текста, наличие иронии и смысловой децентрации. Но, как ни парадоксально, философский итог произведения представляет собой ироническую деконструкцию основных постмодернистских идей, призывает к возвращению к человеку и затрагивает вечные вопросы о сущности литературы.

Разнородность структуры текста намеренно подчеркнута автором, потому как цитаты – равноправные участники повествования, при этом текст отражает уже не реальность действительности, а реальность текстов и превращает повествование в метапрозу.

Исследователями предлагаются различные подходы к классификации видов интертекстуальности. Например, основой классификации, которую предлагает В. П. Москвин, являются три типа интертекстуальности: интенциональный, структурный и силовой (Москвин, 2012).

Н.В. Петровой, в свою очередь, выделяется интересующая интертекстуальность, автоцитатная интертекстуальность, референтная интертекстуальность и кодовая интертекстуальность (Петрова, 2004).

Интерсубъектная интертекстуальность образуется при помощи цитат из текстов других авторов. Автоцитатная интертекстуальность предполагает цитирование в рамках творчества одного автора. Референтная интертекстуальность представляет собой наличие в тексте интертекстов из реально существующей или реально существовавшей культуры. При кодовой интертекстуальности во взаимодействие вступают коды, которые принадлежат текстам различных видов.

Мы считаем необходимым остановиться на той роли, которую играют интертекстуальные включения в структуре текста и на их влиянии на реципиента. Это, прежде всего, экспрессивная функция. Ее проявление в тексте возможно в той мере, в какой сам автор при помощи интертекстуальных ссылок готов озвучить свои культурно - семиотические ориентиры, а в ряде случаев – и прагматические установки. В подборе цитат, характере аллюзий в значительной мере проявляются (иногда невольно) немаловажные элементы самовыражения автора.

Проявление апеллятивной функции интертекста мы можем наблюдать при отсылках к каким - либо текстам, входящим в состав данного текста, при этом они могут быть ориентированы на совершенно конкретного адресата. Адресат – тот, кто не только способен интертекстуальные ссылки опознать, но и, в идеале, оценить выбор конкретной ссылки и адекватно понять стоящую за ней интенцию.

Иногда интертекстуальная ссылка фактически выступает в роли обращения, призванного привлечь внимание определенной аудитории. На практике при межтекстовом взаимодействии апеллятивную функцию сложно отделить от фатической (контактоустанавливающей), т.к. они соединяются в единой опознавательной функции формирования отношений «свой/чужой» между автором и адресатом.

Наиболее общую классификацию межтекстовых отношений предпринял французский литературовед Жерар Женетт. В его работе «Палимпсесты: литература во второй степени» (Genette, 1982) палимпсестом названа рукопись,

которая написана поверх другого текста, счищенного для повторного использования писчего материала, как правило, пергамента, при этом фрагменты старого текста нередко проступают в новом тексте (отсюда и популярная метафора для обозначения интертекстуальных отношений). Женетт предлагает следующую классификацию различных типов взаимодействия текстов:

- интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
- паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;
- метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст;
- гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
- архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

2.2.2 Паратекстуальные элементы в структуре текста

Современное литературоведение проявило интерес к элементам, не полностью принадлежащим к тексту литературного произведения, но, тем не менее, образующих с ним одно целое, называемое книгой, после публикации в 1987 году работы французского исследователя Ж. Женетта «Паратексты: пороги интерпретации». Связь паратекстов с порогами не случайна. По мнению Женетта, паратексты как раз и представляют собой элементы, лежащие «на пороге» текста, их функция – подготовка читательского восприятия текста (а, следовательно, и его интерпретации) в нужном направлении. Как пишет сам Женетт, «...паратекст – это то, что дает возможность тексту стать книгой и в качестве таковой предложить его читателям и, в более общем смысле, широкой публике» (Genette, 1997). Паратекст является не столько барьером или закрытой границей, сколько порогом, а по Борхесу, который высказывался по поводу предисловия,

«вестибюлем», предлагающим миру выбор или войти внутрь, или повернуться и выйти прочь. Женеттом все паратекстуальные элементы разделены на две обширные категории: перитекст и эпитекст. Перитексты, по Женетту, – это такие элементы, как названия и подзаголовки произведений, заголовки глав, предисловия, примечания и т. п. – то есть все, что содержится «внутри» текста. Эпитекстом Женетт обозначает «внешнее» по отношению к тексту (интервью с автором, рекламные объявления, рецензии критиков и т.п.). Паратексты, таким образом, складываются из перитекстов и эпитекстов.

Не менее важным для Женетта представляется и вопрос об авторстве паратекстов. В этом контексте исследователь выделяет два типа паратекстов: автографические и аллографические. Автографические паратексты – это паратексты, которые созданы непосредственно автором текста (произведения), в противоположность аллографическим паратекстам, созданным другими людьми (как правило, это издатели или редакторы текста).

Паратекстовым элементам принадлежит сильная позиция в тексте, т. к. они по определению являются обособленными от основного текста и коммуникативно завершенными. Такие элементы – чрезвычайно мощные энергетические знаки, в них всегда ощущается присутствие автора, и благодаря им автор имеет возможность имплицитно транслировать значимую для него информацию. Другими словами, информативная функция паратекстуальных элементов является решающей в тексте постмодернистской направленности.

Заглавие представляет собой первую, графически выделенную, строку текста, которая содержит «имя» произведения. Заглавие обособляет свой текст от всех других, представляет его читателю. В данном случае, название текста «Был счастья день» – строка из стихотворения поэта Ибн аль - Мутаза. Заглавие актуально только для знатоков древневосточной поэзии, но не содержит информации, призванной раскрыть общий содержательный план произведения. На наш взгляд, функция данного паратекста – создать интригу.

Паратекст, представленный в исследуемом нами тексте прологом, также не вводит информации о событиях, описанных в следующем за ним тексте, но задает тему произведения и актуализирует смысловую доминанту.

Кроме того, паратекст создает форму, язык, стилистический строй последующего произведения. При этом сам паратекст имеет сложную структуру: внутри паратекста присутствует интертекст, представленный цитатой из произведения Ибн аль - Мутаза:

«Приснилось мне, что был я сыном и внуком халифов, и был я поэтом, и звали меня Ибн аль - Мутааз.

В год двести девяносто шестой по хиджре, а по христианскому летоисчислению в год девятьсот девятый, исполнилось мне сорок семь лет. Весь мир пребывал во мне, а я пребывал в мире, и не было человека счастливее меня...

Я воспел любовь, женщин, вино, я воспел великие деяния халифов, но никогда я не был придворным поэтом, хотя и жил при дворе. Мои стихи знали и простолюдины, и знать, их читали и во дворце, и в шатрах бедуинов. Я познал любовь и смерть, наслаждение и страдание...

Мне вспоминается одно утро, когда мне повстречался белый лотос на водной глади. Зачарованный его красотой, я не заметил, как спустилась ночь...

Тонкий лотос долины у чистого родника,
Напоит тебя вьюга и мертвого сердца тоска.

Я бы был недостоин любви, если б здесь не побыл чуть - чуть,
Обижаясь на страсть, – хоть к друзьям и не близок мой путь.

Здесь какое - то время я побыл под утро, когда
Начал сумрак редеть и на отдых клонилась звезда.

Душа моя вздрагивает и колеблется, когда ты произносишь мои слова, мои чувства, мою жизнь. Она, подобно огоньку, разгорается и трепещет во тьме

времен, и тем ярче ее свет, чем ближе мои слова твоему сердцу» (Кошубаев 2004, с.94).

Паратекст в данном случае представляет собой маску, за которой скрывается автор, когда он, не желая выступать прямо, косвенно определяет свое отношение к событиям, изображенным им в произведении.

Основную информативную нагрузку в исследуемом нами тексте несет паратекст, представленный послесловием автора. В нем автор излагает предысторию создания произведения. Кроме того, аллюзивное послесловие, имеющее свое собственное название «Халиф на час», содержит большое количество информации о жизни и творчестве Ибн аль - Мутаза.

Вот что говорит Дж. Кошубаев в послесловии к своему произведению:

«Все началось с двух строк:

Был счастья день, когда судьба моя забыла покарать меня

жестоко,

Когда смежились веки бытия, когда закрылись очи злого

рока...

Мне неодолимо захотелось узнать, что это был за день и кто был этот человек. Судьба промчалась мимо вихрем, ураганом, все сметая на своем пути. А его пощадила. Почему?

Последующие строки стихотворения вводили в заблуждение и ничего не объясняли. Это была не ночь с возлюбленной – слишком просто. Он описал мгновение, когда мы выпадаем из времени, нет, не выпадаем, а возвышаемся над ним, над его бурным потоком и нам дано видеть его движение, не участвуя в нем.

В поисках «дня счастья» получилась повесть. Конечно же, не историческая, хотя большинство лиц и некоторые события вполне достоверны» (Кошубаев 2004, с .94).

Таким образом, сознательное постмодернистское использование паратекстов (и исследуемый нами текст не исключение) помогает включить

интертексты истории в явно вымышленный контекст постмодернистского произведения, тем не менее, сохраняя их ценность как исторического документа.

Паратекст, таким образом, может рассматриваться как средство привлечения нашего внимания к самому процессу нашего понимания и истолкования прошлого через его текстуальные репрезентации – будь то в истории или художественной прозе.

2.2.3 Роль цитирования в организации смысловой и формальной структуры текста Дж. Кошубаева

Цитация, реминисценция, интертекст, присутствие и роль «чужого слова» в «своем» – на сегодня одна из самых разрабатываемых тем, хотя и получила она свое развитие сравнительно недавно. Вплоть до 60 - х г.г. цитирование не являлось предметом специального изучения в современном литературоведении. Тем не менее, проблемы цитации подспудно присутствовали в ряде работ, которые были посвящены проблемам художественных взаимосвязей и влияний. Все же исследователями крайне редко употреблялись термины «цитата» или «реминисценция». Предпочтение отдавалось определениям «заимствования», «образные и сюжетно - тематические переключки», «влияния», «намекы», «полемическая интерпретация мотива» и т.д. Как правило, проблему цитирования исследователи затрагивали лишь опосредованно, при решении конкретной задачи историко - литературного плана, а термины «цитата», «реминисценция», «аллюзия» использовались как служебные понятия, призванные маркировать факты присутствия художественных взаимосвязей между произведениями.

Цитата – «распространенная форма реминисценции» (Хализев 1999, с. 253). Отталкиваясь от понимания «высказывания» в исследованиях Бахтина, мы можем гипотетически обозначить такие онтологические признаки цитаты как двуплановость (когда цитата принадлежит двум текстам), при этом в одном тексте она является репрезентантом другого текста; буквальность (адресантом цитатного

слова является конкретный речевой субъект); дискретность (ее обуславливает смена речевого субъекта при цитировании). Особая природа цитаты – способность одновременно принадлежать двум семантическим планам (тексту - источнику и тексту - реципиенту) – наделяет ее таким признаком как двуплановость. Тот же признак можно обозначить «парадоксальностью» или «амбивалентностью»: «Цитата парадоксальна (или амбивалентна в отношении двух текстов), ибо сохраняет в себе двойственную отнесенность к возможному миру текста - донора и реципиента» (Хализев 1999, с. 253).

Цитированием в художественном слове обозначается как дословное, так и видоизмененное воспроизведение фрагмента какого - либо текста. Так, исследователь Г. И. Лушникова пишет: «Цитату можно интерпретировать как подведение под художественную модель новой ситуации при сохранении общего смысла исходной модели действительности, которой является произведение, откуда взята цитата» (Лушникова 1995, с. 32). В данном случае очевидно, что при использовании цитации возможны такие закономерные следствия как, во - первых, при попадании в новый контекст – углубление или дополнение смысла, а, во - вторых, при возникновении конфликта с новым фоном, выполнять роль пародирующего элемента. Независимо от того, каким образом в текст введено цитирование (прямая, скрытая или варьированная, «пересказанная» или сборная форма), «...в художественном произведении в его основе всегда лежит усиление эмоционального восприятия прототекста в новом тексте, на фоне которого воссоздается цитирующий» (Лушникова 1995, с.18).

Используя цитацию автор, как правило, эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, при этом он как бы регистрирует целостность «своего» и «чужого» текстов, а при введении в текст аллюзии на первый план выступает конструктивная интертекстуальность, целью которой является организация заимствованных элементов таким образом, при котором каждый из них окажется узлом сцепления семантико - композиционной структуры нового текста.

Применительно к теории межтекстовых отношений разница между модернистской и постмодернистской цитатой заключается в том, что в модернизме цитата деконтекстуализирована, т.е. организована по новым законам. Другими словами, чтобы выразить новое содержание, традиция или отрицается (как в авангарде), или трансформируется.

Постмодернизмом традиция принимается как готовый язык, в котором сталкиваются различные традиции – дискурсы. Предметом интереса постмодернистов является не содержание традиции, а форма, не референтное поле исходного текста, а именно процесс обозначения.

Наличие цитатности дает нам одно из оснований рассматривать текст Дж. Кошубаева «Был счастья день» в рамках концепции постмодернизма. Весь текст содержит цитаты из оригинальных произведений самого Ибн аль - Мутаза. Стихи приводятся от первого лица, без кавычек, и только в послесловии читатель, которому незнакомо творчество Мутаза, узнает, что принадлежат они перу самого поэта. Поэтический стиль в тексте является фоновым. Повествовательная речь плавно и незаметно становится речью экспрессивно - лирической, повествователь и лирический герой являются неразделимыми гранями одного художественного образа. На наш взгляд, автором введен лирический код, придающий повести «Был счастья день» интонацию сентиментальности, чтобы усилить исповедальное начало:

«... в один прекрасный день я вдруг вместо девочки увидел прекрасную девушку, прекрасней которой мне не приходилось встречать за всю свою жизнь. Я смотрел на нее и видел в ее взгляде силу и власть, дотоле мне неведомые.

Душу твою чаруют прекрасных очей дары,
Влекут твое сердце ночные и утренние пиры,

Гибкой ветви подобный, тебя привлекает стан
И щеки, похожие дивно на спелых яблок дурман.

Ты в сорок лет не мудрее, чем двадцатилетний юнец,
Скажи мне, приятель, когда ж ты образумишься наконец!

Так я насмеялся над собой. Это звучит странно, – сорок лет еще не старость. Но грядущий старик уже живет во мне, и он ждет меня...

Жизнь прошла и отвернулась, я забыл, что знался с лаской,
И седин моих сверканье никакой не скроешь краской,

Ненавистен стал мне дурень с бородою белоснежной...

Как же этакого старца полюбить красотке нежной?» (Кошубаев 2004, с.117 - 118).

Мировосприятие рассказчика в полной мере отражено в лиричности повествования. Наиболее интимные переживания главного героя удивительным образом нашли свое воплощение в «чужом» слове:

«Очнулся я уже в темнице.

Меня предали...

О душа, ужаснись и живи, вечный ужас неся.

Опасайся людей, сторонись, о душа, всех и вся!

Разве люди они? В мире хищников нету лютей.

Это звери, надевшие платья людей.

Да... именно так. Я написал это стихотворение, когда мне было немногим более двадцати. Теперь я вдвое старше и, получается, что вдвое глупее» (Кошубаев 2004, с.123).

Цитация используется таким образом, что «чужое» слово не воспринимается как двуголосое, иначе говоря, оно не наделено противоположной интонацией. Наоборот, оно усилено в направлении его собственного задания. Здесь мы можем говорить о механизме присвоения «чужого» слова, которое работает на максимальное самовыражение главного героя:

«...Но и у ночи есть край, ухватившись за него, можно сдернуть покрывало, словно полог, намотать, как плащ, на руку, и звезды растают в твоей ладони. Но ночь всегда предает нас – как ни пытаемся мы ее оживить, она умирает. Небо вдруг начинает пульсировать – можно увидеть биение этого огромного сердца, можно почувствовать его дыхание – судорожный стон, срывающийся с кромки огромного лунного диска, в ту минуту, когда из мрака возникает солнце и чаша ночи опустошается одним глотком...

Ночь хороша была, лишь одно мне не понравилось в ней,
Что была коротка, – я б хотел, чтоб была подлинней.

Я ее оживлял. Убивая, как плащ, на руку мотал...
Рядом с кругом луны, вижу, солнечный круг заблистал

Это длилось недолго – мелькнула секунда одна:
Словно чаша воды, словно кубок вина» (Кошубаев 2004, 130 – 131).

Благодаря лирическому коду текст приобретает неповторимое звучание. Здесь лирический код – своего рода камертон, настраивающий на определенный эмоциональный лад. Он максимально способствует раскрытию внутреннего мира героя, утонченности его переживаний. На наш взгляд, из постмодернистских героев ибн аль-Мутазз – наиболее чувствительный: в его душе рождаются любовь, грусть, одиночество, трагические предчувствия:

«Я услышал какой - то шум снаружи. Монотонный, мерный... Это был шум дождя. Случайная капля, отлетев от решетки на окне, упала на мое лицо...

Вот я плачу и плачу, и облако плачет со мной.

Я- то плачу от страсти, а облако – шар водяной.

Мы не схожи друг с другом, но внешне как будто одно.

Туча скоро иссякнет, а мне перестать не дано.

Плачешь ты просто так, а меня заставляет беда
Словно кровь, мои слезы, а слезы твои – как вода.

Ты пройдешь над страною, поля своей влагой поя,
А моими слезами напьется могила моя» (Кошубаев 2004, с.143).

Несмотря на то, что в исследуемом нами тексте присутствуют и другие формы и источники интертекстуальности, лирический код здесь занимает особое место. Это, на наш взгляд, обусловлено жанровым своеобразием произведения. Лиризация фабулы позволяет описывать события не с позиции эпического отстранения и созерцания, а с точки зрения лирического «я» рассказчика:

«Я листаю книгу моей жизни, ищу на ее страницах счастливую строчку. Я ищу мой счастливый день. Был ли он? Слышу чужой смех, вижу чужие улыбки, лица, глаза, искрящиеся счастьем, – но не нахожу среди них себя. Был ли я счастлив сам или только участвовал в чужом счастье?»

Был счастья день, когда судьба моя забыла покарать меня жестоко,
Когда смежились веки бытия, когда ослепли очи злого рока;
Был день, когда лишь пожелав, обрел я, усмирив души мятежность,
Вино, охапки благовонных трав, певуны голос и любимой нежность!
Она, желанна для очей моих, подобна ясным звездам всеучастья,
Несла мне наслажденья краткий миг и обаянье истинного счастья.
Увы, мы были не наедине, был вежливый посредник между нами,
Словами он высказывал все то, что не могли мы выразить очами.
И мы решили встретиться опять, когда уснет свидетель нашей встречи
И снова будет ночь торжествовать, пришедшая к любимым издалече!
Да, я был счастлив! Был счастлив иметь такого друга, как Ибрагим, такого
благородного ученика, как Саул, такого верного соратника, как принц Исхак!

Да, я был счастлив! Был день моего счастья, когда Самира появилась передо мной в темнице, когда мы шли темными узкими коридорами подземелья и я держал ее за руку, чувствуя ее дыхание, биение ее сердца!

И пусть положение мое бедственно, но эти десять дней моей жизни подарили мне то, о чем только может мечтать человек, – истинную дружбу и истинную любовь. Я обрел их, и они пребудут со мной вовеки» (Кошубаев 2004, с. 167-168).

Моделирование внутреннего облика главного героя происходит также при помощи отступлений, они обнаруживают близость лирического кода и романтической поэзии, которой свойственны неудовлетворенность реальностью, разочарованность, тоска по высокому идеалу:

«Той Рабии, которую я воспел когда - то, уже не было. Осталось только имя. Нет, не осталось даже имени. Осталось войско безымянной красоты...

Но явилась без спросу она и, как в бой,
Красоты свое войско ведет за собой...

Раньше я сомневался – сейчас убежден:

Пусть не дьявол она, но послал ее он!» (Кошубаев 2004, с.106).

Необходимо отметить, что именно благодаря сложному взаимодействию между родовыми признаками эпоса и лирики в тексте мы можем говорить о том, что в нем сохранена память жанра, характерное «поэмное мышление». Общим свойством поэмого мышления является то, что поэма зачастую раньше, чем крупные прозаические произведения, описывает сложные изменения в социальной психологии, вызванной конкретной исторической обстановкой. Это дало автору возможность вплотную приблизиться к психологии постмодернистского героя, обнаруживая ее существенные черты.

Синтезом эпического и лирического обусловлена возможность двойной перспективы, которая, с одной стороны, уходит вглубь внутренних переживаний

главного героя, с другой – открывает горизонт внешней социально - исторической обстановки.

2.2.4 Пародия и пастиш в тексте Дж. Кошубаева

Постмодернистский текст всегда эвристичен. Цель семиотических приемов постмодернизма абсолютно исследовательская, экспериментальная: что возникает в процессе взаимопроникновения двух текстов, каким образом это отразится на общем состоянии макросистемы? Обращаясь к пародии, Дж. Кошубаев тем самым обращается к ее литературно - аналитическим возможностям, потому как пародию можно считать непрямым, опосредованным способом описания (раскрытия объекта, на который она направлена), способом организации и подачи художественно - метатекстовой информации.

На наш взгляд, значительное влияние на эксперименты автора со структурой повествования оказал такой прецедентный текст как «Тысяча и одна ночь». Исследуемый нами текст содержит большое количество притч, историй, рассказанных героями повествования в манере, свойственной данному тексту. Однако и он становится объектом постмодернистской пародии. Так, сотрапезники халифа, собравшись в кабачке Шлума, по очереди рассказывают истории в духе Шахерезады. Но главными действующими лицами во всех этих историях являются ослы. И это тем более парадоксально, что само событие происходит через несколько часов после смерти халифа.

Примером постмодернистской пародии в тексте является и использование жанра летописи. Летопись (или летописание) – это исторический жанр литературы, представляющий собой погодовую, более или менее подробную запись исторических событий. Запись каждого года в летописях обычно начинается словами: «В лето... (то есть в году ...)», отсюда название – летопись. В Византии летописи назывались хрониками, в Западной Европе в средние века анналами и хрониками. Однако в исследуемом нами тексте летописные записи не

отражают сути исторических событий, несмотря на то, что сам текст содержит большое количество подтвержденных исторических фактов:

«Лишь один человек в этот печальный день был занят делом – летописец Даут. Он вносил последнюю историческую запись в длинный свиток деяний покойного:

«Его обмыли девять раз: чистой водой, духами из лотоса, сандалом, индийским порошком из тростника, амброй и камфорой, розовой водой и под конец – два раза дистиллированной водой. Обтирали его дабикской тканью стоимостью пятьдесят динаров. Бальзамировали миррой и камфорой, щеки и шею обработали ароматной мазью галиа, в уши, глаза, нос, под затылок насыпали камфору. Погребальное одеяние стоило тысячу динаров. В довершение тело полностью засыпали камфорой».

– Скажи, Даут, – обратился я к летописцу, – можно ли это считать последним великим деянием халифа? Или же это больше говорит о безумии живых?» (Кошубаев 2004, с.95).

Очевидно, что в день смерти халифа, делая последнюю запись в его жизнеописании, летописец Даут рассказывает не о заслугах халифа, что было бы логичным и наиболее ожидаемым, а о стоимости погребального одеяния.

Ирония автора, направленная на современников аль - Мутазза, находит свое воплощение и в эпистолярном жанре. В классическом понимании путем переписки происходит дистантное общение во времени и пространстве в письменной форме. Этими факторами накладывается особый отпечаток на эпистолярный жанр, определяющий его форму и содержание. Так, однонаправленностью общения предполагается обдумывание, даже подготовка текста, для того, чтобы текст был ясный, исчерпывающий, полный и, по возможности, предвосхищал бы возможные вопросы, кроме того, он должен исключать непонимание или инотолкование. Этого возможно достичь сравнительной полнотой языковых конструкций, развернутостью и последовательностью изложения, которая свойственна монологической речи. В то

же время, наличием адресата и ожиданием ответа либо действия обуславливается появление признаков, присущих диалогу (обращение, вопрос, напоминание). Приведенный ниже фрагмент текста – не что иное, на наш взгляд, как пародия, т. к. текст содержит минимум информации, а витиеватость изложения чрезмерна даже восточного менталитета:

«Мы собрались в компании, – писал принц, – где есть все, кроме тебя, и мы всем довольны, исключая то, что нет тебя. Здесь раскрылись глаза нарциссов, зардели щеки фиалок, благоухают курильницы цитрусов, открыты коробочки померанцев, заговорили языки лютней и поднялись проповедники струн, повеяли ветерки кубков, открыт базар вежества, встал глашатай веселья, взошли звезды сотрапезников, раскинулось небо амбры. Клянусь моей жизнью, когда ты придешь, мы очутимся в райском саду вечности, ты будешь центральной жемчужиной в ожерелье.

Престарелый принц в совершенстве владел новомодным стилем, от которого у меня начинала болеть голова» (Кошубаев 2004, с. 10).

В последних двух строках, на наш взгляд, четко прослеживается авторская позиция: автор открыто высмеивает невежественных почитателей псевдовысокого стиля. Ироничное отношение автора особенно ощутимо на фоне лирических стихов самого аль - Мутаazza, содержащих щемящую интонацию исповеди.

Ярким примером пародии в тексте является и соревнование придворных поэтов:

«Наступила очередь Сахиба. Он кокетливо выпятил свои ярко - пунцовые губы, растопырил пальцы и, глядя исподлобья на везира, начал свою декламацию, изгибая спину так, словно был лишен позвоночника:

– О гоза! – Промурлыкал Сахиб, картавя.

Везир потянулся к винограду.

– О гоза, сладкая! Сладчайшая из гоз!

Тебя везир отметил и вознес!

Когда тебя коснулась его десница мощная,

От счастья и желания стала ты пунцовая!

Вот так хотел, вот так желал и я

Стыдливой гозой стать вместо тебя!..

...Настала очередь Убайды блеснуть красноречием. Он слыл вольнодумцем. Причем эту славу он распространил сам, рассказывая, как однажды за свои стихи был подвергнут опале. Опала заключалась в том, что вместо трехсот дирхемов, которые Убайда кланчил у везира в не очень поэтической форме, тот велел ему выдать сто...

– О роза! Я за тебя готов отдать

Не то что двести, тысячу дирхемов!

Тебя, о роза, коснулась благодать,

Когда тебя взяла рука везира!

Но что такое тысяча дирхемов, о роза?

Это в пять раз больше, чем двести.

Нет у поэта бедного двухста дирхемов!

Но есть везир безмерно щедрый,

И от его щедрот пренебреженно перепадет

Не только розе благословенной...» (Кошубаев 2004, с.157-159).

Ирония, присутствующая в приведенных фрагментах текста, направлена, как это часто бывает у Кошубаева, на высмеивание людских пороков и недостатков. В данном случае, как это видно из текста, демонстрируется не владение поэтическим искусством, а лесть и стяжательство. Это тем более очевидно, что творчество самого аль - Мутаза многие века считается непревзойденным.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что элементы «встроенных» жанров (летописи, эпистолярного жанра, панегирика) применены Дж. Кошубаевым для создания пародии. Это, наряду с паратекстуальными включениями, работает на задачу выявления авторской позиции в столь сложном по структуре тексте.

Итак, «пародийный модус повествования» представляет собой важный экзистенциальный модус постмодернизма. Пародией по определению подразумевается наличие иронии, которая доходит иногда до сарказма, она предполагает обыгрывание или обращение к игре, наличие диалога или полилога. Пародией обыгрывается уникальность существующих стилей, чтобы произвести имитацию, которая бы высмеивала свой оригинал. При этом главный признак пародийного модуса – это двойное кодирование, или «парадоксальный дуализм», под ним понимается пародийное сопоставление двух или более «текстуальных миров», как назвал это Ч. Дженкс (Дженкс 1985, с.85). При этом происходит совмещение различных способов кодирования эстетических систем, т. е. разных художественных стилей, это и является первопричиной фрагментарности повествования.

Но сегодня сама жизнь стала фрагментироваться так, что у каждой социальной группы свой собственный закодированный язык, в каждой профессиональной сфере развивается свой идиолект, непонятный для других. И тут пародия становится невозможной, и возникает пастиш. Пастишем, также как и пародией, имитируется единичный или уникальный стиль, но при этом имитация не имеет скрытого мотива пародии, смеха, какого-либо чувства или отношения к пародируемому. Пастишем принято называть своего рода белую пародию, утратившую чувство юмора.

Пастиш – франц. Pastiche (от итал. Pasticcio – опера, составленная из фрагментов других опер, попури, стилизация) – термин постмодернизма, обозначающий редуцированную форму пародии. Наиболее авторитетное определение пастиша принадлежит Ф. Джеймисону, обозначившему его

основным модусом постмодернистского искусства. Ф. Джеймисон определил пастиш как «специфический постмодернистский опыт пространства» (Джеймисон 2000, с. 63-77), соединивший воедино сартровские экзистенциальные модусы. Пародия якобы «стала невозможной» из-за утраты веры в «лингвистическую норму» верифицируемого дискурса. И в противовес ей пастиш проявляется одновременно и как «изнашивание стилистической маски» (т. е. традиционной функции пародии), и как «нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии, <<...>> без того неугасшего окончательно чувства, что еще существует что - то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете» (там же).

Примером пастиша в данном тексте являются, на наш взгляд, притчи, которых в тексте содержится большое количество. При этом часто меняется голос рассказчика, и притчи звучат от имени принца Исхака, аль - Мутазза, Ибрагима, аль - Фурата. Это притчи о больном поэте, о поэте и халифе, об Александре Македонском и др. Ниже приведен пример притчи, рассказанной принцем Исхаком аль - Мутаззу:

«Жил один халиф, о котором можно сказать, что он был счастлив чужим несчастьем и был бы несчастлив остаться живым, если бы все счастливые умерли. Несчастья, которые он нес народу, затмевали солнце. Когда халиф со своей гвардией приближался к какому - нибудь городу, жители трепетали от страха и ужаса. Сколько девушек, девственность которых охраняла печать Аллаха, они открыто обесчестили, не краснея от стыда, сколько целомудренных женщин, сорвав с их лиц покрывала, они подвергли насилию! За один день халиф причинял столько бедствий, сколько не приходилось терпеть и за тысячу лет! У него был сын, юный и горячий. Он любил своего отца, но ненавидел то зло, которое он творил. И вот он решился на заговор. Нет, он не собирался убивать халифа, он намеревался отстранить его от власти. Но заговор провалился. Заговорщики были схвачены. Их несколько месяцев продержали в заточении, а потом вспомнили о

пленниках. На главной площади Багдада был сооружен помост. На нем, под балдахином, восседал халиф. Перед ним поставили десять заговорщиков.

– Сын мой, узнаешь их? – обратился халиф к принцу.

Это были его друзья, юноши из благородных семей.

– Пощади их... – еле слышно прошептал принц...

– Возьми саблю, – халиф протянул ему клинок, – ...Ты отрубишь им головы, ...сначала головы, затем – руки и ноги. Я милосерден.

Толпа замерла в ожидании зрелища.

Принц Исхак умолк. Он побледнел, испарина покрыла его лоб, а взгляд был устремлен куда - то в пространство. Он созерцал помост, на котором стояли заговорщики.

– Это был ты, – сказал я.

Старик вздрогнул, словно очнулся от сна.

– Мне было двадцать лет, когда я стал престарелым принцем Исхаком» (Кошубаев 2004, с.104 -105).

Постмодернистская чувствительность требует, чтобы в произведении пародировалась сама идея пародии, а повествование соответствовало изображаемому (т. е. современному информационному обществу), расплываясь и фрагментируясь. Некоторые исследователи, например, Б.Р. Майерс, упрекают постмодернистские романы в том, что они у них отсутствует структура, на первый план выходит стерильность языка, языковая игра затевается, якобы, ради самой игры, при этом отсутствует эмоциональная вовлеченность читателя. Все это, по мнению этих исследователей, способно снизить ценность подобного романа до нуля. Все же в мировой и отечественной литературе имеется достаточное количество современных романов (и данный текст тому яркий пример), где постмодернистское повествование сосуществует с эмоциональным вовлечением читателя.

Постмодернистский текст представляет собой удивительный пример двойного кодирования, когда возможно сочетание авантюрной интриги и

введение в текст аллюзий, реминисценций, цитат, призванных образовывать подтекстный ироничный уровень повествования. Так читателю предлагается не только внешняя сторона произведения, но и расшифровка скрытого, собственно постмодернистского слоя письма, возможность распознать иронию в использовании традиционных приемов. Постмодернистская проза названа литературоведом Линдой Хатчен «ироническими кавычками», потому как большая часть этой литературы пародийна и иронична. Эту иронию, а так же «черный юмор» и игровую форму (связанные с концептом игры у Деррида и идеями, высказанными Роланом Бартом в «Удовольствии от текста») принято считать самыми узнаваемыми чертами постмодернизма, хотя первыми их стали использовать модернисты.

2.2.5 Метатекстовая функция аллегорического и метафорического изложения основных идей постмодернизма

Как было отмечено выше, метаповествование реализовано у Кошубаева на нескольких уровнях: это, прежде всего, изложение исторических событий, которые легли в основу произведения, затем – взаимодействие лирического и эпического начал в тексте.

Следующий уровень – пародия, пастиш, неявно данные в тексте аллюзии и реминисценции, на которых не акцентируется внимание читателя.

Еще более скрытым уровнем метаповествования, на наш взгляд, являются сами идеи постмодернизма, на которых строится текст.

«Постмодернизм как направление в современной литературной критике выступает, прежде всего, как попытка выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс, состоящий из специфических эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления: «мир как хаос» или «постмодернистская чувствительность», «мир как текст», интертекстуальность,

«кризис авторитетов», «эпистемологическая неуверенность», «двойное кодирование» и «пародийный модус повествования» (Ильин, электр. рес.).

Теоретиками постмодернизма подчеркивается кризисный характер постмодернистского сознания, они считают, что его корни – в ломке естественнонаучных представлений рубежа XIX – XX в.в. (или даже глубже), в подрыве авторитета как позитивистского научного знания, так и рационалистически обоснованных ценностей буржуазной культурной традиции. Саму апелляцию к здравому смыслу, столь типичную для критической практики идеологии Просвещения, стали рассматривать как наследие «ложного сознания» буржуазной рационалистичности. Результатом явилось то, что почти все, называемое «европейской традицией», постмодернисты стали воспринимать как традицию рационалистическую, или, вернее, как буржуазно - рационалистическую, а, следовательно, неприемлемую.

Отказавшись от рационализма, утратив осененную традицией или религией веру в общепризнанные авторитеты, подвергнув сомнению достоверность научного познания, постмодернисты пришли к «эпистемологической неуверенности» – к убеждению, что наиболее адекватным постижением действительности является не изучение естественных и точных наук или традиционной философии, основой которой является систематически формализованный понятийный аппарат логики с ее строгими законами взаимоотношений посылок и следствий, а интуитивное «поэтическое мышление», а вместе с ним ассоциативность, образность, метафоричность и мгновенные откровения инсайта:

«Впрочем, могу ли я утверждать, что Ибрагим мертв, что мертв Джафар, что мертвы все, кто умер? Если ты не видишь человека воочию, означает ли это, что он мертв? Я могу представить его лицо, услышать его голос и даже поговорить. Да, но отправившись на поиски, я уже не найду их. Но и живых - то мы не всегда находим. Или находим, но они оказываются уже не теми, кого мы когда - то знали и любили...» (Кошубаев 2004, с.148).

Причем эту точку зрения разделяют не только представители гуманитарных, но также и естественных наук: физики, химии, биологии и т. д. Так, например, в своем известном исследовании «Новый альянс: Метаморфоза науки», посвященном философскому анализу и осмыслению некоторых свойств физико - химических систем, И. Пригожин и И. Стенгерс пишут: «Среди богатого и разнообразного множества познавательных практик наша наука занимает уникальное положение поэтического прислушивания к миру – в том этимологическом смысле этого понятия, в каком поэт является творцом, – позицию активного, манипулирующего и вдумчивого исследователя природы, способного поэтому услышать и воспроизвести ее голос» (Пригожин, Стенгерс 1986, с.186).

Ключевое понятие постмодернизма «постмодернистская чувствительность» представляет собой специфическое видение, в котором мир – хаос, лишенный причинно - следственных связей и ценностных ориентиров, «мир децентрированный», предстающий сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Примером реализации идеи постмодернистской чувствительности является, на наш взгляд, приведенный ниже фрагмент текста:

«Я люблю свой сад... Есть здесь и роза из Басры... Сама ли она выросла или же это результат усилий садовника, который ухаживал за ней денно и ночью? Да, но откуда бы взяться садовнику, если бы я не повелел разбить здесь сад и посадить розы? Значит, роза – мой замысел? И сад, и роза, и садовник, ухаживающий за ней. Но розу привезли издалека, из неведомой мне земли, где был другой сад, другой садовник и другой хозяин сада. Получается, что и я сам, и моя роза с садовником лишь часть замысла хозяина сада, неведомого мне? Или же он, и я замысел розы?» (Кошубаев 2004, с.168).

Как утверждают постмодернисты, весь мир – интертекст, автор «умер», остался «скриптор» (Р. Барт), другими словами, посредством писателя творит сама культура. Оппозицию речь/письмо постмодернизм подвергает деконструкции. Традиционно речь считалась аутентичной, а письмо вторичным.

Как утверждает Деррида, основной носитель языка – текст, причем он не просто графический вариант языка: философом введено понятие архиписьма, управляющего всеми знаковыми системами. Так снимается противоречие письма и речи. На наш взгляд, реализацию этой идеи постмодернизма можно обнаружить в приведенном ниже фрагменте текста:

«Порой я оглядываюсь на свою жизнь, и она мне кажется именно такой – невнятной. Прошлых лиц, чувств, слов, поступков уже не разобрать. Разве что стихи, некогда написанные мной, придают прошлому достоверность. Да и то лишь в некоторых строках, сплетениях слов, вернее в том, что уцелело между ними.

Рука непроизвольно тянется к перу. Что это? Овладение искусством? Рука, как инструмент, продолжение более совершенного инструмента?.. Но разве сама вязь арабского письма не провоцирует взяться за перо?» (Кошубаев 2004, с.111).

Еще одним из основополагающих принципов постмодернистской теории является «принцип ризомы» (Ж. Делез, Ф. Гваттари). По своей природе ризоморфный лабиринт является децентрированным и антииерархичным. Он не содержит преобладающих и посредственных топосов. Все дорожки, которые составляют архитектуру лабиринта, не имеют по отношению друг к другу преимуществ. Так же, как нет и привилегированных связей между ними, каждая дорожка может пересечься с любой другой, образовав тем самым новую дорожку, в свою очередь, тоже нацеленную на последующее размножение. В метафорике постмодернизма – это образ лабиринта (У. Эко) и «сад расходящихся тропок» (Х. Л. Борхес). В исследуемом нами тексте образы лабиринта и сада использованы неоднократно:

«Ученик понял, что беседа наша окончена и, низко поклонившись, пошел вглубь сада по дорожке, посыпанной белым песком. Дорожек в моем саду было множество, они петляли, расходились и сходились вновь, и блуждать по саду можно было бесконечно» (Кошубаев 2004, с.99).

Итальянский теоретик постмодернизма У. Эко, создавший самый популярный и «эталонный» образец постмодернистского романа «Имя розы» (1980) и написавший не менее известное к нему послесловие «Заметки к роману «Имя розы» (1983), определил ризому как прообраз символического лабиринта, который характерен для менталитета постмодернизма. Образ лабиринта также неоднократно встречается в тексте:

«Мы долго шли по извилистым коридорам, то опускаясь, то поднимаясь по многочисленным ступенькам, и я впервые для себя открыл, сколь хитроумно построен халифский дворец, изобилующий подземными ходами» (Кошубаев 2004, с.137).

Образ лабиринта (или «сада расходящихся тропок») – это не только постмодернистская модель культуры вообще, но и модель существования отдельно взятого человека, ведь главное в ризоме – представление о невозможности в современных условиях исходить из единой точки зрения в объяснении всех событий и явлений в мире. И эта модель полностью соответствует идее самого произведения. Тема «художник и мир» и предполагает собой непрерывный поиск места художника в современном мире.

Сталкиваясь с рассуждениями Бодрийяра о гиперреальности в работе этического, мы можем сделать вывод, что сутью постмодернизма является кокетство. «Имманентная сила соблазна, – пишет он, – все и вся отторгнуть, отклонить от истины и вернуть в игру, чистую игру видимостей». Силой образа в данном случае является секрет, в действительности лишенный того, что в принципе могло бы быть раскрыто, – какого бы то ни было смысла и содержания. Соблазном такого искусства являются намеки на якобы существующую здесь тайну. «...А что если против этой инволюционной судьбы поставить на соблазн, как судьбу? Производство как судьба – или соблазн как судьба? Против глубинной истины – судьба видимости? Мы в любом случае живем посреди бессмыслицы, но симуляция – ее разочарованная форма, соблазн – очарованная.

Анатомия не судьба, политика тоже нет: соблазн – вот судьба. Это то, что осталось от судьбы, от азарта, от колдовства, от предначертаний и умопомрачения, это остаток безмолвной действительности в заигранном мире видимой эффективности» (Бодрийяр 2000, с. 310).

Эта идея, на наш взгляд, озвучена в следующем фрагменте:

«Джихад не прекращается никогда», – так он (Ибрагим) любил повторять... Это состояние войны с самим собой. Самый большой и злокозненный неверный, которого я когда-либо знал, – это я сам. Самый большой соблазн в мире – это мы сами. Ибрагим соблазняет Ибрагима. И это случается почти каждое мгновение... Правда, потом наступает прозрение, и я вновь утверждаюсь в вере и вступаю с соблазнителем в беспощадную борьбу. Только вот что часто мне приходит на ум: что же стану я делать, если мой главный враг окажется поверженным? Тогда получается, мне больше не с кем будет вести войну. Поэтому я даю своему врагу улизнуть, и, значит, моя война с ним священна и вечна, а главное – беспощадна» (Кошубаев 2004, с.109-110).

По Барту, противоположными состоянием Жизни является не Смерть, а Язык. Как писал Тютчев, «мысль изреченная есть ложь». Постмодернизм меняет традиционное представление о знаковых системах. Это не является кризисом науки, культуры или цивилизации, это представляет собой кризис языка как основы коммуникации. Облекая мысль в слово, мы детерминируем ее: язык, по Бодрийяру, – явление по сути своей предопределенное. У каждого языка свои правила, свое самоуправление, своя логика. Каждый язык подчинен законам коммуникации и обмена, но в то же время и некой внутренней нерушимой связи и, как языки, они всегда были и останутся непереводаемыми с одного на другой. И звучит каждый язык так «красиво» потому, что все они остаются чужими друг для друга. И если язык, техника, сооружения человека являются сутью реализации его конструктивных способностей, то только пустыня – это распространение его способности к отсутствию, идеальный образ его исчезнувшей формы. Эта идея, на наш взгляд, реализована в приведенном ниже фрагменте.

«— Мы слушаем тебя, аль - Мутааз! — сказал везир.— И мы надеемся услышать нечто, достойное нашего слуха!

— Что ж, сказал я, — слушайте!

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

— Почему ты молчишь? — не выдержал министр. В его руках нервно плясал плод граната.

— Разве ты ничего не услышал? — удивился я.— Это были пять бейтов поэзии тишины, в которых пребывает роза» (Кошубаев 2004, с.159-160).

В исследованных нами фрагментах текста интертекст выполняет и метатекстовую функцию. Для читателя, который опознал некий фрагмент текста как отсылку к другому тексту (очевидно, что это опознание может и не произойти), всегда есть альтернатива. Он может продолжать чтение, считая, что данный фрагмент не отличается от других фрагментов текста и представляет собой органичную часть его строения; или (для более глубокого понимания данного текста) обратиться к некому тексту - источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный.

Чтобы понять этот фрагмент, необходимо зафиксировать актуальную связь с текстом - источником, т. е. определить толкование опознанного фрагмента с помощью исходного текста, который выступает к этому фрагменту в метатекстовой функции.

Таким образом, интертекстуальные отношения – это одновременно и конструкция «текст в тексте» и конструкция «текст о тексте». Очевидно, что интертекстуальная активность мобилизуется в тот момент, когда читателю не представляется возможным разрешение языковой и дискурсивной аномалии только на уровне орфографических, согласовательных, пунктуационных правил и словообразовательных языковых моделей. В этом случае и возникает «взрыв линейности» (Л. Женни) текста: воспринимающий совершает попытку обнаружить источник семантического преобразования данного «выбивающегося из правил» языкового выражения не в системе языка, а в сфере «индивидуально сотворенного смысла, уже отлитого в форму претекста» (Genni 1976, p. 249-262).

Вот что говорит сам автор в послесловии к своему произведению: «Читая текст, свой ли, чужой ли, мы вновь занимаемся переводом на язык собственного опыта, понимания, чувствования, и этот перевод также имеет существенные отличия от оригинала. Что - то нами привносится, что - то ускользает, что - то остается недопонятым... В глобальном смысле поэты – те же переводчики, переводчики человечества» (Кошубаев 2004, с. 191).

2.3 Типы и способы конструирования симулякров в художественном мире Дж. Кошубаева

Мысль постмодернистов о том, что наша реальность становится подобием чего - либо, выраженным через копии, знаки, на наш взгляд, в полной мере реализована в исследуемом нами тексте.

Мы перестаем рассматривать знак как знак, т.е. не воспринимаем его как отсылку к чему - либо иному. Знак стал реальностью, мы не видим за знаком иной

реальности, кроме реальности самого знака. Другими словами, мы видим симулякр:

«Я обернулся. Передо мною стоял человек с головою собаки и смотрел на меня немигающими красными глазами. Не помня себя от ужаса, я бросился бежать, человекособака гнался за мной, я слышал его дыхание, а когда перелезал через забор, это существо схватило меня за ногу, но я сумел вырваться» (Кошубаев 2004, с.172-173).

Реальностью этого симулякра является, как было сказано выше, не отсутствие подлинной реальности, но какой бы то ни было реальности вообще. Симулякр при этом не значит, что мы сталкиваемся с заведомо ложным, искаженным миром, т.к. последним предполагается существование некоего истинного (не иллюзорного мира). Суть в том, что симулякр, по мысли постмодернистов, – это единственно доступная, открытая нам реальность. Другой мир, другая реальность для нас и наших чувств, нашего сознания просто не существует. Этот мир для нас – симулякративный, симулятивный или просто воображаемый:

«...аль - Фурат превратился на моих глазах в крысу! Хромой спрятал крысу в карман, вскочил на коня и умчался прочь, а глаза у него были, как красные горящие угли!» (Кошубаев 2004, с.171).

Пространство воображаемого – это способ конструирования, являющийся основой того, что принято называть социальной действительностью. В равной степени это затрагивает и процессы искажения действительности.

Поскольку существуют неоднозначные взгляды на симулякр, которые можно объяснить его неоднородной природой, достаточно сложно построить некие типологические ряды не только из - за амбивалентной сущности явления, но и в связи с многообразием форм его воплощения в эстетическом слове. Целостной и общепринятой теории симулякров в литературоведении, насколько нам известно, нет, потому как изучение этого явления проводится в различных

направлениях, которые актуализируют различные аспекты этого сложного и многогранного феномена.

Тем не менее, необходимо отметить, что категория симулякра имеет двусмысленный характер, поскольку выполняет одновременно и функцию разрушения реальности и, при этом, синтезирует новую реальность. Категория Пустоты приобретает онтологическое верховенство над всем остальным и представляет собой самостоятельную величину (самоуглубленную и спокойную). Категория Смерти становится в постмодернизме универсальной стратегией перевода с одного культурного языка на другой, является переходом к воссозданию новой реальности:

«Вдруг установилась внезапная, абсолютная тишина, кони, казалось, не ступали, а плыли над землей, – мгновение абсолютной тишины и покоя, точка, в которой сходятся жизнь и смерть, будущее и прошедшее. Здесь нет настоящего, есть видимость бытия, а мы – всего лишь скользящие тени, мысли о самих себе. В такое мгновение можно увидеть себя со стороны, откуда - то сверху и немного сбоку и не удивиться тому, что происходит. Мы – видение того, кто наблюдает за нами. Но мгновение проходит, и тишина переполняется хрустом песка, звоном конской упряжи, тяжелым всхрапом лошадей и, наконец, криком испуганной птицы взмывает навстречу восходу, и звезды, бледнея, высыхают, как слезы» (Кошубаев 2004, с.111-112).

Мыслью о недостоверности социального бытия, о невозможности постижения истины был предопределен особый тип симулякра, который можно интерпретировать как симулякр онтологический. В данном случае реализована мысль Бодрийяра о том, что объективной реальности вообще не существует, все реальности символические (созданы для воспроизводства мифов, не позволяющих социальной группе распасться). Потусторонность, следовательно, представляет собой обратную сторону всеобщего симулякра:

«Каждый спящий отворачивается в свой космос, в свою ночь. Но и в этой ночи я встречаю тебя, и, значит, и у нас один космос, один. И я живу мыслью, что

чудо свершится – мы встретимся в одном сне, на одном перекрестке мироздания, в одном состоянии духа, и это будет означать, что мы не умираем, когда наступает наш смертный час, как не умираем, когда спим. Смерть кажется явью, а сон – смертью, в которой нам явлена жизнь. Бессмыслица, скажешь ты? Нет. Слова даны нам не просто так. Сочетая, переставляя их, мы постигаем тот смысл, который и есть единственно верный, и от того, насколько верно мы понимаем то, что говорим, настолько мы приближаемся к истине. Но беда в том, что мы не понимаем, не понимаем даже собственных слов» (Кошубаев 2004 с.131).

Пребыванием героя в потусторонности либо на пороге потусторонности катализируется разрушение устойчивых симулятивных представлений. «Истина, – утверждает Делез, – зависит от встречи с чем - то, что вынудит нас думать и исказить правду (Делез 1998, с.410).

«...Истина... Вновь по листьям и цветам пробежал легкий ветер. И вдруг я вспомнил свой давний сон... Она пришла в сон. Сопровождающий указал на нее перстом и произнес: «Раньше мудростью делились более охотно». Я хотел спросить, означает ли это, что мудрости в мире стало меньше. Но человек с птичьей головой опередил меня и ответил со смехом: Мудрости не может быть больше или меньше, поскольку мудрость – величина постоянная. Просто в иные времена у нее и мера иная... А потом я увидел распростертое тело, и это тело было моим, оно очерчивало меня и мое одиночество... Я не знал, спал я или пробудился. Кругом было темно, как в приснившейся чернильной пустоте. Я лежал, опрокинутый ниц, на расплывчатой грани, сквозь которую одинаково проникали два призрачных мира» (Кошубаев 2004, с.98).

Особое место в ряду подобных трансгрессивных ситуаций отводится тяжелым болезням, предсмертным состояниям, снам, они выполняют в художественном пространстве функцию познания истины. Сны, сновидения имеют большое значение в поэтике постмодернизма. Сон представляется как промежуточное состояние между жизнью и смертью. Сон – это код, который транспонирует земное в вечное. Сон понимается как встреча реальных

индивидуальных впечатлений дня с архетипами коллективного бессознательного... Одновременно происходит встреча настоящего с прошлым и личного с общим.

«Я понял, вернее, ощутил, что тело мое стебель, ноги корни. Руки – листья. А голова – бутон. Я стал цветком, тем самым, что рос возле моей беседки, которым я так часто любовался в часы восхода солнца... И вот теперь таким цветком стал я, и кто - то, кто именно, я не мог разобрать, поскольку этот человек сидел, заслоня солнце, я видел лишь черный силуэт, так вот, кто - то следил за мной. Я хотел крикнуть ему, чтобы он ушел или хотя бы отвернулся, но вместо голоса услышал шелест листьев, слезы - росинки скатились по ним, я стоял перед незнакомцем совершенно обнаженный и беззащитный. Он поднялся и направился в мою сторону. Его шаги гулко отдавались в земле, и звук их пробегал по моим корням, стеблю, поднимаясь к самому сердцу, наполняя его ужасом и трепетом. В его руке был нож.

Я проснулся.

Сердце мое стучало быстрее обычного, я еще не был вполне уверен, кто я на самом деле – цветок или человек, и потому лежал, боясь пошевелиться.

Неясные звуки раздались в тишине... Они приближаются. Это звуки шагов. И я их узнаю» (Кошубаев 2004, с.169).

Широкое использование в постмодернистском дискурсе «метафор, символов, языка сна проистекает из потребности адекватно выразить духовное пространство героя» (Панова, 2005). Художественному сновидению отводится важная роль, поскольку оно представляет собой способность человеческого сознания созидать из самого себя мир, который отличим от действительности и подчинен воле и фантазии художника. Литераторы словно окончательно убедились в невозможности определения Высшего с помощью рациональных методов познания, поэтому нередко реальный контакт современного человека с космически священным осуществляется через бессознательное. Вслед за романтиками писатели двадцатого столетия помещают своего героя в

онейросферу, позволяя ему, оказавшемуся вне времени и пространства, совершить скачок от осязаемого к непостижимому, не поддающемуся «плоскому интеллекту».

Так, после побуждения главный герой переоценивает трагизм реальности:

«Не знаю, привиделось мне это или приснилось, спал я или пребывал в забытии, скованный навалившейся на меня усталостью поражения.

Увидел я себя сидящим на высокой стене. Жаркий сухой палящий воздух, палящее солнце в раскаленном добела небе. Язык так распух от жажды, что не помещается во рту. Я посмотрел вниз – у подножья стены бежал прохладный, прозрачный поток. Можно было разглядеть разноцветные камушки на дне, а звук струящейся воды журчал волшебной музыкой...

...Тут я очнулся и увидел, что сижу не на вершине стены, а на соломенном тюфяке в темнице. Крыса по - прежнему копошится в своем углу...» (Кошубаев 2004, с.142).

Грезы, мечты, фантазии представляют собой наиболее распространенный тип симулякров:

«Уже вскочив в седло, я обернулся и увидел Саула: ученик стоял с опечаленным видом. И что - то, уже пережитое и виденное мною, почудилось в его фигуре, в освещении, в запахах – будто время изменило свой стремительный бег, и это не он стоял опечаленный и понурый, а я сам, двадцатилетний, и человек в седле мне был вовсе не знаком. Группа всадников в живописных одеяниях вдруг стала черной, как стало черным солнце. Но эти мимолетные видения стремительно пронеслись и исчезли. Мир вновь приобрел прежнюю реальность, и я, тронув коня, решительно направился к своим спутникам» (Кошубаев 2004, с. 122).

Таким образом, симулякр – это сложный и многоаспектный феномен, имеющий различные формы реализации в художественном слове. Симулякр представлений, который широко бытует в художественной литературе классического образца, представляет собой, по мысли постмодернистов,

воплощение ограниченности и рациональной природы человека и вынужденности оперировать ложными представлениями для выстраивания социальных отношений.

Постмодернистской литературой была радикализована интерпретация симулякра в контексте общего отказа от идеи референции. Путем сознательного конструирования симулякров в постмодернистском тексте представляется возможность выдавать символическую реальность за материальную вещественность.

2.4 Образ автора в тексте «Был счастья день»

Анализируя постмодернистскую литературу, исследователи зачастую оставляют открытым вопрос: что же является связующим центром подобного разрозненного и гетерогенного материала, который является содержанием постмодернистского текста. Что позволяет читателю, при всех оговорках, воспринимать его как единое целое? В тоже время не вызывает сомнения, что литературные тексты подобного толка в большинстве своем несут в себе единство эмоционального тона и общего впечатления. Это является побудительным мотивом для попыток выявить не только общую символическую структуру, но и некий содержательный центр, выраженный формальными средствами.

Образ фиктивного автора (нарратора), на которого возлагается функция рассказчика, «создателя текста» представляет собой одну из наиболее распространенных форм взаимоотношений между автором и персонажем. Некоторыми исследователями художественный образ фиктивного автора рассматривается как форма функционирования авторской маски. Здесь необходимо подчеркнуть, что повествование от «я - рассказчика» возможно в виде стилизации под различные жанры (дневники, мемуары, устный рассказ). Соответственно, подобной условностью литературной формы, заведомо игровой установкой автора «реального» предполагается использование маски. В

современном литературоведении феноменом авторской маски принято характеризовать один из способов утаивания писателем своего образа, личности, цель которого – создание иллюзорного присутствия другого автора. Авторская маска имеет амбивалентные характеристики, в одно и то же время она и центростремительна и центробежна. Нестабильность образа автора - персонажа избавляет ее от авторитарности, от претензий всеведущего автора на истинность.

Как уже было отмечено, И.П. Ильин видит авторскую маску связующим центром, который оберегает произведение от коммуникативного провала. «Автор как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного «трикстера», высмеивающего условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он, прежде всего, издевается над ожиданиями читателя, над его «наивностью», над стереотипами его литературного и практически - жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек – рациональность бытия» (Ильин, электр. рес.). В нашем исследовании в понятие «авторской маски», закрепившееся в отечественном литературоведении, мы вкладываем констатацию И. П. Ильина: это «... важный структурообразующий принцип повествовательной манеры постмодернизма в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванный фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа»; «главное средство поддержания коммуникации» и «смысловый центр постмодернистского дискурса» (Ильин, электр. рес.).

Авторская маска не является тождественной автору, но все же ей традиционно принадлежит первостепенное положение по отношению к другим персонажам. Исследуемый нами текст, как и любое постмодернистское произведение, демонстрирует тенденцию к «снижению» данного образа: он уже не претендует не только на объективность, но и на особое место в системе персонажей.

В постмодернистской литературе предметом интереса является не столько мир, который окружает автора, сколько сам автор, проявляющий свое «я» через

восприятие мира. Эту точку зрения на персонажную функцию автора высказывал французский ученый М. Фуко. По его мнению, ошибочно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; Фуко пишет о том, что функция автора – и есть само это расщепление, это разделение и эта дистанция.

Еще одной отличительной чертой отечественного постмодернизма (и исследуемый нами текст, на наш взгляд, не исключение) является также наличие архетипа юродивого, которому в тексте отводится роль энергетического центра. Его функция – классический вариант пограничного субъекта, плавающего между диаметрально противоположными культурными кодами и одновременно выполняющего функцию версии контекста. Это наглядно можно пронаблюдать в исследуемом нами тексте.

В своих исследованиях Лихачев и Панченко отмечают, что основой феномена юродства является лицедейство, его поведение – это игра. Но игра с серьезным социальным подтекстом: «если скоморох увеселяет, то юродивый учит. В юродстве акцентируется внеэстетическая функция, смеховая оболочка скрывает дидактические цели» (Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984). Постмодернизм значительно редуцирует морально - дидактическую составляющую архетипического образа юродивого, эта трансформация сближает его с архетипом трикстера:

«– Что ты намерен предпринять? – спросил аль - Фурат.

– Я всего лишь поэт.

– Ибн аль - Мутаазз, сын халифов и внук халифов и всего лишь поэт?»

(Кошубаев 2004, с.96).

Корни демонстративной близости монарха и юродивого – в древнейшем культурном архетипе, отождествлявшем царя и изгоя (раба, нищего, прокаженного, шута). Во время римских сатурналий царем избирали раба. Все должны были беспрекословно подчиняться ему, но при этом он знал, что после праздника он станет кровавой жертвой. Ценой такого отождествления иногда была даже жизнь. На пороге нашей эры «игра в царя» культивировалась

легионерами, и в роли царя - изгоя часто выступал приговоренный к смерти преступник. Отголоски этой жестокой традиции можно обнаружить и в Евангелии (фрагмент, когда римские воины провозглашают Христа царем).

Русская придворная культура переняла модификации этого архетипа из Константинополя. В руках византийского императора, появлявшегося перед подданными, были не только символы власти, но и «акакия» – мешочек с пылью, напоминающий о том, насколько ничтожен бранный человека. Как бы в подражание Христу, император должен был раз в год омыwać ноги нескольких константинопольских нищих. Это делал и патриарх всея Руси. А царь в сочельник, часа за четыре до рассвета, должен был посещать московские тюрьмы и богадельни, жалуя их обитателей.

Отголоски идеи о тождестве царя и изгоя можно обнаружить и в древнерусском юродстве. Житие Арсения Новгородского содержит местную легенду, в которой Иван Грозный с царевичами предлагает юродивому Арсению выбрать себе «на прокорм» какое-нибудь село или городок. «Я то выбрал, да дадите ли вы мне?» Ему пообещали дать. И тут Арсением было выдвинуто непомерное требование: «Дайте мне на пропитание сей Великий Новгород, и хватит с меня». Иван Грозный воспринял это буквально и был смущен, т. к. не хотел ни нарушить данного слова, ни отдать Арсению город. Тогда Арсений сказал: «Хотите или нет, а я приемлю город». Он говорил иносказательно; ему не нужны земные блага. Одно ему дорого – бродить в лоскутном рубище по Новгороду, юродствовать на площадях. Это в его воле и власти, и этого никто ни дать, и отнять не может.

Арсений словно меняется местами с Иваном Грозным, юродивый становится выше царя. Грозный не может отдать Новгород Арсению, следовательно, власть Грозного не безгранична, не абсолютна. Истинным «державцем» города является бездомный скиталец. Важной, на наш взгляд, является оговорка автора Жития, которая касается «неразумия» царя с царевичами. Юродивого, поясняет автор, способен понять только тот, у кого «цел

ум». Если Грозный не понял иносказания Арсения – значит, монарх не «целоумен», он мнимый мудрец, а бродячий дурак – мудрец настоящий.

Похожую историю мы находим в тексте Дж. Кошубаева. Ее рассказывает аль - Мутаазз принцу Исхаку в ответ на предложение занять престол:

«Я тоже хочу рассказать одну историю. Александр Македонский завоевал весь мир. Однажды он вошел в город, в котором не было правителя но все его жители благоденствовали. Он увидел, что перед каждым домом стоит фамильная усыпальница и очень удивился этому. Жители объяснили ему, что они хоронят своих близких рядом с домом затем, чтобы каждый помнил о бренности земного существования. «Почему у вас нет золота и драгоценностей?» – спросил Александр. «От них в мире только алчность и скардность», ответили ему. «А почему над вами никто не властвует?» – «Потому что мы живем в мире и согласии, и у нас нет законов, которые бы мы нарушали». Все это очень удивило завоевателя и, уже покидая город, он встретил портного. Они разговорились, и Александр, подивившись его учености, предложил ему стать царем. Портной отказался. «Когда - то у нас было два царя. Но они погибли в вечных междоусобицах. Их похоронили далеко за городом. Однажды я решил сходить и посмотреть на их могилы и обнаружил, что они разрыты и кости разбросаны вокруг. Я хотел предать их земле. Но так и не смог определить, где чья кость». И еще портной сказал, что кроить кому - либо или себе царскую мантию – все равно, что переводить шелк бессмертия на однодневные одежды.

– Это твой ответ? – спросил принц.

– Мы живем в другом городе и наши портные не такие мудрецы» (Кошубаев 2004, с.105).

Собственно, в этом ответе аль - Мутаазза и заключен философский смысл произведения: причиной всех несчастий и, в итоге, смерти самого Ибн аль-Мутаазза стало то, что он предпринял попытку «сменить шелк бессмертия на однодневные одежды».

Таким образом, «авторская маска» у Дж. Кошубаева становится не только «залогом успешной коммуникации с читателем» (Ильин 2001, с.9), но и представляет собой своеобразный инструмент создания игры с ним. Исследуемое нами произведение потому и достаточно сложно для восприятия читателя, что нередко раскрывает ему тайну замысла. Как результат – возникает своего рода парадокс: читатель не понимает, как относиться к внезапной искренности писателя, считать ли ее скрытой иронией или верить ей.

Спецификой постмодернизма Кошубаева, на наш взгляд, является то, что этой игрой автор не пытается запутать читателя и не привести к определенному авторскому замыслу. Задача читателя, таким образом, – уловить разнонаправленность, не теряясь в построенном автором лабиринте, отыскивая возможный собственный выбор в предложенной ситуации.

Выводы ко II главе

Неприятие никаких правил является основным правилом постмодернизма. Это лежит в основе смешения стилей, нарушения жанровых конвенций, стирания границ, разделяющих текстовую и внетекстовую реальности, игры с нормами разных эстетических систем. Все это в полной мере представлено в тексте Дж. Кошубаева и позволяет ему создать по - настоящему новую в жанровом отношении форму.

Возникновение и формирование постмодернистского метаромана неразрывно связано с развитием повествовательной структуры, которая составлена из фрагментов текстов различных литературных эпох и направлений, в ее составе также зачастую присутствуют фольклор и штампы обыденной речи. Этой структурой скрыто реализуется сюжет о развитии личности писателя и создании нового текста. Кроме того, в ней отражается постмодернистская концепция творчества, согласно которой процесс создания произведения следует трактовать как игру с различными культурными традициями, а писателя необходимо признавать организатором этой игры.

Центром постмодернистского метаромана является герой – писатель. Постмодернисты наследуют традиции метапрозы первой трети XX в., обращаясь к теме творчества. Но акценты в освоении это темы несколько смещены. В отличие от представителей модернистской метапрозы, которые углубляются в психологию творческого процесса, постмодернистов интересует проблема сосуществования художника и многоязычного, многослойного и многоголосого культурного континуума. Это является первопричиной того, что описание сложного внутреннего мира писателя, как правило, дается на фоне историко - литературного контекста, который воссоздается с помощью различных форм интертекстуальности. Вследствие чего они, кроме своих традиционных функций, начинают решать задачи жанрообразования.

Постмодернистский метароман подвергает изменениям идею авторской индивидуальности, но не отрицает ее полностью. Отличительная особенность автора - творца в постмодернизме – это то, что он создает свой мир из фрагментов и «осколков» культурного прошлого.

Большая часть постмодернистской критики на данном этапе ее развития исследует различные виды повествовательной техники, которая нацелена на формирование «фрагментированного дискурса», т.е. фрагментарности повествования. Исследователями выявлено и систематизировано большое количество «повествовательных стратегий» «постмодернистского письма», демонстрирующих, по их мнению, «антимиметический», т.е. сугубо условный характер художественного творчества. Именно эти «повествовательные тактики» литературы XX века, по мнению Хеймана, и позволили осуществить глобальную ревизию традиционных стереотипов «наивного читателя», воспитанного на классическом романе XIX в., на традиции реализма.

Дж. Кошубаев конструирует особую художественную реальность, которая представляет собой гипертекст, соединяющий повествовательные коды произведений Ибн аль - Мутацца, элементы исторической хроники, а также изложение основополагающих идей постмодернизма. В итоге его текст превращается в метароман – роман второго порядка, где объектом моделирования становится не только жизнь, но и пространство текстов.

При этом в процессе реализации принципа нелинейности повествования писателем еще более усложняется структура повествования: основную сюжетную линию он децентрирует за счет аллюзий, реминисценций, параллельного сюжета, представленного в снах и видениях главного героя, во введении мифических персонажей. Причем такой элемент произведения как сюжет является традиционным по своей структуре, но совокупность художественных приемов, стилистика приносят в текст новаторский характер, предполагая наличие альтернативного содержания реальности, которая выражается в художественной форме произведения.

Дж. Кошубаевым «обновляются» формальные составляющие произведения, этому способствует необычная концентрация художественных средств, приемов, поэтики. Произведение представляет собой весьма сложный симбиоз реальности и фантастики, логики и абсурда, а основой всего этого служит игровое художественное воображение, которое реализуется через поэтику парадокса. Художественную форму, таким образом, Кошубаев вводит в альтернативный текст, и в нем она становится содержанием, потому как внешнее, становясь внутренним, способно расставить совершенно иные акценты в видимых и ясных на первый взгляд смыслах.

Художественный мир Дж. Кошубаева многим покажется непривычным. Чтобы постичь своеобразие законов этого мира, нужно погружаться в него неспешно и вдумчиво. Пожалуй, прозу Дж. Кошубаева всего точнее можно назвать многомерной. Здесь проявляет себя особая способность художника – умение передавать тончайшие связи между драматическими и комическими импульсами, из которых и соткана ткань бытия.

Бунт свободного, творящего субъекта – это код и ценность художественного нарратива. Именно он способен «очеловечить» фрагментарную прозу, придать ей ясность и привлекательность. В самой способности повествовать, оживляя, убыстряя, делая интересным повседневное существование, заключена ее самоценность.

Итак, данный текст обладает смысловой множественностью, дробной структурой, динамичностью, он многоязычен, интертекстуален, ризоматичен, равносителен игре и является объектом удовольствия. Из этого следует, что данный текст можно отнести к постмодернистским.

ГЛАВА 3. ИРОНИЧНОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ НАРТСКОГО ЭПОСА И РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В РОМАНЕ ДЖ. КОШУБАЕВА «АБРАГ» КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РИЗОМОРФНОЙ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА

3.1 Прецедентность как материализованный знак интертекстуальности

Взаимодействие фольклора и литературы – процесс универсальный и относительно устойчивый со времен античности, и все возможные проявления фольклорно - литературного взаимодействия можно назвать лишь его зеркальным отражением с поправкой на особенности изменяющихся эпистем.

Некоторые регионы бывшего СССР, в том числе республики Северного Кавказа, которые исторически развивались в ситуации би - и полилингвизма, попали под воздействие значительных культурных трансмиссий, весьма неоднозначно отразившихся на художественном сознании. Это вызвало ускоренное развитие литературы, а ее традиционные структуры и жанры подверглись значительным модификациям и инверсиям. Поэтому особый интерес вызывает проблема «неомифологизма» так называемых «младописьменных» литератур, в частности, адыгской.

В современной литературе интерес к мифу по-прежнему находится на высоком уровне. Причину, на наш взгляд, следует искать не только в разнообразии форм и методов заимствования, которые характерны для современной литературы, но и сама сфера заимствования также необычайно обширна и сложна, внутри нее формируются определенные закономерности.

Мы согласны с утверждением, что наряду с героической античной, индоевропейской мифологиями, кавказскую мифологию следует отнести к «развитым, рационалистическим, глубоко философским» (У. Б. Далгат).

В последнее время многие исследователи обратили свое внимание на феномен языковой личности, при этом наблюдается повышенный интерес

литературоведов к феноменам, которые научная литература определяет как прецедентные. Универсально прецедентные, или «сильные» тексты – наиболее благоприятная среда для постмодернистской стилизации и пародии, потому как они актуализируют литературные мифы. «Усиленные» или «сильные» тексты, по В. Н. Топорову, – это художественные и некоторые виды религиозно - философских и мистических текстов, при этом исследователь рассматривает главным образом тексты, которые описывают мифопоэтическое пространство (Топоров 1983, с.227-285).

Согласно мнению Н.С. Бирюковой, «...конкретным проявлением интертекстуальности, как обязательного признака постмодернизма, является присутствие в тексте прецедентных феноменов» (Бирюкова 2004, с.33-35). Учитывая столь тесную связь прецедентности и постмодернизма, представляется интересным проанализировать функции прецедентных текстов в романе «Абраг» в рамках исследуемого нами направления.

Сам термин «прецедентный феномен» на данный момент нельзя причислить к однозначно устоявшимся. В работах исследователей (Ю.Н. Караулов, Ю.Сорокин, Ю.Е. Прохоров, В. Г. Костомаров и др.) можно встретить определения «прецедентный текст», «прецедентное высказывание», «текстовая реминисценция», «прецедентная текстовая реминисценция». По нашему мнению, данные термины определяют близкие понятия, часто одной природы, но, несомненно, разнопорядковые. Это можно объяснить, видимо, тем, что ключевое слово (и понятие) в данном случае – определение «прецедентный», под которым ученые понимают приблизительно одинаковые явления. Разница, очевидно, заключается, в самих анализируемых феноменах и «степени» (иначе говоря, «глубине») прецедентности. Отдельными единицами системы прецедентных феноменов выступают прецедентные имена, прецедентные высказывания, прецедентные ситуации и прецедентные тексты. Все названные феномены находятся в тесной взаимосвязи: актуализация одного из прецедентных феноменов может вызвать актуализацию нескольких остальных.

Прецедентный текст является законченным и самодостаточным продуктом речемыслительной деятельности, (поли-) предикативной единицей, сложным знаком, при этом сумма значений его компонентов не равна его смыслу. В процессе коммуникации обращение к прецедентному тексту может неоднократно возобновляться при помощи связанных с ним высказываний и символов (цитат, имени персонажа или автора, заглавия). К числу прецедентных относятся такие произведения художественной литературы как «Евгений Онегин», «Бородино», «Слово о полку Игореве», «Горе от ума» и т. д., к данной категории также может быть отнесено название любого текста, потому как оно апеллирует к содержанию свернутого текста.

Ю. Н. Караулов определяет прецедентные тексты как «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие (3), обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» (Караулов 1987, с.216).

Также следует обратить внимание на монографию Е. А. Нахимовой «Прецедентные имена в массовой коммуникации», где автором детально анализируются последние исследования в области прецедентности. В научной литературе практически нет работ, в которых бы рассматривалась специфика функционирования прецедентных явлений в текстах определенных типов, исходя из этого, Е. А. Нахимова относит «...закономерности реализации прецедентных феноменов в тексте и дискурсе к наиболее перспективным направлениям изучения прецедентности» (Нахимова 2007, с.72).

Основываясь на этом предположении и учитывая тесную связь прецедентности и интертекстуальности, мы выбрали материалом своего исследования текст романа Дж. Кошубаева «Абраг», структуру которого по целому ряду признаков мы определяем как постмодернистскую.

Из вышеизложенного следует, что прецедентные феномены функционируют в художественном тексте как материализованные знаки интертекстуальности, обнаруживая при этом культурную значимость определенного художественного текста и выступая основой взаимодействия как между культурами, так и между отдельными текстами. Под прецедентным феноменом понимается имеющая вербальное выражение единица, известная значительному количеству представителей лингвокультурного сообщества, актуальная в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане, обращение к которой можно обнаружить в речи представителей какого - либо лингвокультурного сообщества.

По мнению О. В. Карасева, «...интертекстуальность является конструктом и выступает связывающим звеном между текстами не потому, что она выражает свойство, отвлеченное от текстов (или извлеченное из текстов), а для того, чтобы культурно работать. Интертекстуальность является конструктом не потому, что мы встречаем в текстах цитаты, аллюзии и т.п., а для того, чтобы понять существование и развитие культуры и культурных образований» (Карасев 1993, с.5).

Здесь необходимо отметить, что ни историю, ни миф, которые стали объектом какой - либо аллюзии или цитации, невозможно воспроизвести абсолютно точно. Возможен повтор как бы подлежащей ситуации, «архетипа», пользуясь терминологией Юнга, но на его наполнение всегда влияет конкретная, актуализированная в данное время и в данных условиях ситуация. Психолингвистическую теорию архетипов Юнга некоторые критики приняли за основу, рассматривая художественную фантазию как основанную на вечно живущей мифологической почве, мифологию – как содержащуюся в психике писателя. Для мифологизма характерна бесконечность вычитываемых смыслов, поскольку присущая ему исконная символичность – удобный язык, позволяющий описать вечные модели личного и общественного поведения, определенные основополагающие законы космоса социального и природного.

Взаимодействие мифа и художественной письменной литературы необходимо рассматривать в эволюционном и типологическом аспектах. Эволюционным аспектом предусматривается исследование мифа как определенной стадии сознания, которая исторически предшествовала возникновению письменной литературы. Литературе с этой точки зрения приходится иметь дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа, при этом литература сама активно способствует такому разрушению. Миф и стадияльно сменяющие его искусство и литература возможно лишь противопоставить, т.к. они никогда во времени одновременно не существуют.

Типологическим аспектом подразумевается, что мифологию и письменную литературу следует сопоставлять как принципиально разные способы описания мира, существующие одновременно и при взаимодействии, в разной степени проявляющиеся в различные эпохи. Мифологическому сознанию и порождаемым им текстам присущи, прежде всего, недискретность, слитность, изо- и гомоморфичность передаваемых этими текстами сообщений. То, что с позиции немифологического сознания является различным, расчлененным, подлежащим сопоставлению, в мифе выступает вариантом (изоморфом) единого события, персонажа или текста. Зачастую события в мифе не содержат линейного развертывания, а лишь вечно повторяются в некоем заданном порядке; понятия «начало» и «конец» к ним применить принципиально невозможно. Например, представление о том, что в начале повествования «естественно» должно описываться рождение персонажа (бога, героя), а в конце должно следовать описание его смерти (т. е. присутствует отрезок между рождением и смертью как некоторый значимый сегмент), по-видимому, возникло в немифологической традиции. Повествование мифологического типа – цепь событий смерть / тризна / погребение – может начинаться с любого момента и актуализация всей цепи в равной степени подразумевается любым эпизодом. Принципом изоморфизма, доведенным до предела, все возможные сюжеты в мифе зачастую сведены к единому сюжету, инвариантному всем мифоповествовательным возможностям и

всем эпизодам каждого из них. При этом разнообразные социальные роли в реальной жизни в мифе в предельном случае «свертываются» в один персонаж. Свойства, выступающие в немифологическом тексте контрастными и взаимоисключающими и воплощенные во враждебных персонажах, в пределах мифа могут быть отождествлены в едином амбивалентном образе.

Для художественного сознания адыгов характерен мифологический тип восприятия мира. Это можно объяснить наличием богатого фольклорного наследия. Этому обстоятельству также способствует хронологически небольшая (по сравнению с развитыми литературами) отдаленность от фольклорной эпохи. Основой, колыбелью любой культуры являются мифы и фольклор, соответственно, от степени сопряженности с ними зависит степень проявления идентичности национальной литературы. Традиционной формой героического эпоса адыгских народов «Нартхэр» было устное бытование, т.е., его пересказывали певцы и сказители Кабарды, Черкесии, Причерноморской Шапсугии и Адыгеи. В отдельных работах об эпосе были исследованы разрозненные тексты, записанные в этих регионах. Первый фундаментальный труд, предпринявший попытку осуществить максимально всесторонний идейно - художественный анализ адыгского эпоса – монография А. М. Гадагатля «Память нации. Идейно - тематическое и художественное своеобразие героического эпоса «Нартхэр» адыгских народов»: «...в данной работе предпринята попытка осветить круг вопросов, связанных с проблемой идейно - эстетических особенностей адыгского эпического комплекса в контексте общекавказской эпической традиции» (Гадагатль 2002, с.10).

Инициация, игра, трансценденция отнюдь не являются абстрактными умозрительными категориями, все они органично присущи самому феномену адыгской культуры и являются ее важнейшими и определяющими показателями. Онтологические категории представляют собой необходимый ориентир, позволяющий восстановить целостную картину мира. Это можно объяснить тем, что длительный процесс эволюции художественного сознания подготовил

художественную репрезентацию фундаментальных онтологических категорий в мифе и фольклоре.

Исследование народного эпоса – одна из важнейших проблем фольклористической науки. Это понятно, ибо эпос народа является талантливым многовековым созданием, завизированным временем, национальным богатством, ценностью общечеловеческой культуры. Эпос по праву считается памятником культуры особой важности, своеобразной гигантской амфорой – хранилищем мудрости и знаний, которые были накоплены человечеством в течение многих столетий. «Эпос отражает всю совокупность исторической жизни народа, его мироощущение, нравы и обычаи, мечты и чаяния, его духовный мир, сложившийся на протяжении большого исторического времени» (Петросян 1982, с.207).

Основой романа Дж. Кошубаева «Абраг» стала адыгская притча об исчезновении озера с одноименным названием (озеро и его название являются вымышленными). На первый взгляд, это произведение – литературная обработка частей адыгской мифологии, особенно Нартского эпоса. Кому-то может показаться, что автор, покусился на святая святых, поступил с Нартским эпосом кощунственно: «Полемика была вызвана некой границей, существующей между эпическими героями – нартами народного эпоса и героями романа, показанными сквозь призму современности и предстающими в неожиданном ракурсе. В произведении присутствует особый ассоциативный ряд, ситуации, описанные в романе как архетипические; автор раскрывает природу добра и зла» (Алхасова 2005, с.5).

Для нашего исследования наиболее значимая категориальная характеристика текста – это диалогичность (интертекстуальность), которая связана с многослойностью его содержания. Понимание диалогичности текста было заложено в работах М. М. Бахтина и разработано французской школой интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Деррида), в дальнейшем эту проблему исследовали представители отечественной науки (Ю. Лотман, П.Х.

Тороп, Л.Н. Мурзин, Л.Г. Бабенко и др.). Интертекстуальность следует рассматривать в двух планах: семантическом и культурологическом. В семантическом плане интертекстуальность – это способность текста к формированию своего собственного смысла при помощи ссылок на другие тексты, а в культурологическом плане ее следует соотнести с понятием культурной традиции, семиотической памяти культуры народа. Данным обстоятельством закладываются основы концепции прецедентности.

Как уже было сказано выше, концепция интертекстуальности была разработана Ю. Кристевой на основе переосмысления труда М. М. Бахтина «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где исследователем описывается развитие культуры как постоянный творческий «диалог» между текстами, в совокупности образующий «великий интертекст» культурной традиции. Ю. Кристева пишет, что интертекстуальностью следует считать использование поэтики того или иного произведения в структуре другого произведения, которое может присутствовать в открытом или завуалированном виде, при этом требуется специальный анализ для его выявления. Таким образом, термином «интертекстуальность» мы можем обозначить своего рода перекодировку поэтики чужого произведения в собственных художественных целях.

И. В. Арнольд предлагает следующее определение интертекстуальности: «... это включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» (Арнольд 1999, с.351).

Н. А. Кузьминой интертекстуальность определяется как «...диалог текстов, маркированный определенными языковыми сигналами» (Кузьмина 2007, с.20), но конкретных средств распознавания интертекстуальности исследователь не называет.

По мнению М.Н. Липовецкого, интертекстуальность «имеет самое прямое отношение к постмодернизму, в котором это свойство стало осознанным приемом», он подвергает сомнению возможность рассматривать

интертекстуальность как универсальный признак всякого литературного текста (Липовецкий 1997, с.9).

Существует и противоположное этому сужение. Ряд исследователей считает, что любое произведение художественной литературы следует считать интертекстом, т.к., по определению Р. Барта, «текст художника – эта своеобразная эхокамера», а по М. Риффатеру – «ансамбль пресуппозиций других текстов» (Riffater 1980, p. 202).

Однако не каждый текст мы можем причислить к постмодернистским лишь на этом основании. Мы считаем необходимым определить круг признаков, которые позволяют назвать исследуемый нами текст постмодернистским. Так как, в первую очередь, нас интересует именно постмодернистская структура текста, мы бы хотели остановиться на нелинейности и фрагментарности повествования, интертекстуальных включениях и наличии постмодернистской иронии, являющейся отправной точкой для многих процессов внутри текста, которые можно охарактеризовать как постмодернистские.

3.2 Ризоморфная структура текста Дж. Кошубаева «Абраг»

Роман Дж. Кошубаева «Абраг» представляет собой, на наш взгляд, ярчайший пример постмодернистского текста. Тотальная ирония, большое количество имплицированных связей, нелинейность повествования, частая смена голоса рассказчика – далеко не полный перечень постмодернистских приемов, использованных автором.

«Особый стиль повествования, своеобразная манера автора, образно - аллегорическая форма изложения сокровенного обусловили переход многих мифологических содержаний в притчи. Автор старается открыть в них новый смысл, переосмыслить уже известное. Многие не подлежащие ранее трактовке и интерпретации мифологические эпизоды становятся темами для вариаций и импровизаций» (Алхасова 2005. с.6).

В XX в., когда обращение к подсознанию – осознанный и весьма распространенный литературный прием, в текстах эпохи постмодерна нарочитая фрагментарность повествования стала нормой. Установление связей между сегментами при такой структуре текста полностью перекладывается на читателя, что, как считают авторы подобных текстов, призвано активизировать скрытые механизмы ассоциативного мышления.

В. Шкловский в своей работе «О теории прозы» говорит о том, что искусство основано на ступенчатости и раздробленности даже того, что дается обобщенным и единым (Шкловский 1983).

Р. Барт также говорит о том, писать – значит расчленять мир (или книгу) и затем составлять их заново. Прерывистость, фрагментарность повествовательного искусства стали его неотъемлемыми объективными чертами. В конце концов, главная повествовательная стратегия любого текста – стратегия отбора, т.е. процесс «узнавания» значимых фрагментов текста и работа с комбинациями этих фрагментов. Повествование по определению не может быть абсолютно линейным, так как этого не позволяют сделать текстовые рамки.

Ризому как организационную модель последователи постмодернизма успешно применяют и в постмодернистской текстологии, – в частности, в фигуре «конструкции» художественного творчества, где на смену идеалу оригинального авторского произведения приходит идеал конструкции, которая состоит из потока явных и скрытых цитат, отсылающих к различным и разнообразным сферам культурных смыслов. Постмодернистская модель мира не имеет категории истины, как не имеет категории идеала. Постмодернизм представляет собой опыт с непрерывным знаковым обменом, взаимопровокациями и перекодировками. Этим вполне объясняются центонность и интертекстуальность: в состоянии постоянного обмена смыслами стирается различие между «своим» и «чужим» словом, а знак, который введен в ситуацию обмена, становится потенциальной принадлежностью любого участника обмена.

Ризома имеет одно замечательное достоинство: она описывает не само произведение, а то, каким оно выглядит в голове автора. Если бы мы могли прочесть мысли автора во время процесса создания произведения, то перед нами бы предстал сюжет, который действительно очень напоминает корневую систему растения – мир, не имеющий начала и конца и содержащий в себе множество постоянно меняющихся связей, мир динамичный и неупорядоченный. Иначе говоря, достоинством ризомы является то, что она способна показать читателю текст таким, каким он выглядел до своего создания. Ризома представляет собой попытку заглянуть автору в голову. И не только автору – но одновременно и читателю. Ведь когда читатель по-настоящему погружается в произведение, оно начинает прорастать в его сознании, подпитывается ассоциациями и живет собственной жизнью.

Постмодернистское письмо принципиально ризоморфное, и ему по определению не может быть присущ единственно правильный или единственно возможный не только способ, но и язык артикуляции.

Очевидно, что ризоморфная структура исследуемого нами текста полностью соответствует требованиям концепции постмодернизма. Текст состоит из четырех частей, причем первая часть описывает детство главного героя – Альбека Крымова, вторая представляет собой ироничную трактовку Нартского эпоса, третья часть – не что иное, на наш взгляд, как реминисценция романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», а четвертая часть – это легенда о маленьких людях, объемом в несколько строк. Причем буквально с первой страницы книги прослеживается четкая авторская позиция, отраженная в паратекстуальных включениях, а именно мысль о том, что объектом тотальной иронии в данном тексте является не Нартский эпос, а наши современники.

Повествование предваряет «Краткий словарь для адыгов, считающих себя таковыми или таковыми являющихся».

В первой части, как уже было отмечено, речь идет о детстве главного героя Альбека Крымова, которое проходит в городе Абраге. Автор описывает

современную действительность, при этом само описание фрагментарно, прерывисто, как это часто бывает с детскими воспоминаниями и впечатлениями, а это, в свою очередь, соответствует постмодернистскому дискурсу.

Повествование занимает несколько страниц и заканчивается смертью Сатаней – матери Альбека. Некоторые герои – Акуанда, бабка Барымбух, Малечипх – также носят имена персонажей Нартиады. Нам представляется, что прецедентные имена, заимствованные из Нартского эпоса, введены в первую часть прежде всего для того, чтобы уже на первых страницах текста произошло распознавание по шкале свой/чужой, т.е. это и есть проявление первого слоя интертекстуальности. Однако, очевидно, что этого распознавания может и не произойти, если читатель не знаком с первоисточником. На это иронично указывает и сам автор в «Кратком словаре для адыгов, считающих себя таковыми или таковыми являющихся». Не случайно в текст, на наш взгляд, введен и следующий образ. Как следует из сказанного, кроме самого Альбека, все герои – это женские образы. Единственный мужской образ – «Черный Некто»:

«Черный Некто жил в нашем доме. Он занимал таинственную комнату, вход в которую был настрого запрещен» (Кошубаев 2004, с. 18-19).

«Черный Некто» – не что иное, по нашему мнению, как симулякр – один из феноменов постмодернизма. Как уже было отмечено ранее, постмодернистская ирония не только разрушает представление об окружающей действительности, но и способна из осколков представлений об этой действительности создать новый невозможный объект. Что мы и имеем возможность наблюдать в данном случае. Другими словами, уже на первых страницах произведения, помимо прецедентных имен, являющихся материальным воплощением интертекстуальности, мы сталкиваемся и с другими признаками постмодернистского текста.

Вторая часть – это ироничная реминисценция Нартиады. «Термином «реминисценция» обозначаются присутствующие в художественных текстах «отсылки» к предшествующим литературным фактам, отдельным произведениям или их группам, напоминания о них. Другими словами, реминисценции – это

образы литературы в литературе. Наиболее распространенная форма реминисценции – цитата, точная или неточная, «закавыченная» или остающаяся неявной, подтекстовой» (Шкловский 1983, с.253).

Так же, как и в традиционном изложении Нартиады, главным действующим лицом у Кошубаева является Сосруко. Но основные мотивы Нартиады (возвращение огня, битва с Тотрешем, похищение у богов семян винограда, возвращение проса и т.д.) носят тотально иронический характер. Именно наличие тотальной иронии и дает нам одно из оснований причислить данный текст к постмодернистским.

Известно, что характерный признак композиционного строения Нартских сказаний – это членение их на отдельные сцены. Чаще всего сказание представляет собой очередной эпизод из жизни хорошо известных слушателям персонажей. Исследуя устойчивые компоненты и формулы Нартского эпоса, необходимо учитывать его жанровые особенности. По нашему мнению, неверно было бы думать, что когда-то Нартский эпос имел совсем иную композиционную структуру, обладал совершенно другими жанровыми признаками. Иначе говоря, как нам видится, по существующим записям Нартского эпоса вполне можно исследовать его подлинные жанровые признаки и качества. Разумеется, что к XIX в., когда были сделаны первые записи, Эпос не мог не измениться. Тем не менее, вряд ли эти изменения позволили Эпосу стать совершенно неузнаваемым. Во всяком случае, подобное представление мы не можем соотнести с тем вниманием и с той бережностью, с которыми адыгский народ относится и всегда относился к своему культурному наследию.

В данном случае сама манера подачи литературного материала Эпоса, а именно фрагментарность повествования и частая смена голоса рассказчика, полностью совпадает с повествовательной стратегией постмодернистского дискурса; и в этом контексте обращение к Нартскому эпосу вполне оправданно, т. к. его дробная структура концептуально совпадает с постмодернистскими установками и максимально работает на задачу усложнения повествования.

«Мифопоэтика явилась серьезным подспорьем в сюжетно - композиционной организации текста Д. Кошубаева «Абраг» и обусловила структурно - стилевые особенности фольклорно - мифологического контекста» (Паранук 2012,180).

Помимо Сосруко, целый ряд персонажей (Тотреш, Батраз, Ашемез, Бадыноко, Сатаней, Акуанда, Барымбух и др.) являются полноценными художественными образами. Но и они подвергаются ироническому переосмыслению. Также Дж. Кошубаев вводит в повествование и персонажей, которых нет в традиционном изложении Нартского эпоса. Это, прежде всего, Мировое дерево - женщина, а также старички - лесовички Тхакумаховы, голубка Мыгазеш, Еминеж, сын Тлепша и Мирового дерева - женщины Нэгур.

Особо следует отметить, что пантеон адыгских богов, представленный в тексте (Уашхо, Тлепш, Созереш, Псатха, Тхаголедж, Амыш, Мазитха), хотя и подвергается постмодернистской иронии, но воспроизведен в соответствии с мифопоэтической традицией.

Кошубаев еще более усложняет структуру текста второй части, вводя в повествование большое количество интертекстуальных включений. Это, прежде всего, аллюзии к Библии, мировой мифологии и литературе.

В третьей части своего произведения автор опять возвращается к событиям, происходящие в Абраге, но спустя несколько лет. Повзрослевший Альбек Крымов возвращается в город своего детства, чтобы написать книгу. Но городу суждено было погибнуть, на его месте образовалось озеро, а спасенным оказался лишь главный герой.

Совершенно очевидно, что третья часть романа Дж. Кошубаева «Абраг» – реминисценция романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», точнее, сюжетной линии, повествующей о прибытии Воланда и его свиты в Москву. Как сам роман «Мастер и Маргарита» причислен исследователями к разряду прецедентных, так отдельные высказывания («Аннушка уже разлила подсолнечное масло», «рукописи не горят») бесспорно, являются прецедентными. Прецедентной является и ситуация, описывающая события первой главы «Мастера и

Маргариты». И ее деконструкция в тексте «Абрага», на наш взгляд, не случайна. Здесь следует отметить, что в третьей части романа Дж. Кошубаева мы обнаруживаем большое количество совпадений между этими двумя текстами.

Третья часть романа Дж. Кошубаева начинается так:

«...Из купе представительского класса вышли три человека. На первом, низкорослом господине, припадающем на левую ногу, красовался старомодный котелок, облачен он был в черную тройку, причем жилетка топорщилась, распираемая упитанным брюшком ... В то утро перрон был пуст ... Костлявый господин мечтательно вздохнул, окидывая разноцветными глазами открывшуюся панораму сверкающих алмазными блестками гор...» (Кошубаев 2004, с.72).

Имена же троицы, прибывшей в Абраг вершить Высший суд – Прозектор, Экзекутор и Апологус.

Сравним этот фрагмент текста с началом первой части романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова:

«Однажды весной, в Москве на Патриарших прудах, появились два гражданина ... Да, и следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека ... в аллее показался первый человек ... ни на какую ногу описываемый не хромал ... Правый глаз черный, левый почему - то зеленый» (Булгаков 1988, с. 12-14).

Уже первые строки повествования вызывают ряд ассоциаций и настраивают читателя, знакомого с булгаковским текстом, на определенный лад. Известно, что роман М. Булгакова критиками был воспринят по-разному. Одни считали его романом о любви, другие – великолепной сатирой, некоторые – философской притчей с религиозным уклоном. Другими словами, текст «Мастера и Маргариты», к тому же сам наполненный большим количеством реминисценций, являет собой, пользуясь терминологией постмодернистов, пример «двойного кодирования». А его введение в текст «Абрага» для читателя, способного этот код распознать, обязательно вызывает вопрос: «Что хотел сказать этим автор?»

По М. М. Бахтину, «...два текста, отдаленные друг от друга во времени и пространстве, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть какая - либо смысловая конвергенция (частичная общность темы, точки зрения, реакции на какое - либо произведение). Сложная опосредованность авторской позиции выражается в реминисценциях, в заключенной в них игровой основе, утрированности (пародийности), полемичности, т.е., во всем том, что говорит об отношении автора данного текста к «чужому слову» (Бахтин, электр. рес.).

Кошубаев, вслед за М. Булгаковым, при помощи тотальной постмодернистской иронии иносказательно говорит о том, что в современной действительности на первый план выходят не нравственность и высокие идеалы, не духовность, а низменные желания и страсти людей.

Подтверждение этому мы находим в словах Апологуса, «ангела с человеческим лицом». Он высказывает свои сомнения по поводу того, правильно ли были выбраны десять праведников для спасения.

А в число праведников вошли мэр Хаблов, которого нашли в рабочем кабинете мертвым с пачкой банкнот во рту; поэт Сипсов, который, будучи повешенным, сжимал в руке том своих собственных сочинений, открытый на странице 666. Причем красным карандашом была подчеркнута строка «О, мой народ, люблю тебя, как мать». Художник Суретов был найден мертвым рядом с неоконченным портретом мэра. Профессор Тхытлов – раздавлен стеллажом. «Остекленевшие, несколько удивленные глаз профессора были прикованы к папке: «Страна Нартов: достоверное о недостоверном» (Кошубаев 2004, с.85). Главный редактор «Абраговского хроникера» Каламов умер над неоконченной статьей «Вклад моего народа в адыгский этикет». «Светило абраговской медицины психиатр Псатхов скончался за чтением трудов Зигмунда Фрейда, а полковник национальной гвардии Кинжалов приказал долго жить на армейском плацу, отдавая честь марширующим гвардейцам...

Глава оппозиции, автор фундаментального исследования «Практика и теория хабзэ», выпускник средней школы номер пять, самородок Хабзиков умер, облаченный в черкеску и бурку, прижимая к груди свой пудовый труд.

И за всеми смертями маячили неуловимые трое, которых как бы никто не видел, но видели все» (Кошубаев 2004, с.85-86).

Нам представляется, что реминисценция романа М. Булгакова присутствует в произведении Дж. Кошубаева вполне закономерно. Общеизвестный факт, что излюбленной темой творчества М. Булгакова была тема «художник и мир». В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков проводит параллель между собой, своим героем Мастером, художником, непризнанным, непонятым и отторгнутым своим временем, и Иешуа, бродячим философом, литературным Христом, тоже отторгнутым и преданным своим временем, но поднятым и воскрешенным уже в качестве Бога после своей физической смерти. Они все – творцы искусства, Мастера. Они несли людям красоту, духовную красоту. И не были поняты, были отторгнуты, распяты... Похожие мысли высказывает в своих произведениях и Кошубаев: эта идея красной нитью проходит и в повести «Был счастья день», с размышлениями на эту тему мы сталкиваемся и на страницах романа «Абраг».

Сравним следующие два эпизода. Фрагмент текста из романа «Абраг»:

«– Ваша рукопись, Крымов.

– Вы кто, издатель? И откуда вам, собственно, известно о существовании рукописи?

– Любезный мой, тонкие губы Прозектора растянулись в жестокой усмешке, – этот город обречен, равно как и его жители. А рукописи не тонут.

– Не горят, вы хотели сказать.

– Я сказал именно то, что хотел сказать. К чему оставлять свидетельства? У вас есть выбор – рукопись в обмен на женщину. Ведь именно ее вы ищете.

– Рукописи нет.

– Что ж, я вас предупредил.

И с этими словами Прозектор исчез, растворившись в гудящей толпе» (Кошубаев 2004, с. 83).

Эпизод из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

«Дайте - ка посмотреть, – Воланд протянул руку ладонью кверху.

Я, к сожаленью, не могу этого сделать, – ответил мастер, потому что я сжег его в печке.

Простите, не поверю, – ответил Воланд, этого быть не может. Рукописи не горят. – Он повернулся и сказал: – Ну - ка, Бегемот, дай сюда роман» (Булгаков 1988, с. 279).

На наш взгляд, перед нами очередная деконструкция эпизода булгаковского романа.

Вероятно, Дж. Кошубаев при создании своего романа отчетливо представлял, какой критике может подвергнуться его произведение. И действительно, многие восприняли его трактовку Нартиады как глумление над традицией. Однако мы считаем, что Кошубаев еще раз напомнил о значительности Нартского эпоса, а истинным объектом постмодернистской иронии в его произведении является наш современник. И подтверждением тому служит четвертая часть романа «Исход. Время маленьких людей» объемом в несколько строк:

« – Нам пора уходить, – сказал старик старухе, когда она, развернув перед ним платок, показала маленького человечка.

Старик бросил плуг, быков и, даже не притронувшись к еде, начал собираться в дорогу.

– Почему? Почему, зиусхан?! – воскликнула старуха.

Он пожевал губами, вздохнул и, бросив на нее взгляд из - под седых кустистых бровей, ответил:

– Маленькие Люди пришли на нашу землю. Наступило время Маленьких Людей.

Не говоря больше ни слова, они собрали свои нехитрые пожитки и ушли в ту сторону, где заходит Солнце.

Так говорят.

Так умер Миф» (Кошубаев 2004, с.9).

Нам представляется, что время «маленьких людей» – это время «самородков Хабзиковых» и «симфонистов Джегуаковых». Но автор оправдывает их в своем послесловии, еще раз напоминая о мощи Нартского эпоса, смысл которого не каждому дано постичь именно в силу его величественности и недостижимости. И речь в его произведении идет не о жителях несуществующего города Абрага, а о современниках. И это предположение согласуется с постмодернистским взглядом на современность. Ведь по мысли постмодернистов, единственное, что может спасти современное общество от катастрофы – это переосмысление традиции, пусть ироничный, но взгляд в прошлое. И подтверждение этому мы находим в послесловии к роману:

«...заклученный в капсулу народной памяти, он (эпос) путешествовал сквозь столетия, теряя вполне реальные черты и все более приобретая фантастическое обличье. Он прибыл и в наше время, подобно пришельцу из глубин космоса. И странное дело! Смысл нартских сказаний как бы прост и понятен, но на деле – мы лишь скользим на их поверхности, не подозревая истинной глубины, даже больше – бездны скрытого знания. А оно нам важно, поскольку в Эпосе, словно в матрице, отпечатано прошлое, настоящее и будущее. И если прошлое и будущее вне пределов нашей власти, то настоящее, в котором и творятся эти два потока времени, всегда нерасторжимо с нами» (Кошубаев 2004, с. 91).

Так, из разрозненных фрагментов (детство Альбека Крымова, ироничное переосмысление Нартиады, реминисценция «Мастера и Маргариты», притча о маленьких людях) на наших глазах формируется цельный, объединенный общей идеей, совершенно неподражаемый в стилистическом отношении текст.

3.3 Аллюзии и реминисценции в тексте

Следует отметить, что кроме обращения к Нартскому эпосу и роману Булгакова, текст Дж. Кошубаева содержит большое количество аллюзий и реминисценций, что особенно характерно для литературы постмодернизма:

«Он ехал мелкой рысцой по Барсову полю, когда на горизонте обозначился силуэт всадника с двурогим копьём» (Кошубаев 2004, с.21).

На наш взгляд, перед нами аллюзия к Марсову полю, посвященному богу войны Марсу. Это историческая часть Рима, которая находится на левом берегу реки Тибр. После изгнания Тарквиниев на поле проходили общественные и военные собрания. В древности Марсово поле означало поле битвы. В данном случае в тексте Кошубаева аллюзия имеет ярко выраженный иронический характер.

Обратимся к следующему фрагменту:

«Случилось так, что Тлепш перековал все орала и мечи в Стране Нартов» (Кошубаев 2004, с.44).

Приведенная фраза – это, по всей видимости, деконструкция библейского прецедентного высказывания. В Библии, в Ветхом Завете, в Книге пророка Исаяи (гл. 2, ст.4), предсказывается второе пришествие на землю Иисуса Христа и вечный мир, который должен будет после этого наступить: «И будет судить Он народы, и обличит многие племена; и перекует мечи свои на орала, и копья свои – на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать».

На следующий эпизод, по нашему мнению, следует обратить особое внимание:

«На следующий день, то есть через два дня после того, как Тлепш в гневе и бессилии гремел молотом по наковальне, Шхабг был обнаружен привязанным к скале с расплющенной головой лицом к солнцу. Очевидцы утверждали, что это дело рук Нэгура» (Кошубаев 2004, с. 47).

По всей видимости, перед нами – очередная реминисценция, в данном случае – это «Прометей прикованный» – трагедия древнегреческого драматурга Эсхила, представленная в 444 - 443 годах до нашей эры. Она входила в тетралогия, в которую, помимо данной, была включена трагедия «Прометей освобожденный», сохранившаяся фрагментарно, и утраченная трагедия «Прометей - Огненосец». В трагедии говорится о том, как за похищение огня по велению Зевса Гефест приковывает Прометея к скале.

Именно наличием постмодернистской ироничной игры мы можем объяснить, что эпизод с «прикованным к скале» в тексте встречается дважды.

Прозектор рассказывает легенду о Горце и Старце, прикованном к скале:

«...то, что открылось взору, вселило в душу Горца ужас: седобородый Старец, покрытый серебряным инеем, был прикован цепями к скале» (Кошубаев 2004, с.89).

В данном случае, на наш взгляд, еще раз обыгрывается мысль постмодернистов о том, все наше существование симулятивно, и симулякр, возникший в результате разрушения целостного представления о жизни, может моделироваться как угодно.

Следующий фрагмент текста представляет собой аллюзию к двенадцатому подвигу Геракла (яблоки гесперид). Яблоки наделяли каждого, кто к ним прикоснется, бессмертием и вечной молодостью. Вот эти плоды и приказал добыть Гераклу Эврисфей, якобы для того, чтобы сравняться с богами. Однако Эврисфей не взял яблок, которые добыл Геракл, т.к. ему нужны были не яблоки, а смерть героя. Геракл передал яблоки Афине, а та возвратила их гесперидам:

«В стране Нартов произрастало Золотое дерево, приносящее в день по одному яблоку. Половина плода была алая, другая – белая. Дерево выполняло функции регулятора мужского и женского состава нартского общества: если женщина съедала алую половину – рождался мальчик, если белую – девочка. Но в одно прекрасное утро нарты с удивлением обнаружили, что плод, созревший за ночь, исчез» (Кошубаев 2004, с.57).

Приведенный ниже фрагмент текста представляет собой, по нашему мнению, аллюзию к мифу о ящике Пандоры и реминисценцию шабаша на Лысой горе из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

« И вот, когда настало полнолуние, Нана - Вако отправилась на шабаш к главному Удду – отчитаться о проделанной за год работе, да заодно посоветоваться о предстоящей.

Шабаш проходил на Шуан - горе.

Удд начал раздачу мешков с запасом новых несчастий, пакостей и болезней. Раздача происходила в невообразимой сутолоке и свалке. Мешков было строго ограниченное количество, спрос превышал предложение, и в этом мешкохватательстве побеждали обычно ловкость, хитрость и быстрота» (Кошубаев 2004, с. 70).

В древнегреческой мифологии Пандора – первая женщина, которая была создана по приказанию Зевса в наказание людям за то, что Прометей похитил для них огонь. Любопытная Пандора открыла подаренный Зевсом сосуд (ящик Пандоры), и из него разлетелись по миру несчастья и бедствия, а на доньшке осталась лишь одна надежда.

В новое время крылатая фраза «открыть ларец Пандоры» означает совершить действия с необратимыми последствиями, обычно негативными.

В тексте также присутствует эпизод смерти Сосруко. Он гибнет от раны в бедро (за бедра держал Сосруко Глепш клещами при закаливании). Это, по всей видимости, аллюзия к послегомеровскому мифу об Ахиллесовой пяте, переданному римским писателем Гигином. Он повествует о том, как мать Ахилла (Ахиллеса) Фетида решила сделать тело своего сына неуязвимым и для этого окунула его в священную реку Стикс. Но, окуная младенца в воду, мать держала его за пятку, и пятка осталась единственным уязвимым местом Ахилла. Впоследствии именно туда попал своей стрелой Парис, смертельно ранив героя.

В приведенном ниже фрагменте текста мы обнаруживаем сразу несколько аллюзий.

«...Свирель и красавица, как выяснилось, обретались на седьмом дне земли, куда и отправились Ашамез, Сосруко, Бадыноко и Шауей. Шауей обещал осветить путь своим сердцем, Бадыноко – перевернуть мир, если у мира будет рукоятка, а Сосруко – превратить свое тело в крепость» (Кошубаев 2004, с. 62).

«Осветить путь своим сердцем» – очевидно, что это аллюзия к произведению М. Горького «Старуха Изергиль», точнее, к легенде о Ларре и Данко, у которого от глубокого сострадания к соплеменникам, живущим без солнца в болотах, в сердце зажегся огонь любви к ним, и эта искра превратилась в факел.

«Перевернуть мир, если у мира будет рукоятка» – деконструкция изречения Архимеда «Дайте мне точку опоры, и я переверну мир», с древнегреческого (в латинской транслитерации): «*Dos moīru sto, kai tan gan kinaso*». Буквально: «Дай, где стать, и я поверну Землю».

Рассмотрим следующий фрагмент третьей части текста:

«– Тебе надо уезжать отсюда, – глухо обронила Барымбух, закрывая за Альбеком дверь.

– Почему, нана?

– Этот город погиб. – С этими словами старуха, взмахнув перепончатыми крыльями, исчезла» (Кошубаев 2004, с.86-87).

В первой части произведения Барымбух – бабушка главного героя Альбека Крымова, во второй – мать нарта Тотреша, в третьей – снова бабушка Барымбух. При этом умершая, по утверждению друга детства Альбека, пять лет назад и крыльев при жизни не имевшая.

По нашему мнению, это ироничная аллюзия к роману В. Пелевина «Жизнь насекомых», что, на наш взгляд, является еще одним подтверждением нашего предположения о постмодернистской направленности исследуемого текста. Ведь, как было отмечено ранее, одна из функций присутствия прецедентных феноменов (а роман Пелевина, несомненно, является таковым) – произвести распознавание по шкале «свой/чужой».

Проявление интертекстуальности в данном тексте мы связываем с реализацией нескольких функций: она является формой проявления авторской позиции (культурной, социальной, эстетической) и средством для того, чтобы нацелить текст на определенную аудиторию, которая способна распознать авторские ссылки. Кроме того, как уже было сказано выше, такая композиция текста нивелирует писателя и читателя на уровне интерпретации, т.к. выбор и смену фокуса и путь чтения текста осуществляет, как правило, «потребитель» информации.

3.4 Ирония и «черный юмор» в «Абраге»

3.4.1 Особенности иронии постмодерна

Возникновение постмодернистских тенденций в культуре связано с осознанием ограниченности социального прогресса и боязнью общества, что результаты этого прогресса поставят под угрозу уничтожения само время и пространство культуры. Постмодернизм как бы должен установить пределы вмешательства человека в процессы развития природы, общества и культуры. Поэтому постмодернизму свойственны поиски универсального кода, сближение разговорного и художественного языка. Множественность интерпретаций обуславливает и «двухадресность» произведений искусства постмодернизма. Они обращены и интеллектуальной элите, знакомой с кодами культурно - исторических эпох, претворенных в данном произведении, и к массовому читателю, которому окажется доступным лишь один, лежащий на поверхности код, но и он, тем не менее, дает почву для интерпретации, одной из бесчисленного множества. В исследуемом нами тексте первым слоем интертекстуальности является, как было отмечено ранее, иронично переосмысленное изложение Нартского эпоса. Язык изложения таков, что может оказаться привлекательным для массового читателя.

Это находит свое отражение в следующих стилистических явлениях:

- «анархизм» стилей, их бесконечное многообразие, эклектизм, коллажность, царство субъективного монтажа, стилевой плюрализм:

«Покойный муж, перед тем как стать покойником, обозвал ее «маленькой несчастливцей», а его же соратники и сородичи помогли Химишу изменить форму бытия в этом мире. Произошло это еще до рождения Батраза.

Вано - нана, никак не ожидавшая такого поворота событий, хоть и должна была это предвидеть в силу своего дара, отправилась за советом к нартам: как поступить с младенцем. Мнения по данному вопросу оказались диаметрально противоположны. Одни предлагали младенца умертвить, дабы не иметь в его лице соперника, кровника или еще кого -нибудь, способного доставить в будущем массу хлопот, другие же предлагали обождать, а вдруг все окажется не так плохо. Возобладала последняя точка зрения, но, как выяснилось в дальнейшем, она была ошибочна» (Кошубаев 2004, с.3).

- Сближение и сращивание различных художественных направлений:

«Тотреш, сын Альбека, прибыл домой довольный донельзя. Барымбух и сестрица Данах с нетерпением ожидали, когда он закончит трапезу, поданную на девяносто девяти анэ, и поведает о событиях минувшего дня. Сам Тотреш, который был не прочь потрепаться о своих похождениях, утолив волчий голод, поведал следующую историю...» (Кошубаев 2004, с. 22).

- Ориентация на все слои общества (т.е. отсутствие деления на «массу» и «элиту»):

«Тотреш, как обычно, отправился на поиски наживы, и, промотавшись без толку весь день, наткнулся на одного нарта – тот ехал на какой - то замученной кляче, в оборванной одежде, единственное, что у него было – замечательный меч. Тотреш, не испытывавший особого желания убивать заморыша, – и так репутация была не ахти – предложил нарту по - доброму расстаться с мечом» (Кошубаев 2004, с.23).

- Иронизирование над художественными традициями прошлых культур:

«Они улучили момент, когда похититель – обыкновенный дракон Бляго – спал после праведных трудов, и похитили Ахумиду вместе с инструментом. Дракон бросился в погоню, и все бы обошлось хорошо, если бы не извечное любопытство Сосруко – ему захотелось посмотреть на живого Бляго и он сделал в крепости своего тела маленькую щелку. Этого оказалось достаточно. Бляго, наплевав на свирель, схватил девушку и бросился наутек. Но далеко не ушел – Ашамез, воспламененный страстью, сбил его влет, и черный незнакомец разбился в лепешку» (Кошубаев 2004, с. 62).

На наш взгляд, в приведенных фрагментах текста в полной мере отражены идеи постмодернизма о стилевом синкретизме, о его ориентации на различные слои общества, о пародийном переосмыслении традиций.

По мысли Р. Барта, противоположностью Жизни является не Смерть, а Язык. Именно в структуре текста ирония постмодерна выражена особенно ярко.

Ирония постмодерна – радикальная ирония. В традиционном понимании она скептически подрывает устоявшиеся стереотипы, банальности и привычки людей. Однако сфера ее деятельности – не интеллект личности, а межкультурная коммуникация. Возникновение иронии в контексте культуры происходит тогда, когда коллективные представления контрастируют с некой акцией художника. Такая ирония также не приемлет ни уникальную страсть, ни личностную идентичность. Однако важным здесь является даже не то, что все и вся подвергается отрицанию или то, что постмодернистская ирония пародирует экзистенциальную проблематику. Существенным оказывается то, что, с точки зрения постмодернизма, конец истории, децентрация субъекта, утрата легитимности – это ситуация, в которой ирония наделяется нетрадиционными чертами, – контекстуальностью и карнавализацией, обуславливающих ситуативность и отклонение от принципа аналогии.

В целом действие иронии в постсовременной ситуации отличают неопределенность и имманентность, хотя как радикальная ирония она все подвергает сомнению, не исключая и субъективность, которую имитирует в акте

высказывания таким образом, что становится непонятно, кто является объектом иронии, а кто иронизирует:

«Раз в год на Хасу приглашали самого старого нарта. Он приходил, становился возле бочки и произносил хохи в честь присутствующих. Когда приглашенный напивался до состояния полной невменяемости, ему либо отрубали голову, либо забивали камнями, которые каждый нарт держал в левом рукаве черкески. Таким образом, в Стране Нартов долгое время царили молодость и здоровье...

Когда подошел срок Озырмеджу напиться до бесчувствия и умереть, к чему он уже мысленно подготовился, Сатаней посоветовала ему много не пить, а много говорить. Остальное она брала на себя. Озырмедж так и сделал...

...Озырмедж остался жив, и под это событие была подведена этико - правовая основа, гласившая, что стариков надо уважать, любить и лелеять» (Кошубаев 2004, с.52).

Неопределенность – это всевозможные неясности, двусмысленности, недомолвки, стремление к молчанию и немислимому, производимое в языковых играх. Имманентность здесь выступает безбрежным горизонтом культурных текстов, которые охватывают семантически весь архив истории. Экзистенциальным смыслом неопределенной иронии становится то, что человек оказывает вялое сопротивление миру трудностей и довольствуется маленькими радостями жизни. В этом смысле иронию постмодерна можно назвать нерешительной иронией, которая заключает в себе генерирующую и редуцирующую стороны.

Понимание множественности и беспорядочности, осознание восприятия раздробленности реальности сочетаются с подсознательным стремлением изменить мир, при этом его сопровождает амбивалентное состояние – наслаждение культурными текстами, прикрывающее тревогу и растерянность. Радикальная ирония в такой ситуации выступает не столько аналогией

(противоположным утверждением), сколько различием, чувством множественности:

«Наутро три главные газеты славного города Абрага пестрели заголовками: «Умерла душа музыки», «Адыгская музыка понесла невосполнимую утрату», «Ушел Джегуако, ушел навсегда».

«Абраговский хроникер» писал:

«Труп нашей музыки был обнаружен ранним утром солисткой нашей филармонии Н. в его собственном доме. Обстоятельства смерти выясняются».

Более обстоятельно выразился «Голос Абрага»:

Дирижерская палочка пронзила его сердце в тот миг, когда оно перестало стучать. Заказное убийство? Кому понадобилась смерть никому безобидного композитора?»

«Абраговец» откликнулся на смерть симфониста статьей «Последнее крещендо Джегуакова» (Кошубаев 2004, с. 75).

Ирония способна произвести дисперсию смысла только при выходе за рамки аналогии. Это значит, что иронизирующий субъект не является индивидуалистом. Ирония утверждает не его субъективность, а индивидуальное, единичное в мире, не подводимое под общее:

«— Имел он права или не имел, — глубокомысленно изрек Озырмедж, — но он сделал то, что он сделал, и в этом мне главное видится в том, чтобы яснее видеть главное.

На Хасе воцарилось почтительное молчание. Никто не понял смысла сказанного тхамадой, но именно в непонимании таилась глубокая мудрость» (Кошубаев 2004, с.27).

Иронизирующим воплощается его автономный вкус, и он сам дает ему оценочные суждения (речь идет о рефлексии по поводу собственного творческого процесса). Писатель - постмодернист, таким образом, производит уникальное событие, переиначивая время и проходящие моменты бытия.

Понятие метаязыковой игры поясняет У. Эко. Если системой авангарда предлагается выход для того, кто не понимает игру (отказаться от игры), то в системе постмодернизма можно участвовать в игре, даже не понимая ее. Это является главным отличительным свойством иронического творчества постмодернизма. Здесь для понимания текста необходимо не отрицание сказанного, а его ироническое осмысление.

Являясь объектом желания в пространстве текста, карнавализация осуществляется подрывом привычных слов и ситуаций, банальных вещей и разрушением устойчивых взглядов и регулярных действий, чтобы произвести дисперсию смысла, утвердить различия, множественность версий рассказа, изменение событий.

Это означает, что, являясь объективной чертой интертекстуальности, метаирония онтологически присуща движению современной культуры. Она возникает объективно. И как следствие – современный человек зачастую не знает, что он ироник, наша культура не сознает, что она иронична:

«Трудно быть симфонистом на исходе века двадцатого. Впрочем, Хасан Джегуаков так не думал. Он просто им был, а поскольку других симфонистов рядом не существовало, успех и признание ему были обеспечены.

Джегуаков, размышляя о Моцарте, как истинный абраговец, искренне полагал, что ни в чем не уступает австрийцу. Из всех регалий, полагающихся ему по рангу и возрасту, он получил все. И мысленно уже видел себя в местном пантеоне.

В то утро создатель мало кому известных симфоний зашел в свой кабинет и был несколько удивлен, застав трех абсолютно трезвых незнакомцев. Обыкновенно поутру в кабинете обнаруживались представительницы вокальных, исполнительских и других дарований, не считая периодически утопавших в Бахусе и Бахе собратьев по мажору. Он впервые столкнулся с такой трезвой ситуацией» (Кошубаев 2004, с.73).

Энергия желания в гетерогенном тексте постоянно чревата иронией.

Малейшей рефлексией, изменением угла зрения, неловким движением, неуместной фразой можно вызвать полифонию насмешливых ассоциаций или запустить механизм переоценки ценностей:

«Сосруко жаждал подвига. Таковой им был запланирован по двум причинам: во - первых, к нему пренебрежительно относились высокородные соплеменники, утверждая, что он – сын пастуха, во - вторых, он был нарт, и звание нарта просто обязывало его совершить доблести.

Для подвига был выбран день санопития, ибо в этот день наиболее эффектно можно было бы преподнести свое геройство, поскольку все нарты пребывали в одном месте» (Кошубаев 2004, с.21).

Подобный эффект мы можем наблюдать и в приведенном ниже фрагменте текста:

«Результатом размышлений стал вопрос, мучивший кузнеца днем и ночью: в чем смысл мира? Будучи человеком действия, он, недолго думая, отправился на поиски ответа.

Глепш шел строго на Запад, благо протезы, которые он себе соорудил и приклепал, не уставали и не натирали мозолей» (Кошубаев 2004, с.44).

Закономерно, что, оказавшись вынесенными на поверхность настоящего, смыслы и события начинают сбивать с толку любой логизирующий рассудок и здравый смысл, всякое генерализирующее мышление и постоянно обрывают язык «общих мест».

Наука XX века ставит под сомнение трехмерность и однородность «реального» пространства, что находит свое отражение в разнообразии пространственных форм в литературе современности, в том числе и в рамках одного произведения. Литература XX века осуществляет отход от изображения художественного времени как проекции «реального» времени, которое привычно для большинства как представление как о луче, направленном из прошлого в бесконечно далекое будущее. Наряду с этим, осуществляются и разнообразные попытки философски осмыслить проблему времени посредством искусства.

Фрагментарность и нелинейное повествование являются главными особенностями постмодернистской литературы. Временное искажение в постмодернистской литературе может быть использовано в различных формах, зачастую – для придания оттенка иронии. Искажения времени можно обнаружить во многих романах Курта Воннегута; самый известный пример – «отключившийся во времени» Билли Пилигрим из «Бойни номер пять». В своем рассказе «Няня» Роберт Кувер предлагает несколько вариантов события, которые происходят одновременно, – по одной версии няня убита, по другой – с ней ничего не случается и т.д. Таким образом, ни одну из версий нельзя единственно правильной.

Так, в случае межкультурной коммуникации и интертекстуальности, мы сталкиваемся с нетрадиционными проявлениями иронической игры, т. е. прежде всего, с эффектами и ситуациями:

«Он вспомнил. Он знал эту женщину. Это было во времена среднего Царства, в храме Амона Ра» (Кошубаев 2004, с.76).

Работая в пространстве текста или в пространстве слов и вещей, ирония является эффектом желания. Желать событие – это, в том числе, и насмехаясь над миром, придавать обстоятельствам какой угодно смысл, а, следовательно, активно изменять событие или ситуацию.

Любое положение вещей не имеет никакого значения до тех пор, пока человек не проявит к нему внимание. Желание, которое интенционально обращено к миру, позволяет увидеть некий факт. Факт – всего лишь голый факт до тех пор, пока его не рассказали другому, тому, кто подтвердит его существование. Только став рассказанным, факт становится событием. Но суть заключается в том, что желание события может быть осуществлено в нескольких версиях. Не только сам человек видит эпизод в разных временных отрывках, но и свидетель застает происходящее в своем времени:

«– А где ты остановился? – поинтересовался Уидант.

– У бабки.

– Барымбух? Так она ж умерла.

Повисла пауза.

– Я видел ее сегодня утром, – сказал Крымов.

– Она умерла пять лет назад. Если не веришь, поезжай на кладбище. А вообще, это без разницы – умерла или нет» (Кошубаев 2004, с. 79).

Как результат – складываются несколько равновероятных версий, при этом событие приобретает несколько смыслов, они совершенно безразличны истине или лжи, не подвержены логике или хронологии происходящего. Вот здесь и возникают разнообразные смыслы, не только противоположные, но и фрагментарные и инородные друг другу.

Ирония в постмодернизме представляет собой инсценирование желания объекта: при подрыве общего смысла из обломков и фрагментов происходит формирование нового невозможного объекта – симулякра. В тексте это проявляется посредством введения в повествование, например, волшебства, превращения.

Так, в тексте Кошубаева животные наделяются способностью говорить:

«Внезапно раздались странные звуки, которые по мере приближения звучали все более устрашающе. Алюн прижал уши к своему гладкому черепу.

– Поехали лучше домой, – сказал он Тотрешу.

– Ты что, не в своем уме?! – гневно прорычал хозяин, но конь, припомнив угрозы Барымбух и сделав вид, что не слышит его, начал потихоньку пятиться назад» (Кошубаев 2004, с. 25).

Возникают мифические персонажи, которых изначально в Нартском эпосе не было:

«Сосруко отрубил ему (Тотрешу) голову. Привязав трофей к седлу, он собрался было в обратный путь, как из близлежащей рощи ему навстречу вышли старик и старуха Тхакумаховы...

...«А не убить ли и их тоже?» – лениво подумал Сосруко, но затем решил, что не стоит мельчить масштаб подвига, да к тому старички - лесовички исчезли так же внезапно, как и появились» (Кошубаев 2004, с.25).

Сами персонажи наделены волшебными качествами:

«Но тут, к ее огорчению, у Бадыноко выросли стальные усы, прижавшие ко дну сосуда трех ядовитых змеек, и он благополучно осушил рог до дна» (Кошубаев 2004, с.42).

Нарты свободно общаются с богами:

«...Бог земледелия Тхаголедж после непродолжительного общения с мальчиком заявил, что единственное, чем он может ему помочь в данной ситуации, – мешок проса на зиму. Амыш – патрон скотоводства – предложил отборный молодняк на развод, но братья за обучение категорически отказался. Уашхо, бог неба, лишь завидев их, чихнул, блеснул и исчез, не проронив ни слова» (Кошубаев 2004, с.43).

Обычные предметы обладают волшебными свойствами:

«... А тем временем Тлепш закончил свою работу и, отдавая стрелу Ерэшху, проинструктировал его:

– Перед тем, как выпустишь ее из лука, скажешь: для Сосруко натягиваю, на Пшатиктеча направляю, в Блипкчеча пускаю! Пока она их не найдет и не убьет, будет летать.

В свое запрограммированное путешествие стрела пустилась с устрашающим жужжанием (Кошубаев 2004, с. 48).

Диалогичность и карнавальность – неотъемлемые элементы постмодернистской игры. В постмодернистской философии мир видится не как саморазвитие Абсолютного Духа, не как единый принцип (концепция Гегеля), а представляется полифонией «голосов», диалогом «первоначал», которые принципиально невозможно свести друг к другу, но которые взаимодополняют друг друга и раскрывают себя через другого. Такой мир представлен не как единство и борьба противоположностей, а как симфония голосов, невозможных

друг без друга. Постмодернистской философией и искусством, не исключаящими ничего, гегелевская модель включена в качестве одного из голосов, равного среди равных. Пример постмодернистского видения мира – концепция диалога Левинаса, теория полилога Ю. Кристевой, анализ карнавальной культуры, критика монологических структур и концепция развертывания диалога М. Бахтина.

Мысли о плюрализме, «равноправном разноголосии», карнавализации реализуется, на наш взгляд, в следующем фрагменте текста. Барымбух совершает намаз на фоне игры внучки с куклами – персонажами уличного театра, что «уравнивает» два этих действия:

«... Барымбух же, совершив омовение, делала в это время намаз, а я замороженно следил за представлением, которое давала Малечипх: сценой служила табуретка, вместо занавеса – шторы на спинке с никелированными набалдашниками, актеры – две матерчатые куклы – Пьеро и Коломбина.

– Нана, – вдруг обратилась Малечипх к старухе Барымбух, когда та, кряхтя, поднималась с молитвенного коврика. – А ведь бога нет.

Это сообщение произвело на старушку ошеломляющее впечатление. Такие же чувства испытала мать Тотреша, когда ей в подол упала отрубленная голова сына. Реакция была столь же эпически - адекватной – в Малечипх полетели огромные портняжки ножницы, от которых она ловко уклонилась» (Кошубаев 2004, с.13).

Эта же идея, на наш взгляд, реализуется и в следующем эпизоде:

«Как - то вечером, отшив очередного жениха, Ахумида обнаружила у порога дома бога Амыша. находка ее обрадовала, она подняла маленького бога и спрятала его в сундук со словами:

– Нарты всегда поклонялись богу, пусть теперь бог поклоняется нартам!

Спрятала и забыла. А через неделю вспомнила, открыла сундук и увидела, что патрон скотоводства мертв. Ахумида расстроилась, но решила: она выйдет замуж за того, кто опознает стрелу Амыша, которую она обнаружила рядом с усопшим богом» (Кошубаев 2004, с.62).

В обоих случаях, на наш взгляд, речь идет именно о постмодернистской иронии и постмодернистском равноправном полилоге.

Таким образом, постмодернистская ирония начинает работать в пространстве телесности и текстуальности, когда телесность выражена желанием, для сознания характерна интенциональность, а текстуальность представляет собой культуру.

3.4.2 «Черный юмор» и гротеск в тексте

Эстетическим методом постмодернизма «жизнь как она есть» как частным случаем разрушения метатекста предполагается наличие в тексте внезапного «прорыва» в нечто ужасное, страшное или, в крайнем случае, «телесное». Эти постмодернистские установки в полной мере отражены, на наш взгляд, в исследуемом нами тексте.

С утратой трансцендентального субъекта в ситуации поворота от интеллектуализма к телесности, нельзя не учитывать, что ирония, являвшаяся интеллектуальной операцией дистанцирования субъекта от мира, в эпоху постмодерна становится коммуникативным отношением индивидов. Что же происходит с иронией, когда точечный субъект стирается и становится виртуальным, когда культура представляет собой текст, а творчество – это производство знаков и значений?

Развиваются наука и техника, материальное производство, общественная жизнь, бурно протекает процесс глобализации. На фоне этого происходит ослабление религиозного сознания, и это неизбежно отражается на человеческом бытии. Такие перемены не могли не отразиться в искусстве и науке. Гуманистические идеалы, идущие от эпохи и Ренессанса и Просвещения, гармоническую, структурированную картину мира, центром которой является цивилизованный человек, примат духовности, разума и морали – одним словом, антропоцентрическую парадигму культуры – вытесняет альтернативная ей,

исходящая из мысли о том, что цивилизацией неизбежно производятся некие силы хаоса, разрушения. Основой этой парадигмы является не цивилизованность, а природность, которая понимается как средоточие хаоса, телесности, иррациональности, смеха, фрагментарности, бессистемности.

Это значит, что сознание тематизируется контекстом культуры. Ментальность, оказавшись переобогаченной стереотипами и образами, симулякрами и клише культуры и спровоцированной желанием (жаждой наслаждения), порождает фантазм сексуальности – некий коллаж скептически окрашенных иллюзий:

«Когда Тлепш достиг берега моря, он увидел дерево необыкновенной красоты. Дерево зашелестело, листва его раздвинулась и пред ним возникло женское лицо, излучающее свет. <<...>> С деревом - женщиной ему было хорошо. Так хорошо, что он даже забыл о цели своего путешествия...» (Кошубаев 2004, с.45).

Выпячивание чисто физических признаков – культ тела, преувеличение молодости и здоровья, возгонка наслаждения и инфляция мужского, визуализация сексуальности – все это лишь подогревает комплексы обычного человека:

«– Как, ты отказываешь в моей просьбе?

– Слушай, я добрался сюда с берегов Тэна, переправился через своенравный Псыж не для того, чтобы месить грязь у чьих - то лягун!

– У чьих - то?! – Голос ее зазвенел, и Сатаней открыла белоснежную, упругую маленькую грудь, увенчанную двумя розовыми сосками. – Ты даже не хочешь внимательно посмотреть на меня!

– Я смотрю, но ничего нового не вижу.

Платье опустилось еще ниже, и взору Бадыноко предстал округлый, гладкий, как полированный меч, живот.

– Э, Сатаней! Постыдилась бы, старая сука! Лучше укажи мне дорогу!

Тут платье упало к ее ногам как бы в опровержение последних слов воина - аскета. «И действительно, – подумал Бадыноко, – старой ее никак не назовешь» (Кошубаев 2004, с.42).

Контекстом западной культуры – «модными» порно, рекламами, журналами, видео и общественными организациями – задается авантюрная модель сексуальных отношений: наслаждение предстает как процесс соблазна, который выдвигает на первый план новизну, страсть, личную изобретательность и умаляет интеллектуальные и нравственные критерии любви. Другими словами, контекст современной культуры подстегивает фантазмы сексуальной активности.

«Черный юмор» как модификация иронии присутствовал в элитарном сознании эстетики сюрреализма и абсурда, выступая как принцип опровержения общечеловеческих ценностей и повседневной рутины. В постсовременной ситуации он приобретает совершенно другой характер – это ощущение тотального хаоса и опрокидывание любых легитимных учреждений, общественных ценностей и иллюзий. «Черный юмор» представляет собой своеобразную инсценировку, которая принимает хаос и неразбериху, противопоставляя им некое усилие и чувство удовлетворения:

«Тлепш всегда с удивлением и внутренним недоверием взирал на своего сына. В отличие от отца – стройного, веселого, красивого – Нэгур был низкоросл, кривоног и характера мрачного. Тлепш долго не мог понять, кого так ему напоминает сын; и однажды, сидя на пороге кузни, вдруг посмотрел на наковальню и понял: если к ней приделать голову, получился бы Нэгур!» (Кошубаев 2004, с.46).

В отличие от модернистского варианта, «черный юмор» постмодерна – это не алогичность, – редукция к нелепости здравого смысла, моральных норм или познавательны усилий, словом, отношение интеллекта и мира. Причина его иррациональности не в отношении упоенного собой субъекта к конкретным явлениям действительности, а в постоянном контрасте вымысла и контекста

реальности – это проблематичное отношение между реальностью и изобретениями, кажущимися реальными, игра соревнующихся онтологий.

Благодаря работам Батая, Фрейда, Лакана, понимание смерти радикально пересматривается. Постмодернистская трактовка понимает смерть не как статичную, самодовлеющую противоположность жизни. Она не является ни нирваной, показывающей затухание жизни, ни трансценденцией, т.е. чем-то по ту сторону жизни. Смерть в постмодернизме становится физическим, энергетическим принципом обновления жизни, негативностью, действующей в самой жизни, безрассудной тратой энергии, ставящей на грань небытия самого человека. Понятая как жертвоприношение (Батай), инстинкт насилия и разрушения (Фрейд), влечение к смерти (Лакан) – это динамическая сила. Смерть направлена не на человека, а на присущее ему стремление к самосохранению. Смерть не противоположна жизни. Она присутствует в жизни в такие мгновения, как жертвоприношение – неистовое жизненное движение. Когда человеком утрачивается чувство самосохранения, он приносит в жертву самого себя, т.е. по-настоящему растрчивает себя. Жизнь разрушается, чтобы начаться сначала. Влечение к смерти – это движение к ничто, становящееся началом взрыва творческой энергии и появления нового языка без старых издержек, традиций, предпосылок. Творчество возникает из негативности, в которой оказывается огромная динамическая сила, скрытая в жизни. В постмодернистском дискурсе смерть кодируется как ничто, непредставимое. Но этот дискурс построен желанием, инстинктом жизни, энергией, которая возвращаясь и касаясь неорганического, снова обходит неорганическое в буйстве аффектных сил. Жертвенное умерщвление разрешает, переворачивая вверх дном, тягостную антиномию между жизнью и смертью.

Постижение жизни несет в себе бремя невозможного. Интенсивностью и сексуальностью интендируются смысл и опустошенность, это проявляется как в недосказанности, так и в двойственности эмоционального переживания. В смерти соединены отвращение и пылкая обольстительность. Речь здесь идет не о пошлом

уничтожении, а о той самой точке, где сталкиваются последняя ненасытность с предельным омерзением. Разнузданной страстью, не знающей запретов, которую не выносит ни одна конвенция, ни идентичность, ослепляется разум подобно солнцу или смерти, выражаясь словами Батая («История глаза», «Эротизм», «Моя мать»):

«Кого хороним? – Спрашивает он Адиюх, а я смотрю и вижу, что он ее не просто так спрашивает, а глядит на нее как - то по особенному. Но, должен сказать, Адиюх не очень - то горем была убита.

– Да вот, – говорит, – Псыбаду, мужа моего похоронила.

– Убили что ли?

– Нет. Утонул. Точнее, это я его утопила.

– Как? – удивился Сосруко.

– Собрался мой Псыбада в поход и начал хвастать, какой он из себя весь герой из героев. Он каждый раз возвращался из набегов ночью, и, чтобы он мог найти мост, я освещала ему путь собственными руками из башни. Я и сказала ему об этом. А он лишь рассмеялся: ты, говорит, глупая женщина и сама не понимаешь того, что говоришь. Обидно мне стало, и в одну из ночей я не осветила ему дорогу.

– Ну и стерва, – не сдержался Пануко.

– Еще та, – поддержал Аледж и представил себе собственную жену и как бы он с ней поступил, если бы она сотворила подобное.

– Ладно, ответил Сосруко, – продолжил исп свой рассказ, – не печалься ты о нем. Он был просто дурак. Даже кургана не заслуживает. Лучше бы плавать научился.

– Может, его вырыть? – спросила Адиюх, но Сосруко это предложение не одобрил.

– Зачем, – возразил он, – пусть так будет.

И они оставили курган, как он и был, с плоской вершиной. Тут хлынул ливень. И что делает сын Шокара?

Исп торжествующе посмотрел на всех присутствующих.

– Он распахнул свою бурку, и Адиух нырнула туда, как чайка в море!

По Хасе прошел смешок.

– Наверное, Сосруко ее утешал, – печально изрек Батраз, уважительно относившийся к женщинам.

– Утешал он ее там. Утешительно, – пробасил Пшая и засмеялся от удовольствия.

– Потом, что было потом? – нетерпеливо заерзал Тлебыца.

– Потом бурка долго ходила ходуном, пока ливень не кончился. А когда он кончился, Сосруко сел на коня и поехал свой дорогой. Даже не обернулся...

Рассказ испа снова расколол общественное мнение. Холостые нарты утверждали, что Адиух – стерва, каких мало, и Сосруко был абсолютно прав, не упустив своего и не цепляясь за чужое. Женатая же половина героического собрания квалифицировала действия Сосруко как прелюбодеяние на могиле мужа и оскорбление чувств скорбящей женщины хитростью, обманом и насилием» (Кошубаев 2004, с.38).

Литература постмодернизма характеризуется обращением с серьезными темами в ироничном ключе. Ирония, преобразующая видимое в читаемое за счет отклонения от принципа аналогии, переходит в гротеск. Однако скольжение по поверхности в современной культуре чуждо гротеску как сгущенному эмоциональному переживанию. Тем не менее, здесь обнаруживается эффект гротеска, который построен на других основаниях – он является языком интенсивных желаний и дискурсом отсутствия в контексте массовой культуры, рекламы, техносреды. Гротеск теперь выступает фигурой, обратной выражению, как бы включающей в себя разрывы, зияния и бреши культуры.

3.4.3 Ироничное осмысление и отражение действительности при помощи метода «поток сознания»

Развитие науки и техники привело не только к изменению представлений о пространстве, времени, материи, движении, но также и о способах познания мира, о той роли, которая отводится мышлению и познанию объективной реальности (которой, напомним, по убеждению приверженцев постмодернизма, вообще не существует). Мышление о действительности становится важнее самой действительности; мысли, гипотезы, идеи подавляют саму реальную жизнь. Это спровоцировало поиски новых методов исследования. Методом исследования в XX веке становится «поток сознания». Первоначально понятие «поток сознания» (англ. Stream of consciousness) было связано с достижениями в философии и психологии, с психоанализом, утверждавшим важность свободных ассоциаций. Понятие «поток сознания» утверждается в 1890 г. благодаря труду американского философа и психолога Уильяма Джеймса «Первоосновы психологии», который вышел через год после появления труда философа Анри Бергсона «Опыт о непосредственных данных сознания».

У. Эко отмечает, что благодаря этому событию возникла дискуссия, в ходе которой внутренний опыт стал рассматриваться как непрерывный поток, не облеченный в пространственные измерения, как сплав того, что было пережито, с тем, что будет пережито впоследствии, или как незримое продвижение прошлого, сцепляющегося с будущим.

В литературе этот метод выражается в непосредственном воспроизведении жизни посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса.

Приведенный ниже фрагмент текста, на наш взгляд, является стилизацией метода «поток сознания»:

«В отчете говорилось:

«Командированная в город Абраг, согласно Божьему промыслу, тройка, в составе Прозектора, Экзекутора и Апологуса, прибыла в оный в установленный свыше срок.

Из предоставленных нам материалов явствовало: адыги, они же черкесы, кабардинцы, абзахи, адыгейцы, ведут свою историю то ли от синдов и меотов, то ли от аланов и ариев, то ли от египетских фараонов и этрусков. Кроме того, одногрудые амазонки со времен Геродота возбуждали историков своей воинственностью.

Плутарх, Геродот и Ветрувий свидетельствуют о жителях этой местности как о людях беспощадных, жестоких и чуждых цивилизации.

Иного мнения придерживался Нестор, глаголя в своей «Повести временных лет» (какая тавтология! Какое наивное предположение, что лета могут быть временными! – Прим. Прозектора.), как доверчивый касожский князь Редедя был прирезан Мстиславом и последний угнал женщин, табуны, пленников и мальчиков, играющих в альчики, в российские просторы. Знаменитое «О - ре - да - да!» может трактоваться так: «Что же ты, Редедя, наделал!».

И в то время, когда западные представители адыгов выясняли отношения между собой, Кабарда терзалась в поисках мира и согласия.

Кученей, дочь Идара, вышла замуж за параноика, многоженца, игрока в шахматы и бисексуала Ивана Грозного.

Спустя, с точки зрения вечности, незначительное время, началась война. Обычно войны сплачивают. Но поскольку каждый отдельно взятый представитель адыгов считал себя ни больше ни меньше как князем, согласия не получилось.

Часть несогласных после поражения ушла за кордон, остались согласные.

Оставшиеся вскоре проявили себя как «Дикая дивизия». При ее появлении японцы делали себе харакири, а австрийцы бежали на триста километров вглубь родного отечества.

Сей народ вошел в историю как создатель эпоса, хабзэ, породы лошадей и прославился неукротимостью характера.

Но затем в его летописи следует пробел, который ты, Боже, должен вычесть из общего числа лет. Стремление к божьему царству подвигло их на предательства, не менее ужасающие, чем смерть Тотреша (см. «Кодекс строителей коммунизма». – Прим. Прозектора)» (Кошубаев 2004, с.81).

Чтобы понять суть авторских интенций, хотим отметить, что термин «поток сознания», введенный У. Джеймсом, реализует мысль о том, что человеческое сознание напоминает поток или ручей, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации возникают, непрерывно перебивая друг друга и переплетаясь, как это происходит в сновидении. Таким образом, сознание всегда для себя – это что-то цельное, не раздробленное на части. Такие выражения, как «цепь (или ряд) психических явлений», не могут дать нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно. В сознании нет связок, оно течет непрерывно.

Такие особенности мыслительной деятельности, по У. Джеймсу, находят свое отражение в языке: сознание похоже на жизнь птицы, которая то сидит на месте, то летает. Ритмом отмечена эта черта сознания: каждая мысль облечена в форму предложения, а предложение развито ритмом в форму периода. Остановочные пункты в сознании, как правило, заняты чувственными впечатлениями, а переходные промежутки – мыслями об отношениях статических и динамических, которые устанавливаются нами между объектами, воспринятыми в отношении покоя.

Мы находим особенно примечательным тот факт, что данный метод был использован автором именно в приведенном фрагменте текста, являющемся, по сути, кратким изложением истории адыгского народа. Но подача материала выбивается даже из нарочито разнородной структуры повествования. Кроме того, метод «поток сознания» используется в тексте только один раз. И это не случайно. Нам видится, что здесь в полной мере отражена позиция автора,

который, вслед за У. Эко, транслирует мысль о связи времен и поколений (и подтверждение этому мы находим в послесловии к роману).

Выводы к III главе

Создание литературного образа, глубоко уходящего корнями в национальную историю и культуру – процесс, представляющий собой отражение взаимодействия различных типов мышления. Язык и культура в таком произведении – соприкасающиеся знаковые системы, связующим звеном которых становится текст. Художественное произведение представляет собой двустороннее единство авторского текста и читательского восприятия, некую незамкнутую информационную систему, программирующую поток ассоциаций, чувств и мыслей в сознании реципиента.

Исследование особенностей национального художественного образа в литературе в современной ситуации является не только важной историко - теоретической проблемой, но также способом усиления инстинкта самосохранения национальных культур. Через литературный образ читатель имеет возможность проникнуть в национальный мир, познакомиться с историей и бытом народа. Но, в то же время, литературный образ – это способ высказать отношение писателя к миру, к прошлому, к настоящему и будущему народа, к определенным явлениям в жизни. Он является продуктом индивидуального художественного сознания писателя, тем не менее, непосредственно связанного с национальным, этническим самосознанием, которое формируется на основе тысячелетнего историко - духовного опыта народа.

Современное мышление воспринимается как мышление преимущественно поэтическое, а понимание текста, особенно литературного, – как модель реальности. Этим продиктовано отношение к иронии как к добавочному смыслу в структуре текста и письма. Произведениями эпохи постмодерна обыгрываются мифологемы прошлого, стереотипы массовой культуры и «общие места» дискурсивных практик, а так же пластические деформации реальности, т. к. ирония в современных произведениях является неким провокационным жестом в отношении сложившегося образа жизни и стиля мышления людей.

Текст в тексте выступает специфическим построением, в котором различие в закодированности разных частей текста – выявленный фактор авторского построения и читательского восприятия текста. В этом случае основой генерирования смысла является переключение из одной системы семиотического осознания в другую. Таким построением, прежде всего, обостряется момент игры в тексте, поскольку с позиции другого способа кодирования текст наделяется чертами повышенной условности, что подчеркивает его игровой характер (иронический, пародийный, театрализованный смысл).

В исследуемом нами тексте Дж. Кошубаева постмодернистская ирония является отправной точкой для многих процессов. Это, прежде всего, наличие фрагментарности и нелинейности повествования, а также временные и пространственные искажения, что позволяет нам определить структуру данного текста как ризоморфную.

Жанровый и стилевой синкретизм, обусловленный принципом «двойного кодирования», нашел свое проявление в таких свойствах исследуемого нами текста, как иронизирование над художественными традициями прошлого, ориентация на все слои общества, сближение и сращивание различных направлений, стилевой плюрализм, эклектизм, коллажность, принцип субъективного монтажа.

Большое количество эксплицированных и имплицированных межтекстовых связей, наличие прецедентных феноменов так же дают нам основание признать структуру данного текста постмодернистской. Интертекстуальность, присущая художественным текстам «сильного» типа, к которым мы относим и роман Д.Кошубаева «Абраг», представляет собой нравственно - эстетическую призму, в которой преломляются и мастерство писателя (в создании образного ряда произведения), и мастерство читателя (с его интеллектуальным усилием по усмотрению и восстановлению смысловых связей, которые «уплотнены» интертекстуальными элементами, введенными в исходный художественный текст).

Постмодернистская ирония в исследуемом нами тексте нашла свое отражение и в таком специфическом постмодернистском явлении как симулякр. Симулякр – это не искаженное изображение действительности, а отсутствие какой-либо объективной действительности вообще. Данное утверждение постмодернистов базируется на «эпистемологической неуверенности». Симулякр обладает способностью не только разрушать действительность, но и конструировать из фрагментированного восприятия окружающей действительности новый невозможный объект. Мысль постмодернистов о симулятивности и симулякративности отражена в таких особенностях текста, как введение мотивов волшебства и превращения.

Постмодернистская ирония, отличающаяся неопределенностью, является одновременно и связующей, и расчленяющей. Выступая связующим механизмом для фантазийности и интертекстуальности, ирония оказывается иррациональной и эклектичной, что в процессе творчества влечет за собой мутантное смешение жанров, гибридизацию, вымышленный дискурс. Являясь расчленяющим и нигилирующим механизмом воображения, ирония способна дробить символы и стереотипы, отсрочивая означаемое, порождая фрагментарность и являясь деканонизацией, т. е. критицизмом к любым табу, отвергая принятые условности, стандарты знания, всякую легитимность.

Все эти положения актуальны и для исследуемого нами текста Дж. Кошубаева.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Усложнение повествовательной структуры является типологической чертой литературы второй половины XX века. Как зарубежные, так и отечественные авторы в своих произведениях нередко переносят акцент с сюжета на ситуацию рассказывания. При этом художественно значимые моменты в таких произведениях – это форма и тип повествования, обусловленные варьированием различных повествовательных ситуаций, выбором нарратора. Высокая степень «осознанности собственно коммуникативной природы искусства» в эпоху развития неклассических парадигм художественности обуславливает эксперименты в этой области. Появляются направленные на игру с читательской рецепцией приемы, к которым можно отнести сложную иерархию рассказчиков, введение в повествование «ненадежного» повествователя, метатекстовых конструкций и авторскую рефлексия. Мощный смыслообразующий потенциал, которым в современной прозе обладает повествовательный аспект, способен воплотить значимые идейно - тематические аспекты произведения, этим можно объяснить большой интерес современного литературоведения к вопросам нарратологии.

Тотальная ирония, наличие множественности смыслов, которые отличают творчество писателей - постмодернистов, – главные мировоззренческие ориентиры в исследованных нами текстах Дж. Кошубаева. Но, наряду с признаками постмодернистского текста, необходимо упомянуть о гуманистическом пафосе содержания произведений Дж. Кошубаева, в целом нехарактерном для постмодернистского сознания.

Критикой XX столетия отмечено, что сутью постмодернизма является осмысление глобальной антропологической катастрофы, которая касается всего человечества. «Реальностью, определяющей атмосферу складывающегося литературного процесса, остается до сегодняшнего дня переломившаяся действительность с чертами переходности, а то и хаоса и неразберихи» (Панеш

2007, с.3). Это переосмысление авторами - постмодернистами представлено в текстах при помощи игры смыслами, иллюзорности бытия, абсурдистского взгляда на мир зависимым и загубленным сознанием человека, который живет в состоянии несвободы.

Основополагающей чертой литературы постмодернизма является «прием игры», описанный Ильиным в статье «Игровой принцип» (лат.principium ludi)». Игра как основной принцип всей человеческой культуры была впервые определена еще в 1938 г. в классической работе Й. Хейзинги «Homo ludens» («человек играющий»). Постмодернизм развил эту идею в литературе весьма разнообразно: это могут быть мультилингвистические каламбуры, шутливые этимологии, аллюзии на что угодно, фонические и топографические трюки. Читатель оказывается вовлеченным в процесс игры: ему приходится догадываться, домысливать, находить второй и третий смысл. Постмодернистской мыслью подчеркивается, что все, что мы принимаем за действительность, на самом деле является не чем иным, как представлением о ней, зависящим, к тому же, от точки зрения, выбранной читателем. С помощью игры постмодернисты пытаются преодолеть кризис; «игра среди руин», по их мнению, является единственным способом выхода из этого кризиса. А полем для этой игры нередко выступают так называемые «прецедентные тексты». На наш взгляд, эта идея вполне оправданна.

Как было сказано ранее, интертекст является соотношением одного текста с другим, диалогическим взаимодействием текстов, основным видом и способом построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящим в том, что текст формируется из цитат и реминисценций к другим текстам.

Положение постмодернизма о том, что историю и общество следует понимать тем, что может быть прочитано как текст, приводит к восприятию человеческой культуры как единого интертекста, который, в свою очередь, является как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста. Суверенная

субъективность индивидуума «растворяется» в текстах, которые составляют «великий интертекст» культурной традиции. Культура предстает как «универсум текстов», где отдельные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга, потому как они все – лишь часть «всеобщего текста».

Но тексты, которые построены только на принципе «здесь и сейчас», как ни парадоксально, быстро теряют свою актуальность и уходят вместе с теми, для кого они были актуальны. Художественные тексты, которые сочетают в себе два плана, т.е. два принципа «здесь и сейчас» и «там и тогда», обречены стать достоянием культуры в целом, а не какого - то определенного периода ее развития, т. к. их содержательность отражает широкие пласты культурно - исторического опыта человечества.

Рассматривая исследованные нами произведения Дж. Кошубаева, мы можем сделать вывод, что писатель в этом своем выразительном акте настолько индивидуален, насколько и универсален. Этому его качеству – умению улавливать тончайшие флюиды назревающих где - то за горизонтом времени социальных и экологических катастроф человечества – обязан главный замысел его произведений: стремление изобразить человека в новом открывшемся ему образе.

Эти вновь созданные образы персонажей произведений Кошубаева подчинены авторскому убеждению, что разбудить лучшие качества человеческой души возможно лишь освободив его сознание, дремлющее под тяжестью бездумного устремления за материальными благами и властными амбициями. Отрицание меркантилизма, бунт против бездуховного существования людей являются главной идейной интригой произведений Дж. Кошубаева. «Быть гуманистом – это стремиться жить благородно и честно и не ждать за это ни наград, ни наказаний в следующей жизни» – это является, пожалуй, основным нервом повествовательной стратегии автора, которая может открыться лишь вдумчивому и проницательному читателю.

Казалось бы, нет ничего нового в том, что автором отрицается бездуховность существования человека. Эта тема всегда интересовала и будет интересовать истинных художников слова, и на сегодняшний день создано немало талантливых произведений, где эта мысль находится в центре повествования. Другое дело, что способы борьбы против бездуховности Кошубаев избирает новаторские. Новое у Дж. Кошубаева – это универсализм его собственной художественной реализации в произведениях. Писатель является главным действующим лицом, но не открытым читателю, а представшим перед ним под авторской маской. Именно она – настраивающий и организующий реакцию читателя камертон, который обеспечивает необходимую литературную коммуникативную ситуацию и помогает произведениям избежать коммуникативного провала.

Автору как действующему лицу постмодернистского текста отводится специфическая роль своеобразного трикстера, который высмеивает условности классической литературы с ее шаблонами. Он открыто высмеивает ожидания читателя, стереотипы его литературного и практически - жизненного мышления, но главной целью его насмешек является стремление вызвать такое же насмешливо - ироническое восприятие реальности, пробуждая при этом спящее мышление обывателя и выводя его в ту духовную сферу бытия, которая замаскирована всей этой игрой в постмодернистский текст, но которая и является целью его повествования.

Если эту мысль признать аксиомой, можно «определить» Дж. Кошубаева как писателя, чьим сознанием создается и тут же преодолевается постмодернистская традиция, при этом рождается совершенно неподражаемый в стилистическом отношении текст, где уместаются фантастика, миф, пародия и т. д. Для определения характера текстов Кошубаева вполне уместен термин «коллаж»: мы видим разнородный материал; но смонтирован он таким образом, что сама структура текста помогает читателю вычленить из всего набора основную – гуманистическую – идею произведений.

Всеобъемлющее проявление бунтующего авторского сознания отражается в тотальной иронии и сарказме, парадоксальности, с которыми созидает мир своих произведений Дж. Кошубаев. Они направлены на все сферы изображаемого автором человеческого бытия – социальную, духовную, материальную. Авторская ирония проявляется не только по отношению ко всем героям произведений, но также и к своему читателю, которому постоянно приходится разгадывать скрытый смысл символов и образов. Читатель зачастую озадачен и загнан в тупик почти непостижимой философской доминантой мысли, оказывается вовлечен в постмодернистскую игру и не осознает этого. Ирония и сарказм Кошубаева – это протест против пошлости жизни, проникшей во все сферы человеческого бытия на земле.

В обоих анализируемых нами текстах присутствуют как реконструктивные, так и деконструктивные элементы, это выражается в том, что в предтекстах сохранена их экспрессивность и в новом контексте, несмотря на то, что их сопровождает ирония, авторская металитературная игра и пародийная тональность. При этом тексты обретают новое оригинальное звучание и подтверждают идею о взаимообогащении при межтекстовом взаимодействии как текста - предшественника, так и текста - реципиента.

Текст в тексте не является просто элементом эрудиции автора. Текст в тексте может подчеркнуть или проявить доминантные смыслы основного текста, способен открыть новый смысл, который становится результатом наложения смыслов, кроме того, он создает различные уровни восприятия текста в целом.

Весь мир исследуемых нами произведений Дж. Кошубаева пронизан художественными приемами, ставшими «визитной карточкой» литературы постмодернизма. Тексты произведений писателя содержат тонкую стилизацию, явную и скрытую иронию, сарказм, гротеск. Все это способствует тому, что реальность, создаваемая Дж. Кошубаевым, производит впечатление как бы незнакомой, странной, разорванной на фрагменты. Но любого рода художественную реальность, и альтернативную в том числе, автор создает с

помощью литературных средств и существует она в пространстве литературы. Для альтернативной реальности содержание – это форма. Это положение актуально и для произведений Дж. Кошубаева.

Для чтения произведений Дж. Кошубаева необходим интеллектуальный заряд. Именно читателю предстоит найти ответы на глубинные вопросы, которые бесконечно варьируются и задаются автором: «Зачем человек пришел в мир и где его место в нем?»

Для текстов Дж. Кошубаева характерна настойчивая линия отрыва, автономизация художественной реальности от реальности окружающего мира. Автор является творцом собственного альтернативного мира, утверждая мысль, что он свободен в выражении своих взглядов на окружающую действительность и на человека. Там, в этой многомерной и многослойной художественной реальности своих произведений, он ведет своего читателя через лабиринты своей мысли к постижению истины и духовной свободы. Это и составляет тот гуманистический пафос автора, который поднимает его произведения, на наш взгляд, на уровень лучших романов адыгских авторов.

Разделяя во многом обоснованную критику такого культурного феномена, как постмодернизм, следует отметить его обнадеживающие качества.

Постмодернизмом реабилитируется предшествующая культурная традиция, а вместе с этим и реализм, академизм, классика, которые активно отрицались на протяжении всего XX века.

Постмодернизм, на наш взгляд, – это та универсальная творческая площадка, которая открывает возможность для создания новых, зачастую парадоксальных стилей и направлений, и благодаря которой становится возможным оригинальное переосмысление классических эстетических ценностей и формирование новой художественной парадигмы в искусстве.

Все эти положения актуальны и для литературной формы постмодернизма. Творчество Дж. Кошубаева, чьи произведения, на наш взгляд, созданы под

влиянием постмодернистских тенденций в современной литературе – яркое тому подтверждение.

Библиографический список

Монографии и статьи

1. Алхасова, С. М. Мифологизм в прозе Дж. Кошубаева и М. Емкужева / С. М. Алхасова // Вестник Челябинского ун - та. – 2013. – №4. – С.5 - 8.
2. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. – СПб.: Изд - во СПбГУ, 1999. – 444 с.
3. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989.
4. Басинский, П. «В конце романа», или реалистический постмодернизм / П. Басинский // Лит. газ. – 1996. – 27 ноября. – № 48. – С. 4.
5. Басинский, П. Самоубийство жанра / П. Басинский // Лит. газ. – 2003. – 9 - 15 июля. – № 28. – С. 7.
6. Батай, Ж. Литература и зло. / Ж. Батай; пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой; предисл. Н. В. Бунтман. – М.: Изд - во МГУ, 1994. – 166 с.
7. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – 4 - е изд. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
8. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. - М.: Искусство, 1986. – 356 с.
9. Бахтин, М. М. Литературно - критические статьи / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
10. Бахтин, М. М. Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве. [Электронный ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/authors>.
11. Бахтин, М. М. Работы 1920-х годов / М. Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 384 с.
12. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 500 с.

13. Бешукова, Ф.Б. Медиадискурс постмодернистского литературного пространства / Ф. Б. Бешукова. – Майкоп, 2008. – 278 с.
14. Бешукова, Ф.Б. Постмодернистская структура художественного текста Н. Куека «Черная гора» / Ф. Б. Бешукова // «Вестник АГУ». Серия «Филология и искусствоведение». – 2012. – №2 (99). – С. 17 - 22.
15. Бирюкова, Н. С. Прецедентные феномены в политическом тексте / Н. С. Бирюкова // Лингвистика XXI века: материалы Федеральной научной конференции. – Екатеринбург: изд – во ГОУ ВПО «Урал.гос. пед. ун - т», 2004. – С.33 - 35.
16. Богатырева, Е. А. Драмы диалогизма: М. М. Бахтин и художественная культура XX века / Е. А. Богатырева. – М.: Школа культурной политики, 1996. – 135 с.
17. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр – М., Добросвет, 2000. – 258 с.
18. Бодрийяр, Ж. Войны в заливе не было / Ж. Бодрийяр // Художественный журнал. –1994. – № 3.
19. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна / сост., ред. А. Усмановой. – Минск: Красико - Принт, 1996. – 453 с.
20. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. А. Гараджи. – М.: Ad Marginem, 2000. – 319 с.
21. Вайнштейн, О. Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса / О. Б. Вайнштейн // Arbor Mundi – Мировое древо. – 1992. – № 1. – С. 59 - 71.
22. Вайнштейн, О. Б. Постмодернизм: история или язык?: матер. «Круглого стола» «Постмодернизм и культура» / О. Б. Вайнштейн // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С. 3 - 7.
23. Ваттимо, Д. Прозрачное общество / Д. Ваттимо; пер. с итал. Дм. Новикова. – М.: Логос, 2003. – 124 с.

24. Великанов, В. Симулякр ли я дрожащий или право имею / В. Великанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 272с.
25. Гадагатль, А.М. Память нации. Идеино - тематическое и художественное своеобразие героического эпоса «Нартхэр» адыгских народов / А. М. Гадагатль. – Майкоп, 2002. – 435с.
26. Гараджа, А. Деконструкция – дерридаизм – в действии / А. Гараджа // Искусство. – 1989. – № 10.
27. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 279 с.
28. Гваттари, Ф. Язык, сознание, общество/ Ф. Гваттари // Логос. – 1991. – №1.
29. Генис, А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени / А. Генис, 1997. – 256 с.
30. Генис, А. Виктор Пелевин: Границы и метамарфозы / А. Генис // Знамя. – 1995. – № 12. – С. 210 - 214.
31. Гройс, Б. Полуторный стиль: социалистический реализм, между модернизмом и постмодернизмом / Б. Гройс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 15. – С. 44 - 53.
32. Делез, Ж. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Философия эпохи постмодернизма / сост., ред.А. Усмановой. – Минск: Красико – Принт,1996. – С. 6.-31.
33. Делез, Ж. Логика смысла. / Ж. Делез. – М.: Екатеринбург, 1998. – 480 с.
34. Делез, Ж. Марсель Пруст и знаки / Ж. Делез. – М.: Алетейя, 1999. - 190 с.
35. Деррида, Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
36. Деррида, Ж. Позиции / Ж. Деррида. – М.: Академический проект, 2007. – 160 с.

37. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида; пер. с фр. Д. Кралечкина. – М.: Академический проект, 2007. – 495 с.
38. Деррида, Ж. Письмо японскому другу / Ж. Деррида // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 53 - 57.
39. Джеймисон, Ф. Постмодернизм или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна / под ред. А. Усмановой. – Минск: Красико - Принт, 1996. – С. 117 - 137.
40. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления / Ф. Джеймисон // Логос. – 2000. – №4. – с. 63 - 77.
41. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М., 1985. – 138 с.
42. Джонсон Бартон, Д. Саша Соколов: литературная биография / Д. Джонсон Бартон // Глагол. – 1992. – № 6.
43. Дугин, А. Пост. Модерн? / А. Дугин // Элементы. – 2004. – № 9.
44. Ерофеев, В. В лабиринте проклятых вопросов / В. Ерофеев. – М.: Союз фотохудожников России, 1995. – 500 с.
45. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – М.: Наука, 1989. – 188 с.
46. Золотоносов, М. Игра в классики: ремейк как феномен новейшей культуры / М. Золотоносов // Московские новости. – 2002. – № 23. – 27 августа.
47. Иванова, Н. Каждый охотник желает знать, где сидит фазан / Н. Иванова // Знамя. – 1996. – №1. – С. 215 - 222.
48. Иванова, И. Н. Георгий Иванов: от модернизма к постмодернизму / И. Н. Иванова // Русский постмодернизм: предварительные итоги. – Ставрополь, 1998. – С. 78 - 81.
49. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М., 1998. – 293 с.
50. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.

51. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Электронный ресурс]. / И.П. Ильин. - Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin_Post/93.php
52. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – 384с.
53. Карасев, О. В. Некоторые аспекты понимания текста / О. В. Карасев // Понимание как усмотрение и построение смыслов. Ч. 1. – Тверь, 1993. – С. 5 - 8.
54. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 261 с.
55. Корнев, С. Столкновение пустот: Может ли постмодернизм быть русским и классическим? / С. Корнев // НЛЮ. – 1997. – № 28. – С. 244 - 259.
56. Кристева, Ю. Бахтин. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник Московского Университета. Сер. 9.Филология.– 1995. – №1. – С.120 - 123.
57. Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Избранные труды. – М.: РОССПЭН, 2004. – 653 с.
58. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – М.: Ком - Книга, 2007. – 272 с.
59. Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М., 2000. – 286 с.
60. Курицын, В. К ситуации постмодерна / В. Курицын // Новое литературное обозрение. –1995. – №11. – С. 197 - 223.
61. Лапин, И. И. Компендиум истории зарубежной литературы: курс лекций / И. И. Лапин. – Витебск, 2008.
62. Леви - Гросс, К. Структура и форма / К. Леви - Гросс // Семиотика; сост., вступ. статья общ. Ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – 636с.
63. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: учеб. пособие: В 2т. - Т. 2.: 1968 – 1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2003. – 688 с.

64. Лиотар, Ж.-Ф. Заметка о смысле «пост» / Ж.-Ф. Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 54 - 66.
65. Лиотар, Ж. - Ф. Ответ на вопрос: Что такое постмодернизм? / Ж.-Ф. Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 47 – 61.
66. Лиотар, Ж. - Ф., Состояние постмодерна / Ж. - Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко // Институт экспериментальной социологии. – М., СПб.: Алетея, 1998. – 168 с.
67. Липовецкий, М. Н. ПМС (постмодернизм сегодня) / М. Липовецкий // Знамя. – 2002. – № 5. – С. 200 - 211.
68. Липовецкий, М. Н. Концептуализм и необарокко: Биполярная модель русского постмодернизма / М. Н. Липовецкий // Независимая газета. – 2000. – 7сент.
69. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ин - т, 1997. – 362 с.
70. Липовецкий, М.Н. Трикстер и закрытое общество / М. Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 6. – С. 224 - 245.
71. Липовецкий, М. Н. Специфика русского постмодернизма / М.Н. Липовецкий // Знамя. – 1995. – № 8. – С. 194 - 205.
72. Лихачев, Д. С., Панченко, А. М., Поньрко, Н. В. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 296 с.
73. Лотман, Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 2004. – 702 с.
74. Лотман, Ю. К проблеме типологии культуры / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство, 2002. – 412 с.
75. Лушникова, Г.И. Интертекстуальность художественного произведения / Г. И. Лушникова. – Кемерово: Изд - во КемГУ, 1995. – 82 с.
76. Малухин, В. Пост без модернизма / В. Малухин // Известия. – 1991. – 8 мая.

77. Маньковская, Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М.: ИФРАН, 1997. – 220 с.
78. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
79. Можейко, М.А. Ризома / М. Можейко // Новейший философский словарь. – Минск: Изд - во В. М. Скакун, 1999. – 1280 с.
80. Можейко, М.А. Картографии принцип / М. А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия; сост.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2000. – С. 357 - 359.
81. Москвин, В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили / В. П. Москвин. – М.: Книжный дом «Либроком», 2012. – 168 с.
82. Нахимова, Е. А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография / Е. А. Нахимова. – Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун - т»; Ин - т социального образования, 2007. – 207 с.
83. Нефагина, Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Г. Нефагина // Взаимодействия литератур в мировом славянском процессе: сборник науч. тр. – Гродно, 1996. – Вып. 2.
84. Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. / Г. Л. Нефагина – Минск: Экономпресс. 1998. – 231 с.
85. Ницше, Ф. Антихристианин / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука - Классика, 2007. – 224 с.
86. Ницше, Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей (1884 - 1880) / Ф. Ницше. – М.: Транспорт, 1995. – 301 с.
87. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – М.: Эксмо - Пресс, 2004. – 848 с.
88. Ортега - и - Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега - и - Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 383с.

89. Панеш, У. М. Типологические связи и формирование художественно - эстетического единства адыгских литератур / У. М. Панеш. – Майкоп, 1990. – 275 с.
90. Панеш, У. М. Литература изменяющегося мира / У.М. Панеш. – Майкоп, 2007. – 278 с.
91. Панова, О. Рембо и симулякр / О. Панова // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 1. – С. 200 - 210.
92. Паранук, К. Н. Фольклорно - мифологический контекст современного мифологического романа / К. Н. Паранук. – Майкоп, 2010. – 163 с.
93. Паранук, К. Н. Мифопоэтика и художественный образ мира в современном адыгском романе / К. Н. Паранук. – Майкоп, 2012. – 351 с.
94. Петрова, Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо - американского короткого рассказа / Н. В. Петрова. – Иркутск: ИГЛУ, 2004. – 243 с.
95. Петросян, А. А. История народа и его эпос / А. А. Петросян. – М.: Наука, 1982. – 216 с.
96. Подорога, В. Событие: Бог мертв / В. Подорога // Комментарии. – 1996. – №10.
97. Подорога, В. Философия и литература [Электронный ресурс]. / В. Подорога – Режим доступа:<http://www.polit.ru/lectures/2006/07/>
98. Померанцев, В. Об искренности в литературе / В. Померанцев // Знамя. – 1996. – № 10.
99. Попова, И. М. Интертекстуальность художественного творчества: Учеб.пособие / И. М. Попова. – Тамбов, 1998. – 63 с.
100. Постмодернистская ситуация в культуре XX века [Электронный ресурс] // Наследие. Искусство. Величие. – Режим доступа:<http://www.culture.niv.ru/>.
101. Пригожин, И. Философия нестабильности / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46 - 52.

102. Пригожин, И., Стенгерс, И. Новый альянс: Метаморфоза науки / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.
103. Прохоров, Ю. Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого мышления и их роль в обучении русскому языку иностранцев / Ю. Е. Прохоров. – М., 1996. – 224 с.
104. Пьеге - Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге - Гро. – М.:ЛКИ, 2008. – 240с.
105. Роднянская, И. Критики о критиках / И. Роднянская // Вопросы литературы. – 1996. – № 6.
106. Руднев, В. Феноменология события / В. Руднев // Логос. – 1993. – Вып. 4. – С. 230 – 235.
107. Русский постмодернизм: Предварительные итоги // Межвузовский сборник научных статей; под ред. Л. П. Егоровой. Часть 1. – Ставрополь: Изд - во СГУ, 1998. – 196 с.
108. Самутина, Н. Дебаты о политике и культуре / Н. Самутина // Неприкосновенный запас. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
109. Сегал, Д. М. Литература как охранная грамота / Д. М. Сегал. – М.: Водолей Publishers. – 2006 – 974 с.
110. Скидан, А. Необходимость культурной революции / А. Скидан // Критическая масса. – 2002. – № 1.
111. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.cultur.niv.ru/doc/poetic/rus-postmodern-literature / index.htm](http://www.cultur.niv.ru/doc/poetic/rus-postmodern-literature/index.htm).
112. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб.пособие / И. С. Скоропанова. – М.: Флинта - Наука, 2001. – 608 с.
113. Слышкин, Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин – М.:Academia, 2000. – 128 с.

114. Солодуб, Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема / Ю. П. Солодуб // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 51 - 57.
115. Стародубцева, Л. В. Метафизика лабиринта / Л. В. Стародубцева // Альтернативные меры знания; под ред. В. Н. Паруса, Е. Л. Чертковой. – СПб.: Изд - во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 238 - 296.
116. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17 - 19.
117. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Томашевский Б. В. – М.: Аспект - Пресс, 1999. – 334 с.
118. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227 - 284.
119. Уланов, А. В начале ответа / А. Уланов // Знамя – 2003. – № 2. – 231 – 233. Рецензия на кн.: Савицкий С. Андеграунд (история и мифы ленинградской неофициальной литературы). – М., 2002.
120. Урицкий, А. Дубль второй / А. Урицкий // Дружба народов. – 2003. – № 3 – С. 190 - 198.
121. Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск: Пропилеи, 2000. – 200с.
122. Фидлер, Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993.
123. Философия и литература: беседа с франц. философом Ж. Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. – М.: Культура: Ad Marginem, 1993. – 575 с.
124. Фрайзе, М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? / М. Фрайзе // Автор и текст: сб. ст. – СПб. : Изд - во СПб ун - та, 1996.
125. Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко // Лабиринт / Эксцентр. – 1991. – №3. – С. 25 - 43.
126. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко. – М., 1996 – С.18 - 23.

127. Хабермас, Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
128. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 395 с.
129. Харитонов, М. Апология литературы / М. Харитонов // Библиография. 2000. – № 6. – С. 132 - 137.
130. Шаманский, Д. Литература не занимается счастьем / Д. Шаманский // Нева. – 2004. – № 9.
131. Шкловский, В. О теории прозы / В. Шкловский. - М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
132. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб., 1998. – 344 с.
133. Эко, У. Инновация и повторение / У. Эко // Философия постмодернизма.- Минск: Красико - Принт, 1996. – С. 48 - 73.
134. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы»: эссе / У, Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 92 с.
135. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны / М. Н. Эпштейн. – М.: Сов. писатель, 1998. – 416 с.
136. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Н. Эпштейн. – М.: Изд - во Р. Элинина, 2000. – 368 с.
137. Эпштейн, М. Н. Поле карнавала или Вечный Веничка / М. Н. Эпштейн // Золотой век. – 1993. – № 4. – С. 84 - 92.
138. Эпштейн, Н. М. Истоки и смысл русского постмодернизма / М. Н. Эпштейн // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166 - 168.
139. Эпштейн, М. Н. Постмодерн в русской литературе: учеб. пособие для ВУЗов / М. Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 2005. – 495 с.
140. Эпштейн, М. Н. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Н. Эпштейн // Знамя. – 1991. – № 1. – С. 2017 – 230.

141. Якимович, А. О лучах Просвещения и других световых явлениях: культурная парадигма авангарда и постмодерна / А. Якимович // Вопросы философии. – 1994. – № 5. – С. 240 – 248.

142. Якимович, А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма / А. Якимович // Иностран. лит. – 1991. – № 8.

Словари и антологии

143. Антология культурологической мысли / под ред. С. П. Мамонтова, А. С. Мамонтова. – М.: Изд - во РОУ, 1996. – 352 с.

144. Большая советская энциклопедия. Т. 18. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1974.

145. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.

146. Ильин, И. П. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: энциклопедический справочник / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1994. – 560 с.

147. Керимов, Т. Х. Современный философский словарь / Т. Х. Керимов – М.: Бишкек: Екатеринбург: Одиссей, 1996.

148. Крысин, Л. П. Толковый словарь иноязычных слов / Л. П. Крысин. – М.: Эксмо, 2003. – 944 с.

149. Культурология. XX век: словарь. – СПб., 1997. – 640 с.

150. Культурология. XX : энциклопедия: в 2 т. – СПб., 1998. – 894 с.

151. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

152. Можейко, М. А. Новейший философский словарь / М. А. Можейко. – Минск: Изд - во В. М. Скакун, 1999. – 1280 с.

153. Новый энциклопедический словарь. М.: РИПОЛ КЛАССИК БОЛЬШАЯ РОССИЙСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ, 2008. – 1455 с.

154. Постмодернизм: энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова и М. А. Можейко. – Минск. 2001. – 1040 с.
155. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
156. Словарь иностранных слов. – 9 - е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1982. – 608 с.
157. Современная западная философия: словарь. – М., 1997. – 416 с.
158. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

Художественные тексты

159. Битов, А. Пушкинский дом / А. Битов. – СПб.: изд - во И. Лимбаха, 1999. – 559 с.
160. Булгаков, М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Избранное. – М.: Художественная литература, 1988. – 478 с.
161. Галковский, Д. Бесконечный тупик: в 2 кн. / Д. Галковский: изд. 3-е испр. и доп. – М.: Вагриус, 2007. – 632 с., 648 с.
162. Гессе, Г. Степной волк. / Г. Гессе. Избранное. – М.: Художественная литература, 1977. – 414 с.
163. Ерофеев, Вен. «Москва – Петушки»: Поэма / Вен. Ерофеев. – М.: Вагриус, 2007. – 192 с.
164. Ерофеев, Вен. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора / Вен. Ерофеев. – М.: Вагриус, 2003. – 192 с.
165. Кошубаев, Дж. Абраг / Дж. Кошубаев // Абраг: роман, повесть.– Нальчик, 2004. – 190 с.
166. Кошубаев, Дж. Был счастья день / Дж. Кошубаев // Абраг: роман, повесть. – Нальчик, 2004. – 190 с.

167. Кун, Н.А. Легенды и мифы Древней Греции; сюжеты древнегреческой мифологии. Античные легенды и поверья / Н. А. Кун. – М.: АСТ, 2006. – 538 с.
168. Набоков, В. Путеводитель по Берлину // В. Набоков. Рассказы. Воспоминания. - М.: Современник, 1991. – С. 70 - 78.
169. Пелевин, В.О. Жизнь насекомых: Повесть / В. О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2007. – 256 с.
170. Соколов, Саша. Палисандрия / Саша Соколов. – СПб.: Азбука - Классика, 2007. – 384 с.
171. Соколов, Саша. Школа для дураков / Саша Соколов. – М.:Ann Arbor, 1976. – 256 с.
172. Эко, У. Имя розы / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 638 с.

Источники на иностранном языке

173. Biriotti, M., Miller, N. What Is an Author? / Ed. M. Biriotti and N. Miller. – Manchester: Manchester University Press, 1993. – p. 216.
174. Burk, S. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida / Burk. – Edinburg: University Press, 1999. – p.199.
175. Genette, Gerard. Paratexts: Thresholds of Interpretation / G.Genette. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – p. 143.
176. Genette, G.Palimpsestes. La literature au second degree / G.Genette. – Paris: Editions du Seuil, 1982.
177. Genni, L. La strategie de la forme / L.Genni // Poetique. – №27. – 1976. – p. 249 - 262 .
178. Hassan, I. Making sense: the trials of postmodern discourse / I. Hassan // New Literary History. – N. Y., 1987. – № 2. – p. 14.
179. Jencks, K. Reading Borges after Benjamin: Allegory, Afterlife, and the Writing of History / Jencks – New York, 2007.

180. Kristeva, J. Bakhtine, le mot, le dialogue, e le roman /J. Kristeva // Critique. –Paris. – 1967. – №23. – p. 438 - 465.
181. McHale, Brian. Postmodernist Fiction / B. McHale – London: Routledge, 1987. – p. 278.
182. Riffater, M. Semiotiks of poetry / M.Riffater. – Methuen & Co Ltd, 1980. – p. 202.