

5. *Гусаренко М. К.* Дискурсивные разновидности, перлокутивная прагматика и пропозициональные характеристики речевого акта пожелания в современном русском языке: Дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005.

6. *Кастлер Л.* Негативная и позитивная вежливость: различные стратегии речевого взаимодействия // *Агрессия в языке и речи: Сборник научных статей.* М.: РГГУ, 2008. С. 9–18.

7. *Кириллова Н. О.* Речевой жанр в метафорической интерпретации // *Язык — текст — дискурс: традиции и новаторство: Материалы международной научной конференции.* Самара, 2009. Ч. 1. С. 115–118.

8. *Кубрякова Е. С.* В поисках сущности языка // *Вопросы когнитивной лингвистики.* 2009. № 1. С. 5–12.

9. *Ма Яньли.* Застольный ритуал и концепт «застолье» в китайской и русской лингвокультурах: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005.

10. *Сазонова Т. Ю., Бороздина И. С.* Содержание пространственных концептов как отражение культурного знания // *Вопросы когнитивной лингвистики.* 2010. № 2 (023). С. 27–33.

11. *Седов К. Ф.* Становление дискурсивного мышления языковой личности. Саратов, 1999.

12. *Ципинов А. А.* Мифопоэтическая традиция адыгов. Нальчик, 2004.

#### REFERENCES

1. *Arhipova E. M.* Tost kak pervichnyj rechevoj zhanr v sovremennoj kontseptsii nauchnogo znanija // *Nauchnaja mysl' Kavkaza.* 2010. № 3. S. 151–155.

2. *Bahtin M. M.* Problema rechevyh zhanrov // *Sotsial'naja psiholingvistika: hrestomatija.* М.: Labirint, 2007. S. 197–236.

3. *Boldyrev N. N.* Kontseptual'noe prostranstvo kognitivnoj lingvistik i// *Voprosy kognitivnoj lingvistiki.* 2004. № 1. S. 18–36.

4. *Vezhbicka A.* Rechevyje zhanry // *Sotsial'naja psiholingvistika: hrestomatija.* М.: Labirint, 2007. S. 237–249.

5. *Gusarenko M. K.* Diskursivnye raznovidnosti, perlouktivnaja pragmatika i propozitsional'nye harakteristiki rechevogo akta pozhelanija v sovremennom russskom jazyke: Dis. ... kand. filol. nauk. Stavropol', 2005.

6. *Kastler L.* Negativnaja i pozitivnaja vezhlivost': razlichnye strategii rechevogo vzaimodejstvija // *Agressija v jazyke i rechi: Sbornik nauchnyh statej.* М.: RGGU, 2008. S. 9–18.

7. *Kirilova N. O.* Rechevoj zhanr v metaforicheskoj interpretatsii // *Jazyk — tekst — diskurs: traditsii i novatorstvo: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii.* Samara, 2009. Ch. 1. S. 115–118.

8. *Kubryakova E. S.* V poiskah sushchnosti jazyka // *Voprosy kognitivnoj lingvistiki.* 2009. № 1. S. 5–12.

9. *Ma Jan'li.* Zastol'nyj ritual i kontsept «zastol'e» v kitajskoj i russskoj lingvokul'turah: Dis. ... kand. filol. nauk. Volgograd, 2005.

10. *Sazonova T. Ju., Borozdina I. S.* Soderzhanie prostranstvennyh kontseptov kak otrazhenie kul'turnogo znanija // *Voprosy kognitivnoj lingvistiki.* 2010. № 2 (023). S. 27–33.

11. *Sedov K. F.* Stanovlenie diskursivnogo myshlenija jazykovej lichnosti. Saratov, 1999.

12. *Tsipinov A. A.* Mifojeicheseskaja traditsija adygov. Nal'chik, 2004.

**З. М. Чемодурова**

#### ИГРОВАЯ СТРАТЕГИЯ «ПРИОСТАНОВКИ» СЮЖЕТНОГО ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОСТМОДЕРНИЗМА

*Рассматривается проблема моделирования художественного времени в постмодернистских художественных текстах, изучаются механизмы создания фрагментированного постмодернистского повествования, обуславливающие временной дисконтинуум, многочисленные нарушения причинно-следственных связей, характерные для фикциональных миров постмодернизма.*

**Ключевые слова:** фрагментация повествования, семантическая связность, моделирование гипертекста, механизм обманутого ожидания, дейктическая неопределенность.

*Z. Chemodurova*

### The Playful Strategy of Story Time “Slowing Down” in Postmodern Fiction

*The article raises the problem of modeling temporal parameters in postmodern fiction and examines the mechanisms of constructing postmodern fragmentary narrative which can explain temporal discontinuity and numerous transgressions of cause and effect logic typical of postmodern fictional universes.*

**Keywords:** narrative fragmentation, coherence, hypertext modeling, defeated expectancy mechanism, deictic indeterminacy.

Художественное время можно рассматривать как сложное взаимодействие различных временных систем, наиболее значимыми среди которых являются сюжетное время, авторское время, читательское время. Как пишет У. Эко, многие произведения современного искусства воссоздают парадоксальные временные ситуации, модели которых существуют в современных эпистемологических рассуждениях. В таких произведениях, как «Поминки по Финнегану» Джойса или «В лабиринте» Роб-Грийе, сознательно разрушаются привычные временные соотношения — и теми, кто пишет, и теми, кто читает, то есть получает эстетическое удовлетворение от подобных операций [4, с. 191]. Происходит «слом временного порядка», который, по утверждению выдающегося итальянского семиотика, «способствует созданию у читателей таких моделей воображения, которые помогут ему воспринимать идеи новой науки и примирять в своем сознании привычные старые схемы с деятельностью разума, рискующего творить гипотезы или описывать миры, не сводимые ни к каким образам или схемам» [4, с. 191].

Можно предположить, что во многих постмодернистских произведениях, которые следуют нарративной модели «невозможного фикционального мира», сюжетное время часто «приостанавливается», «замедляется», представляется эксплицитно условным, игровым, что, в свою очередь, оказывает

влияние на взаимосвязанную с сюжетной временной системой систему читательского времени. Разнообразные приемы, которые можно условно объединить в общую стратегию «приостановки» сюжетного времени, имеют своей целью подчеркнуть игровую природу сюжетного времени, условный характер ограничений, которые связаны с представлением темпоральности в художественном тексте. В отличие от модернистов, которые экспериментировали с синтаксисом и пунктуацией, часто отказываясь от традиционных норм с целью представить непрерывный поток времени и сознания [12, р. 63], постмодернистские хаосмотичные миры усиливают дискретность, непредсказуемость настоящего момента. К таким приемам в данной работе относятся:

1. Приемы намеренной повествовательной фрагментации.
2. Типографические приемы «конкретной прозы».
3. Произвольный повтор структурных элементов.

Прибегая к использованию таких приемов иногда по отдельности, иногда в совокупности на различных уровнях текста, многие авторы постмодернистских произведений создают дополнительные сложности для восприятия читателями создаваемых ими противоречивых, дейктически неопределенных, неупорядоченных миров, вынуждая читателей перелистывать страницы в попытке проследить временную по-

следовательность событий и причинно-следственные связи, нарушаемые благодаря стратегии «приостановки» сюжетного времени. Рассмотрим подробнее упомянутые выше приемы.

Как справедливо указывает Дейвид Лодж, повествовательный дисконтиум, *намеренная фрагментация повествования* становится излюбленным приемом многих писателей-постмодернистов [13, p. 232]. Очевидно, что авторская установка на представление возможного мира постмодернистского произведения как неопределенного, неупорядоченного не может не затронуть повествовательную структуру художественного текста. Разнообразный репертуар графических, композиционных приемов по созданию фрагментарности повествования неминуемо затрагивает не только структурно-композиционный уровень многих постмодернистских текстов, но и способствует усилению временной и пространственной неопределенности создаваемых фикциональных миров, приобретающих ярко выраженный условный, игровой характер. Среди приемов повествовательной фрагментации можно выделить: 1) композиционную фрагментацию, то есть выделение коротких текстовых сегментов в качестве структурных частей художественного текста; 2) прием обрыва повествования, при котором предложение оказывается структурно не завершенным; 3) прием коллажа, при котором в повествование включаются незавершенные фрагменты, создающие эффект полидискурсивного взаимодействия — обрывки газетных статей, писем персонажей и другие элементы; 4) прием моделирования «гипертекста», предполагающий возможность нескольких формальных способов прочтения фрагментированного повествования.

Выделение коротких сегментов текста, иногда состоящих из одного параграфа и часто вводящих новую версию событий, новый сценарий, выполняет следующие функции: во-первых, способствует нарушению

семантической связности текста, создавая эффект структурной и смысловой незавершенности; во-вторых, замедляет развитие сюжета, сюжетного времени; в-третьих, способствует созданию у читателей эффекта «обманутого ожидания».

В рассказе Р. Кувера «The Elevator» пятнадцать повествовательных фрагментов пронумерованы, причем последний из них, помимо формального графического выдвигания при помощи цифры 15, содержит еще и многоточие, усиливающее эффект структурной незавершенности:

15...

*They plunge, their dump bodies fused, pounding furiously, in terror, in joy, the impact is* [11, p. 136].

Композиционная фрагментация часто сопровождается *приемом обрыва повествования*, который усиливает ощущение смысловой незавершенности текста, подталкивая читателей к самостоятельному домысливанию фразы, к участию в игре по комбинированию отдельных фрагментов композиционной мозаики.

В романе Ричарда Бротигана «In Watermelon Sugar», построенном при помощи приема композиционной фрагментации, некоторые главы представляют собой один абзац и графически маркируются при помощи капитализации заголовков:

*Hands*

*We walked back to the ideath, holding hands. Hands are very nice things, especially after they have travelled back from making love* [9, p. 44].

Джон Барт делит повествование в своем романе «The Tidewater Tales» (1987) объемом в 655 страниц на множество коротких главок, сопровождающихся развернутыми заголовками, так что оглавление романа [Contents] занимает 9 страниц. Эффект обманутого ожидания достигается Бартом, когда название главы оказывается длиннее самого текстового фрагмента:

*Peter Sagamore, 39 Years and 8 ½ Months Old,*

***An Author With Certain Difficulties  
Though certainly Not A Difficult Author,  
At The Tiller Of Our Little Sloop Story,  
Responds In Prose.***

*Blam. Blooey.*

*Catherine Sherritt begs his pardon?* [7, p. 22].

На графическом уровне текста композиционная фрагментация поддерживается всевозможными средствами: Роберт Кувер использует нумерацию параграфов в рассказе «The Gingerbread House», выделяя 42 текстовых фрагмента [11], Дональд Бартельми строит свой рассказ «The Glass Mountain», нумеруя каждое предложение в рассказе:

1. *I was trying to climb the glass mountain.*

2. *The glass mountain stands at the corner of Thirteenth Street and Eighth Avenue.*

3. *I had attained the lower slope* [8, p. 178].

Ричард Бротиган прибегает к нумерации предложений, строя начало своего фрагментированного романа «In Watermelon Sugar»:

*I might as well tell you where you're at-*

1: *ideath. (A good place.)*

2: *Charley (My friend.)*

3: *The tigers and how they lived....*

4: *The Statues of Mirrors.*

5. *Old Chuck* [9, p. 14].

Композиционная фрагментация может сопровождаться приемом коллажа, усугубляющим эффект структурной незавершенности повествования и вынуждающим читателя завершать «обрывки» инодискурсивных включений, участвуя в комбинаторной игре по достраиванию незаконченного повествования. Данный прием коллажа способствует «приостановке» сюжетного времени, воздействуя на систему читательского времени, поскольку привлекает читателей к немотивированному стратегией «маски автора» конструированию отсутствующих текстовых фрагментов:

\*

*Part of a letter:*

*...And now he's ruined a*

*friends will desert him, and humiliation. Oh, I wish I ha straight to heaven, where his but this is madness... I re that of Charles* [8, p. 238].

Данный отрывок письма из рассказа Дональда Бартельми «Eugenie Grandet» является одним из способов повествовательной фрагментации, который в рассказе Бартельми сочетается с другими приемами создания намеренной фрагментации повествования. Не затрагивая в данной статье проблему интертекстуальной игры с прецедентными текстами, безусловно составляющей одно из конститутивных свойств постмодернистской литературы, отметим, что прием коллажа сочетается в рассказе с композиционной фрагментацией (некоторые текстовые фрагменты представляют собой одно предложение), а также с *типографическими приемами* и *приемом произвольного повтора элементов*, участвующими в реализации стратегии «приостановки» сюжетного времени:

\*

*A great many people are interested in the question: Who will obtain Eugenie Grandet's hand?*

\*

*Eugenie Grandet's hand:*  
[8, p. 237].

Типографический прием, передающий рисунок руки Евгении Гранде, ее рисунок с мячом (отдельный текстовый фрагмент), усиливает эффект игровой условности текста, неопределенности сюжетного времени, его постоянной «остановки». Такие типографические приемы, которые по аналогии с конкретной поэзией можно назвать способом создания «конкретной прозы» [14], способствуют созданию механизма визуализации, специализации сюжетного времени, отличающегося от метафорической специализации времени модернистами. «Остановливая время», подчеркивая его дискретность, многие писатели-постмодернисты подчеркивают хаотический, непредсказуе-

мый характер проецируемого ими мира, одновременно интригуя читателя и озадачивая его, поскольку задача выстраивания связного и непротиворечивого фикционального мира значительно затрудняется вследствие повышенной фрагментарности повествования и иронического обыгрывания текстовых элементов.

\*

*“No more butter, Eugenie. You’ve already used up a whole half pound this month.”*

*“But, Father...the butter for Charles’s éclair!”*

\*

*Butter butter butter butter butter butter butter butter butter butter butter butter butter [8, p. 241].*

*a non-achiever  
non-leader, non-  
and non-romantic,  
former classmate  
lentine.  
he was 18, George  
stined to end up a  
then a horrifying*

Необходимо отметить, что эксперименты на графическом уровне, композиционная фрагментация текста и другие рассматриваемые в данной статье приемы не являются прерогативой лишь постмодернистских произведений. Стоит вспомнить «Тристрама Шенди» Л. Стерна, например, которого многие исследователи постмодернизма считают великим предтечей множества игровых стратегий двадцатого века, включая повествовательную фрагментацию и «приостановку» сюжетного времени:

*Chapter 12*

*— Not touch it for the world, ’ did I say —*

*Lord, how I have heated my imagination with this metaphor!*

*Chapter 13*

*Which shows, let your reverences and worships say what you will of it (for as for thinking- all who do think-think pretty much alike upon it and other matters)- Love is certainly, at least alphabetically speaking, one of the most*

В последнем текстовом фрагменте произвольный повтор элемента (слово “butter” повторяется 87 раз) развлекает читателей и заставляет задуматься над элементом абсурдности, актуализируемом в ходе создания «невозможного фикционального мира».

К. Акер, представительница феминистского направления в постмодернизме, в ставшем широко известным романе “Don Quixote”, изображающем в роли рыцаря «печального образа» современную женщину, создает хаотичный, полный отчаяния и насилия мир, часто используя метод коллажа и композиционную фрагментацию:

*A newspaper below her fallen body:*

*City Of Passion*

*George was totally wrapp  
up in the fantasy world  
comic books.  
“He was also cons  
with TV—especiall  
ture shows,” said  
By high scho  
had withdrawn [6, p. 43].*

*A gitating*

*B ewitching*

*C onfounded*

*D evilish affairs of life— [ ...] [16, p. 388].*

Данный пример из выдающегося произведения Л. Стерна «Tristram Shandy» однозначно свидетельствует о том, что, по справедливому утверждению Д. В. Затонского, «стерновский дезиллюзионизм безмерно далек от наивности — оттого он так удивительно схож с дезиллюзионизмом двадцатого века, причем именно с тем, что ознаменовал постмодернистский конец столетия и тысячелетия» [1, с. 130].

Иллюзия «нон-селекции» как основа комбинаторного игрового принципа построения художественного повествования активно используется американским писателем Уолтером Абишем, который прибегает к приемам композиционной фрагментации в сочетании с произвольным повтором

отдельных лексем с целью создания децентрализованного, противоречивого фикционального мира. В рассказе «In So Many Words» (1984) Абиш фрагментирует повествование, графически выделяя каждый текстовый сегмент при помощи а) числительного; б) алфавитного списка всех слов, которые далее будут использованы в качестве «строительного материала» для текстового фрагмента:

34

*Also America American are as brains but city come etc. every imprinted in institutions like live major mapped not of one only other outlines parks people streets the this to visit well who work*

43

Like every other American city in America, the outlines of this one, as well as the major streets, institutions, parks, etc., are not only mapped but also imprinted on the brains of the people who live, work, or come to visit the city [5, p. 74].

Намеренно представляя свой текст как игровой конструкт и вовлекая читателей в сопоставление разрозненных фрагментов, Абиш иронически моделирует некий «безликий» американский город, в котором жестокость и безразличие сочетаются с погоней за материальными благами. Ключевыми лексемами, способствующими осуществлению глобальной связности текста, который характеризуется дейктической неопределенностью хронопической семантики, являются единицы «the (American) perfection, the (American) splendor, the (American) joy, bliss, pride»:

40

*a absolutely and at America American building certain convulsed croissant delicious eighth elongated floor four from height her in intended irony is it Lee munching no of one perfection perspective quite Sara she splendor standing taking the true windows with*

48

Standing at one of the elongated windows, munching a Sara Lee croissant (quite deli-

cious) she is taking in the American perfection, the American splendor — absolutely no irony intended. It is true. From a certain height and perspective, the eighth floor of the building, America is convulsed with perfection [5, p. 75].

На первый взгляд, опровергая возможные подозрения читателей в ироническом описании Америки [absolutely no irony intended], объективированный повествователь предлагает читателю неожиданный образ Америки, «конвульсирующей от совершенства» [convulsed with perfection]. Некоторые из композиционных фрагментов рассказа состоят всего из нескольких слов, в которых иронически развивается образ «совершенной Америки», где материальное благополучие и процветание составляют смысл жизни:

2

*incredible whiteness*

2

Incredible whiteness.

4

*of perfection the whiteness*

4

The whiteness of perfection [5, p. 78–79].

Среди приемов достижения повествовательной фрагментации особое место занимает прием моделирования «гипертекста», усиливающий эффект комбинаторной игры и предлагающий читателям различные способы чтения текста, обусловленные его структурно-композиционными особенностями. Так, роман В. Набокова «Pale Fire» иногда причисляют к так называемым «латентным гипертекстам», поскольку, в виду его сложной архитектоники, которую В. А. Пестеров называет «полистилистикой» [3], данное произведение, включающее предисловие, поэму, комментарий к ней и указатель, предусматривает несколько вариантов чтения комментария, представляющего собой псевдонаучное исследование поэмы. С одной стороны, читатель, ознакомившись с предполагаемым трудом Шейда — его поэмой — и перейдя к ее комментарию, пред-

положительно созданному Кинботом, вынужден постоянно листать текст, чтобы сопоставить поэтический текст и его объяснение:

*Line 162: With his pure tongue, etc.*

*This is a singularly roundabout way of describing a country girl's shy kiss; but the whole passage is very baroque. My own boyhood was too happy and healthy to contain anything remotely like the fainting fits experienced by Shade [...] [15, p. 119].*

Создавая Земблу, мир Джона Кинбота, которого можно считать «автокарикатурой, и притом весьма нелестной для оригинала» [2, с. 303], Набоков использует приемы автобиографической и ролевой игры, затрудняя для читателей составление непротиворечивой и связной модели фикционального мира. Неопределенность субъектно-объектной семантики сочетается в романе с постоянными «остановками» сюжетного времени, обусловленными композиционной фрагментацией, а также приемом моделирования «гипертекста», когда читатель, помимо выбора способа чтения — читать комментарий, постоянно обращаясь к тексту поэмы или продолжать чтение псевдонаучного исследования — вовлекается в еще более увлекательную игру: некоторые текстовые фрагменты комментария содержат отсылки на другие части комментария, так что процесс чтения действительно моделируется как нелинейный, многовариантный, предвосхищающий современные компьютерные гипертексты:

*Line 169: survival after death*

*See note to line 549 [15, p. 120].*

*Line 549: While snubbing gods including the big G*

*Here indeed is the Gist of the matter. And this, I think, not only the institute (see line 517) but our poet himself missed [...] [15, p. 177].*

Моделирование процесса чтения как процесса нелинейного не может не отразиться на системах художественного времени в романе, в частности, на системе сюжетного времени, которое представляется

еще более неопределенным и игровым, и на системе читательского времени, предусматривающей активное участие читателей в выборе стратегий чтения.

Роман «Diary of a Bad Year» (2007) Дж. М. Кутзее, нобелевского лауреата в области литературы (2003), родившегося в ЮАР и недавно переехавшего в Австралию, написанный почти полвека спустя после романа «Бледный огонь», удивительным образом перекликается с произведением «магистра игры» Набокова. Сложная полифоническая, полидискурсивная природа романа Кутзее являет собой превосходный пример комбинаторной игры на разных уровнях текста. Коммуникативно-творческая стратегия автора предусматривает создание дейктической неопределенности в сфере субъектно-объектных отношений, поддерживаемой также стратегией «остановки» сюжетного времени. Роман, в заглавии которого фигурирует слово «дневник» и который открывается оглавлением, включающим разделы «Strong Opinions, Second Diary, notes, acknowledgements», описывает жизнь и творчество пожилого австралийского писателя южно-африканского происхождения, которому немецкое издательство заказало книгу под названием “Strong Opinions” — деталь, недвусмысленно отсылающая нас к Набокову, опубликовавшему в 1973 году сборник своих интервью под таким же названием. Дж. Кутзее использует в романе ролевую и автобиографическую игру, рисуя образ именитого писателя, известного в романе как С. или Senior C., написавшего роман “Waiting for the Barbarians”. Сочетая автобиографические детали (реальные факты биографии, реальный роман) и вымысел, Кутзее создает сложную маску повествователя, в форме дневниковых размышлений высказывающего свои мысли по разнообразным проблемам современности, будь то демократия, устройство государства, Аль Каида, Тони Блэр или проблема авторства в литературе. Достаточно резкие суждения С., по форме напоминающие эссе и свидетельствующие о

тенденции «эссеизации литературы», о стирании границы между романом и философским эссе [3, с. 302], составляют содержание заказанной писателю С. книги. Наряду с текстовыми фрагментами, в которых за маской писателя С. проглядывает сам Кутзее, в текст романа включены фрагменты, повествующие о взаимоотношениях С. с двумя другими персонажами романа: соблазнительной и не очень далекой молодой женщиной Анией и ее другом Аланом, которые живут с писателем в одном высотном здании.

Дж. Кутзее использует в романе композиционную фрагментацию и прием моделирования «гипертекста», предлагая на каждой странице романа три графически выделенных текстовых фрагмента, обуславливающих создание полифонической структуры романа и множественность повествовательных перспектив: наиболее значимая часть страницы выделена под размышления писателя С. о судьбах современного мира, другая часть страницы от имени С. повествует о его знакомстве с Анией, которую он просит выполнять для него работу секретаря, работать над рукописным текстом книги и которая интересуется его как привлекательная женщина. Наконец, в третьем фрагменте на странице в прагматический фокус повествования попадают мысли Ании, ее переживания, впечатления от общения с С. и ее бой-френдом:

*06. On guidance systems*

*There were times during the Cold War when the Russians fell so far behind the Americans in weapon technology that, if it had come to all-out nuclear warfare, they would have been annihilated without achieving much in the way of retaliation. [ ]*

*As a typist pure and simple, Anya from upstairs is a bit of a disappointment. [ ] There are times when I stare in dismay at the text she turns in. According to Daniel Defoe, I read, the true-born Englishman hates “papers and papy”. Brezhnev’s generals sit “somewhere in the urinals”.*

*As I pass him, carrying the laundry basket, I make sure I waggle my behind, my delicious behind, sheathed in tight denim. If I were a man I would not be able to keep my eyes off me [10, p. 25].*

Прибегая в романе к композиционной фрагментации, Кутзее моделирует фикциональный мир, в котором философские размышления писателя С. чередуются с лирическими, ироническими, забавными и даже детективными элементами. Иронически обыгрывая контрапунктное соположение разных точек зрения персонажей, автор одновременно развлекает читателя и предлагает поразмышлять над глобальными проблемами современной жизни. Благодаря использованию приема моделирования «гипертекста», читателю предоставляется возможность выбора способа чтения: читать ли роман классическим способом, переходя от фрагмента к фрагменту на странице, или предпочесть «горизонтальный» способ чтения, при котором можно сначала прочесть, например, все «эссе», или «лирическую» часть романа. Кутзее использует языковую игру, предлагая читателям самим установить связь между забавными «описками» Ании, которая оказалась никудышной машинисткой, и оригиналом, «конечным продуктом» работы С. и Ании, представленным в верхней части страницы. Так, в приведенном примере Ания перепечатывает текст, неосознанно создавая каламбур об англичанах, которые ненавидят “papers and papy”. Актуализируя категорию ретроспекции и осуществляя связность на глобальном уровне текста, Кутзее отсылает читателей на страницу 13 романа, где в эссе, озаглавленном “On democracy”, можно найти следующее объяснение каламбура: *One recalls Daniel Defoe’s comment on religious strife in England: that adherents of the national church would swear to their detestation of Papists and Popery not knowing whether the Pope was a man or a horse. [10, p. 13].* Чтобы оценить забавность второго из приведенных каламбуров, выполняющих в тексте, помимо



юмористической, еще и характерологическую функцию, моделируя через образ Ании образ «среднего читателя», необходимо найти страницу 19 романа. Тогда вместо фразы о брежневских генералах “sitting somewhere in the urinals” в эссе “On terrorism” читатель прочтет первоначальное выражение: *somewhere in the Urals* [10, p. 19].

Рассмотренные в статье приемы, способствующие реализации стратегии «приостановки» сюжетного времени, могут встречаться в современных постмодернистских текстах по отдельности или, как показывает изученный материал, употреб-

ляться в тексте одновременно, моделируя художественное время, которое представляется дискретным, характеризуется дисконтинуумом, прерывистостью, с трудом поддается хронологической систематизации. К таким приемам в данной статье были отнесены приемы создания повествовательной фрагментации, в частности, прием композиционной фрагментации, прием обрыва повествования, прием коллажа и прием моделирования «гипертекста», а также типографические приемы и произвольный повтор структурных элементов текста.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. М.: Фолио. Аст, 2000. 255 с.
2. *Левин Ю. И.* Заметки о пародийности у В. Набокова и вообще // Текст. Интертекст. Культура. М.: Азбуковник, 2001. С. 298–305.
3. *Пестеров В. А.* Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX века. Волгоград: ВГУ, 1999. 309 с.
4. *Эко У.* Роль читателя. СПб.: Symposium, 2005. 501 с.
5. *Abish Walter.* In The Future Perfect. London: Faber and Faber, 1984. 156 p.
6. *Acker Kathy.* Don Quixote. N. Y.: Grove Press, 1986. 207 p.
7. *Barth John.* The Tidewater Tales. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987. 655 p.
8. *Barthelme Donald.* Sixty Stories. N. Y.: Penguin Books, 1993. 457 p.
9. *Brautigan Richard.* In Watermelon Sugar. London: Vintage, 2002. 142 p.
10. *Coetzee J. M.* Diary of a Bad Year. London: Vintage Books, 2008. 231 p.
11. *Coover Robert.* Pricksongs and Descants. N. Y.: Grove Press, 1969. 256 p.
12. *Heise Ursula K.* Time, Narrative and Postmodernism. Camb.: Cambridge University Press, 1997. 286 p.
13. *Lodge David.* The Modes of Modern Writing. L.: Edward Arnold Ltd, 1979. 279 p.
14. *McHale Brian.* Postmodern Fiction. N. Y. and L.: Methuen, 1987. 236 p.
15. *Nabokov V.* Pale Fire. L.: Penguin Books, 2000. 248 p.
16. *Sterne Laurence.* Tristram Shandy. London: Wordsworth Classics, 1996. 456 p.

### REFERENCES

1. *Zatonskij D. V.* Modernizm i postmodernizm. M.: Folio. Ast, 2000. 255 s.
2. *Levin Ju. I.* Zametki o parodijnosti u V. Nabokova i voobshche // Tekst. Intertekst. Kul'tura. M.: Azbukovnik, 2001. S. 298–305.
3. *Pesterov V. A.* Modifikatsija romanoj formy v proze Zapada vtoroj poloviny XX veka. Volgograd: VGU, 1999. 309 s.
4. *Eko U.* Rol' chitatelja. SPb.: Symposium, 2005. 501 s.
5. *Abish Walter.* In The Future Perfect. London: Faber and Faber, 1984. 156 p.
6. *Acker Kathy.* Don Quixote. N. Y.: Grove Press, 1986. 207 p.
7. *Barth John.* The Tidewater Tales. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987. 655 p.
8. *Barthelme Donald.* Sixty Stories. N. Y.: Penguin Books, 1993. 457 p.
9. *Brautigan Richard.* In Watermelon Sugar. London: Vintage, 2002. 142 p.
10. *Coetzee J. M.* Diary of a Bad Year. London: Vintage Books, 2008. 231 p.

11. Coover Robert. Pricksongs and Descants. N. Y.: Grove Press, 1969. 256 p.
12. Heise Ursula K. Time, Narrative and Postmodernism. Camb.: Cambridge University Press, 1997. 286 p.
13. Lodge David. The Modes of Modern Writing. L.: Edward Arnold Ltd, 1979. 279 p.
14. McHale Brian. Postmodern Fiction. N. Y. and L.: Methuen, 1987. 236 p.
15. Nabokov V. Pale Fire. L.: Penguin Books, 2000. 248 p.
16. Sterne Laurence. Tristram Shandy. London: Wordsworth Classics, 1996. 456 p.

*И. А. Шалудько*

### О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»

*Рассматриваются лингвистические механизмы, формирующие имплицитное содержание литературного текста и его новаторскую форму. Особо подчеркивается роль универсального феномена компрессии в создании таких стилистических средств языка, как амбивалентные структуры, интертекстуальные связи, диалог языков, авторская ирония. Анализ фрагмента романа Сервантеса «Дон Кихот» подтверждает существование тесной взаимосвязи между лингвистическими особенностями текста и его литературно-художественными характеристиками.*

**Ключевые слова:** стиль, имплицитное содержание, компрессия, диалог, ирония.

*I. Shaludko*

### On Stylistic Features of Cervantes' Novel *Don Quixote*

*The article deals with the linguistic mechanisms generating implicit content of a literary text and its innovative form. The role of the general phenomenon of compression is emphasized assuming that it creates such stylistic means as ambiguous structures, intertextual relationships, dialogue of languages, author's irony. The analysis of a fragment of Cervantes' novel *Don Quixote* confirms the close correlation between linguistic peculiarities of the text and its characteristics as a literary arts work.*

**Keywords:** style, implicit content, compression, dialogue, irony.

Общим местом всех работ, посвященных стилистике «Дон Кихота», является указание на жанровый синкретизм, или контаминацию жанровых форм. Конечно, нельзя не согласиться с тем, что «целый ряд структурных и идеологических моментов позволяет нам видеть в “Дон-Кихоте” своеобразную контаминацию рыцарского и плутовского жанров» [6, с. 263–264]. Кроме указанных Б. А. Кржевским рыцарского романа и пикарески в стилистику «Дон Кихота» органично вплетены черты едва ли не всех литературных жанров и форм, существовавших в современной Сервантесу национальной литературе: любовно-авантюрного (ви-

зантийского) романа и пасторали, гуманистического диалога и новеллы, ученого трактата и народного театра, историографического повествования и поэтических жанров, как ученых (сонет, эпитафия), так и народных (романсеро); и этот список можно продолжить. Итак, жанровый синкретизм «Дон Кихота» — общее место в сервантистике, своеобразная аксиома.

Однако едва ли этой характеристикой романа Сервантеса можно объяснить метаморфозу стилистического упражнения по сопряжению и пародированию жанров современной автору литературы в самое значительное ее явление.