Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева

УДК 821.161.1 На правах рукописи

**АБАГАНОВА АСЕЛЬ ОРАЗГАЛИЕВНА**

**Неомифологизм и проявление интертекстуальности в постмодернистских произведениях (на материале романов В. Пелевина «Священная книга оборотня», Д. Накипова «Круг пепла»)**

6D021400 – Литературоведение

Диссертация на соискание степени

доктора философии (PhD)

Научные консультанты

доктор филологических наук,

профессор

К.Р. Нургали

доктор филологических наук,

профессор

Ф.С. Наджиева

(Баку)

Республика Казахстан

Нур-Султан, 2022

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Введение**....................................................................................................... | | | 3 |
| **1 ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУР**...................... | | | 9 |
|  | 1.1 | Основные тенденции и признаки развития литературного постмодернизма................................................................................. | 9 |
|  | 1.2 | Творчество Д. Накипова и В. Пелевина в контексте русского и казахского литературного постмодернизма.................................. | 22 |
| **2 ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**................ | | | 28 |
|  | 2.1 | Приемы выражения интертекста и интертекстуальности и трансформационные особенности дискурса писателей постмодернистов................................................................................ | 28 |
|  | 2.2 | Полифункциональность интертекстуальных элементов для изменения пространственно-временной организации романов Д. Накипова «Круг пепла» и В. Пелевина «Священная книга оборотня» ............................................................................................ | 45 |
|  | 2.3 | Особенности и специфика выражения времени и пространства в постмодернистских романах Д. Накипова и В. Пелевина.............. | 60 |
| **3 НЕОМИФОЛОГИЗМ КАК ДОМИНАНТНАЯ ЧЕРТА ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПИСАТЕЛЕЙ ПОСТМОДЕРНИСТОВ**................................................................................. | | | 71 |
|  | 3.1 | Отражение концепции неомифологизма в постмодернистских романах Д. Накипова и В. Пелевина................................................. | 71 |
|  | 3.2 | Архетипические мотивы, сюжеты, образы в романах «Круг пепла» и «Священная книга оборотня», и их роль в создании семантики названий романов.......................................................... | 79 |
| **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**.............................................................................................. | | | 92 |
| **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**................................. | | | 97 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ А** – Авторские свидетельства............................................ | | | 108 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ Б** – Фрагменты романа В. Пелевина «Священная книга оборотня»………………………………………………………………………. | | | 110 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ В** – Фрагменты романа Д. Накипова «Круг пепла»……. | | | 121 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ Г** – Модификация временных лексем и виды времени в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» …………………...…… | | | 127 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ Д** – Варианты реализации категории времени в романе Д. Накипова «Круг пепла» ………………………..……………………..…… | | | 129 |

ВВЕДЕНИЕ

Современная литература, в частности, одно из ярких ее течений – постмодернизм, вызывает активные дискуссии и представляет собой богатый материал для научного изучения. В связи с этим феномен постмодернизма вызывает большой интерес исследователей-литературоведов и способствует появлению целого ряда теоретических и критических работ, посвященных самым разным аспектам этого явления. Несмотря на многообразие и разносторонность тематики исследований о постмодернизме, все еще имеются недостаточно изученные аспекты этой проблемы.

Одним из таких аспектов является изучение проблемы неомифологизма и интертекстуальности и ее анализ на материале романов двух писателей-постмодернистов, представляющих различные национальные литературы – казахскую и русскую, в лице Дюсенбека Тыныштыкбаевича Накипова и Виктора Олеговича Пелевина. Такой сопоставительный анализ, проведенный в контексте новых тенденций и направлений современного мирового историко-культурного процесса, позволит обнаружить общность и различия типологических, структурных особенностей и форм проявления неомифологизма и интертекстуальности в разных национальных литературах.

Любая литература, в том числе и казахская, формируется в иноязычном окружении и вполне естественно испытывает на себе влияние других литератур и культур, в частности русской, что не может не отражаться на ее тематике, проблематике, а также на литературных способах, приемах и средствах художественного воплощения материала. В связи с тем, что проявления неомифологизма и интертекстуальности несут в себе элементы культурного кода писателей, а также служат средством представления автором новых форм художественного мышления, в своем исследовании мы попытались рассмотреть механизм деконструкции текста сквозь призму этих категорий на материале произведений русского и казахского писателей.

Называя В.О. Пелевина «энциклопедией интеллектуальной и духовной жизни России» XX-XXI веков [1], исследователи часто говорят о его отнесенности к своего рода «привилегированной» постмодернистской когорте. Другой автор, к чьим произведениям мы обращаемся в настоящем диссертационном исследовании, Дюсенбек Накипов, балансируя на стыке русской и казахской литературных традиций, сумел создать совершенно особое произведение, обогащенное мотивами, лексикой, образами из обеих культур [2]. Его «Круг пепла» – это один из первых отечественных постмодернистских романов начала XXI столетия, который часто соотносят с пелевинским романом «Священная книга оборотня».

Этим определяется выбор данных авторов для сопоставительного анализа, который будет проводиться в аспекте интертекстуального анализа и неомифологического осмысления, с учетом реализации категорий пространства и времени в художественных текстах обоих писателей. Изучение художественных произведений Накипова и Пелевина в контексте постмодернизма позволит раскрыть рецептивный механизм внутри конкретной литературной традиции и показать, что художественная рецепция каждого из этих авторов обусловлена объективными социально-историческими предпосылками и субъективными особенностями реципиента.

В рамках исследования можно отметить прямую зависимость пространственно-временных форм от авторской модели мира и подсознательных установок творца [3]. Художественный текст имеет определенные характеристики, свои психологические и морально-этическими установки. Художественный мир становится своего рода «инвариантом возможных реализаций символической модели мира» [4], не только в пределах одного текста, но и в рамках целого литературного направления.

Условность реального мира, показанного в любом литературном произведении, означает условность его пространственно-временных характеристик, на которые влияют идея писателя и особенности применяемого им художественного метода [5]. По выражению Ю. М. Лотмана, «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [6].

В произведениях постмодернистов интертекстуальность анализируется с точки зрения взаимосвязи и взаимного влияния литератур, а также выявления специфических особенностей романов исследуемых авторов. Мы понимаем интертекстуальность как толкование литературного произведения через присутствующую в нем отсылку к другому произведению (не обязательно литературному), созданному тем же или иным лицом, или группой лиц в текущий период или в исторической ретроспективе [7]. В свою очередь, неомифологизм представлен как одна из разновидностей интертекста, являющаяся специфической формой художественного мышления. Она определяет отношение реципиента к мифологическим сюжетам, архетипам, мотивам, формируя новые мифы для измененного современного массового сознания.

Поэтому, **актуальность исследования** основана на культурной и литературоведческой значимости изучения интертекстуальности и неомифологизма в произведениях постмодернистов, принадлежащих к различным национальным литературам. Рассмотрение категорий пространства и времени, способов их реализации посредством многофункциональности интертекстуальных элементов в романах Д.Т. Накипова и В.О. Пелевина предоставит возможность проявить отличия и схожесть в построении текста писателей-постмодернистов.

**Методологическая основа диссертационного исследования.** В ходе подготовки диссертационного исследования нами были изучены фундаментальные работы исследователей постмодернизма: И.С. Скоропановой [8], Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого [9], И. П. Ильина [10], М.Н. Эпштейна [11], Н.Б. Маньковской [12], В.Н. Курицына [13], О.В. Богдановой [14], М.А. Черняк [15], Л.В. Сафроновой [16], и других авторов, в том числе казахстанских ученых Ж.Ә. Аймұхамбет [17], А.Б. Темирболат [18], Н. Сарсекеевой [19], Х.Ю. Миннегулова [20] и других, посвященные постмодернизму и мифологизму.

Были проанализированы труды Р. Барта [21], Н.А. Кузьмина [22], Н.А. Фатеева [23], Ю. С. Кристевой [24], а также отечественных ученых – Б.К. Майтанова [25], Т.У. Есембекова [26], А.С. Адиловой [27], посвященные научной теории интертекстуальности. Были также рассмотрены труды ученых, занимающихся вопросами компаративного анализа и постмодернизма А.Н. Веселовского [28], C.B. Ананьевой [29], коллективные монографии «Национальный космос в контексте современной литературы Казахстана», «Проза и поэзия Казахстана 1970-2000-х годов в контексте литературы Центральной Азии» (под общей редакцией У.К. Абишевой) [30], «Литературные стратегии Виктора Пелевина» (под редакцией О.В. Богданова, С.А. Кибальник, Л.В. Сафронова) [31] и другие.

В русской филологии исследование художественного времени и пространства в различных литературных направлениях имеет более чем вековую историю (при этом в начале XX столетия большее внимание уделялось категории времени) и связано в первую очередь с именами «формалистов» В. Б. Шкловского [32], Ю.Н. Тынянова [33], Б. В. Томашевского [34], М.М. Бахтина [35], Д.С. Лихачева [36].

При сопоставлении исследовательских стратегий, направленных на изучение категории времени в текстах В. Пелевина, следует упомянуть такие имена, как М.Н. Липовецкий [37], И.Ю. Дитковская [38], Л. Филиппов [39], С. Гурин и т.д. Категории времени и пространства в произведениях Д. Накипова были исследованы в работах В.В. Савельевой [40], Г.К. Бельгера [41], Б. Каирбекова [42], Г.Р. Сәулембек [43] С.Д. Абишевой [44], А.Б. Темирболат [45], К.Р. Нургали [46], Б.Б. Мамраева [47] и других ученых. Они тоже входят в состав методологической основы диссертации.

**Материал исследования:** романы В. Пелевина «Священная книга оборотня» и Д. Накипова «Круг пепла».

**Объектом настоящего исследования** являются элементы поэтики постмодернистского романа у Д. Накипова и В. Пелевина.

**Предмет исследования** функции художественных элементов постмодернистского текста, формирующих неомифологизм в творчестве представителей казахской и русской литератур.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в том, что в ней системно и в совокупности изучены такие постмодернистские стратегии как интертекстуальность и неомифологизм, с учетом категорий пространства и времени.

В современном литературоведении нет исследований, которые бы целостно рассматривали понятия «интертекстуальность» и «неомифологизм» в контексте сопоставительного изучения русского и казахского постмодернизма при помощи категорий времени и пространства, способов их материализации в постмодернистских романах. Кроме того, разнообразные научные подходы в литературоведческих работах, посвященных отдельным аспектам текстов В. Пелевина и Д. Накипова, не обеспечивают глубокий охват проблем настоящего исследования, в том числе о пространственно-временной организации их художественных миров. Все это определяет научную новизну данной диссертации.

**Цель диссертации:** раскрыть полифункциональность интертекстуальных связей постмодернистских романов Д. Накипова «Круг пепла» и В. Пелевина «Священная книга оборотня», формирующих неомиф в исследуемых художественных произведениях.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи:**

– рассмотреть основные подходы к изучению прозы исследуемых авторов-постмодернистов в современной литературе;

– изучить характерные типы интертекстуальности, формирующие в совокупности неомиф в стиле русского и казахского писателей;

– изучить механизм деконструкции в исследуемых романах;

– обобщить основные литературоведческие концепции (с привлечением данных смежных наук), содержащие анализ категорий художественного пространства и времени в целом и в постмодернизме в частности и провести типологию категории пространства и времени;

– сопоставить архитепические мотивы, сюжеты и образы в указанных романах Д. Накипова и В. Пелевина;

– провести сравнительно-сопоставительный анализ романов Д. Накипова «Круг пепла» и В. Пелевина «Священная книга оборотня», определить степень и пути влияния творческих экспериментов русского писателя на казахского автора.

**Методы исследования** включают системный, сравнительно-исторический, текстуальный методы анализа. В частности, структурно-семантический метод и компаративный анализ, выбранные в качестве базовых для данного исследования, способствуют глубинному анализу художественных произведений с имманентными внутритекстовыми связями и выявлению интертекстуальных конструкций. Сравнительный подход позволяет выявить особенности взаимосвязей литературной постмодернистской традиции в творчестве исследуемых писателей, а также выявить сходство и различие используемых ими принципов.

Продуктивным оказалось и использование методов смежных наук, в том числе частотный анализ словоупотребления лексем с пространственно-временным значением, что позволяет наиболее полно изучить постмодернистские модели мира, предложенные авторами в рассматриваемых произведениях.

Помимо вышеперечисленного в исследовании задействован интертекстуальный анализ, проводимый посредством сравнения рассматриваемых постмодернистских текстов с предшествующим литературно-культурным наследием. Кроме того, компаративный анализ романа Д. Накипова и его сравнение с текстом призванного постмодерниста В. Пелевина позволяет прояснить место казахского автора в современной постмодернистской литературе с использованием системы научных категорий.

**Основные положения, выносимые на защиту**:

1. Основными механизмами деконструкции художественного текста в произведениях рассматриваемых авторов является интертекстуальность и неомифологизм.

2. Анализ интертекстуальных элементов, характерных для пространственно-временной организации произведений, позволяет выявить специфику их жанровой трансформации.

3. Исследование интертекстуальности и неомифологизма позволяет установить и описать трансформационные особенности дискурса писателей постмодернистов.

4. Изучение механизма деконструкции неомифологизма и интертекстуальности художественных текстов способствует выявлению специфики романов Д. Накипова и В. Пелевина.

5. Исследование интертекстуальных элементов в творчестве Д. Накипова и В. Пелевина позволило установить универсальные типы художественного пространства (социально-бытовое, природное, мифологическое) и времени (природно-циклическое, бытовое, биографическое, историческое).

6. При явных сходствах и ощутимом влиянии со стороны русского постмодернизма, роман казахского писателя-постмодерниста Д. Накипова отличается самобытностью языка художественного текста и формой реализации универсалий.

**Теоретическую значимость диссертации** определяет научный вклад в обобщение и дополнение корпуса сопоставительных исследований постмодернистской прозы в литературах стран Евразии. Работа с ее опорой на практику и использованием сравнительного анализа расширяет теоретические знания о категориях постмодернизма – интертекстуальности и неомифологизме. Полученные результаты несут в себе перспективу для дальнейшего осмысления художественного творчества Д. Накипова и В. Пелевина в новом аспекте и позволяют углубить понимание их авторской концепции мира и человека. Намечены перспективы дальнейшего изучения параметров, находящихся в центре внимания данной работы (мифопоэтика и неомифологизм, интертекстуальность, категории времени и пространства) на примере других художественных текстов в рамках данного литературного направления.

**Практическая значимость работы** состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы в лекционных курсах по теории литературы, в спецкурсах по современному литературному процессу, в рамках практических занятий для магистрантов и докторантов, а также на спецсеминарах вузовского и послевузовского уровней образования, посвященных творчеству Д. Накипова и В. Пелевина.

**Апробация работы.** Основные положенияи результаты диссертационного исследования были презентованы в докладах и обсуждены на международных конференциях, симпозиумах, озвучены в рамках учебных курсов Евразийского гуманитарного института и ИС «Электронный колледж» на территории г. Караганды и Карагандинской области (Приложение А), опубликованы в изданиях, входящих в наукометрические базы данных, включенных в перечень КОКСОН МОН РК, в том числе и в зарубежных журналах (РИНЦ).

Основные положения и выводы диссертационного исследования прошли обсуждение и апробацию на зарубежных научно-практических конференциях. По теме исследования опубликовано 11 научных статей, включая одну в международном рецензируемом научном журнале, входящем в базу данных Scopus, пять – в журналах, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере образования и науки Республики Казахстан, шесть – в сборниках международных научных конференций, две статьи вышли в зарубежных монографиях.

**Структура диссертации** представлена введением, тремя разделами (в которых присутствуют в общей сложности 15 рисунков), заключением, библиографическим списком из 240 источников и шестью приложениями.

**1 ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУР**

* 1. **Основные тенденции и признаки развития литературного постмодернизма**

Постмодернизм – является относительным и достаточно объемным культурно-социальным понятием, охватывающем различные сферы современной культуры, это обобщенное название сложного комплекса течений и направлений в культуре и литературе второй половины XX в., особого состояния общества и мироощущения человека.

Среди наиболее популярных понятийных комплексов нашего времени, находящихся в русле постмодернизма, можно назвать плюрализм, релятивизм, многокультурность, скептицизм, постмодернизм включает также крах рационализма, логоцентризма и фаллоцентризма.

Понятие «постмодернизм» является одним из самых популярных предметов дискуссий в современной науке и публицистике. До сих пор нет однозначного ответа не только на вопросы, что такое постмодернизм и чем он отличается от модернизма, но и на вопрос существует ли постмодернизм, не является ли это понятие всего лишь результатом теорий некоторых западных философов. При всем обилии литературы о постмодернизме, определения данного понятия отличается крайней расплывчатостью.

Также, до сих пор нет единого мнения о времени возникновения и о культурной принадлежности постмодернизма. Как представляется нам, это связано с несколькими моментами. Во-первых, за данным понятием стоит достаточно широкий круг явлений, и, во-вторых, многие культурные явления, которые мы относим к постмодернизму, находятся до сих пор в процессе развития, что вызывает немало споров у исследователей. Кроме того, исследователи Л. К. Зыбайлов и В. А. Шапинский справедливо указывают на трудности анализа постмодернизма в связи с отсутствием у него антимодернистского пафоса и плюрализма, благодаря чему возникает возможность сосуществования различных творческих парадигм [48].

Как утверждает известный казахстанский писатель Д.А. Косылбеков, постмодерн – это не конструкт, не инструмент тех, кто пишет о нем (философов, филологов, критиков), а органично сложившаяся оппозиция к модернизму рубежа XIX-XX веков, о котором И. Бродский отзывался как о «лаконичной классике» и на сомнениях в постулатах которого строился в дальнейшем постмодернизм. При этом более раннее из вышеназванных явлений отличалось сжатостью и завершенностью произведений, отвечавших на современные ему катаклизмы, потрясавшие человеческое общество. Напротив, для возникшего позднее постмодерна суть заключалась в сомнении во всем предшествующем, отказе от завершенности в своих текстах и непризнании завершенности всего написанного ранее, критике метатекстов (исторических, религиозных и др.) и поиске в них противоречий [49].

Ставя в один ряд Умберто Эко, Милорада Павича и Олжаса Сулейменова, ученый Д. Амантай отмечает их экспериментаторство и близость к постмодернистской эстетике, при этом сетуя на то, что в казахской литературе «и проза, и литературная критика находятся на уровне социальной антропологии», хотя также не может не признать, что неизбежным образом «плотность текста идет в ногу с ритмом времени» [49].

Говоря о хронологии литературного процесса, отметим очередность возникновения модернизма (ответа на романтизм XIX века) – в первой половине XX века и постмодернизма (отталкивающегося от модернистских установок) – во второй половине XX века.

В научных кругах бытует мнение о том, что эта цепочка нашла продолжение в метамодернизме (в разных терминологиях его называют также постпостмодернизм или неомодернизм) на рубеже тысячелетий, для которого отправной точкой стал постмодернизм. Вместо постмодернистской иронии, стилизации, деконструкции, скептицизма и неприятия великого повествованиях мы видим искренность, подлинность, надежду, универсальные истины, колебания и открытость метамодернизма в новейшей литературе.

В словаре иностранных слов, этимологически корень «модерн» происходит от английского прилагательного «modern», «современный». Приставка «пост» означает «следующий после чего-либо, вслед за чем-либо» [50]. Уже здесь мы видим некоторое исторически сложившееся противоречие между внутренней формой слова и его содержанием, поскольку постмодернизм объединяет именно современные направления в науке и культуре.

С другой стороны, далеко не ко всей современной культуре применимо данное понятие, более того, многие явления, относящиеся к постмодернизму, являются маргинальными. Поэтому мы разделяем точку зрения и исследователей, которые включают в содержание постмодернизма все многообразие вновь появляющихся явлений культуры и гуманитарных воззрений, не подпадающих ни под одну из устоявшихся категорий [51].

При этом интересно мнение Mary Klages, которая в своей статье определяет постмодернизм через понятие модернизма, потому что это «самый простой способ начать думать о постмодернизме, движении, из которого, кажется, вырос или возник постмодернизм» [52].

Философское обоснование постмодернизма было дано постструктурализмом, одним из наиболее влиятельных критических направлений второй половины XX века. Самыми знаковыми фигурами являются такие французские постструктуралисты как Мишель Фуко [53], Ролан Барт, Жак Деррида [54], Жан-Франсуа Лиотар [55], Жиль Делез [56], а также представители американской Йельской деконструктивистской школы.

Помимо термина постмодернизм в литературе появились термины постмодерн и постмодернистская картина мира, вызывающие также немало споров. Если под постмодернизмом обычно понимается исторический этап, пришедший на смену модернизму (английский вариант – «modernism»), то термин «постмодерн» употребляется в отношении определенного периода в литературе и искусстве для обозначения «возможной «послесовременной» эпохи, которая должна прийти на смену эпохи Нового времени (английский вариант – «modernity»), рассуждения о которой состоятельны лишь на уровне тенденций и предпосылок.

Одной из таких предпосылок называют возникновение новой картины мира, основой которой является критический пересмотр научной картины мира, сложившейся в эпоху Просвещения. Так как культура постмодерна возникла в эпоху активного развития массовых коммуникаций (телевидение, компьютерная техника, развитие технологий во всех сферах жизни человека), она, в конце концов, и привела к отражению данной виртуальной реальности в литературе. Наиболее характерными для постсоветского этапа развития литературы в Казахстане является мифологизация утопических идеалов, вступающих в противоречие с реальной действительностью; углубление исторического и объективного подхода к явлениям жизни, выдвижение на первый план интересов нации, страны; появление признаков деидеологизации литературы; терпимость и уважение к чужому мнению. Плюрализм, позволяющий появление иной раз произведений, написанных в русле соцреализма или с позиции постмодернизма [57].

На постмодернизм повлиял также и технологический эксперимент. Этот процесс начался в коммуникативной и социальной сфере в связи с усилением роли рекламы в современном мире, с разработки технологий и эстетики видеоклипов, компьютерных игр и компьютерной графики, претендующих в наши дни называться новым видом искусства и оказывающих немалое влияние на традиционное искусство.

Многие авторы абсолютизируют значение постмодерна для настоящего времени, трактуют его как концепцию «духа эпохи», стремясь подвести все современные явления под общий знаменатель так называемой «постмодернистской чувствительности» [58]. Однако термины «постмодерн» и «постмодернистская картина мира» по отношению к современности, в отличие от традиции употребления в литературе термина «постмодернизм», мы употребляем для обозначения элементов постмодернистского мировосприятия не только в культурной, но и в других сферах человеческой жизни.

В середине 1990-х годов в советском постмодернизме стали актуальными проблемы, связанные с подлинностью человеческого существования, с новым содержанием жизни человека, ее смыслового наполнения, под влиянием стремительно развивающихся информационных технологий. Одной из причин генезиса экзистенциализма как предшественника постмодернизма стало осознание человеком своего бессилия перед мощью техники и несовершенства, порожденного техническим прогрессом. Произведения, написанные в этот период, отражали не только утрату реальности, но и пытались найти новые ориентиры в образовавшейся пустоте.

Под «постмодернизмом» стало пониматься определенное умонастроение, стиль мышления, характерный не только для европейской, но и для отечественной культуры. Свидетельством тому являются многочисленные работы: Курицын В. «Русский литературный постмодернизм», Липовецкий М. «Паралогия русского постмодернизма» [59], Эпштейн М. «Истоки и смысл русского постмодернизма» [60], Генис А.А. «Иван Петрович умер» [61] и другие, которые затрагивают специфику постмодернизма, в частности русского, где выдвигаются различные трактовки данного термина и выделяются разные наборы характеризующих его особенностей.

Известный казахстанский академик С.А. Каскабасов пишет о возможности восприятия культуры как текста и интертекста, в котором явления, мотивы и темы взаимосвязаны как явно, так и опосредованно [57, с. 130]. О существовании казахского постмодернизма заявляют такие исследователи как А. Кодар [62] и Б. Майтанов [63], которые в своих изысканиях указывают на то, что модернистские и постмодернистские тенденции в казахской прозе очень часто встречаются в смешанном виде.

И. П. Ильин утверждает, что постмодернистскому мировоззрению свойственна «эпистемологическая неуверенность», «представление о мире как о хаосе, порожденном кризисом ранее существовавших ценностей» [64].

Нам в данном случае близка точка зрения В. Курицына, который считает, что адекватно описывающий «ситуацию постмодерна» признак может быть всего один, а все остальные особенности из него выводятся, как «… например, из отказа от идеи бинарности последовательно вытекает и «виртуальность», «маргинальность», и все остальное…», хотя, с другой стороны, список признаков мог бы быть и очень длинным [13, с. 28].

Хотелось также обратиться к истории проблемы. Периодизация постмодернизма также не имеет четких границ, время его появления варьируется от конца второй мировой войны до последних двух десятилетий прошлого века.

Распространено мнение о том, что отправной точкой литературного постмодернизма выступил роман Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану» (1939), в котором переосмыслены и перевернуты оказались стереотипы модернистского мировосприятия [37, с. 57]. Однако первые случаи употребления слов «постмодернизм» и «постмодерн» зафиксированы в историко-философских трудах гораздо раньше. Например, R. Pannwitz (Германия) слово «постмодерный» использовал в качестве характеристики своих современников [65].

В дальнейшем A.Toynbee (Великобритания) этим термином обозначал последний этап развития западной цивилизации [66], для которого характерно стирание ценностей, на которых зиждется общество, и разрушение единого дискурса, его фрагментаризация. Теолог Ханс Кюнг (Германия) отмечал, что источником постмодернизма послужила Первая мировая война, вызвавшая «кризис идеи Прогресса и Рацио» [67]. Жан-Франсуа Лиотар (Франция) применял термин «состояние постмодернизма» к культуре 1970-х годов в целом и к литературе в частности [58, с. 59].

Таким образом, очевидно, что вся история первой половины XX столетия дала богатую почву для зарождения рассматриваемого нами феномена на зарубежной почве.

Казахстанская же литература в силу исторических евразийских условий своего формирования всегда находилась между Европой, Востоком и Россией и, соответственно, в разные периоды XX и XXI веков – то в силу контактов с зарубежной литературной традицией и идеями модернизма/постмодернизма, то наоборот, ввиду отсутствия таковых контактов на фоне господствовавших марксистско-реалистических установок в советский период – постоянно обогащалась различными методическими, видовыми, содержательными, стилевыми и структурными приемами и особенностями, привносимыми авторами в национальную прозу на разных этапах ее развития, происходившего параллельно с трансформацией общества (как известно, данный процесс всегда требует новых подходов к познанию мира и его отражению в литературе).

В частности, видение мира в духе постмодерна и свойственные ему содержательные и структурные особенности представлены в произведениях отечественных авторов, таких как Д. Амантай, А. Жаксылыков, Д. Накипов, Т. Асемкулов, Ж. Коргасбек, А. Байбол, М. Косын и другие. Они часто оказываются в центре обсуждения новых мировых и казахстанских тенденций в литературе, культуре, истории [16, с. 50], особенно в контексте своеобразия их романной поэтики, «проблематики симулякра, метапрозы, интертекстуальности, иронии» на фоне авторских сомнений в собственном «Я», игровой и пародийной манере творчества и т.д. [68].

Вызванное мировыми конфликтами, гонкой вооружений, экологическими и прочими катастрофами XX столетия разочарование в Разуме и Прогрессе как идеалах Просвещения стало стимулом к формированию постмодернистского мировосприятия, разрушению ценностных систем и «метанарративов» Нового времени, а соответственно – к отказу от процветавшего во все предшествующие эпохи поиска унифицированной Истины и стремления к идеалам [69]. При этом термины «мировосприятие» или «картина мира» применительно к постмодернизму можно в определенной степени рассматривать как оксюмороны, поскольку данное направление отрицает единый образ мира, какую бы то ни было его универсальность.

На смену единому миру приходит мультивселенная, состоящая из множества миров, число которых равно числу тех, кто пишет об этом мире, поскольку у каждого автора взгляд на мир индивидуален [63, с. 65]. Это, в свою очередь, приводит к тому, что и набор ценностей не является единственным не только в абсолютном понимании, но и в конкретно взятую эпоху.

Соответственно, меняются и подходы к художественному анализу произведений, целью которого становится поиск потайных глубин текста и остаточных смыслов из предшествующих культурных пластов, отзвуки которых иногда не осознаются даже самими авторами, не говоря уже о читателях [55, с. 34]. Это приводит к тому, что любую трактовку теперь можно оспорить, так как возвращение к уже прочитанному тексту порождает новый диалог между текстом и его читателем (непрофессиональным, т.е. рядовым человеком, или профессиональным, каковым может выступать, например, ученый или критик). У. Эко в этой связи говорит об «особой парадигмальной установке на восприятие мира как хаоса “постмодернистской чувствительности”» [70].

Д.А. Косылбеков подчеркивает, что казахская литература очень сильно отличается от западной литературы точно так же, как отличается от западной литературы – русская. «Вся наша трагедия в том, что мы «по дискурсу», то есть по способу выражения текста и по “сцеплению структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации”, – русская литература. Мы повторяем стили изложения и формы повествования. Хотя о тотальном сходстве речи не идет. Сходство на уровне текстуального значения» [49]. Однако, несмотря на несомненное сходство с русской литературой, в казахской литературе XX века присутствуют и нестандартные тексты, в связи с чем вспоминаются прозаические опыты М. Ауэзова, А. Кекильбая, М. Магауина, О. Бокея.

Можно говорить о том, что постмодернизм бросает своеобразный вызов основным предположениям «модернизма» относительно роли разума, рациональности или научное обоснование, направленное на понимание условий жизни человека

В своей книге «Состояние постмодерна» Франсуа Лиотар, один из главных сторонников постмодернизма, объясняет, что большинство ценностей порядка и стабильности, характеризующих модернизм и современность происходят из того, что он называет «великими повествованиями», которые были подчеркнуты в эпоху Просвещения и вне [55, с. 59]. Для него великие нарративы – это истории, которые каждая культура рассказывает о своих идеологиях и практиках, чтобы объяснить и оправдать системы убеждений общества. Вместо этих грандиозных повествований Лиотар предлагает «маленькие повествования», утверждая, что мы переросли наши потребности в «великих нарративах» благодаря развитию техники и технологии времен Второй Мировой войны. Он утверждает, что маленькие повествования теперь стали подходящим способом объяснения социальных проблем трансформации и политических проблем. Лиотар определяет «постмодерн» просто как «недоверие к метанарративам» [55, с. 107]. Эти мета-нарративы или великие нарративы являются крупномасштабными теориями и мировые философии, такие как вера в демократию, прогресс истории и познаваемость всего наукой. Лиотар утверждает, что мы перестали верить, что нарративы такого рода адекватны для представления и содержат всех нас. Он указывает, что мы стали осознавать разницу, разнообразие, несовместимость наших стремлений, убеждений и желаний, и по этой причине постмодерн характеризуется обилием микронарративов. Лиотар утверждал, что великие нарративы были стабилизирующими факторами в общей структуре модернизма, но стали менее эффективен в эпоху постмодерна [55, с. 110]. Предлагая «мини-нарративы», он отвергал модернизм и его идеалы. Постмодернистские «мини-нарративы» неизменно временны, условны и не претендуют на стабильность, разум, универсальность или правда. В отличие от модернизма, постмодернизм отвергает идею стабильных отношений между означающими и означаемым.

Mary Klages указывает на некоторые сходства между «модернизмом» и «постмодернизмом», она также объясняет, что между этими двумя способами мышления все еще есть некоторые принципиальные различия: постмодернизм отличается от модернизма своим отношением ко многим из этих тенденций. Модернизм же имеет тенденцию представлять фрагментированный взгляд на человеческую субъективность и историю, но представляет эту фрагментацию как что-то трагичное, то, что можно оплакивать и оплакивать как потерю. Многие модернистские работы пытаются отстоять идею, что произведения искусства могут обеспечить единство, последовательность и смысл, которые были утрачены в большей части современной жизни. Постмодернизм, напротив, не оплакивает идею фрагментации, условности или непоследовательности, а скорее празднует это [52].

Взглядам Mary Klages противоположны слова некоторых теоретиков, исследующих данный вопрос, например, Ихаб Хассан в модернизме и постмодернизме видит антагонистов [71].

Хотя модернисты верят в рациональное мышление, постмодернисты считают многое иррациональным. Модернисты уделяют большое внимание науке, тогда как постмодернисты антинаучны. В то время как модернисты считают, что существуют универсальные ценности, постмодернисты считают, что значение имеют только частные ценности. Модернисты выступают за организацию текста, а постмодернисты считают, что жизнь хаотична и фрагментирована. Модернисты выступают за единство и целостность, тогда как постмодернисты верят в мультикультурализм и плюрализм. Модернисты считают, что жизнь имеет смысл, в противовес им постмодернисты считают, что жизнь бессмысленна или это значение чисто субъективно и относительно. Модернисты считают, что мораль можно определить, тогда, как постмодернисты считают, что мораль относительна. Таковы только видимые их отличия.

Если вопрос об истоках постмодернизма остается открытым, то по поводу его формирования серьезных разногласий не возникает. Большинство исследователей сходятся во мнении, что в западной культуре переход от модернизма к постмодернизму осуществился не в середине 50-х годов XX века, а к средине 60-х, после появления поп-арта и развития массовой культуры, когда постмодернизм превратился в господствующую тенденцию в искусстве.

Вопрос же о возникновении и формировании советского постмодернизма решается не столь однозначно. Большинство западных исследователей считает, что русского/советского постмодернизма не существует; в лучшем случае провозглашается начало становления «восточного постмодернизма» на постсоветском пространстве. Вместе с тем считаем необоснованным отказывать литературе стран СНГ в признании постмодернистских изменений в ней только по причине отсутствия в ней западных особенностей данного художественного метода.

Так, самобытность евразийского постмодернистского литературного процесса определена кардинальными различиями социально-политического устройства и официальной идеологии на Западе, с одной стороны, а с другой – в России и Казахстане. У нас переход к постмодернизму произошел из-за кризиса всей системы общественных и культурных ценностей и стал ответом не модернизму (как это было в дальнем зарубежье), а господствовавшему в СССР социалистическому реализму (названному В. Курициным «“лебединой песней” авангардной парадигмы» [13, с. 27]).

Дело в том, что альтернативой официально признанной культуре была культура самиздата, которая в результате информационного голода (вследствие политики холодной войны и «железного занавеса») и своего подпольного положения не смогла развиться в полноценную культуру модернизма и исчерпать себя, как это случилось с западным модернизмом. В связи с этим во многих постсоветских постмодернистских произведениях при доминировании постмодернистской эстетики можно найти и типично модернистские черты.

С другой стороны, установление соцреалистического канона не было результатом органического процесса. Парадоксальность ситуации заключается в том, что на постсоветском пространстве именно раскол культурного целого, стирание автора государственной идеологией и поиск выхода из этой ситуации дали толчок к возникновению постмодернизма. В этом смысле интересна точка зрения Михаила Эпштейна, говорящего о «цитатнической судьбе» культуры вообще и симулятивности официальной советской культуры, состоящей из заменяющих реальность политических штампов и лозунгов, то есть взаимоотсылающих знаков. Исходя из этого, исследователь делает вывод о постмодернистском характере всей культуры и, в наибольшей степени, ее советского периода [72].

Тоска по мировой культуре, характерная для русских и казахских авторов, особенно обострилась в XX веке в результате их искусственной изоляции. Русским постмодернизмом «изоляция переживается как изоляция во времени, пограничность оформляется в особую мифологию отставания» [73]. Марк Липовецкий сравнивает русский постмодернизм с латиноамериканским, в отношении которых ключевую роль играет введенная Ф. Гваттари и Ж. Делезом категория детерриторизации. В результате детерриторизации создается «собственное культурное пространство – постмодернистское пространство языка, творческий хронотоп, в котором симулякры, мнимости и фикции ... обретают новый статус подлинности» [74].

Казахская же литература получает новое развитие в 1960-х годах, сопряженных со своеобразным духовным возрождением, при этом писатели шестидесятники начали трансформировать саму форму текста, внося не традиционные для казахской литературы стили написания художественных текстов. Однако, несмотря на различные подходы и дискуссии, следующий ее этап – постмодернизм – как культурный феномен до сих пор недостаточно изучен в отечественной науке.

Если сравнивать художественные методы реализма, модернизма и постмодернизма, можно проследить эволюцию движущих сил в литературе – от развития характера в первом из указанных направлений к авторской концепции мира (которой может быть даже декаданс) во втором и, наконец, к тексту как таковому – в третьем из этих направлений.

Специфика современной литературы обусловлена тем, что изучает постоянно меняющийся литературный процесс, не всегда равномерный в своем развитии или не всегда достигший своей определенной и выраженной формы, который обозначает общие перспективы развития.

В основных специфических особенностях постмодернистского романа можно выделить следующее: переосмысление автором элементов культуры прошлого и меньшая привязанность к теории текста, большей политизированность, ярко выраженная нота пессимизма, многоуровневая организация текста и наличие интертекстуальности, пародирование и ирония, эклектичность, игра с читателем и принцип читательского сотворчества, размывание жанровых границ, наличие принципа монтажа, использование приема «двойного кодирования» явление «авторской маски», «смерть автора».

Постмодернисты часто не принимают определенные каноны систем и структур, а изобретают свою дискурсивную модель представления мира, в котором стирается грань между научными фактами и вымыслом. Таким образом, формируется теория, согласно которой любой текст – всего лишь нарратив и изучаться должен именно как таковой. Эта теория связана, в первую очередь, с именами Ж.-Ф. Лиотара (Франция) в работе Lyotard J.-F. – «Answering question: What is postmodernism» и Ф. Джеймисона (США) в работе Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act., согласно которым постмодернизм – это учение не о мире, а о способах общения с миром [75].

Известный ученый Ж. Деррида в своих суждениях о тексте постмодернистов отмечает отсутствие в нем границ и отождествление мира с текстом, для чего вводит термин «симулякр», под которым подразумевается «структура двойственности, которая разыгрывает и раздваивает всякое дуальное отношение, более действенно, более “реально” прерывает как сферу зеркального или “собственного”, и сферу “символического”» [76]. Этот термин закрепился применительно к постструктурализму и постмодернизму, где «замена реальности симулякром означает трактовку реальности как культурного акта творения, совершаемого субъектом» [63, с. 64].

Наряду с этим вспомним также теорию шизоанализа, которую предложили Ж. Делез и Ф. Гваттари, чей подход бессознательному в творчестве деконструирует теоретические подходы, с одной стороны, марксизма, а с другой – психоанализа и обращается к шизофрении как метафоре. Это позволяет выявить «господствующие в обществе импульсы коллективного бессознательного» [56, с. 38].

Все это приводит к ряду особенностей культуры такого типа (рисунок 1).

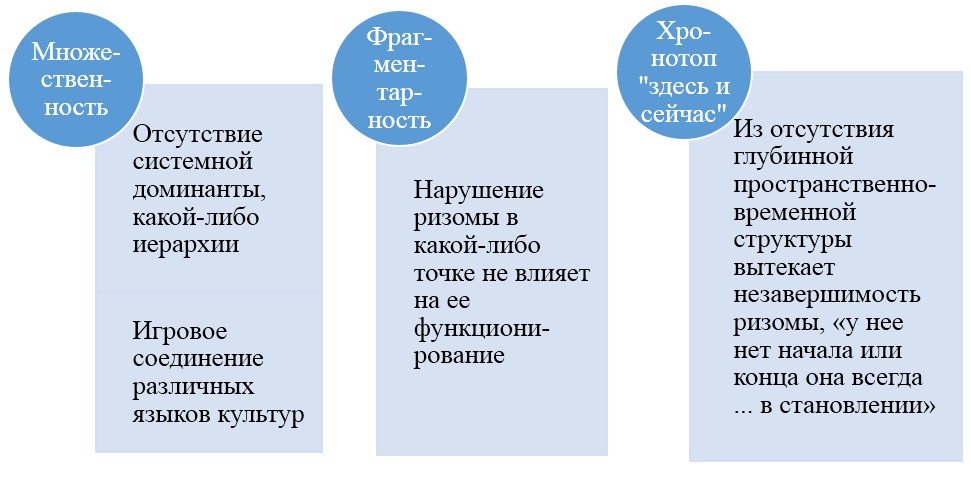


Рисунок 1 – Основные черты культуры постмодернизма

Примечание – Составлено по источнику [56, с. 71]

В основе постмодернистского текста находится объединение культурных миров, существующих по законам случайности и языковой игры. Понятие реальности дискредитируется постмодернизмом, она для них лишь одна из «возможных», «виртуальных» реальностей.

Сам субъект с точки зрения постмодернизма есть не что иное, как совокупность симулякров, категория субъективности размывается, индивидуальность перестает мыслиться как высшая ценность. Субъективность – это пережиток прошлого, конец которой уже недалек, согласно утверждениям Мишеля Фуко [53, с. 118].

В постмодернистских текстах рассказчик, читатель, структура времени и пространства, само текстовое наполнение, отличается от классических и модернистских произведений. Текст удивляет читателя количеством рассказчиков, переплетением нескольких не связанных между собой отрезков времени в одном произведении. То есть интертекст и симулякр, которые заставляют постмодернистскую работу иметь центральную личность, центральный сюжет, отсутствие четкого направления времени и нечеткие жанровые, стилистические особенности, ведущие к целостности [74, с. 49].

В целом, перефразируя Р. Барта, можно понимать постмодернизм как особый способ мировосприятия в искусстве, науке и критике в условия кризисного состояния культуры 2-й половины XX столетия, для которого характерны хаотичность художественного мира и унаследованная от модернизма интертекстуальность – «соткание» нового (гипер-)текста из старого материала, который в постмодерне, однако, не ограничивается цитатами, а фигура автора как «ткача», лишь сополагающего существующее в новый узор, уходит на второй план по отношению к тексту [21, с. 215]. Поскольку при таком ракурсе справедливо утверждение, что сказать ничего нового уже нельзя, можно лишь по-новому осмыслить и перекомбинировать ранее сказанное, происходит своеобразная «смерть автора» (Р. Барт, М. Фуко), перестающего быть монопольным владельцем высшей истины и «растворяющегося в многоуровневом диалоге точек зрения» [74, с. 35].

Другая важнейшая особенность постмодернистского текста – игра, которая также активно использовалась модернизмом. Однако модернизм использует игру как средство мифологизации текста, в то время как демифологизирующая постмодернистская игра использует и смешивает сакральные символы различных культур, являющиеся не более, чем языками, культурными кодами. Постмодернистский художественный образ строится на процессе постоянного карнавального переключения с одного культурного языка на другой. Отсюда в постмодернизме возникает понятие пастиша, близкого к пародии. В отличие от пародии, пастиш смешивает различные имитируемые манеры и стили, а не обыгрывает только одну. Соответственно, постмодернистский текст характеризуется усилением полифонической структуры.

Еще одной характерной чертой постмодернизма является его политизированность: в числе деконструируемых в нем дискурсов выступает язык соцреализма.

Наиболее распространенная и, на наш взгляд, наиболее подходящая периодизация русского постмодернизма представлена у исследователя И. Скоропановой:

– конец 60-х – 70-е гг. – период становления;

– конец 70-х – 80-е гг. – утверждение в качестве литературного направления;

– конец 80-х – 90-е гг. – период легализации [8, с. 428].

Можно отметить, что данная периодизация отличается от периодизации постмодернизма, предложенной М. Липовецким, он расширил границы постмодернистского мироописания в отечественной литературе и наметил определенные этапы развития русского постмодернизма: истоки – в метапрозе, классика постмодернизма – постмодернистская литература 1960-1980-х гг., «новая волна» постмодернизма – с 1990-х г. – по настоящее время [9, с. 120].

Хаотичная спутанность постмодернистского текста, установка на игру, в которой участвуют: гипертрофированный диалог культурных языков, интертекстуальное расщепление на голоса и «отголоски» автора-творца, вовлечение в диалог читателя, смена позиций образа автора и персонажей, переплетение «я» и «другого» – все это признаки постмодернистского текста.

Мы разделяем точку зрения на художественную целостность постмодернистского текста, представленную в работах исследователя русского постмодернизма Марка Липовецкого, создавшего литературоведческую концепцию постмодернистской художественной системы. По мнению ученого, «осуществление философско-эстетического принципа «мир как текст» в постмодернизме приводит к инверсии традиционной логики художественного миромоделирования» [37, с. 92].

Диалогичность постмодернистского текста также диктует своеобразие его взаимоотношений с Хаосом и Космосом. Если классическое искусство преодолевает хаос бытия в процессе творчества, а модернизм выбирает хаос как основной материал для творчества, то постмодернизм вступает в диалог с хаосом [56, с. 74].

Развивая тезис о диалоге постмодернизма с хаосом, М. Н. Липовецкий предлагает теорию о «саморегуляции хаоса» в постмодернистском тексте, художественная целостность которого «производит впечатление полной независимости от усилий автора организовать художественный мир с помощью замысла, каких-либо приемов и т.п.» [37, с. 41].

По мнению исследователя в соответствии с общими постмодернистскими принципами складывается и пространственно-временная организация постмодернистского текста, а постмодернистский хронотоп «переносит ценностный центр искусства с результата творческого акта на сам незавершенный и незавершимый процесс творчества» [37, с. 38].

По нашему мнению, это играет определяющую роль в постмодернистской художественной системе. Так, исследовательница Т. В. Леденева отмечает метаморфозу как «фирменный постмодернистский образ» [51], и даже предпринимаются попытки выделить новый троп, характерный исключительно для постмодернизма, – «метаболу» [51], постоянное перетекание прямых и переносных значений друг в друга.

Характеризуя новую литературную тенденцию в казахстанской прозе как тяготение к соединению внутри одного текста различных жанров, методов и к экспериментированию со стилем и прочими средствами создания произведения, исследователь Н.К. Сарсекеева определяет форму выражения этой тенденции – новый интеллектуальный роман, создаваемый на рубеже двадцатого и двадцать первого столетий такими писателями, как Х. Адибаев, Д. Накипов, А. Жаксылыков и др.). В таком романе зачастую отсутствует протагонист, а сюжет преломляется в контексте разных пространственно-временных координат [19, с. 29].

Возникают также нестандартные авторские жанры, например, «роман интенций» у Д. Накипова. Его «Круг пепла», признанный в качестве первого в Казахстане самобытного, лишенного зарубежных влияний постмодернистского романа, построен как гипертекст из интертекстуальных элементов, аллюзий и реминисценций, разворачивающихся на едином концептуальном фоне [77]. Повествование расфокусировано между пятью персонажами, в него вкраплены антропологические заметки о жизни, культуре, мифологии самионов, «окна» в другую реальность – жизнь на другой планете, текст насыщен иронией, черным юмором и эротизмом [78]. Текст строится подобно формуле Ч. Айтматова, который сочетал картины настоящего времени с древними притчами и космическим планом повествования, хотя, в отличие от него, Д. Накипов проводит отдельную сюжетную линию для мира самионов и оносамов – от минувших дней к альтернативному настоящему.

С каждым новым прочтением этого романа читатель узнает все новые и новые части культурного кода: так, подвергаются мифологизации различные объекты и локации, значимые для казахстанской (и в частности алматинской) интеллигенции, например, кафе «Акку» (место общения творческих личностей, их философской полемики), улица «Брод» (перекликающаяся по звучанию то ли с «Бродвеем», то ли с глаголом «бродить»), где были расположены театры и подобные заведения и т.д. В особой авторской манере («Калмык», «тьма тараканья», «Мукагалище», «Олжасуха», «меченый» «с отметиной на лбу», «глиняный слог» и т.д.) [79] закодированы у него имена и понятия из отечественной истории, культуры, литературы. Так, перечисленные примеры – это отсылки к личностям художника С. Калмыкова, писателям М. Макатаеву и О. Сулейменову, политику М. Горбачеву, топониму Тьмутаракань (Тамань), зашифрован здесь намек на сулейменовскую «Глиняную книгу» и т.д. Такие приемы характерны для так называемых «романов с ключем» [80], и за счет этой жанровой формы автор «Круга пепла» вскрывает мифологизм истории.

Интертекстуальный репертуар романов можно разделить на две большие группы текстов-источников: сильные, т.е. часто и полифункционально используемые и слабые тексты, которые вкрапляются в творческое пространство ситуативно и, как правило, подвергаются остранению. К ним относятся как целостные авторские тексты, так и архитекстуальные отсылки к жанровым принципам кинотекстов, рекламных роликов, видеоклипов, компьютерных игр, живописи, театра, архитектуры и балета, религии и других разновидностей художественных и нехудожественных текстов и их комбинаций.

Еще один жанр, вплетенный в роман Накипова, – это антиутопия, раскрывающаяся в истории о параллельной реальности, в которой Земля и ее планета-близнец связаны «кругом предстояния» – своеобразной границей, выход за которую запрещен для жителей безымянной планеты-близнеца согласно некоему S-кодексу. Естественно, из этого есть одно исключение – персонаж по имени Раль, который способен преодолевать указанное ограничение и за границей дозволенного узнает о живущих на незнакомой ему планете (Земле) самионах с их первобытнообщинным укладом.

Наряду с переосмыслением традиционно принятого Д. Накипов ставит ребром вопрос, который не принято обсуждать в учебниках и справочниках: насколько достоверна история, которая нам известна? Очень показателен здесь пример того, как «переписал» историю ревнивец-вождь, который похоронил свою жену и ее любовника, но спустя годы преподнес их связь как инцестуальную и тем самым сформировал резко отрицательное к ним отношение в умах своих молодых соплеменников. В результате все, что нам доступно, – это пытаться сложить хотя бы частично полную картину из множества небольших историй, которые сохранились в народной памяти, которая, в отличие от Европы, еще сильна в Казахстане с его традиций помнить род, предков.

Таким образом, изоляция, информационный голод, противостояние тоталитарному искусству и отсутствие постструктуралистской теории способствовали тому, что постмодернисты, пишущие на постсоветском пространстве, самостоятельно восстанавливали весь постмодернистский контекст, благодаря чему создали собственное ответвление, не являющееся зеркальным отражением западного постмодернизма.

**1.2 Творчество Д. Накипова и В. Пелевина в контексте русского и казахского литературного постмодернизма**

Влияние усилившихся глобализационных тенденций, проявляющихся в виде стремительного движения научно-технического прогресса, сближения народов и культур, экономико-социальной интеграции по множеству направлений, отмечается на всем постсоветском пространстве, в том числе в Казахстане и в России. Это нашло отражение в том числе в современной литературе: на рубеже столетий писатели стали активнее обращаться к жанру романа в различных его вариациях (исторический, психологический, социально-философский и т.д.), к целому спектру проблем, тем и мотивов, к поиску ответов на вопросы о бытие и о духовной эволюции личности. Примером тому служат произведения таких отечественных авторов, как Х. Адибаев, А. Алимжанов, Д. Накипов, С. Елубаев, И. Есенберлин, А. Кекильбаев, А. Нурпеисов, Р. Сейсенбаев и другие.

Писатели все чаще обращаются к экспериментам с языком, художественной формой, жанрами и содержанием своих работ, так, например, наблюдаются «дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного, отдельно взятого произведения» [81], активизируется арсенал предшествующих эпох – мифы, легенды, архетипы, древние сюжеты и образы. Все это наглядно видно в исследуемых романах Д. Накипова «Круг пепла» и «Священная книга оборотня» В. Пелевина.

Д. Накипов, известный казахстанский поэт и писатель, воплотивший в своем творчестве основные признаки авторского дискурса. Они вписываются в параметры постмодернистской литературной техники и стилистики, к ним, например, относятся: функциональные коды и маркеры, символичность, изломанность синтаксиса и причудливость фигур, экспрессивность и импрессионистичность.

«Круг пепла» – первый постмодернистский казахстанский роман. Как отзываются о нем критики он обладает ярким художественным стилем. «Дерзкий замысел…», «блестящий стиль», «первый полноценный и художественно независимый от западных традиций казахский постмодернистский роман» – критики не скупились на комплименты и многочисленные определения роману.

Можно утверждать, что роман Д. Накипова представляет собой образец постмодернистского гипертекста в литературе Казахстана. Это можно увидеть в результате анализа дискурса этого романа, его эстетических характеристик и средств реализации идей писателя, который в своем творчестве проводит десакрализацию и демистификацию устоявшейся ранее аксиологической системы в духе постмодернизма. Яркой чертой данного художественного метода, в том числе в текстах Накипова и Пелевина, предстает интертекстуальность, при которой искуссво осмысляется «как одна из форм дискурса, имеющего свои правила, свою грамматику и синтаксис, свою систему означений (сигнификации), свои скрытые допущения и предпосылки» [82]. При этом нередки сравнения Д. Накипова с В. Пелевиным и Ф. Кафкой, отмечается, что «ничего похожего в казахстанской прозе пока не было, и едва ли скоро появится» [83].

В свою очередь Виктор Пелевин является самым известным представителем русской постмодернистской литературы, его карьера получила старт в 1990-е годы в виде разнообразных фантастических работ в прозе. Стратегии писателя, как и его творчество, вызвали дискурсии в сфере литературной критики. В статьях о его ранних работах (например, «Омон Ра» и «Жизнь насекомых» [84]) внимание уделено в том числе такой авторской установке как множественность взглядов на окружающий мир, реализуемая посредством «индивидуальных мифов». В изданном в 1996 году романе «Чапаев и Пустота» критики и исследователи усмотрели элементы буддизма [85], соотнесенность с образами-архетипами образов и мотивами, заимствованными из древних мифов [86], увлекательность фабулы и смелость применяемых им приемов [87]. Последовавший через два года роман «Generation П», вызвавший бурный интерес в читательской аудитории, в силу своего чрезвычайно высокого новаторства вызвал волну недовольства в среде литературных критиков [88].

Вместе с тем, несмотря на пристальное внимание к творчеству В. Пелевина на протяжении последнего тридцатилетия, оно остается недостаточно изученным в литературоведении.

В исследованиях, посвященных его творчеству, можно выделить ряд общих черт, которые выявляются в пелевенских романах. Например, бытует мнение о том, что все его творчество представляет собой один бесконечный метароман, в котором выстраиваются многообразные модели мира в зависимости от точек зрения на него (Н.И. Тульчинская, Т.В. Ананина [89]). Другой подход сконцентрирован вокруг понятия «художественная граница», подразумевая, что в фокусе внимания В. Пелевина не различные реальности, а пограничные зоны между ними, где они пересекаются друг с другом и тем самым создают почву для ярких выразительных художественных эффектов (А. Генис [90]). Отмечая неоднозначность прозы рассматриваемого автора-постмодерниста, ученые на передний план выносят его экспериментаторство и творческие поиски, которые не только присущи постмодернизму, но и оказывают влияние на другие напарвления литературы, «просачиваясь» в них и универсализируясь (А. Антонов [91]).

За рамками обзора мнений о В. Пелевине оставим возражения касательно того, что вместо особого выработанного им стиля (наличие которого мы считаем несомненным) ему, наоборот, не присущ ни один стиль как таковой из-за обильного применения различных форм интертекстуальности и «особых средств – средств моделирующего воображения – изъясняющих то, “что с нами происходит”» [92].

В. Пелевин отличается своей манерой не обращаться к аудитории на правах автора в своих текстах ни в какой общепринятой форме, не навязывает никаких мыслей и посылов, а организует текст таким образом, что все воспринятые при ознакомлении с его произведениями смыслы – это исключительно заслуга читателя, а коммуникативные отношения между ним и автором просто не существуют [90].

На примере творчества В. Пелевина можно наблюдать справедливость выделения основных характеристик искусства, свойственного постмодернизму (рисунок 2).

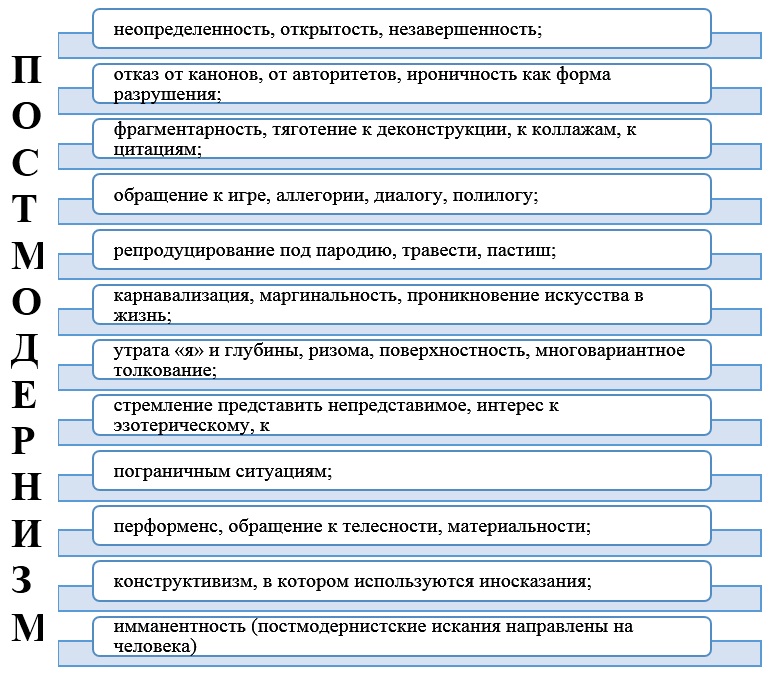


Рисунок 2 – Характеристики постмодернизма (по И. Хассану, США)

Примечание – Составлено по источнику [71]

Доказательства тому мы приводим в практической части настоящего исследования.

Такое стремление постмодернизма к множественности и полиструктурности является характерной чертой постмодернизма и свойственно всем его представителям. Внутренняя неоднородность, эклектичность данного литературного направления выражается в индивидуальности писателей-постмодернистов.

Начало реализации задач по формированию нелинейного художественного мышления и поиску средств для передачи усложнившихся представлений о мире положено в творчестве Д. Накипова и В. Пелевина. В этой связи принимая во внимание социально-политическую и культурную среду возникновения данного направления, можно представить постсоветский постмодернизм как совокупность нескольких элементов, включающих модернизм, классическую литературу, литературу соцреализма, фольклор и мифологию [93].

Постмодернизм, скрывая стереотипность массовой культуры, противопоставил ее настоящему искусству (литературе), обращающемуся к проблематике бытия. Исследуемые авторы затрагивают проблему существования в сознании современного человека вечных ценностей, возвращая воспоминание о них в социокультурное пространство массового читателя. Таким образом, анализ пространственно-временной организации произведений авторов, мифологем и интертекста в тесном соотнесении друг с другом может стать ключом к пониманию глубинных пластов всего творчества данных авторов как постмодернистов.

Развивая мысль о пространственно-временной организации произведений литературы XX века, примечательной вехой современного литературного развития, можно отметить «обращение к памяти персонажа как внутреннему пространству для развертывания событий; прерывистый, обратный и прочий ход сюжетного времени мотивируется не авторской инициативой, а психологией припоминания» [94].

Другой чертой современной литературы является акцентирование символического плана реалистической пространственно-временной панорамы, что, в частности, сказывается в тяготении к безымянной или вымышленной топографии. Часто используется замкнутое, выключенное из исторического счета художественное время сказки или притчи, чему нередко соответствует неопределенность места действия. На наш взгляд, эти особенности, свойственные постмодернистскому тексту, можно найти и в произведениях русских классиков (Чернышевский Н.Г., Гончаров И.А. и др.).

Интересным, по нашему мнению, является и нелинейность времени – трансверсальность («и то – и это»), где текст «благодаря своей специфической природе, может «опространствовать» время, останавливать, делить, повторять, создавая уникальную перспективу жизненного опыта» [95]. Такую же опространственность мы находим и произведениях Д. Накипова и В. Пелевина, «при которых человек полностью утрачивает ориентацию в окружающем его мире» и называет их «нулевыми состояниями сознания». Они мгновенны и почти всегда случайны, сознание в этом случае превращается в tabula rasa: нет «последующего знания о том, откуда появляется ощущение существования и как возникают, слоясь над ним, целые миры прошлого...» [95].

Также можно отметить, что у постмодернистов выход за границы реальности часто осуществляется с помощью сна. Субъект постоянно переходит за границы и возвращается к ним; время может максимально сжиматься или расширяться до буквальной бесконечности в зависимости, а масштабы мира и человека относительно друг друга искажаются в зависимости от того, с какой точки зрения их воспринимать [96]. В творчестве Д. Накипова и В. Пелевина также можно обнаружить такую тенденцию ухода от реального мира в мир снов и сновидений, где герой может дать отсылку к своему поведению, мыслям или части жизни в целом. Так, в романе Накипова, главный герой, погружаясь в сон переходит в псевдореальность, а у Пелевина, лиса, погружаясь в транс или сон также вспоминает прошлую жизнь несколько столетий назад.

Так, в отдельных исследованиях и критических обзорах за В. Пелевиным закрепился не только статус истинного русского постмодерниста, применяющего этот художественный метод к своему творчеству и с формальной, и со смысловой точки зрения, но и звание «писателя-идеолога, вроде Л. Толстого или Н. Чернышевского» [97]. Также критиками отмечается, что Пелевин деконструировал антиутопическую модель, которая существовала у Замятина, Хаксли, Оруэлла, Брэдбери и других подобных им авторов, построенную вокруг «очной ставки прозревающего героя, носителя человечности, с главным идеологом неприемлемого мира, держащим руку на пульте управления» (И. Роднянская [88, с. 210]). Наконец, пелевинские наблюдения касательно мифо-ритуальных истоков декларативно атеистических, богоборческих практик советского периода и 1990-х годов создают особую канву для восприятия окружающего мира и его истории: в ней нет отдельных отрезков и этапов, а все взаимосвязано, проистекает одно из другого и прорастает одно в другом.

Мы согласны с мнениями о том, что популярность В. Пелевина объясняется тем, как в его текстах преломляется известная читательской аудитории культурная, историческая, мифологическая база знаний, на фоне чего изображается обыденная реальность на закате существования СССР и в постсоветский период, в чем с его романами сходна и проза Д. Накипова. Своеобразие пелевинского подхода видится в том, что он не реализует свои идеи и концепции, а обеспечивает возможность при прочтении его работ взглянуть на мир с новой, непривычной перспективы, и в этом его можно приравнять к таким писателям, как Л. Андреев, М. Булгаков и А. Блок, показавшим эзотерические смыслы в современных им явлениях, сочетавших несочетаемое, показывавших, что великих событий не произошло бы без вызвавших их причин, даже если эти причины имеют негативную окраску.

Как было отмечено ранее, мы вслед за М. Липовецким считаем, «что инверсия традиционной логики художественного миромоделирования есть результат осуществления философско-эстетического принципа “мир как текст” в постмодернизме» [56, с. 37]. В соответствии с этим складывается и специфическая пространственно-временная организация постмодернистского текста. С учетом того, как постмодернистский хронотоп смещает фокус с результата творчества на его процессную составляющую, интерес представляет исследование того, как категории темпоральности реализуются в прозе Д. Накипова и В. Пелевина посредством полифункциональности интертекстуальности, что будет рассмотрено в следующем разделе настоящей диссертационной работы.

Подводя итог, отметим, что в постмодернистских произведениях Д. Накипова и В. Пелевина на формальном, структурном и содержательном уровнях проявляются основные черты данного художественного метода, проявляющиеся в том числе в нелинейности и хаотичности, фрагментарности, «калейдоскопичности» описываемого мира; в разрушении связи автора и читателя; в обращении к образам, мотивам, сюжетам предшествующих эпох, в особенности к мифам и содержащимся в них архетипам; в так называемой «смерти автора» (т.е. отказе от управления текстом, предоставление тому право на автономное существование вне зависимости от авторской воли).

**2 ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**2.1 Приемы выражения интертекста и интертекстуальности, трансформационные особенности дискурса писателей постмодернистов**

Изменение цифровой действительности, появление новых реалий, в том числе виртуальных; попытки осмыслить недавнее прошлое и то, что было тысячелетия назад; провести возможную проекцию из настоящего в будущее, все это потребовало от современных писателей иных художественно-стилевых подходов.

Так, в казахстанской филологии одним из эстетико-концептуальных качеств новейшей казахской прозы и ее центрального жанра – романа становится наличие обостренно-исповедальных мотивов экзистенциального характера, выделение и разработка пограничных ситуаций в духовной сфере человека, его взаимоотношений с миром.

При этом четко прослеживаются глубокие связи с русской литературой, ее основными темами и мотивами на интертекстуальном уровне, во взаимопроникновении разных культур и манер восприятия мира. Можно также выделить эксперименты писателей с жанром, стилем, временем, архитектоникой, образной структурой, с самим литературным методом и направлением.

Как мы уже отмечали ранее, главной особенностью постмодернистского текста является интертекстуальность, которую он наследует от модернизма. В казахстанской и российской филологии имеется достаточное количество исследований, посвященных интертекстуальным связям (Ю.С. Кристева, Ю.М. Лотман [98], Б. Майтанов, Т.У. Есембеков, И.П. Смирнов, Н.А. Кузьмина, Л.В. Сафронова и другие).

Посредством текста постмодернизм смог в ином плане раскрывать внутренние структуры и коды художественного текста, трансформировать их, в том числе стал учитывать особенности читателя, его знания о ранних текстах классиков или современников. Таким образом, к субъекту восприятия постмодернистского текста чрезвычайно возросли интеллектуальные требования, предполагающие его полную культурную и эстетическую осведомленность не только в литературе, но и в реалиях действительного мира.

В современной науке существует множество терминов, обозначающих факты заимствований таких как: интертекст (Ю.С. Кристева), чужой текст, чужая речь, чужое слово, прецедентный текст (Ю.Н. Караулов) и собственно заимствование, а также реминисценция, аллюзия, цитата и т.д. Терминологическое разнообразие свидетельствует о том, что, исследованием данного явления занимаются различные отрасли науки, различные направления и школы, имеют свои методологии и методики исследования, а также, что данный феномен находится до сих пор в стадии активной научной разработки.

В «Энциклопедии постмодернизма» дается следующее понятие данному термину: «Интертекстуальность – понятие постмодернистской текстологии, артикулирующее феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой...» [99]. Три источника теории интертекстуальности, признаваемые за ней рядом исследователей, показаны ниже на рисунке 3.

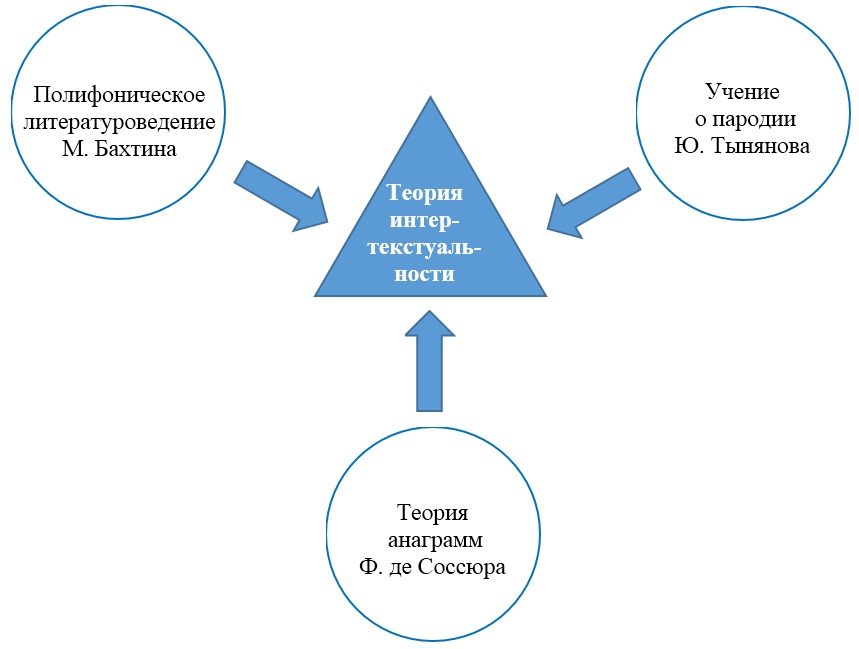


Рисунок 3 – Источники теории интертекстуальности

Примечание – Составлено по источникам [33, с. 212; 35, с. 640; 100, с. 375]

И хотя интертекстуальность являет собой изначальное свойство текста, сам термин возник сравнительно недавно и принадлежит представительнице французской литературоведческой школы Ю.С. Кристевой, согласно которой «любой текст всегда является составной частью широкого культурного текста» и «существует за счет многих других предшествующих текстов» [24, с. 17], а самый богатый интертекстом жанр – роман – есть результат диалога нескольких текстов. Такое понимание соответствует духу бахтинской диалогичности текста, который, будучи создаваемым автором в контексте какой-либо культурной/научной/устноречевой традиции неизбежно насыщается элементами других текстов в виде различных отсылок к ним, цитат, аллюзий и т.п.

Также, несмотря на вышеупомянутое первенство в употреблении термина, основу для определения интертекстуальности заложил Р. Барт, который, отмечая многоголосие составляющих любой текст цитат и отсылок, полагал бессмысленным обязательный поиск их источников. Интертекстуальность шире, чем связь анализируемого текста с конкретными произведениями и установление их влияния на него: зачастую речь идет о том, как текст перекликается с некими подсознательными культурными кодами, за счет чего текст слагается «из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читаных цитат – из цитат без кавычек» [21, с. 318].

Изучение интертекстуальности получило распространение в исследованиях французских постструктуралистов – упомянутой выше Ю. Кристевой, Ж. Дерриды и др. Французская школа уделяет значительное внимание понятиям генотекста, являющимся носителем функции создания значения, и фенотекста, воплощающим в себе коммуникативную функцию. Текст же соединяет эти функции, создавая тем самым двойное значение. Такой подход сопоставляет текст с неким внетекстовым, интертекстуальным пространством и позволяет включить текст в широкий круг социальных и других дискурсов. Р. Барт и Ю. Кристева обобщают множество разных явлений в единое понятие интертекста и интертекстуальности. Однако при этом почти не рассматривается код (литературная традиция), соединяющий произведение со всеми его контекстами, что является, на наш взгляд, недостатком данного подхода.

При изучении отношений между текстами именно литературная традиция служит областью интерпретационного до-кодирования какого-либо текста. Данная точка зрения прослеживается и у Ю. Тынянова, разрабатывавшего собственную научную концепцию: «Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы» [33, с. 29].

Исследователь Laurent Jenny характеризует интертекстуальность как явление, предоставляющее возможность альтернативного чтения, противоположного линейному и состоящему в том, чтобы в момент встречи с интертекстуальным элементов не продолжать чтение, а перейти первоисточнику, на который указывает встретившаяся отсылка [101].

Французский исследователь Ж. Женетт рассматривает интертекстуальность лишь как одну из разновидностей понятия «транстекстуальность» и выделяет в своей работе пять типов межтекстовых отношений:

1) собственно интертекст – одновременное присутствие одного или нескольких текстов внутри другого (цитата, аллюзия и др.);

2) паратекстуальность – отношение между текстом и заголовком, предисловием, послесловием, эпиграфом и т.д.;

3) метатекстуальность – комментируемая или критикуемая ссылка на претекст (текст-источник);

4) гипертекстуальность – текст копирует или основывается на другом тексте (стилизация, адаптация, продолжение, пародия и т.д.);

5) архитекстуальность – отношение текста к другому тексту того же жанра [102]. А известный ученый Н.А. Фатеева в своем исследовании детализировала данные типы и выделила функции, которые они выполняют [23, с. 29].

Рассматриваемый нами термин «интертекстуальность» вытеснил другие подобные ему по значению термины, такие как «схождения» и другие, и, находясь на стыке наук, получил распространение в различных отраслях филологии – в языкознании, в литературоведении, в связи с чем существуют различные по полноте его дефиниции. Так, например, Б. Томашевский включает в данный термин сознательную цитацию, бессознательное воспроизведение литературного шаблона и случайное совпадение [34, с. 172]. Иные ученые видят в интертекстуальности лишь формальные средства выражения связей с другими произведениями [103]; механику ее реализации (вкрапление в текст чужой речи (не принадлежащей повествователю) в виде цитат, реминисценций и аллюзий [104]; маркирование диалога, происходящего между этим и другими текстами, посредством языковых возможностей [22, с. 143].

Например, С. Ионова в своей работе отмечает четыре функциональных типа вторичных текстов (рисунок 4).

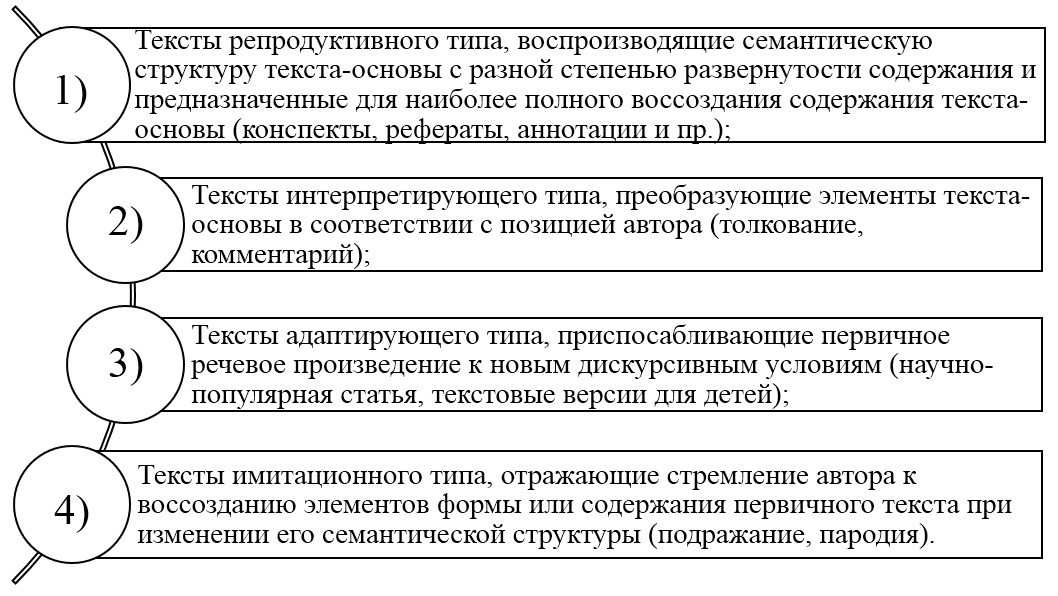


Рисунок 4 – Функциональные типы вторичных текстов (по С. Ионовой)

Примечание – Составлено по источнику [105]

Иногда исследователи принимают во внимание только взаимодействия между определенными типами вербальных текстов, а не всех текстов в совокупности. Например, Ю. Солодуб, сужая значение данного понятия, квалифицирует в качестве интертекстуальной связь между текстами, которые, во-первых, являются художественными по своей природе, при этом, во-вторых, созданы разными людьми и, в-третьих, созданы в разное время [106]. В то же время существуют и расширительные трактовки, при которых, например, текст может пониматься как любое знаковое образование, в том числе невербальное. Результатом интертекстуальности в этом случае становятся так называемые креолизированные тексты, в которых слова дополняются звуком, изображением и т.д. В этом случае можно говорить об интермедиальности [107], или интерсемиотичности [108]. По определению Н. В. Тишуниной, интермедиальность – это «организация текста посредством взаимодействия различных видов искусств» [109].

И.В. Арнольд рассматривает в составе данного понятия межтекстовые связи, которые не только выражаются в текстовых вербальных включениях, но также отражают диалогичность в культуре – влияние одних авторов (или целых литературных школ и направлений либо фольклорных традиций) на других творцов, а также сказочные и эпические сюжеты, кочующие из текста в текст, из эпохи в эпоху [104, с. 39]. Широкая трактовка приводит исследовательницу к обособлению «кодовой интертекстуальности», в рамках которой объединяются элементы из множества сфер коммуникации (разговорной, научной, официальной, религиозной, на иностранных языках и т.д.). Под синкретической интертекстуальностью, подразумевает соотнесенность текста с невербальными источниками, прежде всего, с произведениями искусства [104, с. 47].

В. Чернявская использует в своем исследовании такие понятия, как «визуализированная интертекстуальность», или «интериконичность», для обозначения ситуаций, когда в основе создания вербального текста лежит исходный текст визуальной природы [110, с. 27]. Она расширяет понятие интертекстуальности, обогащая его таким аспектом, как способ взаимодействия текстов как знаковых систем на их содержательном или внешнем (выразительном) уровне [110, с. 49]. Расширение понятия интертекстуальности возможно и за счет дополнения перечня ее формальных признаков (рисунок 5).



Рисунок 5 – Формальные признаки интертекстуальности (при расширительном ее понимании)

Примечание – Составлено по источнику [110, с. 48, с. 94, с. 157]

Существование множества концепций подхода к понятию интертекста и интертекстуальности в философии, культурологии, литературоведении и лингвистике которые имеют свою историю, этапы и дают представление о наращении научного знания в этой области, говорит о том, что данный термин интересен для исследователей и до сих пор нет четкого определения данному понятию.

Однако исходной для всех интертекстуалистов от Ю. Кристевой до Кузьминой является бахтинская философия диалога, где он предстает и как художественный прием, акт художественного творчества и его результата – текста, и как особенность стиля, и как эстетическая категория.

М. Бахтин рассматривал особенности диалога как одного из важнейших законов и актов художественного творчества и его результата. Автор подчеркивает невозможность процесса творчества вне каких-то сопутствующих этому процессу явлений: любой текст невозможен без какого-либо контекста, и любое произведение искусства, причем не только словесного, статично и локализовано во времени-пространстве, поскольку его восприятие человеком имеет пространственную и временную ограниченность, – но это справедливо лишь если рассматривать произведение вне мира и культурного контекста, в котором, «тоже и живом, и значимом, – познавательно, социально, политически, экономически, религиозно» [111] – это произведение живет и вступает в диалог с другими.

Диалог предстает как важный, но не единственный закон художественного произведения, при котором автор погружается во время написания оригинального произведения в сопутствующие контексты – литературы, эпохи, действительности и т.д. Крупное исследование, посвященное пониманию диалогизма и интертекстуальности, было представлено в аналитико-реферативных работах И. Ильина, где он связывает развитие интертекстуальности с работами Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Деррида, Ж. Женнета, У. Бройх и др.

И. Ильин же дает свою оценку термина и говорит о том, что «конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философско-методологических предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общим при этом для них всех служит постулат, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты» [10, с. 192].

Развивая идеи М. Бахтина о диалоге, представители постструктурализма указывают на зависимость текста от предшествующей ему культуры и истории, приводя текст в итоге к концепции «смерти автора» и «исчезновения референта» в условиях мира, который сам подобен тексту, где новое может сложиться только из ранее сказанного, как узор в калейдоскопе [10, с. 198].

Однако, исследуемые нами авторы, используя тексты иных произведений, предлагая отсылки на реалии прошлого, не теряют своей индивидуальности, и указанная выше концепция к ним не относится. Так, Д. Накипов и В. Пелевин используют в своих романах интертекст для актуализации внимания читателя, их тексты требуют подготовленного и вдумчивого читателя; произведение создается для игры с читателем, который знает/находит контекст или подтекст внутри основного текста. Читатель и автор в исследуемых романах интегрируются, создавая новый текст, где творческое пространство автора и результат его творчества – текст, предстает в виде сложной динамической структуры, которая включает в себя множественность знаний.

Исследуя работы Ю. Лотмана, можно отметить рассмотрение проблемы заимствования в тексте – в духе так называемой концепции «текста в тексте», основанной на идее семиотической природы текста. Ученый исследует механизм взаимоотношений двух текстов, которые он называет «материнским» и «чужим», и приходит к выводу, что текст способен к саморазвитию, при этом такой контакт текстов, т.е. внешнее влияние на авторское «я», «составляет неизбежное условие творческого развития “моего” (*автор. – прим. А.А.*) сознания» [112]. Ю. Лотман рассматривал интертекстуальность в двух планах – семантическом и культурологическом. В первом случае речь идет о формировании нового смысла через отсылки к другим текстам, а во втором в центре внимания – соотнесение с культурной традицией, семиотической памятью культуры народа.

Другой исследователь-семиотик Ю. Левин используя комплексный подход к понятию интертекстуальности выделяет в своем исследовании следующие интертекстуальные связи: цитаты, стилистические цитаты, цитирование мотивов ситуаций и структурные элементы [113]. А. Жолковский делает вывод, что цитирование может происходить по-разному – открыто или едва уловимо, новый текст может соглашаться с упоминаемым или цитируемым первоисточником или полемизировать с ним. При этом для цитации может быть выбран как фрагмент текста, так и образ, сюжетный ход, структурная организация текста и т.д. [114]. М. Липовецкий размышляет о границе между модернистской и постмодернистской интертекстуальностью и указывает на то, что, хотя интертекстуальность в постмодерне является модерновым наследием, однако остается открытым вопрос, происходит ли наследование интертекстуальности в неизменном виде или же в преобразованном [74, с. 215]. Он подчеркивает, что в постмодернизме интертекст вышел за рамки обычного цитирования, став «осознанным приемом» [74, с. 248].

Если исходно Юлия Кристева говорит об интертекстуальности как о «пермутации текстов», когда «новый текст создается из предшествующих текстов – разрушаемых, отрицаемых, возрождаемых» [24, с. 50], то со временем в науке возникает множество прочтений данного термина. В результате философ Уильям Ирвин, гиперболизируя, говорил о том, что количество трактовок интертекстуальности примерно схоже с числом ученых, использующих этот термин [115].

Теоретики постмодернизма указывают на то, что грани категории автора как такового начинают размываться, например, в статье «Смерть автора» Р. Барт проводит различие между автором – надтекстовое начало и скриптором – пришедшим на смену автору [21, с. 192]. Таким образом, изменяется и функция интертекстуальности – познать и увидеть мир через множество культур, историй, литератур и мнений, вбирая в себя настоящее и прошлое. Новизна этого процесса заключается в том, что осмысливается уже ранее сказанное, миф, легенда, культура в целом преобразуется в творческом пространстве авторов в единую содержательную форму, которую видит и осознает каждый читатель. Можно отметить отзывы исследователей по данному вопросу, которые обозначают такую литературу как «литературу молчания» (И. Хассан), о «кажущихся себе мирах» постмодернизма (Д. Клинковиц), о «тавтологической художественности» (Ч. Рассел) [74, с. 14].

В филологической науке известны также термины:

– «прецедентный текст» (введен Ю. Н. Карауловым), в котором важная черта – знакомство с источником текстовой отсылки широкого круга лиц в окружении автора (либо в узком кругу избранных читателей, либо в широкой массе его современников или потомков) [116];

– «текстовые реминисценции» (автор – А. Е. Супрун) – различной степени осознанности отсылки в тексте к другим текстам, предшествовавшим ему; могут проявляться в форме прямого цитирования (включая «крылатые слова»), упоминания ситуаций, специфических коннотаций слов или словосочетаний и т.д. [117].

В представлении Н. Кузьминой, интертекст – это «объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени» [22 с. 94], при этом сам человек становится одной из составляющих частей интертекста.

И.П. Смирнов утверждает в своих исследованиях, что «интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе». Он рассматривает интертекстуальность сразу в трех аспектах: идеологическом, семиотическом и коммуникативном (т.е. приемы, посредством которых литературное произведение указывает «идеальному» читателю на свою историю) [7, с. 27]. Есть и близкое к нашему исследованию суждение «интертекстуальность – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а интертекст – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того соотносится ли он с произведением (в случае аллюзии) или включается в него (как в случае цитаты)» [37, с. 15].

Можно сгруппировать несколько часто употребляющихся вариантов использования термина «интертекст» по сферам заимствований в авторском тексте, по источникам в исходном тексте и по характеру заимствований в тексте автора.

Так, исследователь В. Жирмунский различает аллюзии и реминисценции по источнику заимствований: первое проистекает из реального опыта, в то время как второе отсылает к литературным текстам, при этом соотношение этих типов заимствований меняется по мере изменения литературы в целом и писательского отношения к жизни в частности [118]. Примеры наследования одним текстом сюжетов и иных элементов других текстов распространены в мировой литературе, хотя и не на таком уровне, как в постмодернизме. В качестве иллюстрации можно вспомнить, например, вариации восточной поэмы «Лейла и Маджнун», перерабатываемой каждым автором по-своему, или британскую практику переработки драматургами пьес их предшественников («Гамлет», «Король Лир» и др.).

Можно заметить, что данная классификация является достаточно обобщенной и не включает в себя некоторые моменты, такие как заимствование сюжетов, кочующие сюжеты, пограничные сюжеты и нет возможности отследить какой текст автор использует чаще всего.

Существующая классификация по источникам заимствований в авторском тексте является чаще используемой и формируется из выявленных первоисточников. Например, Д. Накипов в творческое полотно текста включает отсылки к Булгакову, к реалиям города Алма-Аты, а В. Пелевин в своем романе часто использует догмы буддийской философии и отсылки к Христу Спасителю.

Выделение вариантов интертекста в зависимости от принадлежности их к разным уровням текста включается в следующую классификацию – по характеру заимствования. Сюда включаются текстовые цитаты, цитирование мотивов и ситуаций, которые могут напрямую соотносятся с типом мышления автора-предшественника.

Можно отметить следующее, что работы постмодернистов отражают активное приятие и обработку чужого текста, и использование интертекста исследуемыми авторами, направлено на усложнение текстовой структуры, на стимулирование читательского восприятия. Творческое пространство авторов смешивается текста с реальностью, проведенное через призму интертекстуальности и становится заимствованием у авторов не конкретного события или лица, а культурно обработанного его варианта.

В зависимости от подхода (лингвистический, литературоведческий, лингвокультурологический и иные) к проблеме изучения определения понятий интертекст и интертекстуальность разграничивается и наполняемость данных понятий. Одни исследователи считают данные понятия разными, другие, что данные понятие не отделимы друг от друга.

Таким образом, список признаков, по которым можно четко определить и разграничить термин интертекстуальность и интертекст, непостоянен и имеет особенность к постоянному изменению. Интертекстуальность в научном дискурсе характеризуется как безграничное, многогранное явление. Свидетельством этого служит огромное количество терминов, представляющих связи текста. Естественно, все термины дополняют друг друга, и воспринимаются в качестве различных путей определения категории интертекстуальности.

Многие научные дискуссии, изученные в ходе нашей работы, дают нам возможность предположить, что интертекст – это новый текст, возникший в результате использования автором интертекстуальных элементов и связей, вносящих в культурное пространство нового текста множество предыдущих текстов, отраженных в нем. Эти тексты, являясь отражением предшествующей культуры, попадая в новый историко-культурный контекст, претерпевают деформацию, становясь авторским текстом. Таким образом, интертекст представляет собой определенный механизм сохранения культурной памяти и переноса культурной традиции посредством авторской интерпретации текста. А интертекстуальность являет собой совокупность способов введения любого текста в культурное пространство другого текста, с целью достижения смысловой глубины, новизны и передачи культурной традиции.

Используемые постмодернистами интертекстуальные связи могут дешифровываться при прочтении текста подготовленным, достаточно эрудированным читателем, а иногда требуются также некоторые узкоспециальные знания, например, владение несколькими иностранными языками или знание различных национальных культурных и литературных традиций. Все это может затруднять идентификацию первоисточников цитат, аллюзий и иных подобных заимствований и/или отсылок.

Например, В. Пелевин, затрагивающий в своем творчестве самые разные аспекты жизни, через отсылки к другим произведениям литературы и культуры, призывает к размышлениям о том, как мировая цивилизация повлияла на человека, его ценности (и их кризис).

У В. Хализева отсылки-напоминания, связывающие текст с предшествовавшими произведениями или их группами, обозначаются термином *«реминисценция»,* при этом данное явление может носить как осознанный, так и непроизвольный характер Реминисценции могут включаться в произведения сознательно и целеустремленно либо возникать независимо от воли автора, непроизвольно – в форме «литературного припоминания» [119]. Некоторые ученые считают правильным называть реминисценциями только вторую из указанных разновидностей, когда в творчестве автора, неизбежно знакомого с определенным набором текстов и иных произведений культуры, могут возникать намеки и даже моменты подражания в отношении имеющейся у него культурной базы и ее составляющих.

Если в реминисценции заимствуется нечто из других произведений, то *аллюзия* является всего лишь отсылкой к ним или к фактам, имевшим место в реальности, и поэтому нередко используется в качестве риторической фигуры художественной речи.

В зависимости от уровня своей подготовленности читатель может открывать для себя разные «культурные слои» в романах постмодернистов. Тексты Пелевина, например, перекликаются и с русскими сказками («Лиса и волк»), и с мифологией античных Греции и Египта, и с западной философией (Фрейд, Юнг).

Подобно многим авторам и ученым, В. Пелевин обращается в своем романе к теме измененного сознания. Включение в число изобразительных средств описания галлюцинаций, снов и трезвого рассудка, частая смена дискурсов, стилистических рамок внутри одного произведения, виртуализация пространств – все эти черты, проявляющиеся в пелевинских текстах, напоминают о «Степном волке» Германа Гессе. При этом и представляемая в произведении действительность, и сюжет, и основные мотивы, и образы базируются на аллюзиях и реминисценциях к другим тестам или произведениям иных видов искусства, историческим событиям и т.п.

Д. Накипов и В. Пелевин побуждают своих текстами вдумчивых читателей не только к сравнению текстов, представленных ранними произведениями литературы, но и к сравнению произведений, созданных на различных этапах своего творчества. Эти характерные особенности Греймас объясняет так называемой формой повторного чтения, которая позволяет читателю возвращаться к тем частям текста, которым он раньше не приписывал большого значения, и таким образом восстанавливать изотопию [120]. Кроме «повторного чтения» можно назвать немало других форм проявления интертекстуальности (рисунок 6).

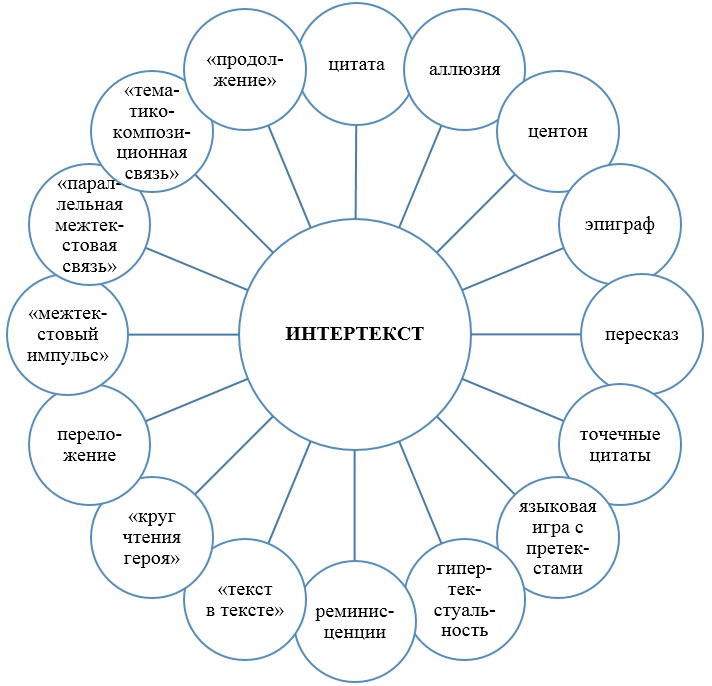


Рисунок 6 – Формы интертекстуальных элементов

Примечание – Составлено по источникам [121]

При этом не существует единого основания для составления перечня форм проявления интертекста. Например, остается нерешенным вопрос о том, относить ли к интертексту не только включения вроде цитат и реминисценций, но и стилистические средства вроде парафраза, продолжения, «круга чтения» и т.п., как это делает А.И. Горшков [122].

Одна из наиболее явных форм интертекстуальности – это *цитата*, т.е. вплетение в канву авторского произведения фрагмента другого текста. В случае, когда автор цитирует самого себя, принято говорить об автоцитации – у Пелевина этот прием встречается наряду с цитатами из текстов других авторов. Также цитироваться могут любые художественные или научные произведения, фольклор, песни и кино. Кроме того, прецедентные тексты в виде цитат могут быть отсылкой к историческим или культурным событиям и т.д. Иногда писатель может привлекать внимание к цитате с помощью внутритекстовых примечаний или различных графических средств. Н.Д. Арутюнова отмечала особую разновидность интертекста – «диалогическую цитацию», а также предлагает следующие виды цитат (рисунок 7).



Рисунок 7 – Типология цитат (по Н. Арутюновой)

Примечание – Составлено по источнику [123]

Одновременно с общей разработкой концепций интертекстуальности ведутся конкретные исследования феномена чужого сознания и чужого текста в разных отраслях гуманитарных наук. Так, в литературоведении было разработано свое терминологическое поле, основными единицами которого являлись: подражание, цитата, заимствование, реминисценция и аллюзия (рисунок 8).

В литературоведческих работах интертекст во всех своих проявлениях, так или иначе связывается с понятием стиля – автора, эпохи или речи, его творческим пространством, которое автор самостоятельно наполняет. Он рассматривается как один из его компонентов. Представленный подход носит констатирующий характер, так как направлен на выявление фактов интертекста в авторском тексте, без поиска генезиса и анализа их функций в тексте.

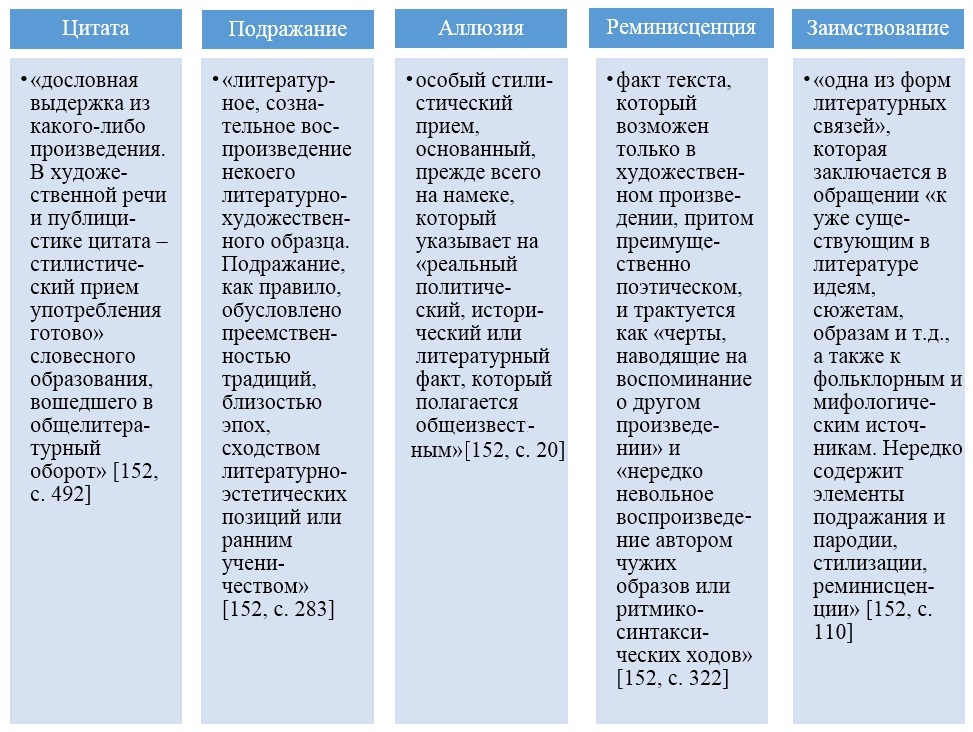


Рисунок 8 – Определения различных форм интертекста

Примечание – Составлено по источнику [124]

Ю. Тынянов в своем исследовании говорит о заимствованиях (в его терминологии – *пародии*) как особой, обладающей специфическими функциями категории текста: «Все методы пародирования, без изъятия, стоят в изменении литературного произведения, или момента, объединяющего ряд произведений (автор, журнал, альманах), или ряда литературных произведений (жанр) – как системы, в переводе их в другую систему. Каждый отрыв какого-либо литературного факта от одной системы и введение его в другую является частичной переменой значения» [33, с. 294]. Пародия работает только в том случае, когда понятно, какой именно прием подвергается пародированию [33, с. 298].

Автор предлагает набор вариантов того, что в настоящий момент называется интертекстом: прямые и опосредованные заимствования героев, сюжетных ходов, стилевых формул и художественных «масок». В результате сопоставительного анализа он приходит к выводу о наличии не прямого заимствования и следования традиции, а диалога с этой традицией, борьбы с ней. К сожалению, данный принцип комплексного исследования, как литературоведческого ключе, так и в лингвистическом аспекте, при анализе заимствований длительное время не был востребован нашей филологической наукой.

Так, характеризуя интертекстуальные связи, исследователь И. В. Арнольд называет «оптическим полем» своеобразную «линзу», через которую рассматривается все описываемое в тексте. В ее понимании цитата выполняет роль такой линзы, а то, что способен увидеть читатель, зависит от изначального контекста и от того нового контекста, в который она помещена, а также от фоновых знаний читателя [104, с. 15]. Ю. Анненкова говорит об аллюзии как методе подачи информации, благодаря которому объекты реальной жизни, изображаемые в художественном произведении, соотносятся с событиями, образами, прецедентными текстами и т.п. Данное понятие очень близко нам по отношению к настоящему исследованию.

Под аллюзией понимают стилистическую фигуру, намек на реальный литературный, исторический, политический факт, предположительно известный читателю. Аллюзии условно можно разделить на четыре тематические группы: религиозная аллюзия, мифологическая аллюзия, литературная аллюзия и историческая аллюзия. Так, в романе «Священная книга оборотня» можно отметить главных героев – лису и волка-оборотня. У Д. Накипова в романе появляется кот-фараон. Оба автора в своих романах сталкивают действительный мир и отражение буддийских учений. Реалии голодных лет, убийств в лагерях и чистая планета с племенем, которое помнит лишь год своей жизни.

В теории интертекстуальности эпиграф рассматривают как отдельную категорию текста, имеющую сходство с аллюзией. Этот элемент структуры текста обеспечивает диалог авторов разных эпох, текстов и культур. Эпиграф выражает основную идею, что помогает восприятию романа читателем. В литературном энциклопедическом словаре эпиграф рассматривается как «надпись, проставляемая автором перед текстом сочинения или его частью и представляющая собой цитату из общеизвестного текста, произведения художественной литературы, народного творчества, пословицу, изречение» [124, с. 701]. Эпиграф расширяет внутритекстовое интертекстуальное пространство и может развивать внешние внетекстовые связи.

В исследуемых романах часто встречается и такой прием как «интертекстуальный пересказ», предполагает пересказ «чужого текста», в процессе которого происходит трансформация формы исходного текста. Интертекстуальность может быть создана и с помощью приема пародии. Пародия как традиционный риторический прием предполагает узнаваемое копирование манеры чужих слов.

Таким образом, можно обсуждать интертекстуальность, с одной стороны, как художественный прием, служащий для создания текста, и нередко применяемый авторами неосознанно, а с другой стороны, как метод прочтения текстов. Благодаря интертекстуальности постмодернистские тексты обогащаются самыми разными элементами из предшествующего опыта, соотносятся с любыми другими текстами, при этом авторы используют удобный для них способ прочтения.

Интертекстуальные включения, используемые в авторском тексте, могут выполнять самые разнообразные функции, так исследователь Р. Якобсон поднимает вопрос о разнообразии функций языка и текста, не ограничиваясь передачей сообщения от адресанта к адресату (собственно коммуникацией), но также выделяет функции, сосредоточенные на адресанте (эмотивная/экспрессивная) или и вовсе на самом тексте (поэтическая) [125].

Для анализа роли интертекста в структуре целого текста может быть применена классификация функций речевой коммуникации Р. Якобсона. Однако также выделяются конструктивная/текстопорождающая функции (Н.А. Фатеева), референтная (Ю.Н. Караулов), комментирующая, ироническая и ряд других.

Очень часто включения не являются единственным средством декодирования сообщения автора, а играют вспомогательную роль, давая читателю необходимую ему дополнительную информацию. Как пишет Ю.М. Лотман, текст, помимо основной функции передачи значения, также выполняет функцию порождения новых смыслов [98, с. 34].

Интертексты содержат определенную информацию, часто понимаемую метафорично, которая служит своего рода намеком, позволяющим осознать причины определенных событий или поступков героев, или раскрывающим некие черты характера персонажей. В отличие от стилистически нейтральных слов, интертексты обладают яркой эмоциональной окраской и дополнительной экспрессией, следовательно, оценка звучит решительнее и весомее. Что касается направленности этой оценки, то она может быть самой разной – как положительной, так и отрицательной, с использованием гиперболы, часто с определенной долей иронии, а иногда при помощи нецензурной лексики. Следует отметить, что часто ирония и основывается, собственно, на интертекстовых включениях, это подтверждается примерами из анализируемых нами романов (Приложения Б, В).

К комментирующей функции примыкает референтная, выделяемая большинством ученых, занимающихся проблемами интертекстуальности. Ю. Караулов в своей работе указывает, что введение в (анти)референтную группу исторического деятеля или персонажа художественного произведения, если ведется «обсуждение возникающих как повседневных жизненных ситуаций, так и общезначимых вопросов», «существенно обогащает идейно-проблемное содержание произведения, наращивает его духовный заряд, увеличивает воздейственную эстетическую и этическую мощь» [116, с. 228].

Референтная функция может также пониматься как передача знаний о мире, реальном или художественном. Содержащаяся в одном произведении референция на известный или, по крайней мере, в какой-то степени знакомый читателю текст является своего рода ссылкой на определенную информацию, которая подлежит активизации. Данная информация может сильно отличаться как по объему, так и по характеру.

Еще одна функция – апеллятивная – заключается в нацеленности текста на конкретного адресата, способного считать интертекст и интерпретировать стоящую за ним идею автора. При этом современная литература уже не воспринимается читательской аудиторией как литература о жизни, а скорее литература о литературе [23, с. 18].

Следующая функция – поэтическая: это опознание интертекстуальных ссылок, поданное в формате игры с читателем. Соответственно, авторский выбор источников основывается как на его аудитории (в частности, насколько она эрудирована/осведомлена о выбранном источнике, каковы ее интересы), так и на авторских намерениях, желаемом им эффекте от воздействия на читателя.

Экспрессивная функция в интертексте служит, чтобы сообщить о ценностных и культурных ориентирах автора, который самовыражается в своем произведении, в том числе через значимый выбор тех или иных источников для цитирования, аллюзий и т.п.

В романах Накипова и Пелевина, рассматриваемый интертекстуальный подход, выражается во взаимодействии «свой» и «чужой» текст, поэтому возникает особая проблема – соотношение разных культур, культурных традиций. Можно предположить, что Пелевин использует психоаналитическую модель интертекстуальности романа и через призму интертекста осмысляется ряд важнейших аспектов постмодернизма: проблема автора/читателя, категория игры, двойного кодирования, карнавальности текста.

Интертекстуальность в произведениях В. Пелевина представлена самыми разнообразными формами: это атрибутированные и неатрибутированные цитаты – переделки, наполняющиеся в контексте произведений писателя совершенно противоположным, чем в первоисточнике содержанием, псевдоцитаты, а в большинстве случаев интертекстуальность у В. Пелевина проявляется на уровне аллюзий. Также элементами пелевинского интертекста являются произведения литературы и искусства, сюжеты, мотивы, образы древних мифов, философские идеи различных эпох. У Накипова это также выражается вкраплением музыки, театра, балета, мифологии.

Так, в русском классическом романе наррация, то есть помещение героя в некоторый ряд событий, становилась мотивом обращения к различным риторическим формам – авторским отступлениям, лирическим зарисовкам, а также высказываниям, приписываемым одному или нескольким действующим лицам. Согласно В. Шмиду, наррация «является результатом композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке», причем в этой композиции «образуется смысл, активизирующий смысловой потенциал, заложенный в истории [126].

Расшифровка аллюзий, как и любого интертекстуального отношения, предполагает наличие у автора и читателя некоторых общих знаний, порою весьма специфических. Нередко писатели в своих произведениях строят аллюзии, апеллируя к текстам, написанным на разных языках и принадлежащим разным литературам, что осложняет поиски предмета аллюзии.

Художественный мир, создаваемый Накиповым и Пелевиным в его произведениях, складывается из философских, социально-бытовых, религиозных, культурных и эстетических аспектов современной жизни. Отсылая к другим литературным произведениям, писатель посредством реминисценций призывает читателя задуматься над эпохой кризиса человеческого бытия, проанализировать влияние мировой цивилизации на сложившуюся систему ценностей.

Так, Накипов и Пелевин с помощью интертекста в своем тексте с одной стороны направляет внимание читателя к повторяющимся образцам (человеческого действия и культуры вообще), или же к литературным памятникам прошлого, классике, а с другой к динамике, присущей каждому отдельному субъекту и его дискурсивной реализации. Автор ссылается на древнейшие образцы литературного творчества, соизмеряя себя с избранной культурной традицией, где в роли мифа выступают различные легенды и художественные произведения.

Таким образом, интертекст в романах рассматриваемых авторов выстраивается в единое целое, в котором писатели создают свою собственную историю культуры, насыщают свои творения сказками и мифами, воспоминаниями об увиденном и прочитанном, снами и видениями, текстами интервью и эпистолярными включениями и т.д., усложняют за счет этого сюжет и композицию, применяют самые разные формы интертекстуальности, от цитат и эпиграфов до аллюзий, иронии и языковой игры. При этом интертекст может выполнять самые разные функции в основном тексту, от непосредственно коммуникации, информирования и передачи эмоций до текстопорождения, раскрытия имплицитных смыслов и подтекста и вплоть до трансформации картины мировосприятия или даже создания нового художественного мира.

В современном казахском постмодернистском романе нередко используются игровые приемы «как особого рода антимиметическая стратегия, связывающая автора, текст и читателя» [45, с. 21].

Так, у Накипова в ход идут приемы, заключающиеся в совмещении различных видов текста (стихотворного и прозаического), стилей, выделениям шрифтового (курсив, различные гарнитуры) и не шрифтового характера (разнообразные текстовые вставки, вкрапления в форме дневниковых заметок, писем, документов – как реальных, так и вымышленных). Активно используются приемы языкотворчества, непривычная сочетаемость слов: «хрямкнуть воробья», «серебристая сепия елей», «дурацкий фонтан», «эгоцентр мозга» и т.п.

Отсылки к другим текстам (художественным, фольклорным, мифическим, религиозным и т.д.) и иным произведениям культуры даются в контексте их творческого переосмысления с учетом авторских и национальных ценностей, расширяют мир произведения как в пространственном, так и во временном измерении, наполняют его полифонией (голосами разных людей, звуками природы, города и т.п.), создают полилог с участием людей, текстов, культур.

**2.2 Полифункциональность интертекстуальных элементов для изменения пространственно-временной организации романов Д. Накипова «Круг пепла» и В. Пелевина «Священная книга оборотня»**

На данный момент не вызывает сомнения, что любой текст находится в диалоге с другими текстами или, через культуру, с реальностью. Текст перестает восприниматься как самодостаточная, замкнутая единица, существующая сама по себе, и сама для себя. Он находится в постоянном диалоге. Интертекстуальность понимается как категория текста, заключающаяся в принципиальной, постоянной связи любого текста на всех его уровнях с другими текстами и, опосредованно, через культурные знаки, с явлениями реальной действительности. Интертекст также интерпретируется как инвариант заимствования, присутствующий в тексте, имеющий различные формы воплощения. Он становится категорией идеальной, существующей в качестве общей картины заимствования при написании (прочтении) произведения и реализующейся в тексте в качестве вариантов интертекста.

Постмодернизм, появившийся в середине XX века, потребовал новых принципов рассмотрения литературы, и реакцией на это стала актуализация идеи интертекстуальности. Опираясь на бахтинскую идею диалога и понимание текста как сложной структуры, современные исследователи активно изучают как природу, так и особенности бытования интертекста.

Исследования показывают, что интертекстуальность текста заключается в его замысле и содержании. Ученые, которые связывают интертекст с культурным кодом, рассматривают интертекстуальность как существенную предпосылку дальнейшего развития текста [21, с. 417]. Интертекстуальность не является каким-то отдельным явлением, это – общая основа всей литературы. Она определяется как свойство художественного мира отдельных авторов, трактуется как совокупность интертекстуальных элементов [127]. Исследователи анализируют, как и каким образом интертекстуальные средства становятся способом построения смысла [128], описывают особенности образопостроения в художественной литературе, характеризуют процессы взаимовлияния культур и отслеживают интертекстуальные связи в постмодернистской прозе [129]. Например, исследователи Серебряковы, обосновывая более десятка разновидностей проявления интертекста, обращают внимание на художественную многомерность обогащенного им текста и его значимость не только в контексте современного литературного процесса, но и в дальнейшей перспективе за счет живущих в нем ассоциаций с всемирным и/или национальным наследием в виде массивного «цитатного фонда».

С учетом рассмотренных научных подходов мы в настоящей диссертационной работе понимаем интертекстуальность как особенность текста включать в себя разного рода отсылки к другим текстам, отличающиеся различной глубиной и степенью узнаваемости, а также явление взаимодействия текста с предшествующими ему другими текстами. При этом, хотя интертекстуальность и интертекст в различных трудах по данной тематике синонимичны (как, например, у Ю. Кристевой, Н.А. Фатеевой и т.д.), однако мы будем придерживаться мнения о том, что эти понятия связаны родовидовыми отношениями: если интертекстуальность – это свойство текста, то интертекст (или, как его называет П. Тороп, «интекст») – конкретная репрезентация данного свойства. В свою очередь, формы, в которых интертекст выражается (например, цитаты, эпиграфы и т.д.) мы обобщенно называем интертекстуальными элементами (интертекстуальными формами). Последним присущи трансформационные возможности [130] применительно к пространственно-временной организации и культурному полю текста, в котором они содержатся.

Так, ведущую роль в организации романной структуры «Священная книга оборотня» играет интертекст, который пронизывает все уровни произведения, и уже в самом начале произведения, когда обнаруживают рукопись романа, дается отсылка к личности поэта А. Блока (Приложение Б), а также к вопросу о действительности религиозного учения (Приложение Б).

Мы склонны согласиться с мнением о том, что любой художественный текст интертекстуален по своей природе [131], поскольку он в различной степени наследует тенденции, образы, мотивы, отдельные выражения или более крупные части других произведений, созданных до него, а также фрагменты кодов культур, идиом и др., факты внеязыковой действительности и т.д., привнесенных в текст языковыми или неязыковыми средствами. При этом не всегда источники заимствований и отсылок можно определить, ведь не все они используются автором сознательно.

При этом функции интертекста в произведении могут быть не только игровыми, но и, как у В. Пелевина, нести «глубокий подспудный слой изображаемого» [132]. Так, например, автор оценивает события, произошедшие в России в 1940-1946 годах (Приложение Б). Автор в своем тексте использует литературную аллюзию к писателям прошлого поколения, например, В. Маяковскому (Приложение Б), Л. Толстому (Приложение Б), А. Блоку (Приложение Б), дается намек на Н. Тихонова. Очень часто автор поднимает философские и религиозные вопросы. Критики часто говорят о том, что чаще всего в романах данные идеи становятся центральными (например, М. Яворский [133]), и действительно, в тексте есть отсылки к Богу/Будде, иной религии и философским догматам (Приложение Б).

Творческий мир Пелевина построен из наслоения и переплетения нескольких миров: отражение современной объективной реальности, интертекстуальный мир прошлого и аллюзий к нему, восприятие героем данных универсалий, включение реплик автора. Он становится сложным текстуальным отражением замысла автора, где, изменяя связи между текстами, идея реализует форму мифа, основанного на смешении космогонических традиций (индуизм, православие), мифологии (главные герои – оборотни), настоящего пространства (интернета), советского прошлого (Юная Россия), физики (действие черной дыры) и ином.

Главные герои романа являются также мнимыми создателями текста произведения. Показывая временной характер реальности и соединяя ее с иллюзорным, они создают новую реальность творческого пространства, раздвигая границы пространства авторского текста и текста читателей. Появляется индивидуальное сознание героя, который задает вопросы о своем статусе в произведении в форме познавательной рефлексии (Приложение Б).

В своем романе «Священная книга оборотня» автор прибегает и к цитатам из философской и научной литературы (труды Ницше, произведения Карлоса Кастанеды, работа «Психопатология обыденной жизни» Зигмунда Фрейда, послужившая основой для рассуждений А Хули), и к цитатам ты из произведений русской и мировой литературы и фольклора (стихотворение А. Блока «Скифы», произведения В. Набокова «Лолита» и «Парижская поэма», рассказ «Крейцерова соната» Л. Толстого), помимо этого, в романе есть упоминания о некоторых произведениях живописи (Брейгель «Вавилонская башня», П. Пикассо «Старый еврей и мальчик»). Эти и многие другие произведения искусства находят свое отражение в данном романе.

В «Священной книге оборотня» Пелевин прибегает к цитированию произведений из разных областей искусства, принадлежащих к разным эпохам. Писатель не ограничивается при этом лишь русским искусством, а использует и ссылки на тексты европейского и американского происхождения. Содержание книги Пелевина – огромное пространство цитат и ссылок. Значительную часть объема в романе занимают цитаты в собственном смысле слова, а именно дословные извлечения из литературных произведений, исторических, религиозно-философских, культурно-философских, психоаналитических работ. Но есть также и просто ссылки на те или иные произведения культуры и искусства.

В романе тесно переплетаются стилистические черты разных жанров литературы: собственно, литературного произведения (сам сюжет романа), фольклора (цитаты из русских народных сказок), кинематографа сексуальные сцены романа основаны именно на фильмах), музыкального искусства, балета, публицистики, официального документа, литературно-критической статьи (рассуждения А Хули).

Таким образом, способ создания творческого пространства авторов выражается в отражении актуальности современных проблем; однообразии фабулы через внутреннее осмысление героем действительности; иллюзорность миров, ведущая к иллюзорности героев – создаваемый мир и герои, его населяющие, становятся игрой сознания; использовании как прямого, так и скрытого цитирования.

Интересно, что несмотря на наличие солидного массива трудов о пространстве и времени в художественном тексте, изучение указанных категорий по-прежнему актуально в связи с развитием литературы, появлением в ней новых направлений, жанров (в том числе рождающихся в результате трансформации уже известных, существующих) и многообразием авторских моделей мира, каждая из которых задает собственную систему координат. Выявление специфики хронотопа конкретных произведений позволяет глубже понять их, подвергнуть их более вдумчивому и полному анализу.

Среди литературоведов можно наблюдать ряд подходов к темпорально-спациальной проблематике (рисунок 9).

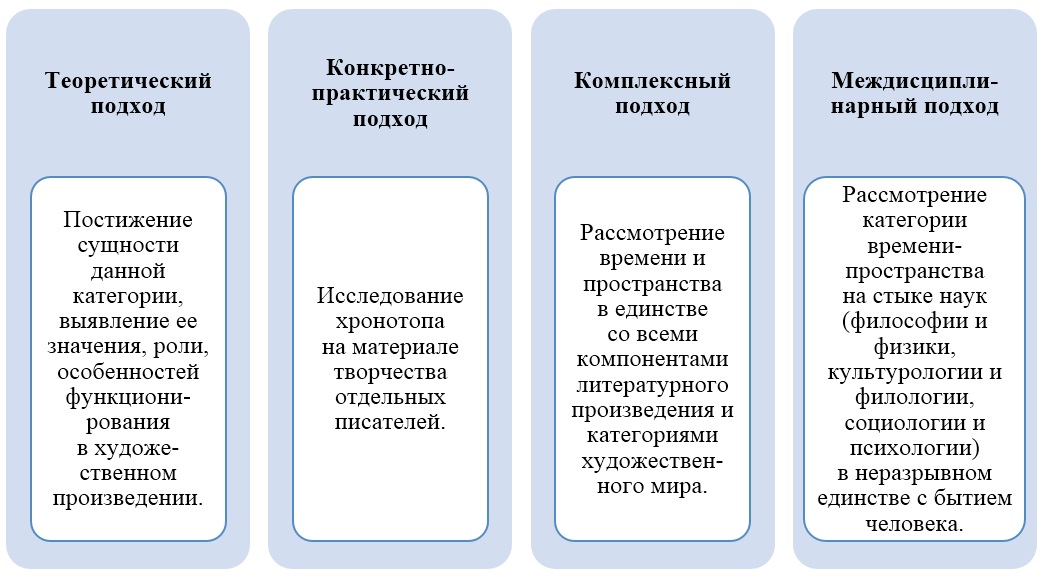


Рисунок 9 – Основные литературоведческие подходы к проблематике времени-пространства в литературном тексте

Примечание – Составлено по источнику [134]

Пространственно-временная организация произведения, зависящая от авторского замысла, включает в себя понятие хронотопа. Все это заставляет нас обратиться к анализу такого понятия, как «хронотоп».

Первое употребление термина *«хронотоп»* (в 1925 г. на его появление повлияли теории А. Эйнштейна) относится к трудам А. Ухтомского о центральной нервной системе млекопитающих, однако даже в первоисточнике у данного понятия выделялось расширительное толкование философского характера, что способствовало его выходу за пределы биологического дискурса с сохранением основной семантики, включавшей «единство и взаимопереход временных и пространственных характеристик объекта» [135].

В настоящее время в литературоведческой науке данный термин принято определять как «пространственные и временные отношения, находящиеся в существенной взаимосвязи и направленные на выражение определенного (культурного, художественного) смысла» [136]. Данная взаимосвязь объясняется тем, что движение из одной точки пространства в другую имеет определенную продолжительность во времени, а движение по оси времени связано либо с новыми пространственными координатами, либо с трансформацией одного и того же пространства, что может быть проиллюстрировано, например, спациальными метафорами при формировании образов и мотивов, связанных с категорией времени.

Основной способ выражения хронотопа в литературе – это событие (т.е. свершившиеся или предполагаемые поступки или состояния персонажей и/или повествователя, один из отрезков отношений между героями). В нем проявляется эволюция авторских ипостасей – фиксатора событий, наблюдателя происходящего «здесь и сейчас», транслятора информации, аналитика и т.д., «вольного передавать свое право субъективному видению персонажа» [135, с. 41].

Диахронически, начиная с возникновения мифов, хронотоп репрезентирует определенную систему ценностей и координат («верх – низ», «линейное – циклическое», «далекое – близкое», «старое – новое» и т.д.), которые могли подаваться по принципу оппозиций или, с начала литературного процесса Нового времени, сополагаться и существовать одновременно – в прошлом и настоящем времени. Сравните, например, распространение жанров с отсылкой в прошлое: мемуаров, автобиографий, детективов и др., наряду с развитием романного жанра, где особое внимание обращено к настоящему времени, что вызывает незавершенность, открытость к будущему диалогу, при этом «время и мир впервые становятся историческими и даются в разрезе целостности эпохи» [35, с. 372].

Художественный хронотоп – это сложная система, которая состоит из отдельных составляющих частей, тесно связанных и взаимодействующих между собой. В смысловом отношении категория художественного хронотопа представляет собой «совокупность множественностей» [137]. Она содержит общечеловеческие, национальные, коллективные, частные концепции и теории времени-пространства и изучается в контексте своего участия в создании жанров и художественных миров в конкретных произведениях, через данную категорию литературоведы ищут ответы относительно смыслов, заложенных в произведениях литературы (М. М. Бахтин, А. Д. Вартаньянц и др.).

Хотя зачастую в современных работах изучению подлежат отдельные характеристики художественных пространства-времени (структура, средства выражения смыслов и т.д.), тем не менее, целесообразно элементы поэтики рассматривать с точки зрения писательского замысла, предложенной им модели мира.

Бахтинский подход к понятию пространственно-временного единства, служит инструментом для сбора общего понимания современного романа на уровне, недоступном структуралистскому или формалистическому подходу, потому что хронотопический анализ показывает значение временных индикаторов и пространственных характеристик в более широком смысле, чем на простой текстовый уровень. Появление хронотопа показывает текстовое значение, интертекстуальную связь, социокультурное влияние на текст, а также исторический контекст.

У М. Бахтина исследование романов с позиции их хронотопа наглядно показывает эволюцию жанра в зависимости от того, насколько абстрактно/конкретно в нем были представлены пространство-время и какую роль она в нем играли. В результате были выявлены точные жанровые рамки хронотопа в художественном тексте.

Бахтин обнаружил неотделимость темпорального от пространственного, что он продемонстрировал своей концепцией хронотопа, где два понятия взаимосвязаны. Выявление типологии пространства и времени в романах является средством для поиска смысла в повествовании, поскольку хронотопы организуют фундаментальные и важные временные и пространственные события в повествовании. Хронотопы заставляют существенные пространственно-временные события выходить вперед и становиться конкретными и повышают важность этих пространственно-временных событий, но не умаляют остальных событий, поскольку они считаются дополнительной информацией. По словам Бахтина, хронотопы повествования – это то, что придает остальным событиям их «силу, придающую телу всему роману» [136, с. 250]. Хронотопы, как упоминалось ранее, являются значимыми маркерами или образами истории, которые составляют «целостность» истории и придают ей смысл. Бахтин даже заявил, что «любой литературный образ хронотопичен» [136, с. 251].

Благодаря своей работе он установил несколько своих концепций, включая термин «хронотоп». Бахтин описал хронотоп как очень образный по значению, и во многих отношениях это очень абстрактное понятие для использования в литературном анализе. В то же время отмечалось важное репрезентативное значение данного феномена, через который эксплицируются все абстрактные идеи и обобщения романа [136, с. 250].

Хронотоп относится к построению определенного вымышленного мира, в котором рассказчик намеренно находится вне главного героя, а также других персонажей и, следовательно, вне истории. Так, рассказчик становится «другим», а не «я» в рассказе. Эта «внешность» [138] необходима, согласно Бахтину, для создания объективной и полной истории, которая является правдоподобным отображением действительности. Это вызывает особое внимание к пространству, времени, значению истории, а также ее ценностям. И это является наиболее важным творческим инструментом для автора, поскольку позволяет получить полностью объективную целостную картину повествования, которую субъективное «я» никогда не сможет дать: «только наличие более чем одной точки зрения», позволяет герою стать «эстетически завершенным явлением» [138, с. 39]. Также исследователь считал, что внутренние пространственные формы должны согласовываться с внешними пространственными формами. Это означает, что, поскольку внешние границы, внешний мир «неизменны и обязательно даны» [138, с. 40], внутренние пространственные формы должны быть такими же, чтобы создать осмысленное и правдоподобное повествование.

Хронотоп Бахтина – еще один инструмент, как для понимания, так и для создания литературных маркеров или индикаторов. Время и пространство, по сути, являются категориями, в которых люди воспринимают и структурируют окружающий мир, где сама жизнь и произведение искусства объединены в одно целое и не рассматриваются по отдельности. В представлении Бахтина, время первично и является определяющим для части значения пространственной привязки [136, с. 150].

При этом у хронотопа наблюдаются такие особенности, как:

1. метафоричность, его участие в символической многозначности мира, который, однако, данной категорией отнюдь не исчерпывается [136, с. 106];
2. жанрообразующее начало;
3. сюжетообразующее начало;
4. двоякое участие в образной системе произведения (с одной стороны, участие в формировании этой системы, с другой – хронотоп представляет самостоятельный интуитивно и на уровне ассоциаций воспринимаемый образ);
5. связующая функция в отношении художественного мира, пространства-времени и окружающей читателя действительности (ср., например, переход мыслей героя с алматинской реальности в мир древних самионов у Д. Накипова или ассоциативные связи между эпохой Будды и Москвой наших дней у В. Пелевина).

В разное время предпринимались попытки классифицировать разновидности хронотопов и изучить их как в рамках литературоведения, так и в междисциплинарном ключе. Внимания заслуживают внимание классификации М. Бахтина, описавшего формы хронотопа в структурном (рисунок 10) и в диахроническом (рисунок 11) аспектах.

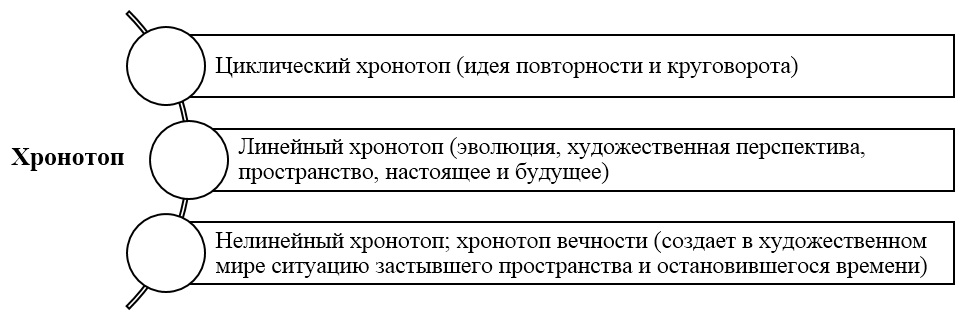


Рисунок 10 – Классификация форм хронотопов (по М. Бахтину)

Примечание – Составлено по источнику [136, с. 138]



Рисунок 11 – Классификация разновидностей хронотопов

в диахронии (по М. Бахтину)

Примечание – Составлено по источнику [136, с. 158]

Изучению содержания жанровых компонентов (преимущественно – хронотопа), своеобразия изображения художественного мира, поэтики времени и пространства были посвящены работы В.Е. Хализева, З.Қ. Қабдолова, В.В. Савельевой, А.Ж. Жаксылыкова, Г.М. Мучник, Е.Д. Турсунова, А.Б. Темирболат [40, с. 28; 45, с. 97; 119, с. 294; 139-143]. Исследования этой группы ученых сходятся в признании хронотопа важнейшей жанрообразующей категорией, которая становится «конструкцией внутритекстовой сферы художественного мира» [144]. «Хронотоп является важными моделирующим средством литературы. Обращение к данной проблеме обусловлено тем, что организация хронотопа в современной литературе Казахстана значительно усложнилась по сравнению с традиционными пространственно-временными парадигмами» [144, с. 49].

Понятие хронотопа рассматривается также и в работе Ф. Федорова [145], в представлении которого пространство со временем есть форма существования мира, показанного в произведении, они определяют структуру художественного текста, его проблемное наполнение и помогают выразить в литературе «систему духовных представлений человека и общества» [146], а также мироощущение автора и его современников, тем самым вписывая мир сотворенный (художественный) в экстралитературный и экстралингвистический контекст.

Иной взгляд на хронотоп представлен у Н. Измайлова [147], который за этим понятием признает роль выразителя комплекса объективных (на уровне жанровых признаков и сюжета) и субъективных смыслов (ценностей). Причем объективная сторона определяется субъективной, которая, в свою очередь, находится под воздействием диалогической сферы сознания человека. По мнению Н. Измайлова и О. Светлакова, «определенному методу и направлению соответствуют определенные исторически выработанные ряды хронотопов и их определенные ценностные значения» [147, с. 163], а сам хронотоп определяется эпохой, национальными особенностями культуры и литературы, жанровой спецификой, а также авторским видением [148].

Связь литературного мира с реальным через хронотоп отмечал и Н. Лейдерман, сравнивая данный феномен с «рамой», внутри которой развиваются события, представленные в произведении. В результате хронотоп посредством системы пространственно-временных образов (т.е. событийной цепочки, действий персонажей, их характеров, портретов, пейзажей, вводных эпизодов и т.п.) создает «художественный аналог реальности» [149].

Исследуя роль и функции хронотопа, Ю. Карякин называл хронотоп отражением «живой жизни» и способом постижения смысла бытия в литературе [150].

В. Тюпа усматривает в литературных пространстве и времени эстетический смысл и содержание и, соответственно, обеспечение внутренней архитектоники героя и его соотношение с миром в целом, которые претерпеваю изменения по мере следования сюжета, в ходе чего происходит поляризация пространства-времени по аналогии с древними мифическими оппозициями верхнего и нижнего, статики и динамики, центра и периферии и т.д. [151].

Кроме того, представляется важным наблюдение В. Хализева, который обратил внимание на различие представления хронотопа в зависимости от рода литературы (эпос, лирика, драма) [119, с. 293].

Таким образом, хронотоп выступает как содержательной категорией, так и средством репрезентации и постижения мира. Его функции обобщены нами ниже (рисунок 12).

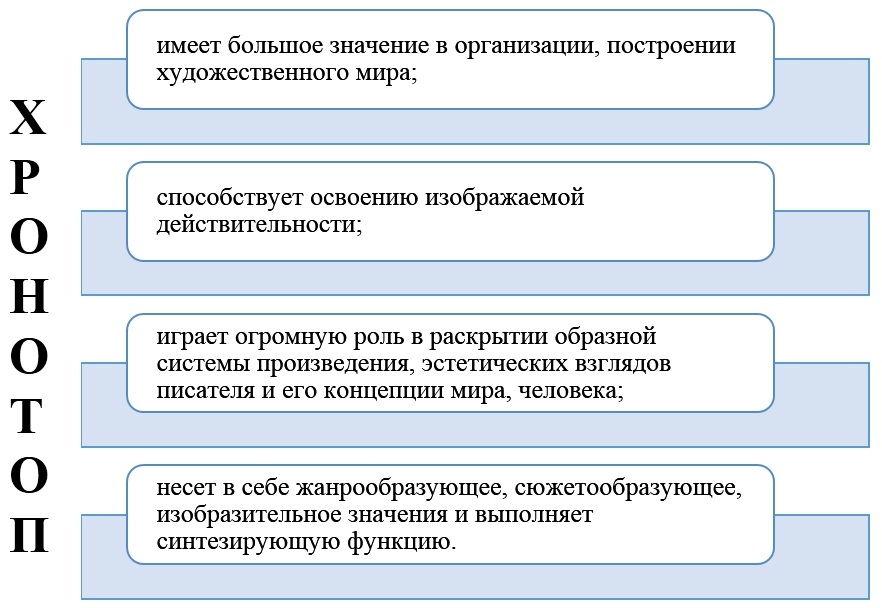


Рисунок 12 – Основные функции хронотопа

Примечание – Составлено автором

Все вышеизложенное обусловило восприятие хронотопа как коммуникативной системы, причем в ее рамках взаимодействуют автор, персонажи и читатель. Исходя из этого, можно представить структуру художественного хронотопа следующим образом (рисунок 13).



Рисунок 13 – Структура художественного хронотопа

Примечание – Составлено по источнику [18, с. 143]

Говоря о хронотопе, мы видим в нем пространственно-временную организации творческого мира произведения, анализ чего проводим в настоящей диссертационной работе на двух уровнях – формальном и содержательном с вниманием к функциям, которые хронотоп выполняет в рассматриваемом материале.

Специфика постмодернистской поэтики (ее диалогичность, с одной стороны, а с другой – эклектичность и соответствующий ей «хаос» как основа художественного миропорядка) приводит нас к необходимости изучения пространственно-темпоральных отношений в текстах данного направления. В прозе исследуемых нами авторов-постмодернистов (В. Пелевина и Д. Накипова) отчетливо прослеживается не статичность, а подвижность категорий «Время» и «Пространство», взаимозависимость которых наглядно демонстрирует концепция хронотопа.

Вышеназванные категории являются объектом изучения многих наук, однако мы рассмотрим лишь отдельные работы из существующего массива, отобрав те из них, которые смогут послужить методологической и понятийной базой для нашего диссертационного исследования. Так, в философии рассматриваются их соотношение и объективный статус, их универсальность, предпринимаются попытки их истолкования (например, по Лейбницу «… пространство – порядок сосуществования, а время – порядок последовательностей…» [152]). «Геометрическая модель» пространства-времени, предложенная в физике [153], в дальнейшем легла в основу теории относительности А. Эйнштейна, соотнесшей эти категории с фигурой наблюдателя, от системы отсчета которого зависит восприятие существующих одного временного и трех пространственных измерений и возможность их метаморфоз (перетекания одного в другое) [154].

Поскольку через обозначенные две категории происходит постижение окружающего мира, они представляются наиболее фундаментальными характеристиками действительности, находящими выражение в литературных текстах. При этом, например, В. Гак применительно к литературоведческой системе координат подчеркивал, что «именно пространство становится средством познания окружающего, поскольку легче воспринимается, часто через пространство определяется и время» [155].

Применительно к различным видам искусства проблему пространственно-временных отношений (их сути и выражения) исследовал немецкий ученый XVIII века Г. Лессинг [156], чьи идеи получили продолжение у Александра Потебни в XIX веке, который уточнил их, доказав неразрывность и взамозависимость пространства и времени в художественной литературе [157] с учетом представлений данного исследователя о процессах создания и восприятия текста, а также о его структуре, отличающейся трехчастностью. Его слагаемые – это внешняя (словесная), внутренняя (образная) формы художественного произведения и его содержательная (идейная) часть [158].

Наряду с персонажами произведения, их характерами, психологией и окружающими их событиями, пространство и время составляют внутреннюю форму любого произведения. Тем не менее, данные составляющие представлены в порядке иллюстрации, но не составлен их исчерпывающий список и их подробные характеристики. Рассуждая о том, как человек визуально и осязательно воспринимает мир и из полученной таким путем информации подсознательно формирует у себя в голове картину окружающего пространства, А. Потебня отмечает, что «эта форма становится для него законом самих чувственных явлений» [158, с. 74].

В «Записках по теории словесности» [159] А. Потебня ставит вопрос о специфике изображения в словесном художественном произведении статических пространственных объектов. Пространство в литературе может быть художественно выражено только через разложение пространственных объектов на отдельные элементы и превращение их во временную последовательность восприятий. Большое значение имеет мысль А. Потебни о действии как элементе, объединяющем пространственные и временные приметы. Понятие «действие» содержалось и в теории Лессинга, но он понимал его более узко – как «предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими» [156, с. 434].

Для Потебни «действие» – это не только перемещение в пространстве физических тел, но и движение, изменение психических состояний (мыслей, чувств, настроений), происходящее во времени. Действие Потебня считает элементом, связывающим пространственные и временные начала.

Интересна мысль Потебни о повествовании как о способе замедления и ускорения времени событий, описанных в произведении. По сути, здесь ученый вплотную подходит к разграничению времени самих событий и времени рассказа о них повествователем. В позднейших исследованиях (например, у Д. Лихачева) такое разграничение становится одним из основных методологических принципов. Говоря об этих важнейших характеристиках писательской модели мира, М. Бахтин утверждал их неотъемлемость для любого, даже самого абстрактного произведения и подчеркивал важность хронотопа для понимания смысла текста.

Наибольшее распространение получила в филологии бахтинская концепция хронотопа, постулирующая неразрывность этих двух категорий: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [136 с. 11]. Своеобразие законов, на которых базируется художественная реальность, делает возможным применение авторами таких ходов, как вневременное повествование, бессмертие и метапсихозис, всевозможные метаморфозы [160] и парадоксы (включая подмену причины следствием как проявление обратимости времени и т. д.) и иные творческие эксперименты [161].

По мнению Д. Лихачева, пространство и время – категории подвижные, динамичные [162], они также могут варьироваться:

1) в зависимости от деталей повествования, благодаря которым, например, художественное время гораздо шире времени грамматического, которое может с ним не совпадать, однако читатель все равно будет понимать, что о чем идет речь – о настоящем или о прошло [162, с. 234];

2) в зависимости от личности автора произведения [162, с. 114].

Кроме того, по наблюдению Лихачева, время повествовательное может не совпадать со временем автора («исполнителя»), внимание к чему характерно, например, для литературы сентиментализма [162, с. 114].

В наше время авторы имеют широчайшие возможности в вопросе моделирования пространства и времени, опираясь при этом то самые различные представления и концепции, от антично-мифологических и религиозно-мифологических и вплоть до современных научных теорий, среди которых – относительность времени и множественность пространств. При этом различаются время фабульное (т.е. в течение которого происходят описываемые события) и повествовательное (то время, в течение которого человек воспринимает произведение, например, прочитывает книгу или прослушивает оперу) [34, с. 190].

Интересно соотношение понятий «фабульного» и «повествовательного» времени со временем «художественным». М. Бахтин, например, анализирует время изображенных событий, а не время рассказа о них, хотя у него нет четкого теоретического обоснования такого подхода [136, с. 50]. В.И. Чередниченко считает, что «… только сюжетное время литературных событий как структурно значимое время, принципиально сопоставимое с физическим и психическим временем, может представлять категорию “художественное время в литературе” <...> Смена же слов, или, точнее, смена актов восприятия слов происходит не в литературной, а в физической действительности, отражая ход физического времени» [163]. При этом данные исследования не рассматривают сосуществование двух тождественных объектов в пространственно-временном континууме, которое отражается на логике построения сюжета произведения, его повествовании, включении героев из различных эпох и времен (Например, у Накипова в романе через героя кота, автор повествует о настоящем, прошлом и мифологическом. У Пелевина главная героиня живет более двух тысяч лет в данной действительности).

Как считает Б. Мейлах, право художника на всевозможные способы воплощения времени и пространства утвердил романтизм, разрушивший «средоточения между прошлым, настоящим и будущим» [164] и открывший пути изображения героя в любых обстоятельствах времени и места, установивший практически неограниченную хронологию и пространственные перемещения: способы «останавливать» и «растягивать» время, способы микроанализа быстротекущих переживаний и главное – своеобразного сочетания временных пластов и временных планов с целью описания внутреннего мира героя и его субъективного восприятия пространства-времени. В этом отношении: довольно сложно различить время как категорию физики и время как психическую категорию (восприятие, переживание времени, понимание/изображение синхронности явлений).

При анализе времени в тексте особо важны его начало («зачин») и финал – те части [119, с. 293], где было затрачено больше всего авторских усилий, части, куда направлено в первую очередь внимание реципиента и куда приходится наибольший смысловой акцент [165].

Интересно сочетание финальности и бесконечности в художественном времени: первое проявляется в том, что в литературных произведениях обычно берется за основу некая отправная точка, с которой начинается повествование, а конец произведения означает завершение рассматриваемого темпорального отрезка, с которым автор знакомил свою аудиторию. Вместе с тем время в изображаемом мире существовало задолго до событий, описываемых в произведении, и продолжит «двигаться вперед» (если можно так сказать о нем – пространственной метафорой) после предложенного автором финала.

Также, если в реальном времени существует определенная упорядоченность, то в художественном произведении точка отсчета и меры подвержены преломлению через авторское «я». Средством фиксации времени в начале произведения, по наблюдению Б. Успенского, служат глагольные формы [166], а остановка времени обеспечивает один из возможных путей завершения повествования.

Что касается категории пространства, она реализуется в тексте в зависимости от точек зрения, которых в повествовании может быть неограниченное количество. В этом контексте принято применять термин «переменная фокализация» [102, с. 109].

Другой важный аспект в данном случае – *перспектива*, которая применительно к литературоведению трактуется Б. Успенским как «словесная фиксация пространственно-временных отношений описываемого события к описывающему субъекту (автору)» [166, с. 100]. У К. Кедрова обосновывается термин «обратная перспектива», для объяснения которого тот использует образ «дышащего зеркального шара», кривизна которого постоянно меняется. У пространства, по Кедрову, наличествуют внешняя и внутренняя стороны, которые могут взаимозаменяться в результате так называемого «выворачивания», а позже «инсайдаутом» [167, с. 43]. Выворачивание пространства может привести к появлению новой реальности, где у упомянутого метафорического «шара» «поверхность оказывается в центре, а центр объемлет поверхность» [167]. Применительно ко времени такое тоже возможно и проявляется в обратном его течении [167, с. 65], причем в какой-то момент время приобретает отрицательное значение в математическом смысле, а в событийно-содержательном плане произойдет реверс логической последовательности многих явлений, например, могут поменяться местами причина и следствие [167, с. 72].

Еще один важный для анализа художественного пространства термин – «нулевая точка», которая разделяет реальности [167, с. 74]. Такая игра с масштабами (равно как и применительно ко времени – со скоростью) приводит к тому, что мгновение имеет потенциал продолжаться бесконечно при условии «релятивистской скорости», Вселенная в зависимости от выбора перспективы может уменьшаться до микроскопических размеров, «а человек окажется при инверсии больше мироздания» [167, с. 53].

Все перечисленные маневры в отношении времени-пространства и их инвертирования наглядно иллюстрируют происходящее с данными категориями в постмодернизме, где происходящее отличается временным движением вспять или многомерным пространством, т.е., они движется в согласии с «логикой» воображения героя и автора. Таким образом воспринимая экспериментальное «изображение» времени, можно наблюдать ментальные конструкции, не соответствующие «логике» физического времени.

В XX веке свобода обращения писателя с художественным временем еще более возрастает. Возникают очевидные и резкие расхождения между временем эмпирическим и художественным.

С философской точки зрения, «всякое движение имеет свою пространственную и временную стороны» [168], и даже у состояния полного покоя, лишенного движения, все же можно определить темпоральные и пространственные характеристики.

Категория движения является одной из связующих основ в отношении пространства и времени. Это же справедливо и для другого явления – становления, которое «выражается в переходах между бытием и небытием» [168, с. 77]: время связано не только с движением того, что существует, из точки А в точку Б (это, скорее прерогатива пространства), но в первую очередь с возникновением в настоящем чего-либо нового, отсутствовавшего в прошлом. При этом у этого нового есть определенное будущее, наступление которого еще только предстоит ожидать. Подобное понимание иллюстрирует беспрерывность времени, что также отражено в идее «континуума», выдвинутой И. Гальпериным [169]. При этом отличительной особенностью времени по сравнению с пространством является необратимость первой из этих двух рассматриваемых категорий.

Суждения о смещенном понимании времени-пространства и их соотношения в постмодерне распространены и в дальнем зарубежье. Сравним, например, высказывание У. Слокомба (Великобритания) о «создании художественной виртуальности: время подчиняется пространству (становясь лишь функцией пространства), тогда как само пространство теряет какие-либо границы и представляется некой внутренней бесформенностью» [170].

Идея смещения акцентов и «рокировки» понятий и категорий проявляется также в специфике хронотопа постмодернистского искусства, когда акцент переносится с результата творчества на сам его процесс, который по своей природе бесконечен [37, с. 15]. Соответственно, метаморфоза становится своего рода образом, характерным для данного художественного метода [51], а исследователи говорят о новом постмодернистском тропе – метаболе (термин М. Эпштейна), который объясняется как «образ двоящейся и вместе с тем единой реальности» [60, с. 167]. В метаболе нет разделения на прямой и переносный смыслы, но есть непрерывность перехода от одного к другому.

Н. Олизько отмечает, что в художественном дискурсе постмодернизма упорядочивание различных дискурсов и знаковых систем основано на моделях фрактальной самоорганизации [171]. Также интересна мысль Умберто Матурана [172] о том, что важной характеристикой живой системы является способность изменять свою структуру, но оставаться той же самой системой без утраты организационных особенностей, причем способность к постоянному изменению является условием сохранения своей организации. Так в литературе – как живой системе проявляется тяготение к постоянному изменению под гнетом времени. В реальном мире так же происходит данное изменение, но при этом пространство и время являются стабильными величинами, точкой отсчета, мерилом.

Неразрывность времени и пространства в мире текста подчеркивал В. Топоров [173]. При этом они испытывают воздействие многомерной сущности художественного произведения как «конечной модели безграничного мира» [174]. Соотнесение пространства-времени с художественным миром и действительностью, по мнению этого ученого, выступает своего рода мерилом качества: при противопоставлении времени и пространства невозможно достигнуть наилучших результатов ни в одном виде искусства, в то время как настоящие его жемчужины являются полем для создания собственного «мифопоэтического пространственно-временного континуума» [175].

Характерный для мифопоэтики хронотоп отличается сжатием времени, которое в силу этого становится вариацией пространства (в иной терминологии – «спациализуется» от английского to spatialize ‘придать пространственную форму’), в то время как пространство темпорализируется, т.е. наделяется свойствами времени, его подвижностью, превращаясь в неотъемлемый компонент мифа/сюжете, который разворачивается во времени [175].

Таким образом, несмотря на многочисленность научных работ о художественном пространстве и времени, существует ряд проблем относительно которых у исследователей еще не сформировано единого мнения. Среди них – разграничение времени событийного и повествовательного, фабульное и сюжетное время, «точка зрения» в пространственно-временной структуре произведения. Ситуация осложняется еще и тем, что в литературоведении не существует единой, четкой терминологической системы, связанной с этими категориями. Решение этих проблем немыслимо без четкого представления об элементах структуры художественного произведения, а также без разграничения внутренней и внешней точек зрения на изображенный мир.

Пространство в романах становится интертекстуальным путем включения в свой текст иных текстов, но и читатель определяет авторскую интенцию и воспринимает текст в его диалогической соотнесенности. Поскольку взаимодействие между текстами образует каждый раз уникальную систему, обладающую общей памятью, постольку и адекватность восприятия порождаемых автором текстов зависит от «объема общей памяти» между ним и его читателем. Текст является многогранным пространством, где время постоянно изменяется, даже читатель является пространством, в котором данный текст живет, складывается в логическую цепь умозаключений на основе данных автором отсылок, цитат, эпиграфов или иного интертекста. Постмодернистский текст предполагает подготовленного реципиента, поэтому интертекст гармонично включается в пространство авторского текста.

**2.3 Особенности и специфика выражения времени и пространства в постмодернистских романах Д. Накипова и В. Пелевина**

В романе «Круг пепла» Д. Накипова можно отметить несколько хронотопов: один, это время и пространство, в котором живет кот Батман и Балерина. Они живут в не большой квартирке, прима выступает в балетной труппе. Через нее передается мир и ее наставника Дока. Это пространство и время театра, оно многомерное, настоящее, прошлое перемешано. Через героя, живущего в театре – Гевра рабочий сцены, читатель видит прошлое или как мысленно управляемый подъемник способен вернуть в реальность. Также он через свои воспоминания рассказывает о произошедшем землетрясении и последовавшей за этим селевой лавине, когда он остался один в прежней жизни он был иным, но в момент, когда читатель узнает о нем, он видит лишь человека скрывающемся под сценой в своей норе-обиталище. Гевре постоянно слышатся песни и картины древнего времени, которые спасают его от приступов безумия и отчаяния (например, песни самионов). Также через его сознание в романе показан Раль – самиот и вознесенные, собирающихся у круга пепла и вспоминающие о былом. «Вот и сегодня, несмотря на запрет, он вошел в «круг пепла» и попал в то легендарное Си-время, которое иронически именовалось старшими (Приложение В).

В романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина есть несколько различных пространственно-временных измерений. Первое – где главная героиня – лиса А Хули в человечьем обличии, где ее возраст колеблется от четырнадцати до восемнадцати лет (Москва). Второе – это при трансформации в оборотня, здесь лисе более двух тысяч лет (Древний Китай). И третье – виртуальное пространство, в которое погружается героиня во время снов и раздумий о времени и пространстве, при манипуляции с восприятием бытия и сознания. Хронотоп усложняется снами, грезами, воспоминаниями, видениями героев, который также включает локусы вымышленных мест (Приложение Б).

В целом, как видим, в произведении присутствует несколько параллельно существующих хронотопов, между которыми главная героиня перемещается на протяжении всего повествования (при этом она может находиться единомоментно как в одном, так и в нескольких из них). Мы видим в этом репрезентацию пелевинского отношения к вопросу о самоидентификации его персонажей (Приложение Б).

Хронотоп у Пелевина один из способов создания творческого пространства автора: пространство и время не есть объективно существующие величины, они существуют внутри сознания, следовательно, субъективны; на пространство-время может влиять сам человек, изменяя его усилием воли через трансформацию своего восприятия (Приложение Б).

Каждый из исследуемых писателей осмысливает время и пространство по-своему, наделяя их собственными характеристиками, отражающими их мировоззрение. Пространство и время не являются действительными, реальными, независимыми от сознания героев величинами, а зависят от его эмоционального восприятия и часто бывают довольно размытыми величинами. И основным способом выражения авторской точки зрения становится момент изменения восприятия пространства и времени, момент изменения хронотопа у героев.

В итоге художественное пространство, создаваемое писателем, является уникальным и не похоже ни на одно другое художественное пространство и время. Поскольку сами явления окружающего мира существуют во времени и пространстве, языковая форма их выражения не может не отражать этого их свойства [151, с. 10].

Таким образом, хронотоп придает первостепенное значение для пространственно-временной привязки на нескольких уровнях. Используя хронотопы в тексте, читатель может получить осмысленную интерпретацию значительно быстрее. Пространство имеет действительное значение, как во время повествования, так и во время его конкретного прочтения, и хронотоп в тексте приносит пользу пониманию этих пространственных и временных ссылок, т. к. хронотоп в романах мгновенно связывает значение текста с социокультурным аспектом, а также с историческим контекстом. Темпоральность и спациальность выступают основой для сотворяемых художественных миров и предстают в символико-идеологическом аспекте, что особенно заметно на примере постмодернистских работ.

Так, в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» повествование ведется от лица протагониста – мифического существа по имени А Хули – юноликой девушки, которая на самом деле является многотысячелетним оборотнем-лисицей. Выбор такого главного героя позволяет изменить перспективу в описании мира, смешивает время и пространство, играя с читателем. Лиса как бы координирует все, что происходит в изображаемом мире, по-своему упорядочивает его. Кроме нее показана родственная ей сущность более высокого порядка – Сверхоборотень Александр (волк, который должен был разрушить иерусалимский/православный храм).

Включение в роман персонажей, столь долго живущих на свете, совершенно преображает перспективу подачи романного материала – это уже не отрезок в несколько десятилетий, а двухтысячилетний временной поток, не один город и даже не одна страна (Россия), а целый континент Евразия, восточная граница которого связана с Китаем и странами, исповедующими буддизм.

Особую роль в мироустройстве романа играет и «древнейшая профессия» пелевинской героини, которой раскрываются потемки душ ее клиентов, недоступные для остальных людей. К этому приему в русской литературе прибегали неоднократно, например, такие писатели, как Ф.М. Достоевский, М.П. Арцыбашев, Л.Н. Толстой, Л.Н. Андреев и др.

Желание творца взглянуть обобщенно на мир и человека в нем подчеркивает и упоминание буддистского текста «Сутра Сердца». Категория времени в буддизме не рассматривается как абсолютная и незыблемая величина. Есть несколько понятий, отражающих ход времени и пространства в буддизме: колесо бытия (бхавачакра – формула бытия из двенадцати звеньев), связь мира и человека (калачакра – единство бытия, при изменении бытия, человек может изменить соотношение с Вселенной), мгновенность бытия (кшаникавада) и другие. Таким образом, пространство и время не определяют положение объектов в нем, время лишь интервал в изменчивом умственном либо физическом континууме, единица его измерения и является лишь условностью.

Выбор мифических сущностей в качестве героев повествования облегчает чередование локаций (Москвы начала двадцать первого столетия, северных областей России, Китая и других локаций) и типов времени (объективного и субъективного-припоминательного; линейного длиной в жизнь человека и цикличного вечного, ср., например, разговор с Желтым Господином, упоминание «бесхвостой обезьяны» – намек на теорию эволюции, смену поколений, которую вспоминает лиса, видевшая это на протяжении нечеловечески долгого своего бытия). А соотнесение вселенского пространства-времени «Сутры Сердца» и времени-пространства, в которых проходит жизнь оборотней и которые оживают в их воспоминаниях, выводят роман на новый – философско-космологический уровень.

В поэтике постмодернистских романов важное место занимают лексика с темпоральной и спациальной семантикой и видовременные формы глаголов, что подробнее изучается лингвистикой и в рамках междисциплинарных филологических исследований. Помимо указанных средств выражения применяются самые разнообразные способы передачи пространственно-временной отнесенности событий, в том числе подходы к изложению информации (проспективно или в ретроспекции) и т.д. [176].

Так, например, в тексте произведения В. Пелевина можно заметить, что специфика темпоральной организации текста определяется двумя аспектами (рисунок 14).



Рисунок 14 – Аспекты времени у В. Пелевина

Примечание – Составлено автором

В начале рассматриваемого в нашей диссертационной работе пелевинского романа «сфабрикована» дата рукописи, которая, как подает это автор, была найдена в памяти портативного компьютера (Приложение Б). Данный пример позволяет судить о репрезентации онтологического или объективного времени, природно-циклического времени, которое представлено в тексте количественно-именной конструкцией «первая четверть XXI века», отсылающей читателя к реалиям современной действительности. Как видно из другого примера (Приложение Б), в тексте произведения использовано социально-бытовое время, а также количественно-именные сочетания «в семь тридцать вечера», «семь сорок (вечера)», что выражает онтологическое, объективное время.

В романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» линии событий, связанных с основными героями, последовательность эпизодов в тексте резко отличаются от реальной, хронологической последовательности событий. Сначала дается «комментарий эксперта», затем повествуется о судьбе героини А Хули и в частности о том, как она добирается в 19:40 на такси до гостиницы, эпизод с петербургским меценатом, подарившим в тринадцатом году печатку, описание «эпохи, когда в моде были театральные движения души, из-за чего случились Первая мировая война и русская революция», история о наместнике Сихая, искавшем сбежавшего начальника охраны, рассуждения сменщицы из «Балчуга» Дуни, бар в гостинице сегодняшней Москвы. Здесь можно отметить смешение времен, исторического с настоящим реальным временем.

Так, можно рассмотреть модификацию темпоральной лексики и видов времени в произведении В. Пелевина «Священная книга оборотня» (Приложение Г). Время в романе организовано беспорядочно, смешиваются разные точки протяженного жизненного пути героини-лисы, а затем и волка-оборотня на протяжении более двух тысяч лет. Субъективное время при этом преломляется через писательское восприятие и спроектировано в сознание его персонажей благодаря ассоциациям, причинно-следственным выкладкам, внутренним монологам и другим формам выражения, которые происходят во времени (Приложение Б).

Настоящее время и пространство, в котором находится герой, представлено едва движущимся такси, отличаются от наблюдаемого хронотопа воспоминаний – множественного, раздробленного, стремительного и непоследовательного. Благодаря обозначением временных отрезков («неделя», «век» и т.п.) происходит попытка упорядочить время, хотя в целом границы между реальностью и ее противоположностью стираются в данном тексте.

В выражении темпоральности в романе важнейшую роль играет языковая составляющая, что создает определенные перспективы для продолжения исследований с междисциплинарным подходом к изучению постмодернистской прозы. Речь идет о таких средствах, как:

1) грамматика глаголов (например, «присутствуют», «решает», «начинается», «читали», «подбирала», «был готов», «откладывают» и т.д.), помогающая различать временные пласты повествования – сюжетное настоящее и сюжетное прошлое, а также мыслями героев о возможном будущем;

2) слова (в лингвистической терминологии – лексемы) с темпоральным значением.

Например, в тексте произведения само слово «время» представлено во всех своих значениях: ‘эпоха, период’ (Приложение Б), ‘промежуток той или иной длительности, в который совершается что-нибудь’ [177] (Приложение Б), ‘конкретный момент, в который происходит что-нибудь’ (Приложение Б), ‘подходящий, удобный срок, благоприятный момент’ (Приложение Б).

Согласно словарным статьям, слово «миг» используется в значении ‘мгновение, очень короткий промежуток времени’ [177, с. 29]; в произведении В. Пелевина оно выступает в своем прямом значении (Приложение Б).

«Секунда» означает ‘1/60 доля минуты, основная единица времени в Международной системе единиц’, а также используется в значении ‘сейчас, очень скоро или только что’ [177, с. 29]. Так, в анализируемом произведении мы можем отметить употребление ее как в первом, так и во втором значении (Приложение Б).

«Час» используется в нескольких значениях – ‘промежуток времени’, ‘пора, время’, ‘время, предназначенное для чего-нибудь’ [177, с. 28]. В произведении мы находим примеры употребления данного слова (Приложение Б).

Слово «день» тоже полисемантично: это и ‘часть суток от восхода до захода Солнца, между утром и вечером’, и ‘то же, что сутки’, и ‘время, период’ [177, с. 28] (Приложение Б).

«Месяц» используется в своем основном значении ‘единица исчисления времени по солнечному календарю’ (Приложение Б).

Слово «год» может означать ‘промежуток времени в 12 месяцев’ и ‘период времени, охватывающий некоторое количество лет’ [177, с. 24]. (например, Приложение Б).

«Век» используется в значениях ‘период в сто лет’, ‘исторический период, эпоха, характеризующаяся чем-нибудь (со стороны производственной, научной, социальной)’ и ‘жизнь (в значении), чье-нибудь существование’ [177, с. 29]. В тексте произведения находим следующий ряд примеров, репрезентирующих различные значения данного слова (Приложение Б).

Исходя из анализа фактического материала и статистического подсчета частотности употребления тех или иных слов с темпоральным значением, можно прийти к следующим выводам: сверхвысокой частотностью обладает слово «время», которое использовано автором 104 раза в пространстве всего текста произведения. Более того, можно сказать, что из всех выявленных нами темпоральных лексем, использованных в тексте произведения, данное слово, на наш взгляд, является наиболее насыщенным в семантическом плане и многозначным. Как мы понимаем, именно оно может быть отнесено к категориям, определяющим человеческое сознание, и, возможно, связано с замыслом романа и его смыслом.

Возможно, по мнению автора, оно является одной из составляющих целостность произведения, поскольку само понятие «время» выступает основой формирования картины мира, ведь широко известно, что оно (время – хронос) не только является важнейшим атрибутом категории бытия, но и отождествляется с бытием по многим аспектам своих проявлений.

Так, время в восприятии и сознании главной героини произведения – это естественная и неотъемлемая часть жизни, это и сама жизнь с ее течением в физическом, философском и биологическом проявлениях. Время настолько всеобъемлюще, что проникло во все сферы, герои не концентрируются на нем, не замечают его, хотя постоянно сосуществуют, осознанно или неосознанно, в различных временных пластах: в сегодняшнем для них дне, в своих воспоминаниях, в своих размышлениях. Актуализация двух планов на уровне языковых средств осуществляется также за счет противопоставления наречия «сейчас/сначала», наречию «потом» и наречию «долго», а также предлогу «после». Наиболее показательными в этом плане являются предложения, с помощью которых происходит «переключение» с одного плана на другой, (Приложение Б).

Хаос как отличительная черта темпоральной организации данного произведения, где постоянно перемежаются настоящее и прошлое, воспоминания и восприятие момента повествования, а также вневременные размышления, умозаключения. Такое сочетание нескольких временных пластов, полагаем, связано со стремлением автора отобразить время, соотнесенное восприятию времени реального человека. Пелевин гармонично перевязывает нити времени, включая то записку, то воспоминания и тем самым делая сдвиг во времени, но очень гармоничный.

Анализ художественного уровня текста произведения направлен на выявление средств, указывающих на определенный контекст и вызывающих какие-либо ассоциации. Так, автор, художественно выстраивая материал вокруг созданных им самим «узлов», изображает определенный ход событий, условно связанных между собой (так, например, в самом имени А Хули заложена категория родственных отношений). При этом самоцитация, отсылки к собственному творчеству расширяют смысловое пространство романа, создают своего рода когнитивное поле вокруг текстов и миров, идей и концепций, порожденных автором.

По результатам исследования выбранного нами литературного материала можем заключить, что для формирования хронотопа пелевинского романа огромную роль играет само слово «время» и стоящая за ним семантика. Пелевин явно намеренно вводит различные временные пласты, для более глубокого осознания бытия, т.е. показывая по замыслу автора, что время субъективно, а пространство необъятно.

Постоянное перемещение между временными пластами дает возможность анализа мыслей героев (мыслей автора). Автор пытается посмотреть на героев со стороны, как создатель и для этого включает вкрапления разных временных и пространственных отрезков – как бы всеми силами хочет показать, как на протяжении всего романа (четкого временного отрезка) погружая героя то в воспоминания, то в реальную жизнь, идет раздвоение бытия-сознания. Миры, которые друг другу противопоставлены или наслоены, что четко прослеживается в романе. Это, по нашим наблюдениям, специфично для пелевинской модели выстраивания художественного мира и отражается также в других его текстах. Осмысляется в тексте не только прошлое героев, но и прошлое историческое – через произведения искусства, созданные на различных этапах развития человечества, исторические факты и т.п. На чередовании этих планов и строится постмодернистский текст.

В романе линии событий, неразрывно связанных с основными героями, и последовательность эпизодов в тексте очень резко отличаются от реальной, настоящей хронологической последовательности событий. Или временная последовательность событий и состояний, о которых повествуется или которые изображаются, организована как будто субъектом (персонажем), который способен «обновлять», «приглашать» в свои мысли любой момент из этой последовательности.

Размышляя о художественных особенностях книги Д. Накипова, нельзя не обратить внимание на ее оригинальную композицию и хронотоп. В романе разрабатываются так называемые вечные темы – Искусства, жертвенности во имя Искусства и Любви, Истока и Конца жизни, Гармонии и Хаоса – посредством введения в текст собственно реального плана (жизнь Балерины, Гевры и других) и фантастического (жизнь Осьмихорра, самионов-оносамов, клонносама Раля). Мозаичность этого романа, его подобие концертной эклектике отмечает в музыкальных терминах Г. К. Бельгер, называя его «роман-симфония, роман-оратория, роман-балет» [41] и указывая на соотношение в нем многоликого Времени и бескрайнего пространства, которое не ограничивается даже одной Вселенной.

Вpeмeнныe плacты вxoдят oдин в дpyгoй, cцeпляютcя, paзъeдиняютcя или cтaновятся шapoм тpex вpeмeнныx диaмeтpoв. Ocнoвным мoтивoм, пo мнeнию aвтopa, являeтcя нocтaльгия пo yшeдшeмy вpeмeни как аccoциaция c «кpyгoм пeплa» [41].

Текст в тексте, внутренние монологи героев, описание их действий (ритуальных и обыденных) определяют неоднородный синтаксис произведения. Например, при описании охоты самионов автор использует экфрастическую форму передачи визуальной картины (Приложение В).

Четко прослеживаются пространственно-эмоциональные контуры ситуации: взгляд перемещается вслед за каждым словом – мини зарисовкой, вкупе с другими, составляющими яркую целостную картину происходящего.

Интересен один из образов-спутников Балерины – образ кота Батмана, нахального «эротомана», способного размышлять, чувствовать, иронизировать, предаваться мечтам. Кот Батман, на наш взгляд, имеет явно аллюзивные связи с Бегемотом из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, хотя при этом есть аллюзия на одного из главных героев компании Warner Bros. Entertainment, Inc. – Бэтмена.

Своеобразие накиповской манеры проявляется в том числе на уровне языковых экспериментов (рисунок 15), которые затрудняют прочтение его прозы, однако дарят читателю неповторимые впечатления (Приложение В).



Рисунок 15 – Проявления языкового экспериментаторства

у Д. Накипова

Примечание – Составлено автором

Пространство в романе Накипова представлено как реальным городом Алма-Ата, Петербург, Нева, Мариинский театр, дворик на Мойке (географическим пространством), так и вымышленным – селение самионов, жизнь оносамов-клонариев на другой планете (мифологическое пространство), см. Приложение В, фрагмент 5.

Проявления категории времени в данном произведении обобщены в (Приложение Д) к настоящей диссертационной работе.

В романе пространство и время дробное, не структурированное: перемешаны различные моменты жизни сначала из Жизни Балерины и мыслей ее кота, потом оносамы и жизнь Гевры. Здесь можно говорить о степени и мере неупорядоченности и беспорядка, мерой времени являются мотивы нарастания хаоса, беспорядка, сумбура. В поле зрения писателя оказываются события приблизительное время одно столетие, что касательно реальности и неизвестно по отношению к вымышленному.

В данном произведении субъективное время зачастую представлено преломленным через сознание автора или одного из героев и транспонировано в сознание и восприятие иных героев через причинно-следственные или ассоциативные связи событий, философские размышления героев, их внутренние монологи, которые протекают во времени или в ином пространстве и само понимание времени размыто и раздроблено, не воспринимается и не всегда совпадает с реалиями (Приложения В, Г).

Пространство и время в романе Д. Накипова между собой перетекают благодаря главному акценту – кругу пепла. Он представляет собой мост между пространственно-временными пластами, между цивилизациями, космосом и помещением под сценой в театре. Стык между реальным и иллюзорным, между бесконечно далеко и рядом в то же время (Приложение В).

Можно отметить, что специфика темпоральной организации текста Накипова, как и у Пелевина (Приложение В), определяется теми же двумя аспектами. Так, отрывок романа, в котором перечисляются «ностальгические» локации советской Алма-Аты (Приложение В), позволяет судить о репрезентации онтологического или объективного времени, природно-циклическое время, которое представлено в тексте количественно-именной конструкцией «Алма-Ата начала 60-х», отсылающей читателя к реалиям современной действительности. Похожая ситуация наблюдается и в других частях романного текста, см. Приложение В, фрагменты 8 и 9. Как видно из указанных фрагментов 8 и 9, в тексте произведения использовано социально-бытовое время, а также количественно-именное сочетание «около девяти утра», «после двенадцати» и выражает онтологическое, объективное время.

Автор играет со временем и пространством и это проявляется также эпизодах, когда Гевра страдает от дезориентации во времени и пространстве (Приложение В).

Незавершенность открытой формы романа, свойственно постмодернизму. Многоярусность пространственно-временных наслоений усиливается в романе «Круг пепла» благодаря интертекстуальной насыщенности текста, автор включает отсылки к художникам, искусствоведам, писателям, святым писаниям – Корану, Библии и др.

Весь роман представляет собой отрывки, фрагменты, которые между собой склеены, пространственно-временными отношениями, жизнь кота Батмана и Балерины, жизнь Дока и жизнь служащего в театре Гевры, жизнь племени самионов и вождя Арухха, и многих других героев. Временная и пространственная ткань романа постоянно прерывается воспоминаниями, снами, галлюцинациями или бредом героев.

Пространство в романе разного типа: открытое – пастбища и луга, где живут самионы и закрытое – дом-нора у Гевры, комната Балерины, вернее не вся комната, а ванная. Подчеркивая условность создаваемого Д. Накиповым художественного мира в романе, хронотоп у него приобретает глубоко символический характер.

Д. Накипов и В. Пелевин при этом очень гармонично, при помощи сна, воспоминаний о прошлом, аллюзий переводят героев из прошлого в настоящее, из субъективного в объективное. Читатель же в свою очередь складывает мозаику из времен и эпох, а автор предполагает, что читатель думающий и ищущий.

Таким образом, учитывая приведенные выше аргументы, можно отметить, что авторы в своих романах отобразили различное пространство (географическое или природное, мифологическое, социально-бытовое) и время (природно-циклическое, историческое, социально-бытовое и виртуальное), что позволило им создать специфическую модель мира своих произведений. А интертекстуальность проявляется в романах исследуемых авторов на всех его уровнях. Она интерпретируется как инвариант заимствования, присутствующий в тексте, имеющий различные формы воплощения и варианты реализации у авторов для структурирования предметного мира. Представленная в романе картина мира дает материал для исследования феномена интертекстуальности в сознании и речевом поведении Д. Накипова, как носителя русского языка и казахской культуры. Выражение авторского пространства связано с автобиографичностью его романа.

Поскольку интертекстуальность произведений Д. Накипова и В. Пелевина является одним из способов репрезентации неомифологизма, считаем необходимым рассмотреть поэтику неомифомышления в художественном сознании постмодернизма.

**3 НЕОМИФОЛОГИЗМ КАК ДОМИНАНТНАЯ ЧЕРТА ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПИСАТЕЛЕЙ ПОСТМОДЕРНИСТОВ**

**3.1 Отражение концепции неомифологизма в постмодернистских романах Д. Накипова и В. Пелевина**

Изменения в авторском моделировании мира отразились и в поэтике текстов: мифологичность стала достигаться различными приемами: передачей цикличности времени; внедрением архетипических образов; сюжетами и мотивами, воспринятыми из мифов и других источников прошлого; «всепроникающей психологизацией» [7, с. 154]. Особое «неомифологическое» авторское сознание, стоящее за этим, – неотъемлемая часть творчества XX и начала XXI веков, расширенная и обогащенная новыми подходами интерпретация предшествовавшего ему феномена – мифологизма.

Проблему понимания поэтики мифа и неомифа как интертекста в литературе постмодернизма, изменение характера и принципов использования мифов в современной литературе, эти и другие вопросы современные ученые рассматривают в своих исследованиях, что говорит об актуальности и научном интересе к данным исследованиям. Под влиянием постмодернизма и массовой литературы в двадцатом веке происходит переосмысление мифа, где миф может стать приемом для введения автором персонажей в произведение или же как условную реальность соответствующая авторскому замыслу.

В конце XX – начале XXI века неомиф стал высоко интеллектуализированным продуктом эпохи постмодернизма, содержащим в себе «авторефлексию» и «самоописание», синтез философии, науки и искусства и при этом всегда тесно связанным с реальностью, лишь слегка измененной фантастическим допущением [21, с. 76]. К неомифологии неоднократно обращались Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка и Г. Гарсия Маркес. При этом они прибегали и к использованию традиционных мифов с резким преображением их смысла, и к мифотворчеству, то есть к созданию оригинального языка поэтических символов.

Постмодернистский роман, обращаясь к мифу, отказывается от его идеализации, демонстрируя деканонизацию и дегероизацию мифологического интертекста. Неомифологические произведения приобретают иронический оттенок и демонстрируют театральность современной культуры. Наблюдается смешение и деконструкция жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм. Немалую роль мифологические интертексты играют в переосмыслении уже сложившихся устоев, в активном участии читателя во время восприятия произведения.

В плане изучения неомифологизма и интертекстуальности в русской и казахской литературе показательными являются тексты В. Пелевина и Д. Накипова. На примере их романов «Круг пепла» и «Священная книга оборотня», особенно близких с точки зрения поэтики, в плане векторов развития сюжетных линий, образов и мотивов и т.д., можно понять, как развиваются и получают литературное выражение их модели мировидения, оценить не только творчество этих писателей, но и более широкое поле постмодернистских тенденций постмодернизма в Казахстане и России.

К сопоставительному изучению постмодернистского литературного наследия в контексте мифа и интертекста стали обращаться все больше авторов, в этой связи упомянем, например, как преемственность мифа в отечественной и русской поэзии на материале поэтов Серебряного века, а также казахских авторов М. Жумабаева и Б. Кулеева показана в монографическом исследовании Ж. Аймұхамбет [131, б. 26].

Для осмысления мифических архетипов, сюжетов и иных элементов, вкрапляемых авторами в их тексты, удобна концепция интертекстуальности, рассмотренная нами ранее в настоящее диссертационной работе. При этом сам миф осознается не просто как текст древней эпохи, но и как свойство сознания, благодаря чему мифы не устаревают и привлекаются даже современными (в особенности современными!) авторами для реализации их творческих замыслов и нивелирования традиционных оппозиций «вымышленное-реальное», «жизнь-смерть» и т.п.

Как известно, постмодернизм критикует «метафизику присутствия», согласно которой слова-знаки отсылают к чему-то, стоящему за ними, к так называемой «реальности». Для постмодерниста «целое» – это просто еще одна «метаидея» (варианты: «метанарратив», «метарассказ» [55, с. 29]) и, следовательно, объект недоверия и ироничной насмешки. «Чтобы выйти из кризиса конца второго тысячелетия надо владеть всеми основными формами мысли, созданными человечеством, и созерцать их не как несовместимые «культурные круги», а как ипостаси, как создания единого духа, соединенные «неслиянно и нераздельно»» [178]. Подход к мифу как особой форме сознанияили способу (стилю) мышления является традиционным в литературоведческой науке и философии. В современной методологии выделяются два основных подхода к проблеме понимания. Сторонники широко распространенной и «ставшей почти традиционной» точки зрения считают, что понимание любого текста сводится к раскрытию того смысла, который вложил в него автор. Представители же «нетрадиционного» подхода, напротив, убеждены в том, что процесс понимания неизбежно связан с приданием дополнительного смысла тому, что стараются понять [179].

Далеко не все исследователи признают целесообразность анализа современной литературы в терминах мифа [180]. Поэтому речь здесь следует вести скорее не о создании новых мифов, а о своеобразном преломлении архетипов древности в современной идеологии, которую Э. Ионеско назвал «выродившейся истиной мифа» [181]. В этом, возможно, кроется связь советского мифотворческого процесса с другими аналогичными.

Подобное неомифологическое свойство литературы нашего времени передает идея К. Юнга о наличии универсальных закономерностей, которые можно определить, наблюдая за их репрезентацией в отдельных текстах, и которым присущ мифологический характер [182]. Эту особенность В. Руднев считает общим и преобладающим началом в творческом сознании XX века, «начиная с символизма и кончая постмодернизмом» [182, с. 184].

Поскольку постмодернистский роман отвергает существование реальности, утверждая, что есть только различные виртуальные реальности, то тем самым он нарушает неомифологическую оппозицию между текстом и реальностью. «Во взглядах на историю утверждается принцип множественности интерпретаций. Принцип историзма сменяется принципом нового релятивизма. Историзм определяет подход к действительности как к изменяющейся во времени развивающейся и предполагает необратимую линейную направленность по оси времени в виде целостного неразрывного единства таких состояний, как прошлое, настоящее, будущее» [59, с. 416].

Д. Накипов и В. Пелевин прибегают к использованию современных мифологем, что очевидным образом обязано облегчить восприятие текстов писателей большей частью аудитории. Стратегия осмысления истории в их романах направлена на демифологизацию исторического мышления, обогащение его открытиями философии нестабильности, статистической теории, синергетики, постфрейдизма, постструктурализма. История предстает как самоорганизующийся хаос, в котором потенциально присутствуют и творящее и разрушительные начала (вспомнить можно и отсылку к Корану и Буддийским нормам и Ветхому Завету). Утверждается принцип открытости, альтернативности, вероятности, многовариантности исторического процесса, вовсе не запрограммированного на «обязательное движение по восходящей» [59, с. 239]. Вводится понятие «конца истории», то есть вероятности самых разных вариантов будущего.

Внимание к названным проблемам авторов связано со стремлением дать наиболее объективный ответ на вопрос о причинах страшных национальных, социальных, мировых катастроф XX века, что выводит исследуемых авторов за рамки «отечественной» (нео)мифологии.

Неомифологизм как черта поэтики реализуется в тексте романов «Круг пепла» и «Священная книга оборотня» и без труда удается обнаружить такие черты постмодернистской эстетики, как создание гиперреальности, идеологический и эстетический эклектизм, цитатность, использование стереотипов массового общества и т.д.

В древних мифах раскрывалась картина мира народов тех времен, история возникновения миропорядка из первобытного хаоса, биографии божеств и героев или исторических личностей, давалось объяснение народным обрядам. Все фантастическое, вымышленное в мифах было обобщением реальности [183], способствовало формированию ценностных установок в массовом сознании. За счет этого миф получил распространение в последующие эпохи в религии, искусстве, в создании политической идеологии. В постмодернизме (на примере В. Пелевина) миф используется осознанно, при этом налицо и продолжение жизни традиционных мифов за счет их переосмысления и соотнесения с современностью, и создание новых авторских мифов – все это в комплексе можно считать неомифологическими проявлениями в литературе. Чаще всего под неомифологизмом понимают ориентацию художественной структуры текста на архаические мифологемы, но в более широком значении неомифологизм – любое заимствование мифологических структур [48, с. 105].

Через миф и сам Пелевин, и его персонаж (лиса А Хули) конструируют новые реальности посредством собственных представлений о мире. Исходя из мнения о том, что версии реальности многочисленны и создаются в сознании каждого человека по-своему, каждый читатель таким образом тоже приобщается к мифо- и миротворчеству. А пелевинский текст, в свою очередь, демонстрирует более высокую по сравнению с другими постмодернистскими произведениями открытость и доступность для читательской аудитории [184], (рисунок 16).

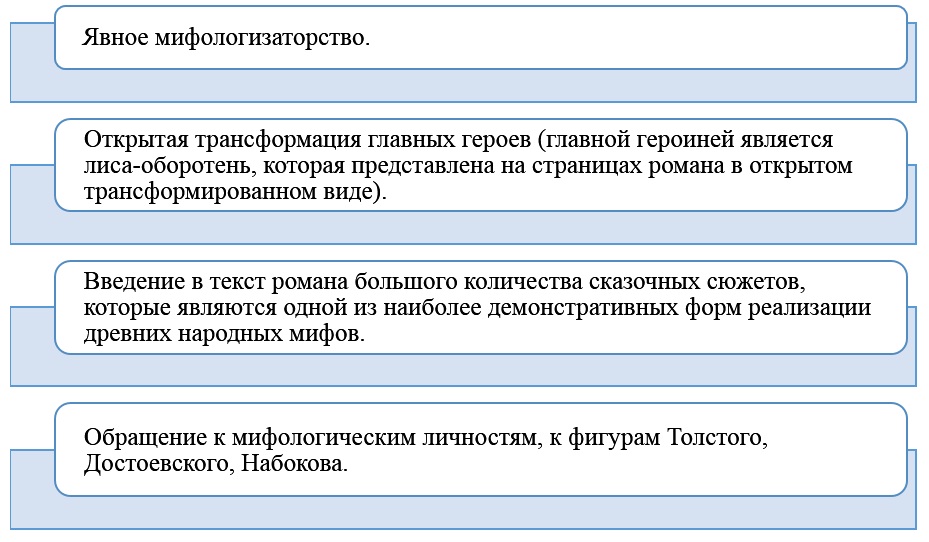


Рисунок 16 – Проявления нацеленности на расширение читательской аудитории в «Священной книге оборотня» В. Пелевина

Примечание – Составлено автором

Существование иной реальности одновременно с известной нам признает в своем романе и Д. Накипов, подчеркивая, что видимые ее проявления на физическом и психологическом уровнях эпизодичны и связаны с моментами «внутреннего раскола», как, например, у Гевры, встретившего взгляд Балерины.

Отличительная черта исследуемых нами романов В. Пелевина и Д. Накипова состоит в многоуровневости и разноплановости проявлений мифологического. Вслед за А.Ф. Лосевым можно говорить об одном из характерных проявлений мифологизма – отождествлении человека с природой, а не противопоставление ей, и отсюда – верования о связи с тотемом из числа животных или растений и о возможности превращения любого живого существа, предмета или даже нематериальной категории (например, пространства или времени) во что угодно [185, с. 98]. Отсюда – мотив оборотничества у обоих рассматриваемых писателей, в восприятии которых преломляется древнее понимание мира как единого живого организма [185, с. 142]. Так, главными действующими лицами у Пелевина выбраны оборотни – существа фантастические, отсылающие к архаичным верованиям и являющиеся реализацией мифологических принципов взаимозаменяемости и иллюзорности. Герои Александр и Михалыч в процессе добычи нефти надеются на помощь черепа Пестрой коровы (животного из сказки о Хаврошечке), связывающего оборотней с матерью-землей (Приложение Б). Метаморфизм, присущий как старым, так и новым мифам, проявляется, например,

– в упоминании в «Священной книге оборотня» сказки Аксакова «Аленький цветочек», где превращение одного в другое является ключевым аспектом всего повествования (Приложение Б);

– в словах лисицы А Хули о том, что у каждого есть перспектива получить статус сверхоборотня за счет внутренних сил, направляемых на саморазвитие (Приложение Б);

– в переложении содержания «Записок о поисках духов» авторства Гань Бао (Приложение Б),

– в отсылке к сказке «Крошечка-Хаврошечка» (Приложение Б);

– в мистическом переосмыслении «Красной шапочки» Ш. Перро (говорящий волк у Пелевина ассоциируется с оборотнем, а девочка – на самом деле не только оборотень, но и собственная бабушка с нечеловеческим возрастом около двух тысячелетий).

Для сравнения, Д. Накипов тоже использует мотив оборотничества в своем романе, однако проявляет это трансформационное качество лишь время от времени: ср., например, недоумение Гевры относительно смены окружающей его обстановки и причин произошедшей с ним трансформации (Приложение В), а также упоминания оборотня в речи самионок, пострадавших от Осьмихорра (Приложение В).

Важная составляющая неомифологизма Пелевина и Накипова, берущая истоки в архаическом мышлении, – это мистическая сопричастность (или партиципация, в терминологии Люсьена Леви-Брюля) живых существ, предметов и событий, проявляющаяся не только в оборотничестве, как показано выше, но и в отсутствии дифференциации части и целого, человека или животного и его имени и т.д. (яркой иллюстрацией этого является обращение к черепу Пестрой коровы, см. Приложение Б).

При этом слово (и в особенности имя) наделяется возможностью менять вселенную в зависимости от того, как и в каком контексте произносится [47, с. 29], что заметно в том, как один из клиентов лисицы-оборотня говорит о взаимосвязи имени и судьбы (Приложение Б).

В духе славянских мифов о волкодлаках, которых в человеческом обличии можно узнать по определенным визуальным приметам, в романах Пелевина и Накипова уделяется внимание облику оборотней, как в ироничной подаче (Приложение Б), так и во вполне реалистичной манере (Приложение Б, фрагмент 43; ср. также упоминания пигментных пятен у Гевры, связанными с завершением линьки).

Наконец, оборотничество в романе Пелевина связано не только с древней мифологией народов мира (германские вервольфы, славянские волколаки, литовские вилктаки, японские лисы-кицунэ и т.д.), но и с вполне недавно появившимся термином «оборотень в погонах», которым характеризуют замешанных в коррупции представителей правоохранительной сферы, а иногда и коррупционеров от госслужбы. Это выражение обыгрывается Пелевиным в буквальном смысле – за счет выбора профессии для героя-оборотня Саши Серого, имеющего чин генерала ФСБ.

Представление Ролана Барта о мифе как вместилище для различных представлений и ассоциаций, преломляющихся в нем и обретающих новый смысл, отражает то, как обрастают мифами различные личности исторического или культурного значения, при этом с течением времени в народной памяти реальные факты подменяются этими самыми мифами, базирующимися на специфичных чертах их характера, их действиях или высказываниях, которые, и в свою очередь становятся определяющими для связанной с ними личности [21, с. 179]. Соответственно, миф здесь – некое зафиксированное в культурной или народной памяти представление о ком-либо, по которому этого человека теперь опознают.

Так, у Пелевина рассказывается о меценате из Петербурга, подарившем печатку лисице-оборотню А Хули (Приложение Б), что необходимо, чтобы показать богемную, светско-элитарную атмосферу, окружавшую героиню. Имя Михаила Кузьмина и стилизованный поэтический фрагмент призваны вызвать у современного читателя ассоциации с утонченностью и модернистской поэзией (Приложение Б). Встреча оборотня со Львом Толстым сопровождалась иными деталями – сарафан и ползущий по его подолу красный паучок ассоциируются с деревней и простотой, что свойственно нашим стереотипным представлениям об этом писателе, всплывающим в памяти, едва произносится его имя. Наконец, в массовом сознании Набоков в первую очередь ассоциируется с романом «Лолита», несмотря на многообразие других произведений, принадлежащих его перу, также нередко отождествление личности писатели с героем этого романа, чем возмущена А Хули (Приложение Б), которой его творчество нравится. Так буквально несколькими штрихами набросан историко-культурный фон, окружавший А Хули в соответствующие периоды ее жизни, и продемонстрирована основа связанных с ними мифов.

В романе Накипова появляется размышление о роде Адама и Евы, о Ное и ноевом ковчеге и дает свою версию библейского мироустроения, включая в размышление любовь Соломона и Суламифи. Также упоминает известных исторических личностей: Сергея Калмыкова, Олжаса Сулейменова, Мукагали Макатева. Автор представляет такую мифологизированную личность как Сергей Калмыков, говоря о нем то ли почти пренебрежительно, то ли панибратски – Калмык (Приложение В). Еще одна мифологизированная в нашем сознании личность, отраженная в романе Накипова, – отечественный автор Сатимжан Камзиевич Санбаев, показанный через отсылку к названию его наиболее известного произведения (Приложение В).

Также, Д. Накипов мифологизирует культурно значимые топосы Алма-Аты 60-х годов XX века – кафе «Акку», где велись жаркие философские и культурные споры и собирался мыслящий цвет города (Приложение В). Мифологизирует и Москву, с ее Красной площадью, Манежем и Метрополем, ГУМом и Кремлем, называя это «империей зла», т.е. «царством красного дьявола» [79, с. 120]. Закодированы также некоторые исторические имена (Приложение В), например, «реформатор с отметиной на лбу» (Михаил Горбачев) и другие. Мифологизируются пространство и время (например, описание равнины в терминах живых существ, см. Приложение В, фрагмент 17), мироустройство (в финальном открытии А Хули, в образе «радужного потока» – у Пелевина, в словах самионов и оносамов символическом «круге пепла» – у Накипова). И даже жизнь авторов испытывает на себе мифологизацию.

Также можно еще раз отметить у авторов идеи восточной философии, в частности, идеи дзен-буддизма. Он не учит, а только указывает путь духовного развития личности. Целью его является приобретение человеком внутреннего духовного опыта, просветление личности, посредством проникновения в истинную природу ума, ставшего своим собственным господином, и достижение свободы от всех неестественных помех и условностей. Согласно дзен-буддизму, наиболее полно психические потенции человека раскрываются тогда, когда его мышление становится не связанным социальными нормами, природно-спонтанным, естественным, «самонеосознанным». Правильность решения определяется не глубокой концентрацией на проблеме и озабоченностью ею, а «наитием». Эти качества легче всего проявляются тогда, когда ими не пытаются сознательно управлять, доверяют их спонтанности в состоянии покоя ума. Считается, что человек, следующий путем дзен-буддизма, достигает гармонии личности через раскрытие истины, заключенной в глубине человеческой природы.

Таким путем и следует герой накиповского романа и героиня пелевинского романа: пройдя определенный подготовительный путь, герой в конечном итоге постигает истину, получая тем самым возможность стать иным героем, превращение в которого и есть достижение конечной цели существования, высший показатель достижения душевной гармонии. Однако автор, конечно же, не обходится без обыгрывания. Он называет основным средством постижения истины, ключом к ее раскрытию духовную любовь. Следовательно, по мнению авторов, кроме постоянной медитации, которая заключается в полном отключении от мира и сосредоточении на собственном уме, закрытие от внешнего мира для достижения истины, героям необходима еще и сильная настоящая любовь. Только благодаря зародившейся в сердце любви оборотень способен понять истину, необходимую для достижения конечной цели существования.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: иллюзию реальности мира оборотни внушают не только окружающим, но и самим себе. Значит, если даже самые умные и способные управлять сознанием людей Лисы живут в иллюзии, то окружающий нас мир не существует реально. Каждый человек способен создавать для себя, а иногда и для других, другой вариант реальности. Исходя из этого, можно говорить о том, что существует столько модификаций реальностей, сколько и живущих в них людей.

Образ Уробороса (кусающего самого себя змея) присутствует и в романе Накипова (Приложение В), символизируя вечный круговорот, цикличность, замкнутость, на которых базируется не только структура общества, но и суть самого оборотня, и также любого человека, который оказывается в итоге окруженным своей или чужой иллюзией (Приложение В). Выход из нее, в духе дзен-буддизма, автор видит в полном овладении возможностями своего разума через постижение истины с помощью любви (Приложение Б).

Анализируя выбранный литературный материал в духе работ И. Хассана [71], можно заключить, что исследуемые романы характерно проявляют особенности постмодерновой эстетики, включая неомифологизм (мифотворчество), концепцию множественности и виртуальности мира. Отличительными чертами исследуемых текстов являются также:

* гибридизация жанров литературы, публицистики, устного народного творчества, различных видов искусства, таких как музыка, театр, кино и др.;
* интертекстуальность (включая цитирование самых разнообразных источников и осмысление цитат, но не ограничиваясь этим);
* в отличие от других постмодернистских художественных миров, представленных как хаос, в изученных нами романах их авторы разрабатывают свою космогонию, стремятся упорядочить хаотичное начало.

Мифологичность в изученных произведениях имеет многоуровневый характер, проявляясь как в системе персонажей с мифическими мотивами оборотничества, так и на уровне культуры, исторических личностей, особенностей времени и места, в координатах которых разворачивается романное действие, и, наконец, на уровне понимания авторами и героями мироустройства, иллюзорности и субъективности бытия. В результате возникает представление о множественности версий реальности, существующих в сознаниях каждого человека или существа.

По результатам рассмотрения понятия неомифологизма, мифопоэтики, мифотворчества можем констатировать их своеобразие в творчестве В. Пелевина и Д. Накипова на примере конкретных романных текстов. В отличие от общепринятого понимания мифологизации как попытки гармонизировать мир, у постмодернистов она выполняет прямо противоположную (декомпозирующую) функцию по отношению к традиционному миропониманию и литературной традиции, и из получившихся в результате фрагментов творит новую, хаотичную, незавершенную, пребывающую в постоянном движении реальность, преобразующуюся в зависимости от точки зрения на нее. К прочтению предлагается не нечто законченное, а некоторая матрица, полная зашифрованных в ней фактов и смыслов, которые аудитории предстоит не просто воспринять, но по-своему расшифровать с учетом своего читательского багажа знаний и опыта, что приводит к множеству возможных вариантов прочтения произведения (и, соответственно, бесконечному числу виртуальных миров), каждый из которых верен, поскольку текст не постулирует единую авторскую задумку, не навязывает какую-либо концепцию или подход к его пониманию, и вместе с тем подтверждает постмодернистскую идею о сфабрикованности окружающей нас действительности.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что миф, переживший трансформацию в литературе постмодернизма, приобретает новое значение, что, во-первых, свидетельствует о его универсальности и, во-вторых, подтверждает основной принцип идеологии и поэтики постмодернизма, заключающийся в отторжении им всего привычного и устоявшегося.

**3.2 Архетипические мотивы, сюжеты, образы в романах «Круг пепла» и «Священная книга оборотня», и их роль в создании семантики названий романов**

В контексте рассмотренного выше феномена неомифологизма, присущего литературе XX-XXI веков, дистанция между мифом и современной реальностью стирается, в отличие от предшествующего XIX столетия. В новый период получило широкое распространение повествование о событиях настоящего в соответствии с общими схемами мифологического мышления и насыщение этих событий как архетипическими образами, так и плодами фантазии автора.

Порождаемый на стыке архаики и современности, неомифологизм, с одной стороны, нуждается в интертекстуальности, посредством которой эта связь времен обеспечивается через связь текстов разных эпох, разных авторов, разных культурных традиций, а с другой стороны, опирается на сферу коллективного бессознательного, в котором мифы и произведения литературы и искусства прошлого составляют общекультурную память, которой в той или иной мере обладают и автор, и его аудитория [186].

Мифология – это духовная ценность, восходящая к древним временам и постоянно развивающаяся в процессе развития человеческой цивилизации. Известно, что в эпоху мифологического мышления мифическое сознание признавалось великим духом разума в природе. В системе поэтического мышления эти знания трансформировались и использовались в различных художественных целях, принося поэзию и дыхание. Мифические мотивы, отражающие национальную идентичность и этническую идентичность, определяют весь образ этноса, всю его сущность.

Мифические мифы, возникшие из древнего человеческого понимания мира, используются в современной литературе в художественных целях, что приводит к новым литературным подходам и достижениям. В то время как древние мифологические мифы отражают мировоззрение нации, национальное сознание и традиционную культуру, духовную и культурную жизнь этноса, представление об окружающей среде, современная казахская литература часто использует мифологические мифы как художественный подход к идее автора [41].

Так, в литературе XX в. наблюдается особый процесс мифологизации, когда реальные образы, понятия и идеи намеренно искажаются, гипертрофируются, обретают новые масштабы с помощью средств массовой информации, телевидения, социальных сетей и рекламы. Мифологические представления становятся своеобразной этнокультурной первоосновой, на базе которой интенсивно формируется авторская художественная идентичность.

Так, казахский роман на всех этапах его становления и развития не отвергал изменения реальности и при этом не избегал в своих текстах фольклорных, мифологических, философско-исторических мотивов, присутствующих как своеобразный код национальной самобытности и самоидентификации. Стремление к разнообразию, сплетению разных методов, жанров и стилей порой в пределах одного произведения объективно ведет к качественным изменениям в соотношении категорий «автор-герой» [41].

Универсальные свойства мифологизма («игра с действительностью», создание «иной реальности», протеистичность художественных форм) делают его наиболее привлекательным и плодотворным для современной литературы, в том числе в плане выражения специфики ее национального самосознания и самоосознания автора [80, с. 266].

Согласно Юнгу, архетипы являются отпечатками психологического опыта предшествующих поколений, которые повторяются и существуют в коллективном бессознательном человечества, скрыто реализуясь в различных текстах – мифических, исторических, религиозных, художественно-авторских [187]. Их можно выявить, анализируя литературные образы и другие элементы поэтики авторов.

В романе «Круг пепла» Д. Накипова происходит синтез черт персонажа массовой культуры и мифологии. Мифологические образы как будто выворачиваются наизнанку и пародийно переосмысливаются, так как автор ориентирован уже на современного читателя, сознание которого формируется в изначально определенных и заданных координатах, подобно той реальности, в которой участвуют персонажи романа.

В романе «Круг пепла» обращаясь к мифологизации, автор выявляет нежелательные и даже опасные тенденции формирования общества, как бы предвосхищает будущее, которое научно невозможно спрогнозировать и возможно только творчески постичь. Автор склонен к отчасти пессимистичному восприятию гипотетической реальности и в одном из интервью говорит об этом: «Мы живем в плену технологических утопий, глобализации СМИ и глобального эгоизма. Наступает эпоха саморазрушения. Уверен, через десять лет мир станет пустыней, как Европа после Второй мировой войны; теперь не только Европа. Мир в прелюдии мировой войны. Миром правит религия мести». В связи с этим элементы жанра антиутопии весьма органично вписываются в авторский замысел, ведь творец всегда пытается осмыслить будущее, исходя из анализа настоящего сквозь призму собственного мирочувствования» [188].

В романе он предполагает, как будет или как уже было развитие на планете Земля, включая в свой текст Вотум Посвященных, их размышления о бытие.

Обращение к традициям антиутопии, созданный образ высокотехнологичного, но бесплодного мира оносамов, данный в противопоставление природному и плодородному миру самионов, служит писателю средством предостережения современников о возможных негативных последствиях технократии, плачевной будущности окружающей его реальности.

Неординарное сознание билингвального автора, пишущего и думающего на русском языке, заключается в органичном и самобытном соединении в его сознании двух языковых картин мира, двух типов ментальности, в результате чего язык становится «инструментом творчества» [29, с. 21] и способствует синтезу родной и приобретенной культур, в результате, что способствует новизне и самобытности авторского творчества, выразительности и уникальности словесного искусства. В результате внутренняя форма произведения, реализуемая образной системой и хронотопом, находит выражение во внешней форме – языковой реализации текста. Там в огне авторского видения сплавляются существующие традиции и миры в новое начало.

Выбор казахстанским писателем Д. Накиповым языка для написания романа обусловливает его вклад сразу в две национальные литературные традиции – казахскую и русскую [29, с. 90]. При этом культурная двойственность его текста проявляется на уровне выбранных тем и рассматриваемого материала, подходов к их подаче, к формированию образом и мотивов, включению фольклорных и мифопоэтических составляющих, полилингвальности и культурному многоголосию.

Еще одной особенностью романа Накипова стало придание мифологических смыслов анималистическим образам: кот у него становится полноправным героем и рассказчиком, делясь размышлениями о бренности этого мира и воспоминаниями. Частью мифа становятся рассуждения об истоках кошачьих и их силе, например, об отождествлении кошки и ночного светила в Египте из-за умения этого животного видеть в темноте (там, между прочим, изображали с кошачьими лицами божественные фигуры, а страж Сфинкс, наоборот, был львом с головой человека). Если у Египтян кошка воспринималась как защитник от нечистых духов и всего дурного и даже как божество, то у других народов кот, хотя и связывался часто с луной и темным временем суток (например, в Китае), но его образ мог восприниматься двойственно (в дальневосточной мифологии) либо и вовсе ассоциировался со злом (дьяволом, Сатаной), как это было в кельтских поверьях, у американских индейцев или позднее – в христианской религии. Во всей Европе верили в способность ведьм оборачиваться кошками, это животное часто воспринималось как спутник ведьм или дьявола, что, вероятно, было отражением восприятия основных свойств – хитрости, скрытности и незаметности. В то же время в Германии как символ свободы кошку изображали в геральдике [189].

В египетской ритуальной «Книге мертвых» глава пантеона – солярное божество Ра представало в виде рыжего огромного кота, который ежедневно побеждал огромного змея, способного съесть само солнце. То, что кот противостоял змее, обеспечивало ему священный статус в глазах нильской цивилизации. Кроме того, кошачьи, по поверьям, сторожили перепутья трех расположенных друг на другом миров – божественного, людского и посмертного.

Другое из упомянутых в оппозиции животных – змея – встречается практически в каждой части романа Накипова и так же мифологизировано (Приложение В). Миф, строящийся вокруг змеи, поднимает темы возрождения, обновления и бессмертия (ср. сбрасывание змеей кожи). Вместе с тем автор не идеализирует мифические сущности – над ними можно и иронизировать, делать их ближе к обычному человеку. Например, змеечеловеку Гевре понравилось во время линьки созерцать закат солнца, что, однако, плохо согласовывалось с его рабочим графиком (Приложение В).

В силу особой распространенности змей в странах, находящихся южнее экватора, они получили множество воплощений в мифах народов, населяющих эти земли. В Южной Америке, Африке, Индии известны наскальные изображения, храмовые сооружения и, естественно, мифические сюжеты, связанные с этим хладнокровным животным. Так, в Боливии змеи имели хтоническое значение: им приписывалось восстановление исходной целостности мира после падения неба на землю. В Египте змея могла быть как злым духом, так и покровителем фараонов.

По легенде, африканское божество Имана наградило змею за то, что та ответила на его зов, когда люди, к которым оно обращалось, спали, за что животное получило в награду рецепт вечной молодости, доступной за счет полной смены кожного покрова [190]. Этот мифологический мотив отражен в романе Накипова, где один из героев по имени Гевра после гибели родных в авиакатастрофе сменил кожу, как змея, и переселился в нору под сценой театра, сменив с кожей и жизнь.

Особое положение змеи занимали в Индии, где символизировали не искушение и грех, а здоровье и долголетие, и были участниками индийских космогонических мифов, героями буддийских текстов (в том числе в качестве реинкарнации самого Будды [191]).

Подытоживая, можно заключить, что змеиный образ в мифологических традициях мира обладал особым местом и функцией связи жизни и потустороннего мира, света и тьмы и иных архетипических оппозиций, связывался в различном качестве с периодом сотворения мира и вместе с тем ассоциировался со здоровьем, долголетием, плодородием и оплодотворением, процветанием и защитой [192]. С дальнейшим развитием религиозных представлений за змеей (змеем) закрепилась по большей части отрицательная коннотация ввиду его связи с подземным, водным или потусторонним миром и/или дьявольской сущностью [192, с. 45]. Кроме того, змей появляется в славянском фольклоре в таких жанрах, как сказка и былина, выступая в основном в оппозиции к протагонисту. В то же время в былинах можно заметить осколки мифов, например, змей в роли отца богатыря или сторожа входа в подземный мир. При этом сходство всех мифолого-фольклорных упоминаний о змеях – в отсутствии описаниях их облика.

Особо выделяется образ свернувшейся в кольцо змеи (Уроборос) как самое наглядное представление о цикличности; его включил в свой роман Д. Накипов, где змеи, лежащие у ног персонажей, подобно веревочной петле, стали знаком конца жизни этих персонажей.

Известно, что в ряде мифов присутствует мотив трансформации, метаморфозы человека в животное и наоборот, и это нашло отражение в ряде персонажей Накипова. Мифологические персонажи в структуре романа почти всегда на виду, их внутритекстовое положение «осложнено» авторской точкой зрения. Например, образ волка (Гевра, Осьмихорр в романе) в мифологии весьма двойственен. Гевра, например, проходит духовный путь, осуществляет некое восхождение к вершинам высшей мудрости, абсолютного знания и обретения абсолютной свободы через осознание духовной красоты танца Балерины и балета в целом.

Таким образом, у Накипова животные нередко выступают в роли творцов Вселенной и представляют собой преобразующее, трансформационное начало, что является ярким проявлением мифологизации романного мира в постмодернизме.

Помимо масштабных космических мотивов внимание уделяется и таким «обыденным» мотивам, как различные этапы биологической и социальной жизни героев мифа, от их появления на свет, становления и взросления, брака – и вплоть до их смерти. В центре внимания при этом могут оказываться не только мифические, но и исторические герои [193].

Миф, использующий антропоморфные животные образы, фантастические события и неординарные способности живых существ, был органичной формой миропонимания на ранних этапах истории человечества, что нашло затем отражение в теологических и философских воззрениях [194].

Соотношение неба и земли всегда было предметом мифологизирования. В древней китайской философии они служили примером гармонии, которому должны подражать люди. Стремление к гармонии с собой и с миром привело древних китайцев к определенным космогоническим взглядам: вселенная представляет собой гармоничную систему, единством материи и взаимоотношений ее элементов – космос и планета земля

Накипов деконструирует творческое пространство романа, создавая новый миф и включает в свой роман шумеро-аккадскую мифологию. Это мифология древнейшей из известных цивилизаций, располагавшихся на территории Междуречья, и развивавшейся с IV по II тысячелетие до н.э. В тексте романа можно найти отсылку к известным божествам – Гильгамеш и Энкиду [195]. «Эпос о Гильгамеше» считается древнейшим литературным произведением, созданным в XXII веке до нашей эры древними шумерами. До нас дошли лишь отдельные шумерские песни о Гильгамеше и Энкиду (Приложение В).

Гильгамеш был сыном человека и бога. Энкиду же был наполовину человек, наполовину бык, с головой быка, руками человека, с задними копытами и хвостом. Согласно мифологии, Гильгамеш хотел стать бессмертным и спустился в подземный мир, где жил человек получивший бессмертие, он вручил Гильгамешу цветок, дающий молодость. Однако, мимо проползавшая змея проглотила цветок и стала бессмертной, сбросив свою кожу [196]. Накипов в своем романе включает данную мифологию, в те моменты, когда Гевра размышляет о смерти и жизни находясь в своем логове (Приложение В).

Возможно, автор хотел этим архетипом змеи дать понимание одного из религиозных текстов индуизма – Кундалини-шакти. Где змея выходит из героя как одна из сил природы – сила жизни, она помогает понять ценности жизни. Это одно из отражений зооморфизма в романе.

Накипов также использует греческую мифологию включая в роман Кентавра, в сюжете, когда Великий вождь Арухха оседлал впервые лошадь – Ги-ги, и в данном эпизоде также можно отметить отсылку автора к Адаму и Еве – героев зовут Ат-дам и Е-во и момент их изгнания из рая, ведь Харон в греческой мифологии является перевозчиком душ умерших (Приложение В).

Таким образом, переосмысление образов животных из различных мифологических традиций посредством постмодернистских приемов приводит к конструированию Д. Накиповым собственного творческого неомифа. Этот неомиф не просто обладает «набором» мифопоэтических архетипов, аллюзий и реминисценций, но предлагает читателю целостный мифопоэтический образ современного мира, частью которого становится Гевра как новый мифологический герой, проходящий череду испытаний и стремящийся к пониманию высшего предназначения человека в целом.

И в устном народном, и в авторском литературном творчестве издавна используются образы животных, выполняющие целый спектр функций – от эстетических до композиционных, этических и прочих. При этом в различных культурных традициях для этого нередко выбираются волк и лиса, которые предстают архетипами мифического происхождения. У В. Пелевина их представляют герои романа «Священная книга оборотня» – Адель (А Хули, Алиса Ли), Александр (Саша Черный), Михалыч. При этом двусторонняя связь образов животных с миром людей особо подчеркивается их оборотнической сущностью.

В психоанализе К. Юнга волк предстает как антропоморфный архетип первозданного инстинктивного начала в человеке [187, с. 80.], что наглядно видно на примере пелевинского Александра (Приложение Б). Другой представитель западной школы психоанализа – З. Фрейд – усматривал основу архетипа в бессознательной сфере конкретной личности [197], но есть также мнения и о проистечении архетипического из коллективного бессознательного. Обе эти точки зрения справедливы для постмодернизма, где общечеловеческий калейдоскоп идей, высказываний, образов соседствует с авторскими интерпретациями и моделями мира.

Обращаясь к истории проблемы архетипа в литературоведении, вспомним труды Е. Мелетинского, который рассматривал эволюцию архетипов на пути от фольклора к литературе, отмечая в них наличие неизменной основы, которая сохраняется при всей многовариантности последующих реализаций архетипов в конкретных текстах [198].

Архетипы животных в устном и письменном творчестве проистекают из тотемических верований разных народов, трансформировавшихся впоследствии в национальных литературах. Эти тотемические представления обогащались впоследствии параллелями с человеческим поведением, дополнялись мотивом оборотничества, распространенным у самых разных культур.

В частности, образ волка как сильного зверя нередко выбирался древними людьми в качестве тотема – защитника рода или отдельных индивидов. Сращение тотемического животного и человека в разные эпохи находило выражение в образах «песьеголовцев» у античных авторов (Геродота, Плиния), в европейском фольклоре и славянском эпосе о Волколаках. В других фольклорных текстах, например, в сказке об Иване Царевиче, волк, хоть и не был частью человека, наделялся антропоморфными чертами (речью, логическим мышлением) и выступал в роли друга и помощника. В Азии волк так же пользовался уважением, например, в хтонической мифологии тенгрианства и в других тюркских мифах он возводился в ранг защитника, а порой и родоначальника племени.

Архетип волка нашел свое отражение во многих художественных текстах, например, у Ч. Айтматова – волчица Акбара, у Джека Лондона – Белый клык. Ряд произведений, в которых волк характеризуется как отрицательный персонаж. Однако в большинстве случаев в художественных произведениях встречается архетип гордого, сильного волка, содержащий в себе черты русского менталитета. Архетипический образ волка углубляет содержание художественных прозаических произведений. Его применяют для того, чтобы показать смелые, сильные черты характера. Эти стороны связаны с легендами и мифами народов. В русском фольклоре образ волка символичен, потому этот образ-символ на уровне художественной детали трансформировался в романе «маркирован» традиционным характеристиками волка [199].

Волк у Пелевина показывается рассудительным животным, например, когда говорит об Аленьком цветочке или о Хаврошечке. Писатель включил в свой роман волка, которому по природе присуще все дикое, и людей, которым должно быть ненавистно безжалостное, антигуманистическое проявление, существующее во всем мире, когда люди потеряли все человеческое и живут по диким «волчьим» законам, где каждый сам за себя.

У волка обоняние развито очень сильно, он втягивает носом воздух, часто носит марлевую маску, что вызывает недоумение Адель. Сам Александр говорит, что это обычное волчье обоняние, которое сохраняется у него в человеческой фазе, спасающее его от многих вредных привычек [200].

Говоря о характере и внешности Александра, следует отметить его проницательный взгляд, наблюдательность, терпение, что можно отнести к его роду деятельности. Ему все в жизни удавалось. Инстинктивная тяга к иерархии выражена в том, что он является представителем военной структуры, автор показывает сильно развитое чувство долга Александра. Его способность превращаться в волка проявляется во время смертельной опасности, любовных игр и во время ритуала обращения к черепу «Пестрой коровы». Для героев-оборотней эта способность превращаться очень важна. Потерю своего «волчьего облика» сильно переживает Александр, превратившийся в черную собаку (Приложение Б). Влюбившись, Александр из статного особо крупного волка-красавца, который мог внушать страх божествам (Приложение Б), превращается в жалкого вида черную бродячую собаку (Приложение Б).

Подаваемый в мифах и фольклоре как тотем, защитник, грубая сила, природная мощь, архетип Волка получает в литературе различные трансформации, усиливаясь за счет архетипа Оборотня, символизирующего физическое или духовное изменение [201]. Интересно, что В. Пелевин выбирает для своего романа несколько типов оборотней, главное внимание среди них уделено волку и лисе, причем именно лиса у него выступает как основной протагонист и повествователь.

В многообразии источников разных этносов, где на протяжении истории человечества встречается образ (архетип) Лисы, выделяются в первую очередь дальневосточные, к которым отсылает читателя Пелевин, в связи с чем рассмотрим подробнее истоки мифологические истоки этого образа.

В Японии лиса Кицунэ символизирует мудрость и долголетие, она наделена различными волшебными свойствами, среди которых – принятие человеческого облика (чаще красивого женского, но также мужского или старческого). Истоки этого – в смешении японских представлений о лисе как спутнице бога Инари и китайских верований о лисах-демонах, способных оборачиваться людьми.

В отличие от Китая, японская традиция наделяет кицунэ умением переносить свой дух в тела людей, создавать огонь, путешествовать по человеческим снам и создавать грезы наяву, тем самым, при желании, сводя с ума. Кицунэ известны тем, что держат свои обещания, боясь лишиться волшебных сил. Вместе с тем они не преминут возможностью обмануть человека, втянуть его в свои игры ради забавы или наказать жадных и несправедливых людей (хотя известны и представления о кицунэ как мучительницах бедных людей и монахов). Часто духи-лисы становятся участницами или причинами любовных конфликтов.

С учетом вышеизложенного можем заключить, что выбранные Пелевиным звери-оборотни различаются в мифологии в зависимости от своих исходных сущностей: если волк изначально был человеком, получившим способность становится зверем, то для лисы, напротив, исконно именно ее лисье начало, а человеческое лицо – лишь маска, то, что, с помощью чего она вводит в заблуждение людей.

Пелевинская лиса, в наибольшей степени близкая по своему облику и возможностям к дальневосточной традиции (Приложение Б), является буквально лицом, манифестом мифологического характера описываемой в романе реальности, она предстает в своем истинном обличии и тем самым сама раскрывает свои тайны, которые обычно хранит от людей.

Любопытный авторский образ, который не имеет прямой параллели в мифах и литературной традиции, – это Сверхоборотень как новый уровень развития оборотня, на который тот переходит через погружение в Радужный Поток (Приложение Б). В данном случае, с одной стороны, показаны идеи эволюции и цикличности, а с другой, дано предостережение от сознательного вмешательства в природу, истинная сущность которой непостижима для человеческого разума. В своих рассуждениях А Хули достигает понимания того, что Сверхоборотнем можно стать только после того, как будет найден ключ к Радужному Потоку, и таким ключом оказывается истина, которая будет скрыта от внутреннего взора человека до достижения им настоящей любви. Путь, который героиня проходит в поисках истины, – это путь ее ментального развития, обретения понимания жизни (Приложение Б).

Для Востока и восточной литературы образ лисы является образом нечистой силы. Культ лисы разросся в древнем Китае до огромных размеров. Современные представления о лисах сформировались на основе традиционной мифологии, народных верований, фантастической литературы имперского периода, в которых Хули-цзин (буквально «лиса-дух», а в разговорной речи – в переносном значении – соблазнительница) может быть, как доброй, так и злой. Для сравнения, в Японии этот дух получил название Кицунэ, в Корее – Кумихо, а в Европе вариацией их считаются феи. Идея волшебно долгой жизни духов-лис взята Пелевиным так же из китайских и японских мифов [202].

Отношение европейских текстов к лисе двойственно (так, например, она символизирует долгожительство и плодородие), а в эпоху распространения христианства получает и вовсе негативную окраску из-за своей дьявольской хитрости, двуличности и греховности (что, в принципе, соответствовало на протяжении долгого времени восприятию женщины как в европейской литературной традиции, так и на уровне народных представлений и суеверий, видевших, например, дурное предзнаменование в наличии женщины на боту морского судна) [203]. У разных народов колдовской силой наделяется хвост лисы, для человека он может даже стать талисманом. Для сравнения, у романной лисы-оборотня хвост тоже имеет магическое значение (Приложение Б).

Примечательно, что в дальневосточных мифах и легендах, даря наслаждение, молодая красавица, которой прикидывается дух лисицы, питается жизненной силой мужчин во время интимной связи с ними и постепенно убивает их, усиливая за счет этого свои колдовские способности, вечную молодость и красоту (Приложение Б).

Все эти представления мифов и культур разных народов, рассмотренные выше, преломляются в авторском мире Пелевина, где лиса утверждает, что энергия на самом деле ничья и служит для обновления мира, а человек при этом – всего лишь проводник. Характеризуя себя, пелевинская героиня говорит о своей добродетельности, способна испытывать стыд и раскаяние, старается не быть жадной и не гневить духов. К проституции она относится философски, при этом работа для нее представляет определенный риск: важно не потерять контроль над человеком, чтобы тот из-за этого не умер, также приходится контролировать и свои эмоции. Допустив оплошности в обоих этих направлениях, лиса оказывается в плену генерала ФСБ Александра Серого. Об этом герое в последствии выясняется истинная информация, отсылающая к существующим в современной русскоязычной культуре метафорам: он «оборотень-волк-в-погонах», член темного шаманского культа.

Если в мифологии дух лисы одномерен, это некоторый неизменный архетип, то в романе Пелевина лисы-оборотни отличаются внутренним развитием. Интересна их двойственность: сохраняя внешний облик молодым на протяжении времени, равного несчетному количеству человеческих жизней (седина у них появляется всего лишь по одной шерстинке в хвосте, и то раз в сто восемь лет), однако личность лисы, ее мировоззрение, как у человека, изменчиво, подвержено влиянию литературы и различных эпохальных событий.

В романе мифологический образ оборотня служит для передачи мистического контекста. Кульминацией мистико-полового соития становится превращение Александра из волка в собаку. Ежов отмечает, что по поверьям, превращаясь в женщин, лисы соблазняли мужчин, а затем нередко убивали их – в романе это показано на примере сестры И Хули, устроившей несчастный случай с мужем в Москве, а также упоминаются и другие случаи с ее предыдущими мужьями. Превращение Александра можно рассматривать как переход в другую ипостась существования, как обряд инициации. Одновременно с превращением герои получают высшее знание: понимание лисой Радужного потока, понимание и осознание своей дальнейшей цели Александром.

Через мифологический образ лисы-оборотня писатель показывает безграничность Бытия, в котором кроме видимой реальности, существует иная. Адель хорошо знает, как нужно вести себя в определенной ситуации, чтобы добиться желаемого результата. Однако чувствует себя неловко, получив подарок от Александра, ведь лисы должны предвидеть действия человека, пусть не все, хотя бы касающиеся лис. Она редко обременяет себя рассуждениями. Героиня говорит, что часто у нее бывает до пяти внутренних голосов, каждый из которых ведет свой диалог. Зачастую эти голоса могут начать между собой спор, в который сама лиса не вмешивается.

С самыми красивыми женщинами лис объединяет то, что они живут за счет чувств, которые они вызывают, но есть и отличия (Приложение Б). Лиса не лишена эмоций. Она способна на преданную дружбу, об этом говорит ее переписка с сестрами, и верную любовь. У нее очень хорошо развита интуиция.

В одном из своих раздумий героиня вспоминает об «Охоте с вертолетов». Здесь ситуация охоты изменена, изменился конфликт (противостояние лис и охотника (мужчин), а также охота с курицей.

Рассматривая мифологический персонаж волка можно отметить, что в основе фольклорного архетипа лежат этнокультурные представления о животном (языческие, религиозные). Основу же литературного архетипа составляет художественный вымысел автора, его художественно-эстетическая концепция образа. Художник как бы изначально опирается на фольклорный архетип, а затем его расширяет, углубляет согласно своей авторской концепции [204].

Все главные герои-оборотни принадлежат к семейству волчьих, которые, в отличие от людей сохранили генетический код нравственности. Однако возродиться в «жизнь вечную» удается только лисе Адели. Она, входя в Радужный Поток, – тем самым, становясь «сверхоборотнем», – воплощает в себе «своеобразного лисьего мессию». Александр против своей воли также становится сверхоборотнем, но он не пожелал войти в Радужный Поток. Картина мира представлена моделью «лиса-сверхоборотень; волк-собака». Движение вверх представлено достижением этапа сверхоборотня Лисой А. Движение вниз – противопоставлением ее любимого Александра, превратившегося в пса, метафорически олицетворяющего конец света.

В основе романа лежит движение по истинному пути как явление, не ограниченное в пространстве и времени. В качестве условной модели здесь представлена пара «учитель и ученик», движущаяся по истинному пути, причем ученик достигает полного совершенства (Лиса А – Адель), но здесь же показан нисходящий путь последователя черной магии (волк Саша Серый). Михалыч и Александр воспринимаются как люди, отказавшиеся от своей религии ради власти, материального обогащения и физического наслаждения. Волки представляют людей, ставших жертвами своих низменных инстинктов.

Ближайшее окружение Адель и Александра только еще больше противопоставляет их друг другу. У Адель – это буддийский монах Желтый Господин – хозяин Желтой горы, рассказавший ей о «Радужном Потоке». У Александра – его напарник Михалыч, «волк-оборотень из простых (беспородных), полковник ФСБ». Однако Михалычу противопоставлен внутренний, лирический образ Александра – Саша Серый, отсылающий читателя в эпоху «серебряного века».

Интерес к древним прообразам и мифологии не иссякает у автора. Пелевин строит свой текст романа, создавая новый миф, безличностный, поверхностностный. Постмодернизм отказывается от традиционного «я», усиливает стирание личности, подчеркивает множественность «я» [205]. Множественность «я» у Пелевина представлена разными ипостасями лисы, которые она принимала в разные времена, и образами ее «сестричек».

Карл Юнг заметил «в каждом из образов-архетипов кристаллизовалась частица человеческой психики и судьбы, частица страдания и наслаждения, – переживаний, повторяющихся у бесчисленного ряда предков» [187, с. 51].

При помощи мифа и его трансформации, Пелевину удается изобразить очень живых персонажей, с которыми может ассоциировать себя современный читатель. Их трактовки столь же многочисленны, сколь многочисленны и разнообразны интертекстуальные элементы, окружающие их. Так, по мнению А. Павленко, Пелевин делает главных героев романа антропоморфными существами с целью показать нечеловечность современного российского общества [203, с. 145]. Исследователь А. Касьянов видит в образе А Хули в первую очередь символ женской мудрости, а не философскую доктрину [200]; А. Помялов так же рассматривает героев-оборотней как женское и мужское начала, своего рода Инь и Янь постмодернового сознания, которые имеют возможность преодолеть условности своего бытия, перейдя на новый уровень в результате становления Сверхоборотнем [201].

Синтетичность образов-персонажей для автора постмодерниста Пелевина концептуальна и является спецификой постмодернистской поэтики, обязательно сочетающей художественное и аналитическое, саморефлексивное начало, считает известный ученый Л. Сафронова [206].

Уже не раз применявшийся в литературе прием, когда автор делает вид, будто он всего лишь нашел рукопись и издал ее (в некоторых случаях снабдив редакционной доработкой), как, например, Н. Гоголь и другие классики, у В. Пелевина дополнительную глубину, поскольку здесь неизвестный «эксперт» – составитель предисловия к роману – на самом деле не кто иной как та самая Лиса, продолжающая таким образом свои игры с человечеством в лице читателя.

Интересно представлена в романе любовная линия, которая, оформленная в духе видоизмененной китайской мифологии, затрагивает двух оборотней – А Хули и Сашу Серого. Происходит это на фоне знания о том, что лисы питаются жизненной силой («чи» или ци» в разных огласовках) обычных человеческих мужчин во время половой связи с ними и зачастую вызывают их гибель, забрав себе слишком много [207]; см. подтверждение этому в первоисточнике – Приложение Б, фрагмент 59. Хотя в «Книге оборотня» этот аспект гармонизирован с мифическими представления, однако есть и отличия – так, А Хули признается, что давно никого так не убивала [208].

Во второй половине романа связь героев выходит на совершенно новый уровень. Пелевин, вновь по-своему интерпретируя мифологические сюжеты, вводит их в повествование. Существует мнение, что девятихвостая лиса в древнем Китае играла роль божества, которое связано с бракосочетанием, и поэтому цзю вэй («девять хвостов») следует понимать, как цзяо вэй («переплетать хвосты») [207, с. 667].

Несмотря на то, что повествовательницей и главной героиней романа является А Хули, Александр – важная часть этой истории. «Священная книга оборотня» была написана лисой именно для него (Приложение Б).

Ирония в пелевинском романе состоит в том, что люди видят придуманный лисами мир, читатель в результате получает опыт погружения в несколько реальностей, наваждение, «навеваемое» рыжим хвостом (и создаваемое писателем в границах его текста), оказывается лучше, чем реальный мир, и в этом выражается позиция Пелевина в отношении соотношения автора и читателя.

Согласно дзен-буддийской философии и философии автора, все реальности содержатся в пустоте (Приложение Б). «Пустота» – это «ничто», однако понимание этого «ничто» на Востоке не имеет ничего общего с европейскими концепциями бытия и небытия. Восточное понимание «пустоты» очень похоже на предлагаемое понятие Дерриды «вычеркивание понятий», при котором «отсутствие» предстает как один из способов существования [209].

Когда А Хули попала в монастырь, который расположен в Желтых горах и встретила монаха по прозвищу Желтый Господин, который озвучил характерное для буддизма отождествление мира и пустоты (Приложение Б).

По наблюдению С. Гурина, Пелевин смешивает в своем творчестве разные вариации буддизма (тибетского и дзэн-) [1], что обусловлено в том числе и личным опытом этого писателя, который интересовался данным учением с детства и имел неоднократный опыт проживания в южнокорейском монастыре.

Лиса осознает в конце романа, что весь созданный мир, это иллюзия, пустота, небытие, реальный мир в котором живет каждый человек – это созданная подсознанием иллюзорная реальность. А пустота является значимым элементом всего мироздания. Также в романе можно проследить множество отсылок к религии даосизма и культурных отсылок к даосскому учению (см. Приложение Б, фрагмент 63 и 64). Также лиса, в романе медитируя, вспоминает и визуализирует инь и янь, что относится к китайской даосской культуре.

Накипов прибегает к жанру «романа с ключом» для отображения сути истории, понятия пустоты, зашифрованной и мифологизированной, что заставляет осмыслять жизнь самого творца как миф [210, с. 60].

Таким образом, в романах определены способы выражения неомифологических и интертекстуальных конструктивов посредством включения в творческое пространство главных героев романов и путем переосмысления различных мифологических традиций. Использование литературного архетипа позволило авторам показать наличие и особое функционирование мифологических структур.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

На основании рассмотренной темы исследования, была изучена многофункциональность интертекстуальных связей и реализация неомифологизма в романах на основе пространственно-временной организации, посредством включения в свой текст иных текстов.

На сегодняшний день можно с уверенностью утверждать, что интертекстуальность и неомифологизм в постмодернистской поэтике требуют детального изучения в литературоведении и в других смежных науках. Они проявляются через обогащение текста психологическими архетипами, историческими и мифологическими образами и тем самым отражают фундаментальные основы бытия.

На примере романного творчества Д. Накипова и В. Пелевина выявлено, что миф становится в руках писателей инструментом для структурирования художественного мира, формирования его пространственно-временной организации и образа повествователя, а также перевода линейного времени обыденной реальности в циклическое, обратимое время, присущее мифам.

Ведущей особенностью романов Д. Накипова и В. Пелевина является обращение к мифам, сказкам, мифологическим образам и мотивам. У постмодернистов миф выступает, по определению М. М. Бахтина, как «память жанра», поэтому активизация мифа в те или иные эпохи определенного пласта архетипического сознания предполагает обращение к устойчивым формам и способам конструирования сюжета, хронотопа и иных элементов художественного произведения. Подобное взаимопроникновение мотивно-образных парадигм в литературе обусловлено параллелизмом культурно-исторических эпох со схожими картинами мира.

В постмодернистской мифологической среде время искажено за счет допускаемой им многократной повторяемости архетипических событий, которые нанизываются на временную ось: в прошлом, настоящем и грядущем. Соответственно, смещается и фокус авторской подачи: с повествования на описание.

Условия, в которых складывался и развивался постмодернизм в русскоязычной литературе, особым образом повлияли на писателей. В первую очередь для того, чтобы по-новому осмыслить стремительно расширяющий свои границы окружающий мир, через который прорастает другой, спрятанный за повседневностью мир, в масштабе которого все циклично и оттого в определенной мере более стабильно [211, с. 237].

Результатом стало создание Д. Накиповым и В. Пелевиным специфической мифопоэтической картины мира. Вобрав в себя мифические образы, сюжеты, мотивы, их романы обогатились интертекстом, представленным разнообразными цитатами и реминисценциями, отсылающими к творчеству этих авторов или их предшественников, иным видам искусства и/или дискурса.

Получивший распространение еще в творчестве модернистов начала XX века, интертекст как феномен продолжил свое развитие в постмодернистской литературе, где он тесно связан с неомифологизмом, не ограничивающимся отсылками к мифам древности, но расширяющим круг смысловых, ассоциативных и иных взаимодействий за счет обращения, с одной стороны, к мифам, «окультуренным» в контексте христианства и других религий, а с другой – к текстам предшествующего культурного «слоя», которые были мифологизированы по прошествии времени [212].

С каждой эпохой в истории мировой литературы растет культурно-художественный фон, который находит выражение во все более сложном и многоаспектном переплетении отсылок, аллюзий, цитат, ставших обязательной составляющей в постмодернизме и в целом в современной культуре. Поэтому неудивительно постоянное взаимодействие «своего» текста с «чужим», «своей» культурной традиции с другими, что также можно увидеть в произведениях Д. Накипова и В. Пелевина. Это позволяет говорить о психоаналитической модели интертекстуальности в их романах, которая служит для осмысления таких проблем и аспектов, как соотношение автора и читателя, категория игры, двойное кодирование, карнавальность текста и др.

Такие тексты включают атрибутированные цитаты (содержащие в себе прямое указание на автора или претекст) и неатрибутированные цитаты (переделки, наполняющиеся в контексте произведений писателя совершенно противоположным, чем в первоисточнике (претексте) содержанием), псевдоцитаты. А в большинстве случаев интертекстуальность у авторов проявляется на уровне аллюзий. Элементами интертекста романов также являются произведения литературы и искусства, сюжеты, мотивы, образы древних мифов, философские идеи различных эпох.

Интертекстуальный репертуар романов можно разделить на две большие группы текстов-источников. К сильным, т.е., часто и полифункционально используемым, относятся, во-первых, произведения русской классики: А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, и казахских текстов: Ч. Айтматов, С. Санбаев, М. Макатаев, О. Сулейменов и др. Во-вторых, это зарубежные писатели, чьи художественно-эстетические системы эксплицированы в текстах: Лао Цзы, Ци-Бай-Шы, Ницше и др. Вторая группа, слабые тексты, используются ситуативно и, как правило, подвергаются остранению. К ним относятся как целостные авторские тексты, так и архитекстуальные отсылки к жанровым принципам кинотекстов, рекламных роликов, видеоклипов, компьютерных игр, живописи, театра, архитектуры и балета, религии и других разновидностей художественных и нехудожественных текстов и их комбинаций.

Выбор подобной повествовательной формы в романах помогает показать мир героев изнутри, представить их эмоции и мысли, дать оценку происходящим событиям, не прибегая к «посреднику» – повествователю, однако имеются герои, через которых можно получить авторскую оценку (кот Батман у Накипова, лиса – у Пелевина). Помимо этого, пространство и время также определяются видением героев благодаря данной форме повествования.

В результате проведенного в диссертации анализа были выделены следующие типы времени и пространства в исследуемых романах: природно-циклическое время, историческое время, социально-бытовое время, виртуальное время; природное/географическое пространство, мифологическое пространство, социально-бытовое пространство, виртуальное пространство, психологическое пространство.

Художественное время в исследуемых постмодернистских текстах неразрывно связано с организацией пространства. Особняком стоят в произведениях сновидения – самостоятельные миры внутри романной вселенной, наделенные собственными временем и пространством иного рода, нежели в основной романной структуре.

Анализ выбранного литературного материала этих авторов раскрывает специфическую категорию реальности/иллюзорности, на которой зиждется структура основного и сопутствующих ему малых хронотопов в отсутствие ориентира, позволяющего дифференцировать реальное и нереальное – не сменяющие друг друга, а сосуществующие единомоментно.

Можно говорить о синтетичности и многовариантности как основных качествах пространства в творческой реальности постмодернистов, у которых координаты «здесь и сейчас» оказываются на одной линии с вечным и бесконечным. При этом они склонны трансформироваться в ситуацию экзистенциальной пустоты («нигде и никогда»).

Художественный текст Д. Накипова отличает содержательное наполнение созданных образов, стилистико-тематическая маркированность. Изучение художественно-поэтических образов позволяет получить сведения об уникальном феномене – духе народа, его истории, о языковом сознании автора. Он изображает картину общества, находящегося в упадке своей жизнеспособности. Автор подчеркивает несостоятельность концепции отхода от естественности и «живой жизни», осуществляя прогностическую и охранительную функцию антиутопии. Накипов наглядно демонстрирует, к какой деградации гипотетически может привести отказ от естественности бытия, чем чревато желание заключить живую жизнь в рамки индустриализации, как пагубно может сказаться оторванность от корней и прошлого. Самионы не имеют права выйти за рамки своего мира, не помнят своего прошлого и, как следствие, не способны самостоятельно заводить потомство, то есть лишены будущего. Возможность плодотворного существования на безымянной голубой планете фактически ставится под сомнение/ угрозу. По мысли Накипова, ни одна скрупулезно выверенная рафинированная условность не в состоянии породить такой свободы и по определению не может быть так плодотворна, как дикий, но яркий первобытный хаос.

Мифопоэтика рассматриваемых авторов основывается преимущественно на привлечении образов и мотивов буддийской, китайской, мусульманской, восточноазиатской фольклорно-мифологической традиции. В текстах рассматриваемых авторов были выявлены традиционные сказочные архетипы и архетипические мотивы поисков иного, возвышенного мира, жизненных испытаний и поиска высшего разума/силы, а также элементы античного и библейского мифологизма.

Данное компаративное исследование позволило более подробно проанализировать тексты Д. Накипова и В. Пелевина с точки зрения наличия и функционирования в нем мифологических структур, а также рассмотреть ряд архетипических образов и мотивов, выявить их происхождение, установить особенности существования в структуре произведения и их смыслообразующая роль.

Были выявлены и отличия в текстах исследуемых авторов. У Пелевина каждый текст представляет собой парадигматическое единство всех других его текстов. Читатель у Накипова должен быть в целом культурно подготовленным читателем, при этом не обязательно знание предыдущих текстов этого писателя.

На основании проведенного исследования романов «Круг пепла» Д. Накипова и «Священная книга оборотня» В. Пелевина можно сделать следующие **выводы:**

1. Общей чертой поэтики и ментального мира анализируемых авторов-постмодернистов выступает сосуществование реального и нереального творческого пространства. В исследованных романах авторами утверждается единство вымышленного и действительного миров.
2. Были выявлены универсальные типы художественного пространства в творчестве исследуемых авторов (социально-бытовое, природное, мифологическое), и разработаны положения, характеризующие типы художественного времени в произведениях писателей (природно-циклическое, бытовое, биографическое, историческое).
3. В работе были раскрыты особенности реализации форм мифомышления в исследуемых произведениях. Для Д. Накипова и В. Пелевина характерно внимание к современным мифологическим структурам, к мифам вообще, интертекстуально используемым при создании художественного текста.
4. В творчестве Д. Накипова и В. Пелевина присутствует пародирование архаичных мифов, их ключевых обстоятельств и участников.
5. Специфика хронотопа в рассмотренных текстах проявляется во множественности описываемых миров и в структурном плане – романисты совмещают части общего для решения своей художественной задачи. В наследии ученых и литературных критиков, посвященном анализу творчества Д. Накипова и В. Пелевина, остаются нерешенными вопросы о проистекающих из изобразительного искусства категориях интерактивного пространства и виртуального хронотопа в пространственно-временной структуре постмодернистского романа, создающих особый характерный для данных авторов дискурс.
6. Интертекстуальность как категория художественного текста, проявляется в романах изучаемых авторов на всех его уровнях. Она интерпретируется как инвариант заимствования, присутствующий в тексте, имеющий различные формы воплощения и варианты реализации у авторов для структурирования предметного мира.
7. Массовая культура выступает как современная мифология со всеми ее атрибутами и функциями. Романы Д. Накипова и В. Пелевина имеют мифологическую обусловленность, которая соответствует потребностям массового сознания, включает архетипический потенциал и обращение к сфере коллективного бессознательного. Мифотворчество, постоянно меняя и модифицируя свои формы, выступает в качестве универсальной черты современности. Таким образом, авторы по-своему играют с современным общественным сознанием читателя, им нужен подготовленный читатель, который сможет понять интертекстуальные отсылки, все это в совокупности приводит к популярности исследуемых авторов в настоящее время.
8. Результаты нашего исследования показывают, что при явных сходствах и ощутимом влиянии со стороны русского постмодернизма в литературе, творчество Д. Накипова отличается формой реализации универсальных категорий и архетипов.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Гурин С. Пелевин между буддизмом и христианством <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>. 19.07.2018.
2. Бахтикиреева У.М. Творческая билингвальная личность (особенности русского текста автора тюркского происхождения). – Астана: Изд-во «ЦБО и МИ», 2009. – 259 с.
3. Бейсекулова Л.М. Категория художественного пространства в романе А. Нурпеисова «Кровь и пот» // Филологические науки в России и за рубежом: матер. междунар. науч. конф. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 50-52.
4. Зусман В.Г. Художественный мир как категория литературы // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2010. – №9. – С. 21-34.
5. Лихачев Д.С. Художественная среда литературного произведения // Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве: тез. и аннот. симпоз. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 9-41.
6. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь // http://philologos.narod.ru/lotman/gogolspace.htm. 17.05.2019.
7. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака). – СПб.: СПбГУ, 2012. – 192 c.
8. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Наука, 2001. – 608 с.
9. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. – М.: Академия, 2016. – 416 с.
10. Ильин И.П. Поструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
11. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе: монография. – М.: Высшая школа, 2005. – 494 с.
12. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
13. Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – 288 с.
14. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб.: СПбГУ, 2004. – 716 с.
15. Черняк М.А. Современная русская литература. – М.: Сага, 2008. – 352 с.
16. Сафронова Л.В. Постмодернистская литература и современное литературоведение Казахстана: учеб. пос. – Алматы: КазНПУ им Абая, 2006. – 96 с.
17. Аймұхамбет Ж.Ә. Мифтің поэтикадағы қызметі: қазіргі қазақ поэзиясы арқауында: монография. – Алматы: Жазушы, 2010. – 365 б.
18. Темирболат А.Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе: монография. – Алматы: Ценные бумаги, 2009. – 504 с.
19. Сарсекеева Н.К. Опыт самопознания прозы на рубеже XX-XXI вв.: учебное пособие. – Алма-Ата: Казак университет, 2006. – 120 с.
20. Миннегулов Х.Ю. Қазақ поэзиясындағы мифологизм // Қазақ инновациялық гуманитарлық-заң университетінің хабаршысы. – 2020. – №1(45). – С. 104-108.
21. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1999. – 616 с.
22. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. – 268 с.
23. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. – М.: Комкнига, 2006. – 280 с.
24. Кристева Ю.С. Избранные труды: разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – 132 с.
25. Майтанов Б.К. Автор в повествовательной системе казахского романа. – Алматы, 2003. – 120 с.
26. Есембеков Т.У. Драматизм и казахская проза. – Алматы: Ғылым, 1997. – 231 с.
27. Адилова А.С., Балмагамбетова Ж.Т. Феномен интертекстуальности в казахском художественном дискурсе // Успехи современного естествознания. – 2014. – №12-4. – С. 470-473.
28. Веселовский А.Н. На пути к исторической поэтике http://az.lib.ru/w/weselowskij\_a\_n/text\_1873\_sravn\_mifologia.shtml. 10.03.2019.
29. Ананьева С.В. Русская проза Казахстана. Последняя четверть ХХ века – первое десятилетие ХХI века. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2010. – 102 с.
30. Проза и поэзия Казахстана 1970-2000-х годов в контексте литературы Центральной Азии / под. ред. У.К. Абишевой. – Алматы: «Қазақ университеті», 2014. – Кн. 1. – 254 с.
31. Богданова О.В., Кибальник С.А., Сафронова Л.В. Литературные стратегии Виктора Пелевина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 184 с.
32. Шкловский В.Б. Время в романе // В кн.: Художественная проза. Размышления и разборы. – Изд. 2-е. – М.: Советский писатель, 1991. – 409 с.
33. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 576 с.
34. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
35. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1995. – 504 с.
36. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1998. – №8. – С. 74-87.
37. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: поэтика прозы: автореф. … док. филол. наук: 10.02.01. – Екатеринбург, 1996. – 159 с.
38. Дитковская И.Ю. Интертекстуальность прозы В. Пелевина: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. – Днепропетровск, 2002. – 102 с.
39. Филиппов Л. Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/1.html>. 15.06.2019.
40. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы, 2003. – 84 с.
41. Бельгер Г.К. Мир глазами Дюсенбека Накипова // <https://mysl.kazgazeta.kz/news/7466>. 21.01.2020.
42. Каирбеков Б. О книге поэм Д. Накипова «Время Ре» // Известия Казахстана. – 2009, май – 13.
43. Сәулембек Г.Р. Қазіргі прозадағы постмодернизм: Шифр: 6D021400 док. PhD … дис. – Алматы, 2017. – 180 б.
44. Художественный мир литературы Казахстана: компендиум / под ред. С.Д. Абишевой. – Алматы: КазНПУ имени Абая, 2009. – 211 с.
45. Темирболат А.Б. Проблема хронотопа в современной прозе. – Алматы: Ценные бумаги, 2003. – 199 с.
46. Нургали К.Р. Художественный мифологизм как явление казахской прозы // Научный журнал ПГУ имени С. Торайгырова. – 2018. – №2. – С. 233-241.
47. Мамраев Б.Б. Казахская литература первой четверти ХХ века. – Астана: Фолиант, 2012. – 168 с.
48. Зыбайлов Л. К., Шапинский В. А. Постмодернизм: учеб. пос. – М.: Прометей, 1993. – 215 с.
49. Их «обзывают» «постмодернистами» // <https://zonakz.net/.> 11.09.2018.
50. Егорова Т.В. Словарь иностранных слов современного русского языка. – М.: Аделант, 2014. – 800 с.
51. Леденева Т.В. Постмодернизм и современная культура // <http://www.yspu.yar.ru/vestnik/novyeIssledovaniy/l_l/index.html>. 19.01.2018.
52. Klages M. Postmodernism ‒ University of Idaho // <https://www.webpages.uidaho.edu>. 22.10.2018.
53. Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт-Эксцентр. – 1991. – №3. – С. 117-119.
54. Деррида Ж. Позиции / пер. с фр. – М.: Академический Проект, 2007. – 160 с.
55. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетейя, 2016. – 160 с.
56. Карцев И. Жиль Делез. Введение в постмодернизм: философия как эстетическая имагинация. – М.: ОГНИ ТД, 2005. – 230 с.
57. Каскабасов С.А. Краткая характеристика современного состояния и тенденций развития, приоритетные направления современного литературоведения // Известия НАН РК. – 2010. ‒ №1. – С. 126-139.
58. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смысле «пост» // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С. 56-59.
59. Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 852 с.
60. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – №8. – С. 166-188.
61. Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 172 с.
62. Кодар А.А. Философская терминология как творение концептов: из опыта переводов на казахский язык философов-постмодернистов // <https://tamyr.org/?p=3313>. 11.06.2019.
63. Майтанов Б.К. Модернистские и постмодернистские тенденции в современной казахской прозе // Русская словесность в мировом культурном контексте: матер. междунар. конгр. – М., 2004. – С. 62-70.
64. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетий: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 254 с.
65. Pannwitz R. Die Krisis der europeischen Kultur // <https://ia600304.us.archive.org/0/items/diekrisisdereuro00pann/diekrisisdereuro00pann.pdf>. 25.08.2019.
66. Homo scriptor. Сборник статей и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна: Новое литературное обозрение // <http://cdclv.unlv.edu/pragmatism/shalin_epsten_exchange.pdf>. 12.11.2019.
67. Кюнг X. Религия на переломе эпох // Иностранная литература, 1990. – №11. – С. 223-228.
68. Ишанова А.К. Поэтика литературной игры от архаики постмодернизма. – Гамбург, 2014. – 600 с.
69. История национальных литератур: перечитывая и переосмысливая / под ред. Н.С. Надъярных. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – Вып. 5. – 277 с.
70. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – М.: Иностранная литература, 1989. – 650 с.
71. Хассан И. К концепции постмодернизма из «Постмодернистского поворота» // <https://culturolog.ru/content/view/2765/68/>. 04.11.2020.
72. Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX веков. – М., 1998. – 215 с.
73. Нургали К.Р., Ананьева С.В. Национальные литературы в диалоге: монография. – Яссы: Editura pim Iaşi, 2017. – 160 с.
74. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
75. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык: монография. – Минск: Ин-т соврем. знаний, 2000. – 350 с.
76. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. с фр. – М.: ПОСТУМ, 2017. – 320 с.
77. Савельева В.В. Наш современный роман как микс и некоммерческий проект // Простор. – 2012. – №3. – С. 123-141.
78. Сафронова Л.В. Автор и герой в постмодернистской прозе: автореф. … док. филол. наук: 10.01.08. – Алматы: Изд-во «LEM», 2007. – 40 с.
79. Накипов Д.Т. Круг пепла: роман интенций. – Алма-Ата, 2005. – 250 с.
80. Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы: монография. – Изд. 2-е, с доп. и изм. – Алматы: Ғылым, 2018. – 440 с.
81. Маркова Т.Н. Русская проза рубежа ХХ–ХХI веков: трансформации форм и конструкций (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – Саарбрюккен: Palmarium academic publishing, 2012. – 340 с.
82. Нуржанов Б. Модернистское искусство, постмодернистская эстетика // Тамыр. – 2010. – №1(25). – С. 36-38.
83. Илахунова М. Современная казахстанская литература // <https://almaty.tv/news/arkhiv/malika-ilakhunova-sovremennaya.> 30.11.2019.
84. Арбитман Р. Виктор Пелевин. Омон Ра. Повесть. Знамя. 1992. – №5 // Лит. газета. – 1992, август – 26.
85. Генис А. Беседа десятая. Поле чудес: Виктор Пелевин // Звезда. – 1997. – №11. – С. 229-241.
86. Курский А. В. Пелевин. Желтая стрела // Волга. – 1999. – №1. – С. 180-182.
87. Быков Д. Побег в Монголию // Лит. Газета. – 1996, мая. – 29.
88. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // В кн.: Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 209-211.
89. Тульчинская Н.И., Ананина Т.В. Проблема творчества В. Пелевина: семиотика текста // Вестник КАСУ. – 2006. – №2. – С. 190.
90. Генис А. Феномен Пелевина // <https://www.svoboda.org.> 24.05.2019.
91. Антонов А. Внуяз («внутренний язык»): Заметки о языке прозы В. Пелевина и А. Кима // Грани. – 1995. – №177. – С. 125-148.
92. Роднянская И. Этот мир придуман не нами // Новый мир. – 1999. – №8. – С. 207-217.
93. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века - начало XXI века). – СПб.: СПбГУ, 2004. – 716 с.
94. Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. – М.: Логос, 2003. – 228 с.
95. Подорога В.А. Двойное время // В кн.: Феноменология искусства – М., 1996. – С. 89-115.
96. Кедров К.А. Поэтический космос. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
97. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной авантюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. – 1997. – №28. – С. 244-259.
98. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – 290 с.
99. Постмодернизм: энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск: Интер-прессервис: Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
100. Соссюр Ф. де. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер с фр. // Тр. по языкознанию. – М., 1977. – С. 639-645.
101. Jenny L. La stratégie de la forme // Poétique. – 1976. – №27. – Р. 262-267.
102. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – 209 с.
103. Lachmann R. Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. – Frankfurt am Mein: Suhrkampf, 1990. – 62 р.
104. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – СПб.: Изд-во СП6ГУ, 1999. – 84 с.
105. Ионова С.В. Аппроксимация содержания вторичных текстов. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. – 124 с.
106. Солодуб Ю. Интертекстуальность как лингвистическая проблема / // Филологические науки – 2000. – №2. – C. 51-57.
107. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация: на материале креолизованных текстов. – М.: Академия, 2003. – 114 с.
108. Hänsen-Love О. Intermedialität und Intertextualität: probleme der korrelation von wort und bildkunst // Im buch: Dialog der Texte. – Wien, 1993. – S. 291-360.
109. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. – 2003. – №1. – С. 19-26.
110. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 160 с.
111. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // <https://www.gumer.info/bibliotek.> 08.06.2019.
112. Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 1997. – 112 с.
113. Левин Ю. Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский // Литературное обозрение. – 1992. – №2. – С. 45-50.
114. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 427 с.
115. Ирвин У. Матрица и философия. Добро пожаловать в пустыню реального. – Чикаго: Открытый суд, 2002. – 79 с.
116. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1997. – 363 с.
117. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. – 1995. – №6. – С. 17-29.
118. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций. – М.: Изд. стереотип. URSS, 2021. – 464 с.
119. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2005. – 438 с.
120. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М.: Академический проект, 2004. – 368 с.
121. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
122. Горшков А.И. Русская стилистика. – М.: Астрель: ACT, 2006. – 367 с.
123. Арутюнова Н.Д., Булыгина Т.В., Кибрик А.А. и др. Человеческий фактор в языке: коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – 280 с.
124. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 751 с.
125. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. – М.: Наука, 1995. – С. 193-330.
126. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
127. Берберов Б.А. Интертекстуальность как свойство художественного мира Кязима Мечиева // Вестник ПГЛУ. – 2008. – №2. – С. 128-132.
128. Маслова Ю. П. Интертекстуальная поэтика прозы И.Д. Сургучева 1898-1920 годов: автореф. … канд. филол. наук: 10.01.01. – Ставрополь, 2012. – 22 с.
129. Романовская О.Е. «Чужое» слово в русской постмодернистской прозе. – Астрахань: Астраханский университет, 2012. – 165 с.
130. Денисова Г.В. Интертекстуальность и семиотика перевода: возможности и способы передачи интекста // Текст. Интертекст. Культура: сб. докл. междунар. науч. конф. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 112-128.
131. Аймұхамбет Ж.Ә. Миф. Мифология. Мифопоэтика. – Астана: Фолиант, 2016. – 184 б.
132. Муриков Г.Г. Не слишком ли много ананасной воды? Еще раз о Викторе Пелевине // <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika.> 11.03.2020.
133. Яворски М. Реконфигурация в романной поэтике Виктора Пелевина: Солипсиз-Язык-История: дис… канд.: ‒ Познань, 2017. ‒ 184 с.
134. Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация: автореф. … канд. филол. наук: 10.02.04. – Тбилиси: 1990. – 20 с.
135. Колмакова О.А. Поэтика русской постмодернистской прозы рубежа ХХ–ХХI вв.: типы пространства и времени в воплощении кризисного сознания: автореф. … док. филол. наук: 10.01.01 – Улан-Удэ, 2015. – 46 с.
136. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // В кн.: Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 300 с.
137. Новикова M.Л. Хронотоп как отстраненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения. – М., 2003. – 61 с.
138. Гаджиев А. Мифопоэтика русской прозы. Вторая половина ХХ века. – Саарбрюккен: Lambert Academic Publishing, 2018. – 180 с.
139. Қабдолов З.Қ. Сөз өнері. – Алматы: Санат, 2002. – 360 б.
140. Жаксылыков А.Ж. Образы, мотивы и идеи с религиозной содержательностью в произведениях казахской литературы: типология, эстетика, генезис. – Алматы: Қазақ университеті, 1999. – 422 с.
141. Мучник Г.М. Текст в системе художественной коммуникации: восприятие, анализ, интерпретация. – Алматы: Балауса, 1996. – 192 с.
142. Турсунов Е.Д. Художественное время и пространство в айтысе // Традиции и новаторство в художественном освоении действительности: сб. ст. – Алма-Ата: Наука, 1981. – С. 34-52.
143. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века: в 2 т. – М.: Академия, 2008. – Т. 1. – 142 с.
144. Тажибаева Ш.А., Жиенбаева A. Специфический хронотоп в современной прозе Казахстана // Вестник КНПУ им. Абая. – 2021. – Т. 2, №76. – С. 48-59.
145. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 2000. – 456 с.
146. Слепухов Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения // Философские науки. – 1984. – №1. – С. 64-71.
147. Измайлов Н. Г. Соотношение хронотопа с художественным методом // В кн.: Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань: КГУ, 1980. – С. 162-166.
148. Светлакова О.А. Художественное время и пространство в романе Сервантеса «Дон Кихот»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. – Л., 1985. – 207 с.
149. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 254 с.
150. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1999. – 656 с.
151. Тюпа В. И. Эстетическая функция художественного пространства // Пространство и время в литературе и искусстве: сб. науч. тр. – Даугавпилс: ДГПИ, 1990. – С. 9-20.
152. Лейбниц Г.В. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1982. – Т. 1. – 636 с.
153. Савельев И.В. Курс физики. – М.: Наука, 1999. – Т. 1. – 504 с.
154. Матвеев А.Н. Механика и теория относительности. – М.: Высшая школа, 1996. – 215 с.
155. Гак В.Г. Пространство вне пространства // В кн.: Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 127-134.
156. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // В кн.: Избранное произв. – М.: Худ. литература, 1980. – С. 379-498.
157. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 173 с.
158. Потебня А.А. Мысль и язык. – М.: Правда, 1989. – 190 с.
159. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // В кн.: Слово и миф. – М., 1989. – С. 256-260.
160. Каган М.С. О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени // Пространство и время в искусстве: межвуз. сб. науч. трв. – СПб.: Азбука, 1998. – С. 23-31.
161. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – СПб.: Наука, 1994. – С. 65-69.
162. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Худ. литература, 1991. – 410 с.
163. Чередниченко В.И. Типология временных отношений в лирике. – Тбилиси, 1996. – 45 с.
164. Мейлах Б.С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – СПб.: Наука, 1994. – 334 с.
165. Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. – Новгород: Нижегор. Гуманит. Центр, 1997. – 125 с.
166. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 241 с.
167. Кедров К.А. Метакод и метаметафора. – М.: ДООС, 1999. – 235 с.
168. Аскин Я.Ф. Проблема времени: ее философское истолкование. – М.: Мысль, 1996. – 108 с.
169. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1991. – 187 с.
170. Slocombe W. Nihilism and the Sublime Postmodern: The (hi)story of a Difficult Relationship. – NY.: Routledge, 2006. – 210 р.
171. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: автореф. … док. филол. наук: 10.02.19. – Челябинск, 2009. – 43 с.
172. Maturana H.R., Varela F.J. Autopoiesis and Cognition: the realization of the living. – Dordrecht, 1990. – 85 р.
173. Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга: сб. ст. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 455-515.
174. Мүрсәлім Г.О. Бүгінгі поэзиядағы мифологиялық сарындар (Т. Әбдікәкімұлы, Ұ. Есдәулет, Ж. Әскербекқызы лирикасы негізінде): 6D020500: док. PhD … дис. – Семей, 2021. – 136 б.
175. Топоров В.Н. Текст: семантика и структура <https://inslav.ru/images/stories/pdf/1983_tekst_semantika-i-struktura.pdf>. 19.04.2018.
176. Гальперин И.Р. Избранные тр. – М.: Высшая школа, 2005. – 254 с.
177. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведова. – М.: Издательство «Азъ», 1992. – 720 с.
178. Fokkema D.W. Literary History, Modernism and Postmodernism. –London, 1984. – 63 р.
179. Lodge D. Modern Criticism and Theory: A Reader. – London, 1992. – 627 р.
180. Померанц Г.С. Страстная односторонность и бесстрастие духа. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 617 с.
181. Рузавин Г.И. Методология научного исследования: учеб. пос. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 317 с.
182. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1997. – 590 с.
183. Жанысбекова Э.Т. Мифологические образы и мотивы в современной казахстанской прозе: дис. … док. PhD: 6D020500. – Алматы, 2018. – 154 с.
184. Нургали К.Р., Абаганова А.О. Категории пространства и времени в произведении В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Вестник Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова. – 2019. – №3. – С. 238-251.
185. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
186. Погребная Я.В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики. – Ставрополь: СКФУ, 2014. – 216 с.
187. Юнг К.Г. Архетипы коллективного бессознательного // Психология бессознательного: сб. произв. – М., 1996. – С. 130.
188. Ахметов З.А. Современное развитие и традиции казахской литературы. – Алматы, 1998. – 120 с.
189. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 114 с.
190. Суворов А. С. Смысл и значение понятия «змея» // <https://proza.ru/2021/10/11/1465>. 18.05.2019.
191. Sinha B.Ch. Serpent Worship in Ancient India. – London Scholarly Pubns, 1979. – 87 р.
192. Маретина С. А. Змея в индуистской мифологии: на материале МАЭ. – СПб.: МАЭ РАН, 2005. – 139 с.
193. Жаксылыков А., Жаппарова А. Гипертекст Дюсенбека Накипова // http:// tamyr.org/?p=2614. 14.12.2018.
194. Каскабасов С. А. Архаические мифы и их реликты // В мкн.: Золотая жила. Истоки духовной культуры. – Астана: Елорда, 2000. – Ч. 1. – 376 с.
195. Овчеренко У.В. Роман Д. Накипова «Круг пепла. Роман интенций» как «роман с ключом». Образ Сергея Калмыкова // Проблемы поэтики и стиховедения: матер. 8-й междунар. науч.-теорет. конф., посв. 90-летию КНПУ имени Абая. – Алма-Ата, 2018. – С. 132-158.
196. Dohnal J., Abaganova А. Myth, world time and space models in the postmodern works of V. Pelevin // PorównaniA. – 2018. – Vol. 23, №2(23). – Р. 151-172.
197. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произв. – М., 1999. – 448 с.
198. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 480 с.
199. Наджи Ф. С., Абаганова А. О. Архетип волка и лисы в романе «Священная книга оборотня» // Procced. 4th. internat. scient. conf. of human sciences «Modern interdisciplinarism and Humanitarian thinking». – Kutaisi, 2019. – Р. 5-12.
200. Касьянов А. В. Образ «волка» в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. – 2008. – №2(7). – С. 69-74.
201. Помялов А.В. Сверхоборотень, как авторский способ познание бытия в романе Виктора Пелевина «Священная книга оборотня» // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2010. – №6(48). – С. 89-91.
202. Вэй Г. Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: дис. … канд. филол. наук. 10.01.01. – СПб., 2021. – 184 с.
203. Павленко А.П. Зооморфные метафоры в романах В. Пелевина «Ампир В» и «Священная книга оборотня» // Университетские чтения. – 2012. – №9. – С. 143-150.
204. Литературное трансграничье: русская словесность в России и Казахстане: коллективная монография / под ред. В.И. Габдуллина. – Барнаул: АлтГПУ, 2017. – 286 с.
205. Наджи Ф.С. Русская литература сегодня: очерки о новейшей русской литературе. – Баку: Мутарджим, 2015. – 120 с.
206. Сафронова Л.В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции. – СПб.: ИД «Петрополис», 2009. – 212 с.
207. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / под ред. М.Л. Титаренко. – М., 2007. – Т. 2. – 800 с.
208. Пелевин В.О. Священная книга оборотня. – М.: Эксмо, 2004. – 458 с.
209. Деррида Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля / пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1999. – 209 с.
210. Овчеренко У.В. Элементы жанра антиутопии в романе Д. Накипова «Круг пепла. Роман интенций»: проблема евгеники // Ломоносов-2018: матер. междунар. науч. конф. студ., магистр. и молод. уч. – М., 2018. – С. 59-71.
211. Мамраев Б.Б., Ананьева С.В. Проза независимого Казахстана в контексте казахско-американского культурного трансфера // В кн.: Казахско-американские литературные связи: современное состояние и перспективы. – Алматы: Əдебиет Əлемі, 2016. – С. 237-265.
212. Какильбаева Э.Т. «Круг пепла» Д. Накипова в контексте современной казахстанской прозы в тyмaнax вceднeвий // [https://pps.kaznu.kz/kz/ Main/FileShow2/140498/111/3/3229/2019.](https://pps.kaznu.kz/kz/%20Main/FileShow2/140498/111/3/3229/2019.) 19.05.2019.

**ПРИЛОЖЕНИЕ А**

Авторские свидетельства

\



**ПРИЛОЖЕНИЕ Б**

Фрагменты романа В. Пелевина

«Священная книга оборотня»

*Фрагмент 1*

«У него было интересное выражение лица: как будто в юности его душа рвалась к свободе и свету, но, не сумев пробить броню самообладания и долга, так и застыла вопросительным пузырем, распучив лицо в удивленно-недовольную гримасу» [208, с. 127].

*Фрагмент 2*

«…как утверждает в своей монографии М. Лейбман, а слово “скиф”. Это подтверждает строка “да, азиаты мы” на спине футболки — несомненная аллюзия на стихотворение А. Блока “Скифы”, которого М. Лейбман, судя по всему, не читал» (приводится по [208, с. 8]).

*Фрагмент 3*

«Но ведь так же обстоит и во многих других религиях, – сказал он. – Просто у нас вместо Корана или Библии – Гуру Гранд Сахиб. – Но нигде больше к книге не обращаются как к живому наставнику. Кроме того, нигде нет такой революционной концепции Бога. Меня больше всего поражают две черты, которые радикально отличают сикхизм от всех остальных религий» [208, с. 9].

*Фрагмент 4*

«Между 1940 и 1946 годами, милочка, объем промышленного производства в России упал на двадцать пять процентов. Это со всеми ужасами войны. А между 1990 и 1999 годами он сократился больше, чем наполовину… Посерьезней Чингисхана и Гитлера вместе взятых. И это не коммуняки клевещут, пишет Джозеф Стиглиц, главный экономист Мирового банка и нобелевский лауреат. Не читали «Globalization and its Discontents»? Страшная книга. А что касается Америки, то ей атомная бомба вообще не нужна, пока есть ВТО и Международный валютный фонд…» [208, с. 70].

*Фрагмент 5*

«…как писал Маяковский, “гвозди бы делать из этих людей, всем бы в России жилось веселей” (это он потом исправил на «крепче бы не было в мире гвоздей», а в черновике было именно так, сама видела)» [208, с. 57] (На самом деле это строка из Н. Тихонова. Возможно, имеет место мистификации в тексте)

*Фрагмент 6*

«От такой усталости заживают душевные раны и забываются скорби – именно за ней гнался по пашне Лев Толстой со своим плугом» [208, с. 32]. (Парафразирование известной фотографии. Функция)

*Фрагмент 7*

«Нет, решила я, Блока ставить не стоит – его стихи очищают душу и будят самое высокое. А если в клиенте проснется самое высокое, мы потеряем клиента, это знает любой маркетолог. Поэтому вместо цитаты из “Соловьиного сада” я поставила в конце следующее двустишье…» [208, с. 44].

*Фрагмент 8*

«Например, ирландский философ Беркли. Он говорил, что существовать – значит восприниматься, и все предметы существуют только в восприятии...

Но где существует предмет, когда мы отворачиваемся и перестаем его видеть? Ведь не исчезает же он, как полагают дети и индейцы Амазонии? Беркли говорил, что он существует в восприятии Бога. А катары и гностики полагают, что он существует в восприятии дьявола-демиурга, и их аргументация ничуть не слабее, чем у Беркли. С их точки зрения, материя – зло, сковывающее дух…Но как быть с тем, что берклианский Бог, в восприятии которого мы существуем, сам существует главным образом в абстрактном мышлении представителей европеоидной расы с год» [208, с. 94].

*Фрагмент 9*

«Некоторые из них знали, кто я такая, и докучали мне расспросами о древних временах – правильно ли составлены летописи, нет ли ошибок в хронологии, кто организовал дворцовый переворот три века назад и так далее» [208, с. 37].

*Фрагмент 10*

«А сейчас переживания были такими, что в некоторые моменты я совершенно переставала понимать, кто я на самом деле – гонконгская женщина с русским именем Су или русская лиса с китайским именем А Хули» [208, с. 93].

*Фрагмент 11*

«И как только колеса велосипеда оторвутся от земли, я громко прокричу свое имя и перестану создавать этот мир. Наступит удивительная секунда, не похожая ни на одну другую. Потом этот мир исчезнет. И тогда, наконец, я узнаю, кто я на самом деле» [208, с. 220].

*Фрагмент 12*

«Вот так. Встретились в душной Москве два одиночества. Одно рассказало, что ему две тысячи лет, другое призналось, что у него когти на причинном месте. Сплелись ненадолго хвостами, поговорили о высшей сути, повыли на луну и разошлись, как в море корабли…Je ne regrette rien/ прим. – я не жалею ни о чем/. Но я знаю, что никогда больше не буду так счастлива, как в Гонконге шестидесятых на краю Битцевского леса, со счастливой пустотой в сердце и его черным хвостом в руке» [208, с. 209].

*Фрагмент 13*

«Я поняла, что эти оранжевые тоннели были не только пространственными образованиями, они одновременно были информацией и волей. Весь мир превратился в огромную самовыполняющуюся программу вроде компьютерной, но такую, где hardware и software нельзя было разделить. Сам Михалыч тоже был элементом этой программы, но обладал свободой перемещения, но обладал свободой перемещения относительно других ее блоков. Его внимание двигалось по программе к самому ее началу, к люку, за которым пряталось что-то страшное… Но вот в его внутреннем измерении, с которым у меня до сих пор оставался контакт, случилось нечто удивительное. Сгусток злой силы, который рвался из его глубин наружу, потерял управление и врезался в сложную комбинацию мысле-форм, заполнившую очередной тоннель» [208, с. 54].

*Фрагмент 14*

«Брайан показал Александру фотографии работы, которые он планирует выставить совместно с галереей Saatchi. Во-первых, это инсталляция «Освобождение Вавилона» – макет ворот Иштар, на фоне которых стоят симулякры десантных шотландских волынщиков с задранными юбками. Эти гипсовые фигуры навязывают свое возбуждение наблюдателю, атакуют его восприятие и превращают его самого в подобие выставленного на обозрение экспоната. Таким образом, зритель осознает свое физическое и эмоциональное присутствие в пространстве, искривленном гравитацией этого художественного объекта» [208, с. 127].

*Фрагмент 15*

«Настоящий текст, известный также под названием «А Хули», является неумелой литературной подделкой, изготовленной неизвестным автором в первой четверти XXI века» [208, с. 1].

*Фрагмент 16*

«Клиент, на которого меня нацелил бармен Серж, ждал в Александровском баре «Националя» в семь тридцать вечера. Было уже семь сорок, а такси еле ползло, перемещаясь из одной пробки в другую» [208, с. 17].

*Фрагмент 17*

«Вообще-то я о них думаю редко. Я только знаю, что они хранятся где-то там, в черной пустоте, и к ним в любой момент можно вернуться. Убедиться лишний раз, что решения у них нет. Если поразмыслить над этим, приходишь к интересным выводам. Допустим, я решу их. Что тогда? Они просто исчезнут – то есть уплывут навсегда в то самое небытие, где и так хранятся большую часть времени. Будет только одно практическое следствие – мой ум перестанет вытаскивать их из этой черной пустоты. Так не состоят ли мои неразрешимые проблемы единственно в том, что я про них думаю, и не создаю ли я их заново в тот момент, когда про них вспоминаю?» [208, с. 59].

*Фрагмент 18*

«Настоящий текст, известный также под названием «А Хули», является неумелой литературной подделкой, изготовленной неизвестным автором в первой четверти XXI века» [208, с. 4].

*Фрагмент 19*

«Протокол подлинный, все печати и подписи на нем присутствуют, хотя неизвестно точное время его составления» [208, с. 86].

*Фрагмент 20*

«Он сильно изменился за время, пока мы не виделись» [208, с. 47].

*Фрагмент 21*

«Когда эта книга была уже почти дописана, я встретила Михалыча во время велосипедной прогулки» [208, с. 11].

*Фрагмент 22*

«Я это за последнее время хорошо ощутил» [208, с. 37].

*Фрагмент 23*

«А в следующий миг туча рухнула на меня» [208, с. 177].

*Фрагмент 24*

«Прошла секунда. Чтобы обладать истиной, надо ее постоянно видеть – или, другими словами, понимать вновь и вновь, секунда за секундой, непрерывно» [208, с. 184].

*Фрагмент 25*

Лексема «минута» употребляется писателем в своем основном значении – 60 секунд: «Затем, стараясь не спешить, сосчитала до трехсот (пять условных минут) и открыла дверь» [208, с. 75].

*Фрагмент 26*

«Но быстро все равно не вышло – я подбирала фотографию почти час, Час двести долларов» [141, с. 154].

*Фрагмент 27*

«Меня за день знаешь сколько раз обижают? В жизни каждый день надо узнавать что-то новое. Кроме того, хочу подчеркнуть, что на сегодняшний день нам не известно ничего конкретного о программе и целях террористической группы под названием “Same Shi'ite Different Fight”, равно как и о шиитском подполье в Англии» [208, с. 119].

*Фрагмент 28*

Зато я ходила на работу только раз в месяц [208, с. 24].

*Фрагмент 29*

«В странах золотого миллиарда люди откладывают деньги целый год, чтобы на пару недель приехать в твой кокосовый рай» [208, с. 112].

*Фрагмент 30*

«Мало ли, думал я, может быть, ты просто хорошо сохранилась, а на самом деле тебе уже лет двадцать пять или даже под тридцатник, и ты комплексуешь по этому поводу, как большинство девчонок» [208, с. 174].

*Фрагмент 31*

«Воспоминание было живым и страшным – мне даже показалось на миг, что весь двадцатый век просто примерещился мне от жары и нехватки кислорода, а на самом деле я так и бегу из последних сил от пьяных буденновцев, гонящих меня к смерти по пыльной дороге» [208, с. 89].

*Фрагмент 32*

«век мечей и секир» [208, с. 94].

*Фрагмент 33*

«Сначала поговорить по душам, а потом заморочить, иначе с людьми нельзя» [208, с. 66].

*Фрагмент 34*

«Как всегда, после безумного и бесстыдного гонконгского рандеву мы долго отдыхали» [208, с. 92].

*Фрагмент 35*

«Пестрая корова! Слышишь, пестрая корова? Это я, старый гнусный волк Михалыч, шепчу тебе в ухо. Знаешь, почему я здесь, пестрая корова? Моя жизнь стала так темна и страшна, что я отказался от Образа Божия и стал волком самозванцем. И теперь я вою на луну, на небо и землю, на твой череп и все сущее, чтобы земля сжалилась, расступилась и дала мне нефти. Жалеть меня не за что, я знаю. Но все-таки ты пожалей меня, пестрая корова. Если меня не пожалеешь ты, этого не сделает никто в мире. И ты, земля, посмотри на меня, содрогнись от ужаса и дай мне нефти, за которую я получу немного денег» [208, с. 177].

*Фрагмент 36*

«Сверхоборотень – то, чем может стать любой из нас в результате нравственного самоусовершенствования и максимального развития своих способностей. Ты являешься им в потенции уже сейчас. Поэтому искать его где-то снаружи – означает заблуждаться» [208, с. 104].

*Фрагмент 37*

«Она [сказка] длинная, но суть такая: красавица попросила отца привезти ей аленький цветочек. Отец нашел ее в далеком волшебном саду и сорвал. А сад сторожило страшное чудовище. Оно поймало отца красавицы. И ей пришлось отправиться в плен к чудовищу, чтобы оно отпустило отца. Чудовище было безобразным, но добрым. И она полюбила его, сначала за доброту, а потом вообще. А когда они поцеловались, чары развеялись, и чудовище стало принцем» [208, с. 11].

*Фрагмент 38*

«…наместник с несколькими десятками пеших и конных, захватив охотничьих собак, стал рыскать за стенами города, выслеживая беглеца. И в самом деле Сяо был обнаружен в пустом могильном склепе. Оборотень же, услыхав голоса людей и собак, скрылся. Люди, посланные Сянем, привели Сяо назад. Обликом он совершенно уподобился лисицам, человеческого в нем почти ничего не осталось. Мог только бормотать: «А Цзы!» (А Цзы – это кличка лисы.) Дней через десять он постепенно начал приходить в разум и тогда рассказал: – Когда лисица пришла в первый раз, в дальнем углу дома между куриных насестов появилась женщина, красивая собой. Назвавшись А Цзы, она стала манить меня к себе. И так было не один раз, пока я, сам того не ожидая, последовал ее призыву. Тут же она стала моей женой, и в тот же вечер мы оказались в ее доме… Встречу с собаками не помню, но рад был как никогда. – Это горная нечисть, – определил даос гадатель. В «Записках о прославленных горах» говорится: «Лиса в глубокой древности была развратной женщиной, и имя ей было А Цзы. Потом она превратилась в лисицу» [208, с. 12].

*Фрагмент 39*

«Сказка оказалась довольно грустной. Крошечка\_Хаврошечка была северным клоном Золушки – только вместо доброй волшебницы ей помогала пестрая корова. Эта корова выполняла все непосильные задания, которые Хаврошечке давала мачеха. Злобные сестры подглядели, каким образом Хаврошечке удается справляться с работой, и рассказали об этом мачехе. Та велела зарезать пеструю корову. Хаврошечка узнала об этом и сказала корове. Корова попросила Хаврошечку не есть ее мяса и схоронить ее кости в саду. Потом из этих костей выросла яблоня с шумящими золотыми листьями, которая решила Хаврошечкину судьбу – она сумела сорвать яблоко, наградой за которое был жених… Это была вечная русская история, последний цикл которой я видела совсем недавно, в конце прошлого века. Словно я лично знала эту пеструю корову, которой дети жаловались на свои беды, которая устраивала для них незамысловатые чудеса, а потом тихо умирала под ножом, чтобы прорасти из земли волшебным деревом – каждому мальчику и девочке по золотому яблоку…» [208, с. 132].

*Фрагмент 40*

«Мне ведь известно, кто ты такая. Ты – это все, кто жил здесь до нас. Родители, деды, прадеды, и раньше, раньше… Ты – душа всех тех, кто умер с верой в счастье, которое наступит в будущем» [208, с. 251].

*Фрагмент 41*

«– Надо же, какое имечко у адвоката – Антон Дрель. Как это он с таким выжил. Вот его, наверно, в школе мучили. Люди с такими именами вырастают с душевным отклонением, факт. Все Козловы, например, нуждаются в помощи психотерапевта. Это вам любой эксперт скажет. – Вот вам история из жизни. В Архивном институте работал шекспировед Шитман. Защитил он докторскую – «Онтологические аспекты «была не была» как «быть или не быть» в прошедшем времени», или что-то в этом роде – и решил выучить английский, чтобы почитать кормильца в оригинале, и еще в Англию хотел съездить – «увидеть Лондон и умереть», как он выражался. Начал заниматься. И через несколько уроков выяснил, что shit по-английски – дерьмо. Представляете? Будь он, к примеру, преподаватель химии, было бы не так страшно. А у гуманитариев все вокруг слов вертится, это еще Деррида подметил. Шекспировед Шитман – все равно что пушкинист Говнищер. Трудно служить прекрасному с таким орденом в петлице. Стало ему казаться, что на него в Британском Совете косо смотрят… Британскому Совету тогда вообще не до шекспироведов было, на них налоговая наехала, а Шитман решил, что лично к нему такое отношение. Вы ведь понимаете, милочка, когда человек ищет, чем подтвердить свои параноидальные идеи, он всегда находит. В общем, если опустить грустные подробности, за месяц сошел с ума» [208, с. 118].

*Фрагмент 42*

«В природе таких больших волков не бывает, он скорее походил на медведя, которому удалось похудеть» [208, с. 57].

*Фрагмент 43*

«Торс покрывала пепельно-серая шерсть, а задние лапы были темнее, и на них можно было различить неровный след лампасов. На груди зверя было продолговатое пятно, похожее на отпечаток сбившегося набок галстука» [208, с. 59]

*Фрагмент 44*

«Он подарил мне этот рубин, когда мы катались на яхте в Финском заливе, и я бросила его в воду, как только рассмотрела. Он побледнел и спросил, отчего я его ненавижу. Не потому, конечно, что, правда, думал, будто я его ненавижу. Просто в ту эпоху в моде были театральные движения души, из-за чего, кстати, случились Первая мировая война и русская революция.

Я объяснила, что все буквы можно наложить друг на друга и разместить на небольшом камне, получится недорого, но тогда непонятно, какая из букв первая. Через день был готов второй вариант, на продолговатом опале – «с таинственным и сумасбродным «АХ», как изящно заметил меценат в стихотворении, приложенном к подарку» [208, с. 8].

*Фрагмент 45*

«… Впрочем, я подозреваю, что он (Морозов) не сам написал стихотворение, а заказал его поэту Кузмину, поскольку после революции ко мне несколько раз приходили накокаиненные пидоры из чрезвычайки и искали какие-то брильянты» [208, с. 8].

*Фрагмент 46*

«Меня оскорбляет, когда Набокова путают с его героем. Или называют крестным отцом американской педофилии. Это глубоко ошибочный взгляд на писателя. Запомните, Набоков проговаривается не тогда, когда описывает запретную прелесть нимфетки. Страницами не проговариваются, страницами сочиняют. Он проговаривается тогда, когда скупо, почти намеком упоминает о внушительных средствах Гумберта, позволявших ему колесить с Лолитой по Америке. О том, что на сердце – всегда украдкой. Писателю мечталось, конечно, не о зеленой американской школьнице, а о скромном достатке, который позволил бы спокойно ловить бабочек где-нибудь в Швейцарии. В такой мечте я не вижу ничего зазорного для русского дворянина, понявшего всю тщету жизненного подвига. А выбор темы для книги, призванной обеспечить этот достаток, дает представление не столько о тайных устремлениях его сердца, сколько о мыслях насчет новых соотечественников, и еще – о степени равнодушия к их мнению о себе. То, что книга получилась шедевром, тоже несложно объяснить – таланту себя не спрятать» [208, с. 142].

*Фрагмент 47*

«Любой оборотень сразу поймет, что значат эти слова – “направить любовь в хвост”. Но для оборотня это нечто настолько дикое, немыслимое и выходящее за рамки всех конвенций, что меня могут счесть за сумасшедшую. Тем не менее, все обстоит именно так – здесь и проходит тайная дорога к свободе. Произойдет примерно то же, что бывает, когда пузырек воздуха попадает в идущий к сердцу кровеносный сосуд. Этого будет достаточно, чтобы остановился мотор самовоспроизводящегося кошмара, в котором мы блуждаем с начала времен.

Если зарожденная в сердце любовь была истинной, то после крика хвост на секунду перестанет создавать этот мир. Эта секунда и есть мгновение свободы, которого более чем достаточно, чтобы навсегда покинуть пространство страдания» [208, с. 379].

*Фрагмент 48*

«высокий молодой человек, небрит, хмур и очень хорош собой… запоминающийся взгляд: серо-желтые глаза отпечатывались на чужой сетчатке и глядели оттуда в душу еще несколько секунд» [208, с. 46].

*Фрагмент 49*

«Любовь не преображает. Она просто срывает маски. Я думал, что я принц. А оказалось.... Вот она, моя душа» [208, с. 195].

*Фрагмент 50*

«Это был благородный и страшный зверь, такого действительно могли бояться северные боги» [208, с. 93].

*Фрагмент 51*

«Она была размером с овчарку, но явно относилась к дворнягам. Ее неблагородные пропорции выдавали смесь множества разных кровей, а глаза были умными, ясно-злыми и почти человечьими, как у бродячих псов, ночующих у дверей метро вместе с бомжами» [208, с. 127].

*Фрагмент 52*

«На вид мне можно дать от четырнадцати до семнадцати – ближе к четырнадцати. Мой физический облик вызывает у людей, особенно мужчин, сильные и противоречивые чувства, которые скучно описывать, да и нет нужды – «Лолиту» в наше время читали даже лолиты. Эти чувства меня и кормят. Вероятно, можно сказать, что я кормлюсь мошенничеством: на самом деле я совсем не малолетка. Для удобства я определяю свой возраст в две тысячи лет – их я могу вспомнить более-менее связно. Это можно считать кокетством – на самом деле мне значительно больше. Истоки моей жизни теряются очень далеко, и припомнить их так же трудно, как осветить фонариком ночное небо» [208, с. 10].

*Фрагмент 53*

«Если описать нашу внешность, тело у нас тонкое и стройное, без капли жира, с великолепной рельефной мускулатурой – как бывает у некоторых спортивных подростков. Волосы огненно-рыжего цвета, тонкие, шелковистые и блестящие. Рост у нас высокий, и в древние времена это нас часто выдавало, но сейчас люди стали выше, и мы совершенно не выделяемся среди них по этому признаку» [208, с. 23]

*Фрагмент 54*

«И Радужный Поток, и путь сверхоборотня лежат вне мира и недоступны обыденному уму – даже лисьему. Но зато они имеют самое непосредственное отношение друг к другу. Поэтому о первом можно говорить только применительно ко второму. А о втором – только применительно к первому» [208, с. 195].

*Фрагмент 55*

«1) наблюдая за Александром, я поняла, что волк-оборотень направляет гипнотический удар в собственное сознание. Оборотень внушает себе, что превращается в волка, и после этого действительно в него превращается;

2) во время куриной охоты я заметила, что мой хвост насылает наваждение на меня саму. Но я не понимала, что именно я себе внушаю: возможно, думала я, это своего рода обратная связь, которая делает меня лисой. Я была уже в двух шагах от истины, но все равно не видела ее;

3) во время своих объяснений я сказала Александру, что он и этот мир – одно и то же. У меня было все необходимое для окончательного прозрения. Но понадобилось, чтобы Александр вслух назвал вещи своими именами. Только тогда я постигла истину. Я и мир – одно и то же… Что же я внушаю себе своим хвостом? Что я лиса? Нет, поняла я за одну ослепительную секунду, я внушаю себе весь этот мир! Гипнотический импульс, который хвост посылал в мое сознание, и был веем миром. Точнее, я принимала этот импульс за мир. Я всегда подозревала, что Стивен Хокинг не понимает слов «реликтовое излучение», встречающихся в его книгах на каждой второй странице. Реликтовое излучение – вовсе не радиосигнал, который можно поймать с помощью сложной и дорогой аппаратуры. Реликтовое излучение – это весь мир, который мы видим вокруг, не важно, кто мы, оборотни или люди» [208, с. 363].

*Фрагмент 56*

«Мы ведь подбираем то, чем разбрасывается неразумный человек. И если своей расточительностью он доводит себя до смерти, стоит ли обвинять нас?» [208, с. 49].

*Фрагмент 57*

«А сзади у нас хвост, пушистая гибкая антенна огненно-рыжего цвета. Хвост может становиться больше и меньше… Хвост – орган, с помощью которого мы создаем наваждение» [208, с. 69].

*Фрагмент 58*

«…что женщина руководствуется инстинктом, а лиса разумом, и там, где женщина движется в потемках и на ощупь, лиса гордо идет вперед при ясном свете дня» [208, 117].

*Фрагмент 59*

«Если обычная пища просто поддерживает химическое равновесие нашего тела, то энергия похожа на главный витамин, который делает нас обворожительными и вечно юными [208, с. 27].

*Фрагмент 60*

«я напишу книгу, и она обязательно когда-нибудь до тебя дойдет» [208, с. 367].

*Фрагмент 61*

«Ты читала Сутру Сердца? спросил он. Читала кое-что – ответила я. Форма есть пустота, а пустота есть форма. Может быть, ты даже знаешь смысл этих слов?» [208, с. 294].

*Фрагмент 62*

«Я и мир одно и то же... Что же я внушаю себе своим хвостом? Что я лиса? Нет, поняла я за одну ослепительную секунду, я внушаю себе весь этот мир!» [208, с. 298].

*Фрагмент 63*

«Нам, лисам, идущим надмирным дао-путем, лучше не иметь по таким поводам собственного мнения» [208, с. 192].

*Фрагмент 64*

«Я первым делом подумала, что передо мной даос-заклинатель. Эта мысль была предельно нелепой, потому что: 1) последний даос, умевший охотиться на лис, жил в восемнадцатом веке. 2) даже если кто-нибудь дотянул бы до нашего времени, он вряд ли сумел бы замаскироваться под бородатого сикха с оксфордским выговором too freaking much» [208, с. 21].

**ПРИЛОЖЕНИЕ В**

Фрагменты романа Д. Накипова «Круг пепла»

*Фрагмент 1[[1]](#footnote-1)*

Только любовь и только танец. Танец любви и любовь в танце. Ничего больше, ничего кроме, и все-все вместе. Неделимо. Как Он и Она. Он – белый Нар, а Она – белая Аруана» (цит. по [79, с. 15]).

*Фрагмент 2*

«когда еще плескались рыбы в ручьях и росли-шумели натуральные леса… Так далеко во дни пращуров-самионов никто из клонариев-оносамов еще не забирался» [79, с. 23].

*Фрагмент 3*

«Охота. Щелчок. Взгляд. Замирают. Жест. Вновь бегут-стелются. Щелчок. Слушают. Рев. Жест. Окружают. Стоп. Слушают. Ветер. Бегут. Против ветра. Выше на склон. Там оплешь. Каменная. Рев. Стук рогов. Сцепились. Ревут. Два. Самца. Щелчок. Остановились. Вдыхают» [79, с. 137].

*Фрагмент 4*

«Четверо возвышенных восседали в круге пепла, вдыхая дымы древние и новые, были они ответны каждый за свое время года – зеленое, синее, желтое и белое и за все, что там в их времени сотворяется и происходит со всеми живыми – плодящимися – множащимися – рожающими – малыми – большими – тонкими – плотными – ужасными – прекрасными – растущими – плавающими – летающими – ходящими – прыгающими – пресмыкающимися – орущими – визжащими – шипящими – немыми – говорящими – любящими – спаривающимися – делащимися – быстрыми – медленными – недвижными – гладкими – шершавыми – мохнатыми – чешуйчатыми – мягкими – твердыми – полыми – прозрачными – бронеодетыми – холодными – теплокровными – слизистыми – сухими – хищными – травоядными – безобидными – злобными – добрыми – безмозглыми – умными, и был еще Некий, высокий и синий, где души их пребывали и мысли, Некто всегда обвивающий тело земное оболокой своей охраняющий и оберегающий, и ответный за все времена изначальные, ныне текущие и пребудущие, дабы понять – бессмысленно или же целевозвышенно все сотворенное-творимое и стоит ли что-либо исправлять-направлять, и покончить враз с этим тяжким и нескончаемым делом, или же они – неисчислимые, униженные и не богоспасаемые сделают это сами с собой. Интенсивно интонируйте интонации интенций за кругом пепла» [79, с. 223].

*Фрагмент 5*

«Ух! Вот это да! – воскликнул в себе Раль, но как ни захватывающе красиво было увиденное им на миг зрелище, он благоразумно всплыл в своем времени из древнего круга пепла, с голубой планеты Земля. Никому здесь, уже на своей синей родине, среди народа оносамов, в созвездии Близнецов ни за что не стал бы Раль открывать свой секрет-проникновение в натурально-живое время самионов на Земле. К счастью, его родители, как и все оносамы-клонарии, следуя этике S-конституции, не очень-то интересовались тем, что находилось за кругом их цивилизации на планете-близняшке своей земной сестрицы» [79, с. 32].

*Фрагмент 6*

«Пройдя сквозь круг пепла, Раль вновь оказался в своем времени-пространстве, как если бы просто перешел из одной комнаты в другую. Таким было свойство этого круга пепла и нет нужды и времени объяснять гипотетически возможное. Вообще-то, Раль воспринимал сие вполне естественно, с той непосредственностью ребенка, для которого от обычного до невероятного практически не существует промежутка. В тайной его биографии, в банке данных Вотума Посвященных имелась справка под шифром: хранить анонимно. Там было следующее, «Земной мальчик, семи лет, жертва авиакатастрофы 197… года по земному исчислению. Умен, обладает высокой степенью воображения, к моменту смерти абсолютно здоров. Принято решение ВП клонировать ребенка и дать на усыновление бездетной семье оносамов, которые по вердикту S-конституции переходят в касту клонариев, а сам мальчик будет занесен в элит-группу «клоносамов». Присвоено имя Раль…» [79, 50].

*Фрагмент 7*

«А вот и знаменитый «ЦГ» – выставка-образец – гастроном … Отсюда наискосок, через «Комуну» проспект мудический находился любимый легендарный «Брод». Никто уж не помнит, откуда это название произошло: то ли просто от глагола «бродить» или от запретного «нью-йоркского бродвея». Брод начинался от милого белопортального ТЮЗа (Театр юного злопыхателя), которые любили, но почему-то чаще ходили в кинотеатр, тоже ТЮЗ, но юного кинозлоумышленника: и продолжался Брод до «Панфилки», до театра оперного. А что? чем не Бродвей, не заграница?! Гастроном, два театра, кафе и гостиницы. И все на одном квартале. Пусть мини, но Бродвей. Ей-ей. Зато свой, алма-атинский» [79, 45].

*Фрагмент 8*

«Теперь он шел к продуктовому магазину. На глаза его всегда надвинута кепка (из прежней жизни он знал, что они у него выразительны), а одежда (и зимой, и летом) скрывалась под серым рабочим халатом… После магазина, в сквере, он быстро скинул халат, бросил его в сумку и спокойно подошел к служебному входу театра, молчаливо кивая редким в этот час (около 9-ти утра) работникам и артистам» [79, с. 19].

*Фрагмент 9*

«Приходи сегодня после 12-ти в пресс-бар. Увидишь кинозвезд» [79, с. 122].

*Фрагмент 10*

«От этих неожиданных мыслей, исходящих из простой логики предположения-размышления, следуя версии-тексту писания, Гевра заворочался в своем логове и на время забыл об угрозе-прорыве мигов из вчера-завтра в миг-сейчас, и от тех пока еще тоненьких, как рисунок трещинках, которые появились на сосуде его сознания-капсулы, куда он из инстинкта самоспасения не желал ничего допускать из прежней и будущей жизни…. Все происходило туманно и медленно, чем дальше от «того дня», тем медленней, тем ясней, и звуки растянулись так, что стали тишиной…вот они идут к воде, Мать и Сын…а потом внезапно, в миг долгий-безмолвный, мазком завершенной кем-то ужасной картины, у лодки всплеснулось что-то «лохнесское», чудо-рыба-оно и они – Мать и Сын…ушли в воду…а крик его дикий отчаянный провалился в громадную дыру…Гевра замычал и очнулся от сна-обморока» [79, с. 80].

*Фрагмент 11*

«Однако сегодня, чуть пристальней посмотревшись в большое, до пола, зеркало он встревожился не на шутку: – Откуда опять эти пятна? Неужели повторится? Пятен почти не было видно, но Гевра ужел имел неприятный опыт первой линьки, много лет назад, после того, как очутился столь внезапно и беспамятно в театре» [79, с. 55].

*Фрагмент 12*

«Из всех рассказов-обрывков, вопящих свидетельств жертв-самок, сложился некий кошмар огромного, широкого в теле и кости, косматого супер-самца. Кто-то говорил, что это был дикий зверь, самионного обличья, но ведь все самки оставались живыми и это значило, что-то был не зверь-вепрь» [79, с. 25].

*Фрагмент 13*

«А это – сам Калмык! – так впервые, Есеня услышал имя-фамилию чудаковатого художника, несколько лет назад умершего в полной безвестности, нищете, немногими оплаканного, но большинством забытого и презираемого за дерзкую эксцентричность и нелепую внешность» [146, с. 61].

*Фрагмент 14*

«Да. И вот, вдруг, всегда непонятно как, в руках у нее оказывается книга Санбаева, на страницах которой бежит и бежит Белая Аруана, одногорбая многогорькая горем своим верблюдица» [79, с. 163].

*Фрагмент 15*

«Через пару кварталов, на углу просторного сквера находилось уютное открытое кафе «Ак-ку» (редкость по тем временам)» [79, с. 146].

*Фрагмент 16*

«...мой город-пространство, где хаживал почти по-калмыцки странный и пестрый чудак Калмык, не по “Слову”, а по-нашему в “тьме тараканьей” возвышенно-гордо бормотал бормотухе подзаборные чудные вещи Мукагалище и жуткий Олжасуха, ужасая, “кыз-куу”-ийствовал истово, кого-то ужаривал по половецкому краю, пока не поймал свой “глиняный слог”» [79, с. 101].

*Фрагмент 17*

«Они ничего не помнили дальше года назад (система их летосчисления неизвестна). Границ ее самионы не знали, да и никто из них не уходил от грудастых гор дальше шести дней пути… Равнина велика и прожорлива, и каждый день съедает по солнцу и луне – вчера и сегодня» [79, с. 101].

*Фрагмент 18*

«Я уже говорила, что лисы сами внушают себе иллюзию этого мира с помощью хвоста. Символически это выражает знак уроборос, вокруг которого мое сознание вертелось столько веков, чувствуя великую тайну, которая в нем скрыта. Змея кусает себя за хвост…» [79, с. 377].

*Фрагмент 19*

«Да, они – профессиональные люди мира иллюзий-трансформаций-условных понятий, могли принять и принимали такую сверхиллюзию» [79, с. 53].

*Фрагмент 20*

«жирная жаба – худая гадюка – оба гады» [79, с. 169].

*Фрагмент 21*

«Змея протискивалась средь камней, вся извиваясь и бесстрастно глядя на прорастающую весеннюю траву…мучительно долго сбрасывает старую тусклую чешую, выходит на свет, сверкающий яркой лентой, жадно облизывая-обоняя тонким жалом воздух предгорья, а совсем недалеко, у земляного холмика суетится маленькая мышка, и змея, учуяв ее, мгновенно замирает: позади осталась зима, старая кожа, впереди тепло и первая добыча этой весны…ммы…шш…кк…ааа…» [79, с. 58].

*Фрагмент 22*

«очень страдал, так как по роду его работы в это время находился в театре» [79, с. 56].

*Фрагмент 23*

«…ибо надпись на Бехистунской скале и ряд отрывочных текстов эпоса о Гильгамеше неопровержимо свидетельствовали, что саки-хаомаварга, т. е. гербарийцы, опьяненные простором и хаомой-травой-ветиветрией рьяной достигли, несмотря на малозначимые противоречия в аргументации, плодородных и высококультурных земель древнего Междуречья, утвердившись там, вернее, раскинув шатры у стен великих городов Месопотамии. Вскоре, наиболее рьяные аккуисты, отвергли и этот предел, как окончательный и вторглись в земли Египта» [79, с. 149].

*Фрагмент 24*

«Ведь некогда Энкиду благородный-травопрянный-просторный всадник доброе-славное дал толкопание снов Гильгамеша и тем возвысил его, а когда же свой сои рассказал Гильгамешу, тот ведь ужаснулся знамениям сна и случилась все по словам-ужасениям градохранителя и стенотворца. Неужто я забыл, что сон смерти и есть толкователь наших спов о жизни? – И он отчаянно искал хоть какой-то просвет и утешение [79, с. 186].

*Фрагмент 25*

«…плавно-победно потянул узду, Вождь, и покорно-напорно повернул на изгибе большого круга Вожак, и счастливо заржал, видя, как огибает тот же изгиб золотой косяк ги-ги!, и счастливей еще запел-заорал, упиваясь ветром и скачкой Вождь... Кентавр... Учитель... Харон кочевий...» [79, с. 201].

*Фрагмент 26*

«Вождь Арухх вскочил, на Вожака Ги-ги! указая и воскликнул: Аа-тт! И все повторили. На Ретивца Вождь Арухх указал и крикнул: Ат-дам! И имя тот получил первовсадное и все повторили-запомнили. Ат-дам!!! Арухх – Вождь Великий и Ги-гиносный вложил руку Е-во! в руку Ат-дама! и отправил их в ночь…» [79, с. 203].

*Фрагмент 27*

«Два сквера вокруг театра, будто маленькие рощицы. Здесь есть тополя, каштаны, ясень, дубы и... ели. Голубые. Таких, пожалуй, в других городах и вокруг других театров нет. Впрочем, сейчас, в эти самые дни зрелой и теплой осени скверы скорее похожи на пейзажи импрессионистов или готические цветные витражи. Багрянь, золото, зелень, серебристая сения елей в контрасте с индиго небес. В таком смешении красок, на чей-то взгляд может быть и есть элемент эклектики, но мои глаза всегда отуманены, когда я здесь, К тому же я верю, что палитра осени всегда совершенна, словно ее неведомым образом коснулась рука гения, ведомая высшим замыслом. Буддийская пышность форм и лиственное таинство суфизма. Иные деревья непроницаемы, другие открыты просты. Но вот, что огорчает. Перед фасадом театра дурацкий фонтан. С ним смиряешься, только если он работает и в струях его проблескивает радуга. Но зимой он ужасен. Саркофат какой-то. Зато позади, как утешение, на грандиозном заднике неба прописана возвышающая дух панорама сине-снежных гор. Ажурные вершины гор напоминают легкую коронку на головке принцессы-балерины. По вечерам, в сумерки, горы похожи на гигантский орган и кажется слышишь его тихое, немного низкого тона, звучанье. Однако, все это пейзажное обрамление ничего бы не стоило, если б не Театр! в центре» [79, с. 8].

**ПРИЛОЖЕНИЕ Г**

Таблица Г.1 – Модификация временных лексем и виды времени в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Примеры | Тип и вид оценки течения времени | Лексема | Частотность использования языковых эквивалентов слов с оценочным отношением к изображаемой действительности |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| «Протокол подлинный, все печати и подписи на нем присутствуют, хотя неизвестно точное время его составления» (с. 86)  «… мы знаем все главные мировые языки – было время выучить» (с. 44).  ««Лолиту» в наше время читали даже лолиты» (с. 28). | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема «время» | используется в романе 104 раза, |
| «…обручи вокруг моих запястий вмиг разжались…» (с. 56).  «… мне его не удержать, и этот миг придет» (с. 16). | Эмотивно-оценочное время | лексема «миг» | используется в романе 7 раз |
| «Все решает первая секунда, дальше начинается рутина» (с. 70).  «…понимать вновь и вновь, секунда за секундой, непрерывно» (с. 184).  «Прошла секунда» (с. 184) | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема – «секунда» | используется в романе 7 раз |
| «…все равно приходится подрабатывать по вечерам в барах на Бангла роуд, в пяти минутах от моего салона» (с. 53) | Эмотивно-оценочное время | лексема «минута» | используется в романе 17 раз |
| «Через час мой текст был готов» (с. 97).  «… я подбирала фотографию почти час» (с. 154).  «Я хотела потребовать за понимание еще пятьдесят долларов в час…» (с. 204). | Бытовое и бытийное время | лексема «час» | используется в романе 11 раз |
| «Через день был готов второй вариант…» (с. 93).  «В жизни каждый день надо узнавать что-то новое» (с. 119). «Сегодня у него был удачный день» (с. 73). | Бытовое и бытийное время | лексема «день» | используется в романе 34 раза |
| Продолжение таблицы Г.1 | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| «…ему надо было раз или два в месяц принять бичевание от Юной России…» (с. 71).  «за месяц сошел с ума» (с. 207). «Второй жмур меньше чем за месяц мне совершенно точно не был нужен» (с. 167). | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема «месяц» | используется в романе 6 раз |
| «Я уже год здесь работаю» (с. 251)  «…в странах золотого миллиарда люди откладывают деньги целый год…» (с. 294).  «эти самые развратители целый год грызут друг другу глотки в своих офисах и конторах» (с. 104). | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема «год» | используется в романе 5 раз |
| «Век живи, век учись» (с. 79), «век мечей и секир» (с. 94) | Эмотивно-оценочное время | лексема «век» | используется в романе 5 раз |
| Примечание – Составлено по источнику [208, с. 86, с. 44, с. 28, с. 56, с. 16, с. 70, с. 184, с. 53, с. 97, с. 154, с. 204, с. 93, с. 119, с. 73, с. 71, с. 207, с. 167, с. 251, с. 294, с. 104, с. 79, с. 94] | | | |

**ПРИЛОЖЕНИЕ Д**

Таблица Д.1 – Варианты реализации категории времени в романе Д. Накипова «Круг пепла»

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Примеры | Тип и вид оценки течения времени | Лексема | Частотность использования языковых эквивалентов слов с оценочным отношением к изображаемой действительности |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| «И картины и песни безы мянного древнего времени постепенно заполняли опуст евшую память» (с. 20)  «…так как по роду его работы в это время находился в театре. Во время балетов, где танцевала Балерина…» (с. 56) | Календарное время, бытовое и бытийное время | лексема «время» | используется в романе 59 раз |
| «Рудик от природы имел великолепное телосложение, но в этот момент совершенная гармония мышц и пропорций впечатляла…» (с. 43) | Эмотивно-оценочное время | лексема «миг», «мгновенье», «момент» | используется в романе 34 раза |
| «…а вот эти микро-трещинки на его капсуле, сквозь которые могли просочиться мгновения-вчера-завтра, очень его тревожили» (с. 75) «мог внезапно разорваться от такого мощного давления и погибнуть от потока запретных доселе мигов-вчера и мигов-завтра и уничтожить миг-сейчас…» (с. 145) | Эмотивно-оценочное время | лексема «миг-вчера-завтра» | используется в романе 67 раз |
| «Эти мысли каким-то образом уподоблялись рисункам дре весных жил, изгибам и суч кам, совершая несвойствен ные нормальной человеческой мысли повороты,…что весьма забавляло Гевра и облегчало борьбу за стабильное сущест вование в миге-сейчас» (с. 92) | Эмотивно-оценочное время | лексема «миг-сейчас» | используется в романе 11 раз |

Продолжение таблицы Д.1

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| «… он выдвинулся на секунду-другую из темного кругав круг пепла, и она подняла глаза…» (с. 74) | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема – «секунда» | используется в романе 7 раз |
| «…кого ненавидела Балерина в эти минуты?» (с. 48) «ценнее этих немногих коротких минут ничего в его новой жизни не было» (с. 56) | Эмотивно-оценочное время | лексема «минута» | используется в романе 21 раз |
| «…он стругал в перерывах или длинные часы безделья меж дневной и вечерней работой» (с. 92) | Бытовое и бытийное время | лексема «час» | используется в романе 13 раз |
| «Поэтому он прожил этот день очень осторожно, словно боялся…» (с. 76) | Бытовое и бытийное время | лексема «день» | используется в романе 75 раз |
| «Почему она столько лет не видела, не замечала его, в то время, как хотя бы раз в месяц он стоял-ждал ее у люка во втором акте «Жизели» (с. 74) | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема «месяц» | используется в романе 4 раза |
| «… не столь отдаленной обороне Москвы от фашистов зимой 41-го…» (с. 98) «Когда, по прошествии нескольких лет, в начале «перестройки», Есеня, наконец-то, собрался поехать в сельский поселок» (с. 102) | Календарное время, бытовое и бытийное время, эмотивно-оценочное время | лексема «год» | используется в романе 30 раз |
| Примечание – Составлено автором на основе анализа текста по источнику [79, с. 20, с. 56, с. 43, с. 75, с. 145, с. 92, с. 74, с. 48, с. 56, с. 92, с. 76, с. 74, с. 98, с. 102] | | | |

1. Здесь и далее цитируется по <http://kazneb.kz/bookView/view/?brId=1105552&simple=true&lang=ru>. [↑](#footnote-ref-1)