Министерство образования и науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Смоленский государственный университет»

На правах рукописи

КОМИССАРОВА Елена Владимировна

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТРИЛОГИИ КОРНЕЛИИ ФУНКЕ “TINTENHERZ”, “TINTENBLUT”, “TINTENTOD”)

Специальность 10.02.04 – германские языки

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Л.М. Нюбина

Смоленск – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…… 4

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ…..... 9

1.1. Лингвистическое обоснование теории жанра……..... 9

1.2. Лингвистическая характеристика феномена «индивидуальный авторский стиль»…… 14

1.3. Междисциплинарные аспекты изучения понятия детской литературы……..……..……..……... 19

1.3.1. Генезис и функции сказки как лингвокультурного феномена…….…….....21

1.3.2. Фольклорная сказка vs. литературная сказка: сходство и различие языковой репрезентации …….……...…….....24

1.4. Проблема художественного времени и художественного пространства в тексте и ее языковой аспект……...……..28

1.5. Особенности хронотопа современной литературной сказки……...….38

1.6. Интертекстуальные элементы в тексте современной литературной сказки…….……42

1.6.1. Общее понятие об интертекстуальности……...……..……42

1.6.2. Лингвистические аспекты изучения интертекстуальности ….....47

1.6.3. Эпиграф на стыке двух дисциплин: литературоведческий аспект vs. лингвистический аспект……..54

1.7. Лингвостилистические особенности системы творчества Корнелии Функе……56

ГЛАВА 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ТРИЛОГИИ К. ФУНКЕ «TINTENHERZ», «TINTENBLUT», «TINTENTOD»……65

2.1. Общие характеристики языковой репрезентации художественного времени и пространства в трилогии К. Функе.....65

2.2. Языковая репрезентация двоемирия в трилогии К. Функе: оппозиция «условно реальный – волшебно-сказочный хронотопы»……..75

2.2.1. Пространственные языковые маркеры условно реального хронотопа……76

2.2.2. Темпоральные языковые маркеры условно реального хронотопа.……79

2.3.1. Пространственные и темпоральные языковые маркеры волшебно-сказочного хронотопа в имитационной инклюзивной локализации.....84

2.3.2. Семантические бинарные оппозиции при имитациионной инклюзивной локализации……..……..…90

2.4. Языковая репрезентация волшебно-сказочного хронотопа в пересекающейся локализации…….....98

2.4.1. Языковые формы выражения «псевдоинтертекстуальности» в трилогии К. Функе…….....98

2.4.2. Языковые формы репрезентации образа Средневековья в волшебно-сказочном хронотопе трилогии К. Функе…….....99

ГЛАВА 3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ИГРА В ТРИЛОГИИ К. ФУНКЕ «TINTENHERZ», «TINTENBLUT», «TINTENTOD»……..…….....111

3.1. Эпиграф как компонент интертекстуальности……..111

3.2. Репрезентация литературных направлений в эпиграфах……..……121

3.3. Эпиграф как маркер интертекстуальности основного текста……..125

3.3.1. Линейные паратекстуальные отношения……126

3.3.2. Нелинейные паратекстуальные отношения……132

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……139

ЛИТЕРАТУРА…….....145

ПРИЛОЖЕНИЕ ……...……...…….……160

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению лингвостилистических особенностей литературной сказки на основе произведений «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» немецкой детской писательницы Корнелии Функе.

Объектом исследования являются лингвостилистические особенности современной литературной сказки.

Предмет исследования составляют языковые и лингвостилистические репрезентанты пространственно-временной организации, а также языковые формы выражения интертекстуальной игры в произведении Корнелии Функе.

Актуальность настоящего исследования обусловлена, во-первых, недостаточным количеством работ, посвященных анализу лингвостилистических особенностей творчества Корнелии Функе, создания интертекстуальной игры на примере роли эпиграфа; а также общими задачами изучения феномена авторского стиля Корнелии Функе.

Теоретическую базу исследования составляют:

– *теории идиостиля* (Р. Барт, М.П. Брандес, В.В. Виноградов, Е.А. Гончарова, Ю.Н. Караулов, Л.М. Нюбина, Н.Т. Рымарь, А.В. Чичерин, В. Шмид, И.А. Щирова, У. Эко, V. Neuhaus, A. Seidler и др.);

– *концепции изучения жанра* в трудах отечественных и зарубежных ученых М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, А.Н. Веселовского, Ж. Женетта, В.И. Проворотова, Н.Д. Тамарченко, Ц. Тодорова, Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова, В.И. Тюпы, В.Е. Хализева и др.

– исследования *об особенностях пространственно-временной организации сказки* И.П. Амзараковой, И.Ю. Безукладовой, О.Н. Гронской, М.Н. Липовецкого, В.Ю. Клейменовой, В.Я. Проппа и др.;

– *теория интертекстуальности* (М.М. Бахтин, Ю. Кристева, Ж. Женетт, Р. Лахманн, Н.А. Фатеева, U. Broich, J. Helbig, S. Holthuis).

Цель данной диссертации заключается в изучении жанра литературной сказки на основе произведений «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» немецкой детской писательницы Корнелии Функе, а также в исследовании лингвостилистических особенностей авторского стиля Корнелии Функе.

Цель исследования предопределила постановку следующих **задач**:

– сформулировать жанровые доминанты современной литературной сказки;

– проанализировать теорию индивидуального авторского стиля и определить его значение для творчества К. Функе в ее литературной сказке;

– выявить основные особенности пространственно-временной организации трилогии Корнелии Функе;

– представить методы анализа художественного времени и пространства, а также интертекстуальной игры в рассматриваемом произведении;

– провести классификацию и представить историческую хронологию паратекстов в произведении Корнелии Функе «Tintenherz» и дать обоснование их использования;

– выявить участие эпиграфа в создании интертекстуальной игры в исследуемом произведении.

Научная новизна исследования определяется следующими полученными автором практическими результатами и теоретическими выводами:

1) установлена значимость жанра литературной сказки в современной детской литературе в немецком ареале;

2) выявлены лингвостилистические особенности жанровых доминант в пространственно-временной организации литературной сказки К. Функе;

3) показана интертекстуальная игра как одна из форм проявления игрового начала в современной литературной сказке Корнелии Функе;

4) представлена комплексная оценка взаимодействия паратекста с основным текстом;

5) обусловлен комплексный подход эпиграфа как лингвистического маркера интертекстуальности;

6) рассмотрено взаимодействие эпиграфа в форме линейных и нелинейных связей с содержательным аспектом текста.

Новый взгляд обусловлен междисциплинарным подходом, который учитывает точки зрения смежных с лингвистикой наук: литературоведения, психологии, лингвокультурологии, философии, что позволило по-новому и более глубоко взглянуть на лингвистические феномены, рассматриваемые в данной работе, и не только определить их сущности, но и попытаться выявить природу возникновения и функционирования.

Материалом для исследования послужили произведения Корнелии Функе, объединенные в трилогию о Чернильном мире: «Tintenherz» (2003), «Tintenblut» (2005), «Tintentod» (2007), охватывающие 2066 страниц текста.

Методологической базой диссертационного исследования являются, с одной стороны, общенаучные положения, с другой основные методологические принципы, разрабатываемые в теориях о литературных жанрах.

Для решения поставленных задач применялись следующие методы исследования: методы сравнения и описания, методы лексикографического и контекстуального анализа предложений и высказываний, интерпретационно-текстового анализа категорий времени и пространства, методы семного анализа лексики, обеспечившие системность анализа рассматриваемых проблем.

Результаты проведенного исследования позволяют сформулировать следующие **основные положения, выносимые на защиту:**

1. Литературная сказка, как главный жанр в современной детской литературе, связана с понятием жанра в литературоведении, с характеристиками сказки и ее особенностями.

2. «Память жанра», волшебно-сказочный хронотоп, игровая атмосфера языкового выражения сказочных феноменов составляют жанровые доминанты современной литературной сказки.

3. Оппозиции «условно реальный – условно нереальный (волшебно-сказочный) хронотоп» составляют основные характеристики жанра литературной сказки и подчиняют себе языковую структуру и семантику произведения.

4. Маркеры пространства и темпоральности волшебно-сказочного хронотопа представлены в виде семантических бинарных оппозиций в инклюзивной и пересекающейся локализации текста.

5. Интертекстуальная игра, будучи неотъемлемым компонентом семантической организации текста, находит свое яркое выражение в эпиграфе как его типическом маркере. Установлены линейные и нелинейные паратекстуальные отношения эпиграфа к тексту.

Теоретическая значимость исследования состоит в продвижении разработки теории индивидуального стиля немецкоязычного автора в детской литературе; в работе выявлены и проанализированы основные языковые маркеры различных уровней, характеризующие пространство и время в изучаемой литературной сказке, а также приемы интертекстуальной игры автора. Полученные данные вносят вклад в изучение категорий пространства и времени, интертекстуальности, эпиграфа как неотъемлимого компонента текста и лингвистического маркера интертекстуальной игры в тексте литературной сказки.

Междисциплинарный подход в изучении поставленных проблем позволил предложить лингвистике интегративную теорию репрезентации и оперирования разнонаучным знанием в языке. При этом учитываются не только языковые, но и исторические, диахронические связи общего энциклопедического характера, отражающего взаимодействие автора с миром литературы.

Практическая значимость работы. Материалы, результаты и выводы, полученные в ходе исследования, могут найти свое применение в преподавании курсов лексикологии, грамматики и стилистики немецкого языка, межкультурной коммуникации, при подготовке спецкурсов по немецкой литературе; в исследовательской практике при написании квалификационных и курсовых работ; в преподавании немецкого языка как основного, так и второго иностранного.

Степень достоверности и апробация работы. Необходимая степень достоверности результатов проведенной работы достигается тем, что в ней учитываются данные по теории вопроса в исследованиях на русском и

иностранных языках. Также достоверность исследования обеспечена большим объемом материала исследования, который охватывает 2066 страниц художественного текста трилогии Корнелии Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod».

Основные положения исследования были изложены в 5 публикациях по теме исследования, включая 3 статьи в изданиях, включенных в перечень ВАК Министерства образования и науки РФ. Основные положения работы и результаты исследования изложены на заседании кафедры немецкого языка (2017).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, 3 глав, заключения, списка использованной литературы и приложения. Библиографический список насчитывает 168 работ отечественных и зарубежных авторов (из них 28 на английском и немецком языках).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Лингвистическое обоснование теории жанра

Фундаментом для анализа любого произведения служит определение его жанровой принадлежности. Важность такой работы сформулировал М.М. Бахтин в исследованиях о жанрах [Бахтин 1986, 2000]. Любое произведение художественной литературы М.М. Бахтин относит к сложному, вторичному высказыванию, а жанр трактует как «типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное. <…> Органическое единство темы и выступления на тему» [Бахтин 2000: 306, 310]. Поэтому «всякая исследовательская работа над конкретным языковым материалом – по истории языка, по нормативной грамматике, по составлению всякого рода словарей, по стилистике языка и т. д. – неизбежно имеет дело с конкретными высказываниями (в нашем случае письменными), относящимися к различным сферам человеческой деятельности и общения, откуда исследователи и черпают нужные им языковые факты» [Бахтин 1986: 431]. Исследование природы высказывания или жанровой принадлежности тем самым помогает уйти от формального описания языковых средств, используемых автором в произведении, и дает почву для более глубокого лингвистического анализа и выявления причинно-следственного взаимодействия конкретно взятого произведения и системы функционирования языка в целом.

К фундаментальным трудам по данной проблематике относят, прежде всего, работы М.М. Бахтина [Бахтин 1975, 1986а, 1986б], исследования А.Н. Веселовского [Веселовский 1989]; представителей формальной школы: Ю.Н. Тынянова [Тынянов 1977], В.Б. Шкловского [Шкловский 1970]; ученых, придерживавшихся менее ортодоксальных взглядов: В.В. Виноградова [Виноградов 1971], Б.В. Томашевского [Томашевский 2002, 2007], исследующих принципы построения жанров. Идеи, изложенные этими учеными, стали

основополагающими в теории жанра, базовыми для современных литературоведов в их сегодняшней интерпретации понятия жанра.

Точка в изучении проблем жанра, однако, еще не поставлена. На настоящем этапе существования литературы такие исследователи, как М.П. Брандес [Брандес 2006], Ж. Женетт [Женетт 1998], Н.Д. Тамарченко [Тамарченко 2001], Ц. Тодоров [Тодоров 1975], В.Е. Хализев [Хализев 1999], также задаются вопросами определения жанровой принадлежности того или иного произведения, структуры жанра, классификации жанров и т.д. Нетривиальность данного вопроса связана прежде всего с эволюционным развитием художественной литературы, с динамикой ее развития.

Если углубиться в историю литературы, то мы увидим, что на более ранних этапах выдвигались формальные аспекты жанров: «Жанрообразующими началами становились стиховые размеры и ориентация на те или иные речевые конструкции и принципы построения. За каждым жанром были закреплены комплексы художественных средств. Жесткие предписания относительно предмета изображения, построения произведения и его речевой ткани оттесняли на периферию и даже нивелировали индивидуально-авторскую инициативу» [Хализев 1999: 333]. В данном случае мы можем говорить, что жанр определял стиль произведения. Такие жанры, структура которых строится на канонах, принято называть традиционными или каноническими. Эти жанры доминировали в литературе до XVIII века. Например: басня, ода, сонет, комедия, трагедия и др.

Изменения начались с наступлением эпохи романтизма, которая запустила процесс деканонизации жанров. Основным орудием этого процесса является ***роман***, который со второй половины XVIII века «становится ведущим жанром» [Бахтин 1986в: 394]. Роман, конечно же, существовал и ранее, например рыцарский роман, но его всегда относили к разряду низких жанров. Только с этого периода роман начинает влиять на существующие жанры, которые, по словам М.М. Бахтина, «романизируются <…>. Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую каноничность, приобретают характер стилизации» [Там же: 394]. И только роман определяют как главный неканонический жанр. В

основе данного понятия лежит творческий принцип, поэтому использование в определении жанровой структуры произведения подхода, предлагаемого учеными формальной школы, нельзя считать достаточным. Так, Б.В. Томашевский считал, что «все произведения можно сгруппировать, объединив произведения, сходные друг с другом по приемам построения. Такие группы сходных по построению между собой произведений называются жанрами» [Томашевский 2007: 124], то есть тексты, относящиеся к тому или иному жанру, должны иметь одинаковые композиционные формы. Роман в трактовке формалистов также рассматривался сквозь призму структуры построения: «роман как большая повествовательная форма обычно сводится к связыванию новелл воедино» [Томашевский 2002: 251].

Главным оппозиционером идей формальной школы выступал М.М. Бахтин. Он приблизился к пониманию лингвистических аспектов теории жанров. М.М. Бахтин сравнивал роман с жизнью отдельной эпохи, которую никак нельзя «сложить из отдельных жизненных эпизодов». М.М. Бахтин говорит о романе как о «новом, **качественном** (выделено нами. – *Е.К.*) построении жанровой действительности произведения». Определение жанра, данное Б.В. Томашевским, М.М. Бахтин, писавший под именем П.Н. Медведева, называет «путанным»: «только ли по наличному определению комплекса приемов характеризуется жанр?» [Цит. по: Чернец 2007: 26]. Действительно, с процессом деканонизации формальные признаки жанра, такие как стиль, размер, принципы построения, перестают быть «доминирующими, т.е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого» [Томашевский 2002: 207].

Что же в таком случае является доминантной, инвариантом неканонического жанра? В настоящее время современные исследователи в своих работах часто разделяют идеи, принадлежащие М.М Бахтину, о «жанровой сущности» и «жанровом содержании», который определил, что устойчивые признаки жанра связаны с тематикой произведения и с восприятием мира автором, его рефлексией. Так, например, Н.Д. Тамарченко определяет инвариант для жанра новеллы через ее жанровую сущность – «финальная перемена точки

зрения (героя, читателя) на исходную ситуацию, противоречащая логике сюжетного развертывания и связанная с новым, неожиданным событием» [Тамарченко 2001: 20]. Таким образом, в рамках неканонических жанров, с одной стороны, происходит наивысшее проявление индивидуального стиля писателя в каждом произведении, но, с другой стороны, даже для них существуют константы, «определяющие направление собственной изменчивости» [Бахтин 1975: 454-461]. Данная идея подкреплена понятием М.М. Бахтина «память жанра». Диалектика жанра состоит в том, что «сохранение той смысловой основы, которая запечатлена в постоянно воспроизводимом структурном инварианте жанра, сочетается с постоянным варьированием этой структуры и, тем самым, обновлением смысла» [Бахтин 1963: 142]. Данное утверждение справедливо и для канонических, и для неканонических жанров.

Сущность неканонических жанров приводит к многообразию их признаков, поэтому классифицируют жанры по разным основаниям. Наиболее полно раскрывающей признаки жанров мы считаем родовую классификацию произведений художественной литературы.

Сегодняшние теории жанра тесно связываются с понятием дискурса, который в данном случае рассматривается как коммуникативно-речевая стратегия текстопорождения и текстовосприятия с включением разнообразных языковых приемов и средств. В таком случае понятие «дискурс» соотносимо с понятием «речевой жанр», используемым М.М. Бахтиным как гипероним по отношению к любому высказыванию независимо от его формы (устное/письменное), а именно: для военных команд, бытовых диалогов, публицистических выступлений, научных исследований, деловых документов и всех жанров художественной литературы [Бахтин 1986]. Речевой жанр М.М. Бахтин понимал как «относительно устойчивые типы высказываний», вырабатываемые в определенной сфере использования языка [Бахтин 1986: 428]. По мнению ученого, речевой жанр определяется совокупностью трех компонентов: тематическим содержанием, то есть о чем говорится или цель высказывания; языковым стилем – с помощью каких средств языка (фонетических, лексических,

грамматических и т.д.) строится высказывание; и композиционным построением. Речевой жанр можно понимать, согласно В.И. Проворотову, как «форм[у] целесообразности, в основе которой лежит общественная функция, трансформируемая <…> в текстовую функцию» [Проворотов 2003: 26].

Отметим, что речевой жанр уже, чем понятие «дискурс», так как жанр подразумевает результат литературного творчества как сумму определенных характеристик, относящих данный текст к типологически похожим текстам. Эти свойства, как уже отмечалось, относятся к «определителям» или «признакам» жанра [Томашевский 2002: 206].

Мы полагаем, что основная проблема типологизации жанра состоит в подходе к его описанию, а именно в выделении в нем принципиального структурного инварианта, обязательных компонентов, которые разрешали бы отличать жанры друг от друга. Этот подход оправдан в случае закрытых жанров, но он не продуктивен при изучении открытых жанров, которые с большой частотностью возникают в эпоху постмодернизма.

В терминологии русской формальной школы будет происходить «смешение» жанров из центра на периферию, отражающее процессы заранее не предсказуемого взаимодействия жанровых традиций и творческого замысла адресанта художественного текста [Тынянов 1977: 256 – 257, 510 – 511]. Таким образом, «дискурс» и «речевой жанр» являются феноменами вероятностными, поскольку позволяют увидеть в любом литературном произведении следы не одного, а нескольких жанров, то есть увидеть элементы нестабильности и гибридности в структуре текста, что может привести к дальнейшим изменениям.

В нашем случае следует говорить о гибридном жанре литературной сказки, которая будет располагать как инвариантными свойствами фольклорной сказки, так и авторскими индивидуальными качествами.

Итак, изучив сущность жанра, мы осознали неразрывную связь данного литературоведческого понятия с лингвистической наукой. Вслед за Н.Д. Тамарченко мы полагаем, что определение жанровой принадлежности в рамках

анализа произведения необходимо «для адекватного понимания смысла литературных явлений» [Тамарченко 2012: 4].

Исходя из концепции М.М. Бахтина о «двоякой ориентации жанра», у автора есть свобода выбора жанра, но, с другой стороны, она ограничена внешней составляющей жанра, «ориентацией на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия», а также внутренней составляющей жанра – «тематическим содержанием». «Плоскость произведения служит ему для открытия, видения, понимания и отбора материала [Бахтин 2000: 310]. Так, в канонических структурах жанр определяет стиль, а само возникновение неканонических жанров обусловлено доминированием творчества и индивидуального стиля во всей структуре такого жанра.

1.2. Лингвистическая характеристика феномена «индивидуальный авторский стиль»

Изучение индивидуального стиля (идиостиля) писателя имеет глубокие корни и традиции как в литературоведении, так и в стилистике и лингвистике текста. Среди ученых, исследовавших проблему индивидульного стиля и роль автора художественного произведения, можно назвать следующие имена: Р. Барт [Барт 2001], М.П. Брандес [Брандес 2006], В.В. Виноградов [Виноградов 1960, 1971; 1980], Л.Я. Гинзбург [Гинзбург 1971; 1979], Е.А. Гончарова [Гончарова 1984, 1989, 2007], Ю.Н. Караулов [Караулов 1987], Л.М. Нюбина [Нюбина 2009], Н.Т. Рымарь [Рымарь 1994], В.П. Скобелев [Скобелев 1994], А.В. Чичерин [Чичерин 1980], В. Шмид [Шмид 2003], И.А. Щирова [Щирова 2007], У. Эко [Эко 2005], V. Neuhaus [Neuhaus 1971], A. Seidler [Seidler 1953] и др.

Впервые проблема автора была научно обоснована в «теории автора». Она возникла под влиянием трудов М.М. Бахтина [Бахтин 2000], В.В. Виноградова [Виноградов 1960, 1971; 1980], Л.Я. Гинзбург [Гинзбург 1979; 1971], Г.А. Гуковского [Гуковский 2003]. М.М. Бахтин утверждал, что именно творческая личность является «формально-содержательным центром

художественного видения». «Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла как его ценностное окружение» [Бахтин 2000: 206]. Эти слова созвучны с мнениями Н.Т. Рымаря и В.П. Скобелева о том, что любое произведение искусства, принадлежащее творческому субъекту, «это не только монолог, оно хранит в своей структуре громадный опыт человеческого сознания и деятельности, опыт, который художник хотя и перерабатывает, но не может присвоить, так же как и сами формы деятельности художника принадлежат не только ему, они созданы человечеством» [Рымарь 1994: 11].

Среди разнообразия дефиниций идиостиля или «образа автора» можно привести определение А.В. Чичерина: «Индивидуальный стиль – это поэтическая мысль в ее действии, ее ритм, ее цепкость, вооруженность, ее способность к познанию мира и передаче сконцентрированной энергии духа». [Чичерин 1980: 233].

В.В. Виноградов подчеркивал, что «процессы резкой индивидуализации поэтической речи знаменуют выработку новых оригинальных стилей и ломку традиционных форм литературного языка» [Виноградов 1980: 3]. Поэтому стилистика, согласно В.В Виноградову, должна заниматься изучением индивидуальных стилей, которые он определял как «систему эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения символов», а автора как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем-рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1980: 3; Виноградов 1971: 118, 119, 121]. Акцент на изучение индивидуальных стилей, сделанный В.В. Виноградовым, не теряет своей актуальности и сегодня. Ведь наряду с функциональной, нормативной стилистикой, существует отдельное направление, изучающее стиль субъекта, создавшего речевое произведение, то есть индивидуальный стиль автора.

В современные трактовки понятия «стиль» включены его неотъемлемые характеристики – индивидуальность и уникальность. По словам Р. Барта, стиль –

это «…слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора…», а мера оригинальности зависит вовсе не от изобретения чего-то нового [Барт 2001: 331], она заключается в умении «свободно играть литературой», то есть «как угодно варьировать, комбинировать любые литературные “топосы” и “узусы”» [Косиков 1994: 29]. Данная мысль коррелирует с проблемой нормы и возможностью отклонения от правил в угоду создания индивидуального стиля. Л.М Нюбина полагает, что «успешность коммуникации зависит не столько от следования нормам, сколько от сознательного нарушения правил нормативного использования…» [Нюбина 2009: 92], и рассматривает проблему нормы в качестве одного из объективных факторов, воздействующих на индивидуальность стиля. Наряду с объективными факторами, на стиль воздействуют «субъективные особенности субъекта речи» и «умение субъектом речи сочетать объективные и субъективные факторы в тексте» [Там же: 91]. Отметим, что все три перечисленных фактора смыкаются в одной точке – субъекте речи. Такое смыкание является проявлением антропоцентрического понимания языка современной лингвистики, в которой «…абсолютную смысло- и формообразующую роль в художественном тексте играет творческий субъект – автор...» [Щирова, Гончарова 2006: 131]. По Ю.С. Степанову, центральной фигурой является языковой субъект, автор художественного текста предстает как «языковая личность». Ю.Н. Караулов рассматривает субъект речи как личность, выраженную «в языке (текстах) и через язык)» [Караулов 1987: 38]. Языковая личность, по Ю.Н. Караулову, имеет трехуровневую структуру, в нее входят: вербально-семантический лексикон, лингво-когнитивный тезаурус, мотивационный прагматический уровень (прагматикон). Лексикон – это набор лексико-семантических единиц, характерных для речи субъекта. Тезаурус в наибольшей степени характеризует свойственную личности картину мира, так как представляет собой соотнесенные между собой концепты и концептосферы. Прагматикон охватывает «коммуникативно-деятельностные потребности личности, движущие ей мотивы» [Там же: 87].

Как следствие, для изучения индивидуального стиля писателя необходим анализ всех трех уровней его языковой личности с учетом известной об авторе экстралингвистической информации. Последняя необходима для «установления связи между уровнями в структуре языковой личности, для перехода от одного уровня на другой» [Там же: 45].

Эти мысли о языковой личности созвучны постмодернисткому пониманию образа автора. Так, например, Р. Барт рассматривал письмо (языковую деятельность индивида) как способ реализации индивидуального всеобщим, а творческий акт как некое осмысленное усилие, как продукт творчества, доступный общественному пониманию [Барт 1953].

Как подчеркивает Е.А. Гончарова, ключом к идиостилю писателя является категория «образ автора», которая проявляется во взаимодействии автора и его персонажей, именно речевая структура каждого персонажа «отражает отношение к национальному литературному языку автора» [Гончарова 1989: 7-8].

В стилистическом энциклопедическом словаре понятие «образ автора» имеет несколько толкований: «1) одно из проявлений глобальной категории субъектности, выражающей творческое, созидательное начало в разных видах деятельности, включая речевую; 2) основная категория текстообразования, наряду с образом адресата формирующая лингвистические и экстралингвистические факторы текстообразования; 3) художественная категория, формирующая единство всех элементов многоуровневой структуры литературного произведения; 4) образ творца, создателя художественного текста, возникающий в сознании читателя в результате его познавательной деятельности» [СЭСРЯ 2007].

Проблема образа автора связывается в литературоведении с реальной личностью творца, а также с проблемой читателя, которые подробно изучил в своей работе В. Шмид, в ней он рассматривает такие понятия, как «конкретный автор» и «абстрактный автор», «конкретный читатель» и «абстрактный читатель», понятие «нарратор» и его типы, предлагает схему семантической иерархии литературного произведения [Шмид 2003]. Абстрактный автор (образ автора) не значит «фиктивный», он существует в тексте имплицитно, на основе творческих

следов-симптомов. Ему нельзя приписывать ни одного слова художественного текста, он не идентичен с нарратором, но представляет собой принцип «вымышления» событий с ситуациями, героями, действиями, логики действий и всего изображаемого мира, с включением нарратора. Абстрактный автор нуждается в конкретизации со стороны читателя. Это скорее реконструкт, создаваемый читателем на основе содержащихся в тексте следов-симптомов [Там же: 53 – 54].

В основе возникновения литературного текста лежит способность автора не только донести до читателя собственную картину мира, но и включить в нее потенциального читателя, от которого зависит литературная жизнь его текста. По У. Эко, автор создает «некую модель возможного читателя …, которой сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал» [Эко 2005: 17]. Коррелирующие понятия «автор» и «читатель» являются глобальными текстовыми категориями, изучение которых станет более адекватным, если будут учитываться особенности автора и читателя как реальных когнитивных субъектов и ментальных аналогов – модулируемых гипотетических сущностей [Щирова 2007: 137 – 138].

В современной лингвистике активно развивается прикладное направление – стилеметрия, основанное на методиках квантитативного анализа идиостиля. Данная дисциплина позволяет сопоставлять лингвистические признаки стиля одного автора со стилями других, а также анализировать изменения индивидуального стиля автора в диахронии, выявляя при этом «стабильные» и динамические характеристики идиостиля [Андреев 2011].

Таким образом, несмотря на множество работ по проблемам авторского стиля, этот вопрос остается в центре внимания филологов вследствие появления новых методов исследования, новых идей в развитии этой категории с учетом факторов лингвистического и экстралингвистического характера.

1.3. Междисциплинарные аспекты изучения понятия детской литературы

Детская литература – это «художественная литература для детей и юношества» [ЛЭС 1987: 91]. Таким образом, данное понятие ограничивается предельным возрастом адресата, который составляет 15 – 16 лет. Цель детской литературы – воспитание и образование детей языком художественных образов. В современном немецком языке часто используется понятие «Kinder- und Jugendliteratur» («детская и юношеская литература», перев. нами. – *Е.К.*), которое применяется в отношении текстов, имеющих познавательное и поучающее воздействие на детей и подростков. Ср: «alle Texte und Bilder, die einen Erlebnis- oder Belehrungseinfluss auf heranwachsende Zuhörer, Betrachter oder Leser enthalten» [Амзаракова 2004: 109]. Вслед за российскими специалистами в детской литературе мы выделяем: ***собственно детскую литературу*** – произведения, прямо адресованные детям; произведения, подпадающие под понятие ***круг детского чтения*** (созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей) и ***произведения, сочиненные детьми***, которые относят к детскому литературному творчеству.

Вычленение произведений для детей в отдельную область знаний вызвано ориентацией на целевую аудиторию, т.е. фокус-группу, которой являются в данном случае дети. Структурно-жанровые различия играют в этом случае второстепенную роль, так как в детской литературе происходит лишь частичная трансформация художественных структур, свойственных литературе для взрослых. Образ читателя-ребенка, по мнению И.Н. Арзамасцевой и С.А. Николаевой, пронизывает все произведение, и «по одной строфе или даже стиху, по одному абзацу или фразе можно определить читательскую адресацию текста – «детское» или «не-детское» произведение перед нами» [Арзамасцева 2009: 17]. С точки зрения литературоведения и языкознания особенности детской психологии играют одну из главных ролей в вопросе классификации этой литературы. Возрастной отрезок, обозначенный в определении детской литературы (до пятнадцати – шестнадцати лет) является предметом изучения

отдельной науки – возрастной психологии, которая подразделяет его на несколько периодов в связи с психическим развитием ребенка, поэтому в детской литературе наиболее часто встречается деление книг на группы в соответствии с развитием речемыслительной способности ребенка. Эта классификация относится к так называемой практической классификации, которая учитывает возрастные этапы развития ребенка и периодизацию образовательного процесса. И.Н. Арзамасцева и С.А. Николаева выделяют следующие группы: литературу для дошкольников, младших школьников, учащихся средних классов и подростково-юношескую литературу [Арзамасцева 2009: 22]. В каждом из таких периодов на авансцену часто выходит тот или иной жанр. Так, перефразировав известную поговорку «каждому овощу – свое время», можно сказать: каждому возрасту – своя книга, свой жанр. Это происходит под влиянием совокупного ряда факторов: возрастных особенностей, интересов юных читателей и воспитательно-образовательных задач. Если детей дошкольного и младшего школьного возраста привлекают, прежде всего, сказки, то в подростково-юношеском возрасте – романы, триллеры, детективы и др., что говорит об усложнении картины мира ребенка в процессе социализации. «Текстовая картина ребенка очень разнообразна», с момента рождения он «погружен в мир текстов: звучащий из уст мамы текст любимых книжек, слышимый воспринимаемый глазом текст мультфильма или фильма» [Амзаракова 2005: 3]. Благодаря этим начальным текстам в жизни ребенка формируются «коллективное когнитивное пространство» и «когнитивная база». Когнитивное пространство включает уникальную совокупность всех знаний и представлений, определяющих принадлежность человека к той или иной социальной группе, а когнитивную базу можно обозначить как лингвокультуру личности [Карасик 2003: 24].

Детская литература создает картину мира ребенка, формирует его языковую личность, что подразумевает «выявление, установление смыслов и ценностей в ее картине мира, в ее тезаурусе» [Караулов 2003: 36]. Человек будучи существом социальным по своей природе, живет в условиях созданной человечеством культуры, возникающей в ходе развития и функционирования общественных

отношений. Картина мира приобретает форму языкового сознания или модели мира, которая активно формируется в детском сознании с помощью текстов. Языковая картина мира, в свою очередь, обозначает «мир в зеркале языка», что следует понимать как «отображение в психике человека предметной окружающей действительности, опосредованное предметными значениями и соответствующими когнитивными схемами и поддающееся сознательной рефлексии» [Леонтьев 1993: 18], то есть как результат прошлого того народа, к которому мы себя причисляем [Уфимцева 1996: 161].

Однако сами эти факторы могут меняться во времени, поскольку при смене эпох меняются и образовательные программы, литературные предпочтения, стереотипы и ценности, происходит движение литературы из одной возрастной группы в другую: какие-то книги перемещаются в связи с возрастными параметрами, а некоторые исчезают из круга детского чтения. Стабильной остается лишь литературоведческая жанровая классификация, наиболее объективная в исследовании детской литературы, которая делит детские произведения на сказки, романы, рассказы, поэмы и т.д.

На основании вышеизложенного к детской литературе мы относим *собственно детскую литературу* – произведения, *прямо адресованные детям*; произведения, подпадающие под понятие *круг детского чтения* (созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей) и *произведения, сочиненные детьми*, которые относят к детскому литературному творчеству.

1.3.1. Генезис и функции сказки как лингвокультурного феномена

Упомянутая специфика детской литературы дает повод говорить об особенностях ее жанрового своеобразия. Отметим, что детская литература представлена различными литературными жанрами из всех трех литературных родов: эпоса, лирики, драмы, «каждый из которых соответствует определенной функции слова (репрезентативной, эмотивной, коммуникативной)» [ЛЭС 1987: 329]. К любому литературному жанру можно добавить словосочетание «для

детей» и найти соответствующее произведение, которое является образцом детской литературы.

Главенствующая роль во всем многообразии книг для детей отводится сказкам. Этот жанр является главным жанром детского чтения на всех этапах развития ребенка. Изучению жанра сказки посвящено большое количество работ. Большинство ученых: Я. Гримм, В.А. Гусев, Е.А. Костюхин, М. Люти, Д.М. Медриш, Е.М. Мелетинский, Н. Познанский, А.А. Потебня, В.Я. Пропп – при этом апеллирует к фольклористике в связи с тем, что фольклорная сказка является архежанром для литературной сказки (см. далее).

Фольклорные сказки доминируют в раннем возрасте. Такие сказки рассказываются родителями вслух детям, которые еще не овладели навыком чтения, сама природа народной сказки говорит о том, что она является элементом ***устного*** коллективного творчества. Слово «сказка» происходит от русского слова «сказывать», в определении, данном А.Н. Никифоровым, подчеркивается имманентное свойство сказки – ее устность: «Сказки – это устные рассказы, бытующие с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [Никифоров 1930: 7]. Вследствие устного характера фольклорной сказки она может быть пересказана по-другому одним и тем же рассказчиком. Эфемерный характер сказки, тем не менее, не лишает данный жанр устного народного творчества возможности систематизации, так как сказки «воспроизводятся с минимальными отклонениями от канонических устных образцов…» [Гронская 1987: 41]. Под канонами в данном высказывании, на наш взгляд, следует понимать устойчивую структуру, которую, как доказал В.Я. Пропп в своей работе «Морфология сказки», имеет любая сказка. Для изучения жанра сказки В.Я Пропп делает выбор в пользу формального подхода, опираясь на идеи А.Н. Веселовского, который, рассуждая о схематичности сюжетов и главенствующей роли мотивов в формировании сюжета, рассматривал в качестве типичных примеров такой схематизации в первую очередь сказку и миф: «Под сюжетом я разумею тему, в

которой снуются разные положения-мотивы…» [Веселовский 1989: 305]. Основываясь на примерах фольклорных сказок, В.Я. Пропп приходит к выводу, что в сказке всегда присутствуют постоянные величины, выстроенные в строгой последовательности: «меняются названия (а с ними атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия, или *функции*» [Пропп 2001: 20]. В свою очередь выделяемые В.Я. Проппом функции позволяют утвердиться в универсальности предложенной А.Н. Афанасьевым классификации сказок. Основываясь на эмпирическом материале, последний выделял сказки о животных, волшебные, новеллистические, кумулятивные, при этом каждому из 4 разрядов соответствует определенный набор функций.

Содержательный аспект фольклорной сказки рассматривается О.Н. Гронской в работе «Языковая картина мира немецкой народной сказки». В ней проведен системный анализ языковой картины мира немецкой народной сказки, описан ее лексикон-тезаурус, речевая партитура текста как система форм речевого взаимодействия повествователя и персонажей, проведена лингво-стилистическая интерпретация в системе форм изображенной речи, показаны языковые способы реализации сказочной фантастики и др. [Гронская 1998: 3].

Исследование О.Н. Гронской показывает, что язык закрепляет значения, присущие национальной культуре, закрепляет тематические ряды лексики, показывает естественность и окультуренность языка, маркирует реалистический и сказочный хронотоп [Там же: 8 – 9]. При этом О.Н. Гронская ссылается на идею В. фон Гумбольдта о национальном варианте языковой картины мира.

Таким образом, литературная сказка – это особый жанр детской литературы, который строится на взаимодействии вымышленного и реального мира, в основе которого лежит информация об организации объективного мира, стандартов социального поведения, ценностные аспекты языкового сообщества.

1.3.2. Фольклорная сказка vs. литературная сказка: сходство и различие языковой репрезентации

Постепенно с обучением чтению ребенок знакомится с более сложным жанровым образованием – с литературной или авторской сказкой. В различных источниках могут встречаться оба этих названия как взаимозаменяемые. На двусмысленность терминологии обращает внимание Л.В. Овчинникова, которая разводит эти два понятия, выстраивая их в отношения гипероним-гипоним. Таким образом, литературная сказка «включает в себя: писательские обработки зафиксированных народно-сказочных сюжетов; творчество писателей-сказителей, а также сказки индивидуально-авторские или собственно литературные» [Овчинникова 2003: 42].

Однако не только вопросы терминологии привносят неоднозначность данному литературному явлению. Наиболее глубинные проблемы жанра, типологические свойства литературной сказки и т.д. постоянно занимают внимание ученых. Изучению различных аспектов жанра литературной сказки посвящены работы В.П. Аникина [Аникин 1985], И.Н. Арзамасцевой [Арзамасцева 2009], Н.Н. Большаковой [Большакова 2007], Л.Ю. Брауде [Брауде 1997], В. Зусмана [Зусман 1987], Т.Г. Леоновой [Леонова 1982], М.Н. Липовецкого [Липовецкий 1992], И.П. Лупановой [Лупанова 1981], Л.В. Овчинниковой [Овчинникова 2003], Дж.Р.Р. Толкина [Толкин 2000], И.В. Цикушевой [Цикушева 2008], Ю.Ф. Ярмыша [Ярмыш 1972].

Для понимания типологических особенностей литературной сказки многие ученые стремятся сопоставить литературную и фольклорную сказки. «Сказки писателей слились в сознании людей всех поколений со сказками народа. Это происходит потому, что каждый писатель, каким бы оригинальным ни было его собственное творчество, ощущал свою связь с фольклором» [Аникин 1985: 22]. Априори можно утверждать, что в структуре этих двух понятий однозначно есть объединяющие элементы, которые составляют ядро каждого из них. Ведь сказка, как бы она ни определялась – литературная либо фольклорная – это все равно

сказка, существует какое-то «типологическое родство» инвариантов литературной и фольклорной сказок (М.Н. Липовецкий), которое «является центральным, ключевым для понимания сущности жанра литературной сказки» [Липовецкий 1992: 9]. Такого же мнения придерживается и И.П. Лупанова: «литературная сказка должна повторять народную в ее традиционных параметрах <…>, она весьма свободна и в выборе материала, и в выборе формы. И, однако, есть какие-то от фольклора идущие «правила игры», есть такие приметы жанра, без которых сказка перестает быть сказкой» [Лупанова 1981: 76-77]. Данное качество сближает литературную и фольклорную сказки, но, с другой стороны, ставит вопрос о том, является ли литературная сказка самостоятельным жанром. Мы придерживаемся в данном случае точки зрения ученых, которые положительно отвечают на данный вопрос, то есть считают литературную сказку индивидуальным, независимым литературным жанром.

Причины этого следующие.

1. Литературная сказка, во-первых, отличается от фольклорной даже по формальным признакам. Прежде всего, это выражается в соотнесении сказок по форме повествования, характеризующейся диадой «устное – письменное». Литературная сказка существует только в одном письменно зафиксированном варианте, так как ее язык характеризуется индивидуальным стилем писателя, нередко весьма образным.

2. Свободный авторский стиль проникает и в морфологическую структуру литературной сказки. Начало и конец произведения могут не соответствовать канонам фольклорной сказки, описанным В.Я. Проппом [Пропп 2001].

3. По своему объему авторская сказка также может быть разной, в зависимости от того, к какому жанру литературы она больше тяготеет. Ведь процесс деканонизации фольклорной сказки позволяет расширить границы литературной, что стало приводить к появлению «жанровых модификаций» [Арзамасцева 2009: 20]. Это, например, сказка-повесть, сказка-новелла, сказка-поэма, сказка-притча, сказка-пьеса, сказка-пародия, научно-фантастическая сказка, сказка абсурда. Т.Г. Леонова справедливо замечает, что литературная

сказка – это «синтетический жанр, соединивший компоненты разных жанров (собственно фольклорной сказки и разных литературных и нелитературных жанров)» [Леонова 1982: 194]. Поэтому доминанта другого жанра, присутствующая в сказке, может определять и ее объем, например, если это сказка-повесть, то она не будет отличаться большим объемом.

4. Знак тождества нельзя поставить и между содержательными аспектами фольклорной и литературной сказок, составляющими ее основную характеристику – сказочность. И здесь мы готовы согласиться с М.Н. Липовецким, который утверждает, что в литературной сказке не происходит точного копирования доминанты фольклорной сказки, а запускается механизм, определяемый М.М. Бахтиным как «память жанра» [Бахтин 1963]. Меняющиеся глобальные внешние факторы, определяющие действительность, как например: новые течения в культуре, переориентация жизненных ценностей, научно-технический прогресс, неизбежно отдаляют литературную сказку от фольклорной. Такие элементы структуры сказки, как зачин, конец, присутствуют в литературной сказке, тем не менее содержательно они могут довольно сильно отличаться от традиционных зачинов фольклорной сказки: «Для литературной сказки характерно необычное начало, <…> более напоминающее по жанру произведение реалистического характера. <…> Закон счастливого конца, очень важный для сказки вообще, в авторском произведении часто становится неоднозначным, с привкусом жизненной горечи» [Цикушева 2008: 22].

Однако окончательно разорвать связь между этими двумя жанрами невозможно, потому что в литературной сказке всегда будут присутствовать носители памяти ее архетипа, без которых она сама перестанет существовать как жанр.

По мнению М.Н. Липовецкого, «взаимодействие основных и факультативных носителей памяти жанра (жанровая ситуация, артистическая повествовательная структура, общая игровая атмосфера – осколки сказочной поэтики волшебной сказки) способно сформировать литературную сказку как жанр <…> доминантой которого является память жанра волшебной сказки» [Липовецкий 1992: 160].

5. Наряду с волшебно-сказочным хронотопом как одним из основных носителей «памяти жанра» ученые присваивают литературной сказке игровое начало или, по-другому, игровую атмосферу, которую исследователи также причисляют к носителям «памяти жанра»: «Писатель не порывает с фольклорной традицией, а как бы дает ей вторую жизнь, обнаруживает в ней скрытый, неиспользованный художественный потенциал. Происходит своеобразная игра жанром» [Зусман 1987: 228].

Все это доказывает, что фольклорная сказка по отношению к литературной является ее архетипом, однако в то же время литературная сказка очень далека от своего первоисточника и по-своему уникальна, что делает ее самостоятельным жанром. Активируемая с помощью «памяти жанра» сказочность вступает во взаимодействие с творческим замыслом автора, его стилем, порождая, в свою очередь, литературную сказку.

Игровой поэтике литературной сказки посвящено исследование Н.Н. Большаковой. Оно показывает средства игровой поэтики в произведениях немецкого писателя М. Энде. Автор относит его произведения для детей к жанру литературной сказки. В диссертации показаны интертекстуальные влияния на писателя разнообразных литературных, философских, религиозных течений и направлений [Большакова 2007: 3]. Среди целей этого исследования отмечены взаимодействие жанра и идиостиля, основные черты жанровой структуры литературной сказки, классификация форм языковой игры разных уровней, интертекстуальная игра и др. В результате исследования автор представил текстовые доминанты этого жанра у М. Энде. При этом Н.Н. Большакова отмечает, что интертекстуальная игра М. Энде исключительно своеобразна и представляет собой особую полевую структуру ядерно-периферийного характера [Там же: 6].

Так почему же жанр литературной сказки доминирует в детской литературе? Структура данного жанра, на наш взгляд, соответствует психологическим потребностям читателя. Ведь ни одна сказка не обходится без элементов чудесного, в сказке ими пронизано все «развитие сюжета, образы персонажей, принципы организации хронотопа» [Королькова 2010: 142]. По

мнению Л.Ю. Брауде, в сказке «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора» [Брауде 1977: 234]. Именно наличие «чудесного» притягивает детей, которые еще верят в него, не отделяют его от реальности, и тех, кому такого чуда уже не хватает, а сказка компенсирует этот недостаток. Кроме того сказки, так же как фэнтези, фантастика, привлекают и взрослых, помогают «убежать» от реальности; в сказке решение «морально-этически[х] и эстетически[х] проблем» происходит в «волшебно-фантастическом или аллегорическом развитии событий…» [Ярмыш 1972: 177]. Об эскапизме (бегство от реальности) как о функции волшебной сказки пишет Дж.Р.Р. Толкиен: «Существуют голод, жажда, нужда, боль, горе, несправедливость, смерть. Но даже, когда человек не стоит лицом к лицу с ними, есть древние недостатки, от которых волшебные сказки предлагают некий сорт избавления, и старые надежды и желания (затрагивающие самые корни фантазии), для которых они предлагают некий вид удовлетворения и утешения. Некоторые представляют собой извинительные слабости или любопытство, такие как желание свободно, как рыба, посещать глубины морей <…> то есть, точнее, когда его воображаешь, а не используешь» [Толкин 2000].

1.4. Проблема художественного времени и художественного пространства в тексте и ее языковой аспект

Художественный мир как отражение мира объективного немыслим без времени и пространства. Время и пространство являются в художественной литературе категориями вымышленными, они представляют собой некий образ хронотопа, созданный творческим воображением автора. С одной стороны, художественные образы времени и пространства соотносятся с содержанием текста как «измерения художественного мира» и выступают аналогами реальности в условных формах фантазии. С другой стороны, художественный мир произведения «не есть порождение чистого и сплошного вымысла, не есть полная небылица…» [Асмус 1968: 56]. В этой связи художественное время и

пространство являются формами бытия эстетической действительности, они гносеологического и аксиологического обозначения культуры.

Наличие связи между двумя онтологическими категориями времени и пространства обосновано теорией относительности А. Эйнштейна. О существенной взаимосвязи художественного времени и пространства в литературе говорил М.М. Бахтин. Эту взаимосвязь М.М. Бахтин определяет как хронотоп [Бахтин 1986: 122]. Категория хронотопа в художественном тексте выполняет лингво-культурологическую функцию, а именно раскрывает понимание времени и пространства в художественном мире писателя средствами языка. А.Я. Гуревич высоко оценивает значение категории времени, которая, по его мнению, наряду с пространством образует своего рода модель мира, «сетку координат», при посредстве которой люди выстраивают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании [Гуревич 1972: 15].

Исследованию феномена пространственно-временного единства в литературе посвящено большое число работ литературоведов, среди которых М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Н.К. Гей, Д.С. Лихачев, Н.Ф. Ржевская, З.Я. Тураева, Ф.П. Федоров, А.Г. Цейтлин, В.Б. Шкловский и многие другие.

Категории времени и пространства являются неотъемлемыми категориями художественного текста. Рассматривая текст как объект лингвистического анализа, И.Р. Гальперин выделяет категорию континуума, которая непосредственно «связана с пространством и временем» [Гальперин 1981: 87], являясь вместилищем нерасчлененного потока пространства и времени, ее можно представить как определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся в пространстве и времени, однако в художественном тексте автор волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время и пространство действия в угоду композиции и сюжету произведения. Разрывы, перескоки, описание конкретных действий, осуществляемое одновременно в двух противостоящих мирах, все это озадачивает читателя, и требуется напряженная работа мысли для того, чтобы увидеть в этом замысел писателя [Там же: 88]. Мы имеем здесь дело, по мнению М.В. Никитина, с фидейным сознанием или

фидейным мышлением, которое строит свои миры с оглядкой на непреложный, данный в опыте мир: <…> стремится по-своему своими средствами объяснить, постигнуть интерпретировать его [Никитин 2007: 638].

В отличие от традиционного понятия «хронотоп», в дихотомии пространство/время М.В. Никитин считает первичным пространство и называет это двуединство «топохронос» [Никитин 2007: 652]. «Прототипической моделью пространства» в основополагающей ментальной картине действительности всех людей служит некоторое вместилище с неопределенными границами, открытыми для размещения в нем предметов. «От этой базисной модели пространства начинается отсчет модификаций и трансформаций идеи пространства во всех иных, вторичных ментальных мирах – фидейно-мифологических и фантазийно-игровых – в разнообразных их вариантах, включая художественные» [Никитин 2007: 647, 648].

В художественном тексте «топохронос» репрезентируется в трансформированном виде. Под пространством и временем в нем в сущности понимаются «пространственно-временные признаки вещей и событий изображаемых миров, характер их субъективно-синестезического восприятия и субъективная реструктурация топохроноса» [Никитин 2007: 658]. Категории пространства и времени являются в художественном тексте лишь изображением действительного течения времени действительного передвижения в пространстве [Гальперин 1981: 97], условность этих категорий заставляет читателя воспринимать произведение в двух планах – реальном и ирреальном.

Время как еще более абстрактная и сложная для осмысления категория, чем пространство, воспринимается через последнее. «…Пространство потому “роднее” сознанию как основа мыслительных операций, что оно статично. Осознание мира и в его статике, и в его динамике требует всякий раз “останавливать мгновения”, расчленять поток восприятия на кадры, с тем, чтобы фиксировать их в памяти и получать время на анализ. <…> Начинается формирование этого непростого концепта на более наглядной основе

пространственной динамики – изменения положения вещей в пространстве» [Никитин 2007: 649].

Художественное время как вторичная модулируемая система создается творческим воображением автора произведения и существенно отличается от времени физического. Д.С. Лихачев в «Поэтике древнерусской литературы» пишет о том, что «художественное время – это само время, как оно воспроизводится, изображается в художественном произведении» [Лихачев 1979: 210]. Исследователь при этом устанавливает соотношение между временем фактологическим и временем изображенным, показывает взаимодействие авторского времени и времени персонажей, анализирует технику временного повествования на основе русского фольклора.

Важной теоретической заслугой З.Я. Тураевой является определение топологических характеристик художественного времени, которые получены путем сопоставления «с фундаментальными свойствами реального времени» [Тураева 2016: 17]. Обнаруженные инварианты среди характеристик последнего, такие как одномерность, непрерывность, необратимость, упорядоченность, послужили трафаретом при определении топологических свойств художественного времени. При переносе характеристики реального времени на художественное выяснилось, что при описании последнего чаще выявляются противоположенные инвариантам реального времени свойства: многомерность, дискретность, обратимость [Тураева 2009: 93]. При этом следует подчеркнуть, что перечисленные топологические свойства художественного времени не являются инвариантными, так как в отличие от реального художественное время является субъективной формой существования материи. Это связано с природой литературного текста, имеющего автора и предполагающего наличие читателя, а также наличие границ – начала и конца. Автор в праве самостоятельно избирать собственные характеристики времени художественного произведения. Ц. Тодоров выделяет в тексте две временные оси: «ось рассказывания» и «ось описываемых явлений», при этом первая – одномерна, а вторая – многомерна [Тодоров 1975: 66]. «Их соотношение порождает многомерность художественного времени,

делает возможным смещения, обусловливает множественность временных точек зрения в тексте» [Николина 2003: 122]. Многомерность художественного времени становится особенно наглядной в произведениях, где действия происходят параллельно в разных местах.

Варианты полярных топологических свойств течения времени, встречающихся от произведения к произведению, удобно представить при перечислении в виде оппозиций: дискретность/непрерывность, конечность/бесконечность, замкнутость/открытость [Медриш 1980: 19]. З.Я. Тураева добавляет к этому списку также движение/статичность, упорядоченность/неупорядоченность, обратимость/необратимость, одномерность/многомерность [Тураева 2016: 18-30].

В художественном произведении время переживается, переоценивается, преобразуется, отодвигается, останавливается, расширяется или сворачивается, с тем чтобы показывать в нем отражение человека и мира [Рябцева 1997: 81]. С этой целью автор может показать короткий или длинный временной промежуток, может заставить идти время медленно или быстро, может изобразить его протекание последовательным или непоследовательным. Мгновение может «остановиться» или «промелькнуть». С одной стороны, время может быть замкнутым, совершающимся только в пределах данного сюжета, а с другой – открытым, включенным в широкий поток исторического времени какой-либо эпохи.

Другие исследователи считают, что художественное время возникает на взаимопересечении двух начал: времени рассказчика и времени персонажей [Андреева 1976: 4]. Анализируя архитектонику времени в структуре романов У. Фолкнера, В.Л. Спивак рассматривает ее в двух основных аспектах: как индивидуально-творческую и как ингерентную категорию текста, создаваемую всем комплексом средств поля темпоральности – лексическими, грамматическими, функционально-стилистическими [Спивак 1979].

Время в художественном произведении представляет собой множество индивидуальных времен. Каждый персонаж, так же как и каждый объект

реальной действительности, имеет свое индивидуальное время. Художественное время выступает как некое множество индивидуальных времен с определенной временной зависимостью между ними. Причем длительность описываемых событий может быть различной: от классических произведений с их единством места и времени до эпических полотен,\ с показом жизни нескольких поколений. Отсчет времени в художественном произведении не совпадает или по крайней мере может не совпадать с исторической хронологией.

Категория художественного времени многоаспектна. Оно не нейтрально к плотности изображаемых действий. Под плотностью понимается быстрое или медленное течение времени действия в произведении. Кроме того, художественное время включает в себя и изображение субъективного восприятия времени героем произведения. Наконец, художественное время – это сложное переплетение трех порогов восприятия – автора, персонажей и читателя.

Таким образом, время в художественном произведении – это длительность, последовательность, соотнесенность событий, основанных на причинно-следственной, линейной или ассоциативной связи. Оно является формой организации эстетической действительности, образом, связанным с воплощением авторской концепции и отражением его понимания мира. Время в литературе – это одновременно и объект художественного изображения, художественный фактор, и средство изображения действительности и картины мира героя/героев. Категория времени в художественном произведении выполняет лингво-культурологическую функцию: оно средствами языка раскрывается понимание времени в картине мира писателя. Используемые в художественном тексте временные понятия (час, день, минута, год, вечность и т.п.), выбор форм и времени глагола, модальные выражения типа (вдруг, неожиданно, медленно, быстро, навсегда), образы, ассоциирующиеся со временем (описание движения, покоя, образ часов и т.д.), замедление или ускорение ритма повествования могут иметь символическое значение и определять модель времени в художественном произведении [Михеева 2003: 204].

Однако воля «творца» произведения в определенной степени может быть ограничена доминантами жанра текста. Успех автора, на наш взгляд, заключается в знании законов жанра и умелом учете их в индивидуальном творчестве. Категория художественного времени является исторически изменчивой. В истории развития человечества существовали разные модели времени, которые сменяли друг друга. Ранний период характеризуется мифологическим временем. Его признаком является идея циклических изменений, идея вечного циклического возвращения. В мифологии, например, настоящее и будущее выступают как разные лики времени прошедшего, которое является инвариантной, или, в сегодняшних терминах, типологической ординатой, этого времени. Мифы повествуют о начале мира, о появлении времени, время здесь начинает дробиться и делиться. По логике мифологического времени так происходило когда-то и так будет происходить всегда.

Время в художественном мире текста существует совместно с пространством, поскольку эти две категории являются формой существования текста, его непременными атрибутами. «Бесспорно, что время и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы». Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени [Вернадский 1966: 106].

Фольклорная сказка как жанр коллективного творчества диктует свои определенные правила. Ряд исследователей фольклора, среди которых Д.С. Лихачев, Д.М. Медриш, подчеркивают, что фольклорной сказке свойственна замкнутость художественного времени на сюжете: «Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто на сюжете» [Лихачев 1979: 228].

Пространство – универсальная категория, которая широко используется во многих областях знаний – как в точных науках (в физике и математике), так и в гуманитарных (в философии, психологии, лингвистике). Рассмотрение категории пространства в различных научных дискурсах ведет к формированию плюрализма концепций, осмысливающих данную категорию уже на фундаментальном онтологическом уровне.

В научной картине мира «пространство и время существуют объективно, вне и независимо от сознания» [Спиркин 2004: 254]. Разнообразие методологических подходов не всегда приводит к общему знаменателю уже на фундаментальном уровне изучения онтологической проблемы.

Понятие пространства выражает сосуществование и отделимость вещей друг от друга. К специфическим свойствам пространства реального мира относятся: симметрия и асимметрия, конкретная форма и размеры, месторасположение, расстояние между телами, пространственное распределение вещества и поля, а также границы, отделяющие различные системы [Философский энциклопедический словарь 1983: 542]. Можно так обобщить научное понимание этих качеств пространства: неразрывная связь со временем и движением материи; протяженность (рядоположенность и сосуществование различных элементов – точек, отрезков, объемов); возможность увеличения/уменьшения числа элементов; связность (отсутствие «разрывов» в пространстве); относительная прерывность; (раздельное существование объектов и систем, имеющих собственное измерение); трехмерность [Кобозева 2000: 153]. В других источниках выделяются качественные и количественные топологические свойства пространства. К качественным характеристикам относят следующие: трехмерность, непрерывность, континуальный характер; к количественным – метрику, кривизну, изотропность, одинаковость.

В современном языкознании категория *пространства* заняла свою нишу в ее предметно-понятийном аппарате в рамках междисциплинарного направления – когнитивной лингвистики, изучающей проблемы соотношения языка и когнитивной деятельности человека. В противоположность философскому воззрению, исследователи категории пространства в области языкознания все чаще предлагают рассматривать пространство не как абстрактное понятие, а сквозь призму человеческого сознания. В.Н. Топоров так описывает онтологические свойства пространства: «Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а, наоборот,

конституируется ими. Оно всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует» [Топоров 1992: 340].

Ведущей силой созидания языковой картины мира является человек, который подсознательно подчиняет онтологическую категорию пространства когнитивным процессам концептуализации и категоризации: «Элементы языковой картины мира и их взаимосвязи не являются прямым отражением объектов мира и его структуры. Она передает не столько сам мир, сколько то, как видит и понимает объекты и явления, структуру мира человек, выделяя конкретные аспекты и характеристики» [Болдырев 2015: 41]. Результатом прохождения сквозь призму человеческого сознания становится построение в языке эгоцентрических моделей пространства, «отправной точкой категоризации пространства, основанной на принципе эгоцентризма, является говорящий» [Безукладова 2016: 115]. Принцип эгоцентризма языкового построения пространства находит свое отражение в различных дискурсах текста художественного, политического, публицистического.

И.Ю. Безукладова на материале немецкого языка выделяет следующие эгоцентрические модели пространства: эго-пространство, приватное пространство, социальное пространство [Безукладова 2016: 121].

Каждая модель состоит из физического и ментального пространств. Выделяемые виды пространства различаются по принципу соотнесения индивидуума с пространством: «пространство принадлежит человеку, человек принадлежит пространству, пространство и индивидуум категоризуются как независимые друг от друга сущности» [Безукладова 2016: 277].

Художественное пространство в основном отражает реальное, однако для него нерелевантны метрические качества, то есть оно не знает трехмерности, непрерывности, одинаковости. Топос, являясь принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме, выступает в качестве языка для выражения непространственных отношений текста [Ср.: Лотман 1980: 381]. Создаваемое пространство может быть объемно-историческим в исторических романах или воображаемым, как в сказке, в которой оно мало

сопротивляется материальной среде, является «сверхпроводимым» для героев, которые двигаются в сказке с необычайной легкостью и скоростью. Дорога в сказке прямая и быстрая, поле широкое, море не препятствует кораблю и героям, но все вместе они вносят в сказку масштабность и значительность, расширяя пространство до безграничности. Рассматриваемая категория пространства заняла свою нишу в предметно-понятийном аппарате лингвистической науки благодаря генезису в современном языкознании такого междисциплинарного направления, как когнитивная лингвистика, которая изучает проблемы соотношения языка и мышления. Ведь именно пространство в совокупности с другими естественными категориями отражает процесс формирования определенной картины мира.

Художественное пространство отличается от реального и имеет следующие свойства: оно воображаемо, имажинативно, перцептуально. «В перцептуальном пространстве реализуются наши ощущения, в реальном – реальные объекты» [Зобов, Мостепаненко 1974: 17]. В художественном пространстве располагаются и перемещаются герои, оно заполняется определенными вещами, предметами, пейзажами, служит фоном для сюжетных действий. Топосы распадаются на более конкретные локусы, в которых размещается каждый герой, в зависимости от жанра эти локусы разнообразны и переменчивы: город/деревня, театр/дом, гостиная/кухня, дорога/станционная изба и др. Эти мелкие локусы, выражающие такие характеристики художественного пространства, как объем, плотность, нестабильность, пересекаемость и др., объединяются в категории «интеграция» текста, что означает состояние связанности отдельных, дифференцированных частей [Гальперин 1981: 124].

Произведение художественной литературы может включать в себя разные уровни: 1) пространство автора и читателя; 2) пространство героев; 3) эмпирическое пространство текста, в котором взаимодействуют автор, герои и читатель; 4) сам текст произведения во всем его объеме со всеми видами художественного пространства [Ср.: Гальперин 1981: 19; Бирман 1966: 130; Андреева 1976: 4 – 6]. Во многом эта позиция обусловлена противопоставлением

двух планов коммуникации: временем повествования и временем говорения «Erzählzeit und erzählte Zeit» [Weinrich 1964].

Первоначальное, архаическое пространство является компонентом мифопоэтической картины мира со следующими свойствами: 1) неотделимость от времени; 2) неразрывная связь с предметами и объектами, которые «населяют» данное пространство; 3) отделенность пространства от непространства; 4) членение и соединение пространства в нереальном мире мифа [Топоров 1983: 241]. Как отмечают ученые при описании художественного пространства, автор ориентируется на конфигурацию объектов, находящихся между собой в определенных пространственных отношениях [Кобозева 2000: 155].

1.5. Особенности хронотопа современной литературной сказки

Изучение теории генезиса жанровых доминант литературной сказки [Аникин 1985, Бахтин 1979, Большакова 2007, Брауде 1979, Гронская 1998, 2012, Клейменова 2013, 2015, Леонова 1996, Липовецкий 1992, Минералова 2002, Неелов 1987, Овчинникова 2003, Пропп 2000, Altmann 2001] задает вектор рассмотрения данного вопроса от мифа через фольклорную сказку к сказке литературной.

Характерной особенностью волшебно-сказочного хронотопа фольклорной сказки является создание «особого замкнутого мира», «тридесятого царства» [Пропп 2000: 11]. Хронотоп «тридесятое царство» корнями уходит в эпоху первобытного мышления, основанного на мифах, ритуалах, обрядах, а именно в существовавшую тогда мифологему «царство мертвых», представляющую собой «иное понимание пространства, времени и множества, чем то, к которому привыкли мы» [Пропп 2000: 17]. Семантическим ядром данного хронотопа является создание контрмодели по отношению к реальному миру, с присущими ей признаками иррациональности и фантастичности.

Важно отметить, что в основе мифологического мышления лежит бинарная логика семантических оппозиций, главной из которых является «космос – хаос».

Семантика данной оппозиции отражает космогоническую функцию мифа, так как миф в первую очередь должен рассматриваться как объяснение первобытным мышлением бытия [Мелетинский 2000]. Принцип бинарной логики непосредственно подчиняет себе структуру волшебной сказки, являющейся прямой наследницей мифа. В волшебной сказке этот принцип находит свое отражение в разделении мира на два полюса: мир реальности и антимир фантастики, причем в последнем «воспроизводится мифологическая концепция хаоса» [Липовецкий 1992: 32]. Таким образом, оппозиция «реальное – фантастическое» предопределяет наличие как минимум двух хронотопов, описывающих эти миры. Данный факт подтверждается словами О.Н. Гронской о том, что волшебная сказка «имеет принципиально дуалистическую картину мира, где сосуществуют хронотоп фантастики и реалистический хронотоп» [Гронская 1998: 8]. Исходя из биспациальной модели построения хронотопа возможно три варианта сосуществования субмиров в литературной сказке: 1) параллельно-симультанная локализация: субмиры не пересекаются; 2) пересекающаяся локализация: существуют точки пересечения субмиров, благодаря которым персонажи могут перемещаться между ними; 3) имитационная инклюзивная локализация: «при которой персонажи выбирают пространственный фрагмент в пределах “как бы мира” для создания волшебного субмира» [Клейменова 2013: 167].

Ввиду наличия двухчастной структуры хронотопа литературной сказки логично ожидать разведение лексического наполнения при описании пространств условно реального и волшебно-сказочного хронотопов на маркеры пространства экзистенционально реализуемого субмира и маркеры пространства экзистенционально нереализуемого субмира. В.Ю. Клейменова выделяет при этом третий промежуточный вид: «маркеры пространственной неопределенности – узуальные лексические единицы и устойчивые словосочетания, которые используются для описания любого субмира фикционального мира сказки и внетекстовой реальности» [Клейменова 2015: 239, 240].

Литературная сказка, являясь конечным звеном хронотопической триады миф – фольклорная сказка – литературная сказка, сочетает в себе «образ пространства и времени (хронотопы), один из которых изоморфен образу реального мира <…>, а другой изоморфен фольклорному фантастическому образу “небывальщины”, мира, которого в принципе не может быть» [Гронская 2012: 17 – 18]. «Фантастичность образности в <литературной> сказке совмещается с атмосферой реального быта и иногда даже с узнаваемостью места действий», – отмечает Т.Г. Леонова [Леонова 1996: 4].

На первый взгляд, присутствие в литературной сказке онтологически несвойственных ей реалистических объектов, в отличие от произведений других жанров – новеллы, романа и т.д., где сближение с реальностью более оправдано, кажется парадоксальным, так как противоречит инварианту-признаку сказки – ирреальности [Минералова 2005: 40 – 41], для которой «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [Брауде 1979: 6 – 7].

Попытки объяснить проникновение в художественный текст реальности делал еще Аристотель, который во времена античности анализировал уже сформировавшиеся литературные жанры, называя причинами их появления способность, необходимость и стремление к подражанию (вместо термина «подражание» зачастую используется термин *мимесис* – основное понятие в «Поэтике» Аристотеля). «Сочинение эпоса и трагедий, а также комедий и дифирамбов, <…> все это, вообще говоря, подражания; <…>. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем и отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, результаты подражания всем доставляют удовольствие» [Аристотель 2008: 23, 26 – 27].

Однако ошибочно полагать, что собственно реальность, изображаемая в художественном тексте, представляет собой точную копию объективно существующего мира. «Художественный текст, – подчеркивает З.Я. Тураева, – создает совершенно особую ситуацию, хотя и соотносимую с исходной, но

неравную ей» [Тураева 2009: 52]. Происходит это потому, что реальность в художественном тексте не может считаться объективной: она предстает перед читателем преобразованной автором, или по-другому изморфной, то есть «сохраняюще[й] определенное подобие форм» [Бычков 2004: 266].

В понимании В. Шмида художественный текст представляет собой тотальное пространство фикциональности: «фиктивными являются все тематические компоненты повествуемого мира – персонажи, места, времена, действия, речи, мысли, конфликты и т.д.» [Шмид 2008: 38]. Отсюда следует, что даже присутствующие в тексте топонимы следует относить к художественным образам – «специально создаваемы[м] в процессе особой творческой деятельности» [Бычков 2004: 266].

Процесс создания художественного текста – это индивидуально-творческая деятельность автора по созданию чего-либо нового путем преобразования действительности.

Такая формулировка приводит нас к дефиниции художественного вымысла в краткой литературной энциклопедии, который определен как «один из основных моментов литературно-художественного творчества, состоящий в том, что писатель, исходя из реальной действительности, создает новые, художественные факты <...>. Даже в тех произведениях, которые опираются на реальные события, в той или иной степени всегда имеет место вымысел, проявляющийся в «изобретении», выдумывании отдельных поступков, переживаний. …Писатель, используя реальные частные факты, обычно соединяет их в новое “вымышленное” целое» [КЛЭ 1967: 1069].

В художественном тексте, таким образом, происходит взаимопроникновение вымысла и реальности, под этим подразумевается, что реальность в художественном тексте есть вымысел, а любой художественный вымысел основан на реальности. В результате взаимопроникновения реальности и вымысла в каждом из них должны присутствовать элементы, подражающие объективной действительности, которые можно определить как миметические

маркеры, «имеющие экзистенционально реализуемые соответствия во внетекстовой реальности» [Клейменова 2015: 120].

1.6. Интертекстуальные элементы в тексте современной литературной сказки

1.6.1. Общее понятие об интертекстуальности

Понятие «интертекстуальность» было введено в лингвистическую науку французским семиологом Юлией Кристевой. Интертекстуальность как явление взаимодействия текста и культуры отражено во многих исследованиях: М.М. Бахтина [1986, 1996], Р. Барта [Барт 1989], Ж. Женетта [Женетт 1998], Г.К. Косикова [Косиков 1994], Ю. Кристевой [Кристева 2000, 2004], Р. Лахманн [Лахманн 2009, 2011], Н. Пьеге-Гро [Пьеге-Гро 2008], И.П. Смирнова [Смирнов 1995], П.Х. Торопа [Тороп 1981], Н.А. Фатеевой [Фатеева 1998, 2007], В.Е. Чернявской [Чернявская 2009], U. Broich [Broich 1985], J. Helbig [Helbig 1996], S. Holthuis [Holthuis 1993], R. Lachmann [Lachmann 1990], M. Pfister [Pfister 1985], P. Stocker [Stocker 1998] и др.

Предпосылками для появления теории интертекстуальности стали работы М.М. Бахтина по теории высказывания, которые и предопределили возникновение данного термина. Изучая речевые высказывания, которые могут формироваться из одного слова, М.М. Бахтин пришел к выводу, что словарные значения всех слов сами по себе нейтральны, т.е. они никому не принадлежат и ничего не выражают, «но они могут обслужить любого говорящего и самые различные, и прямо противоположные оценки говорящих <…> экспрессия, повторяем, принадлежит не самому слову: она рождается в точке того контакта слова с реальной действительностью в условиях реальной ситуации» [Бахтин 1986: 455, 459]. Вследствие своего индивидуально-контекстуального характера каждое слово накапливает в себе традиции, идеи, идущие в форваторе той или иной эпохи, подвергается трансформации в результате взаимодействия

говорящего с другими партнерами по коммуникации, поэтому «речевой опыт всякого человека формируется и развивается в непрерывном и постоянном взаимодействии с чужими индивидуальными высказываниями» [Там же: 460]. Каждое слово говорящего несет на себе печать чужого слова, ведь говорящий, в образном сравнении М.М. Бахтина, «не библейский Адам, имеющий дело только с девственными, еще не названными предметами, впервые дающий им имена» [Бахтин 1996: 198]. Данная мысль вписывает слово в социально-исторический контекст, раскрывает его диалогическую природу, создает, по словам Ю. Кристевой, «иную логику языка» [Кристева 2000: 427], рассматривающую поэтическое слово «как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [Там же: 428]. Именно концепция диалогизма слова и высказывания М.М. Бахтина (включающая экзистенциальный диалог, заложенный в любое речевое высказывание, а также полифонический диалог, характеризующий литературную речь) легла в основу теории интертекстуальности, предложенной Ю. Кристевой. Сопоставляя диалогическое слово (по М.М. Бахтину) с текстом, Ю. Кристева обнаруживает, что и текст, подобно слову, диалогичен, и вводит понятие интертекстуальности: «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000: 429]. Поддерживая эту точку зрения, семиолог-постструктуралист Ролан Барт полагает, что любой текст обладает свойством интертекстуальности: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-либо другому тексту» [Барт 1989: 418], «текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам литературных источников» [Барт 1989: 388]. Сущность предложенной теории интертекстуальности связывается с понятием текстовой динамики и противостоит статичному подходу структурализма. Постструктуралисты сочетают с текстом такие понятия, как трансформация [Кристева 2000], пермутация, транспозиция [Кристева 2004]. Текст рассматривается в этой связи как самостоятельная единица, характеризующаяся продуктивностью, то есть письмо, «не знающее остановки» [Барт 1989: 389],

создает текст. В то время как автор, подчеркивает Р. Барт, транспонируя предшествующие и нынешние высказывания, нивелируясь в тексте, из субъекта, создающего текст, превращается в скриптора, «который может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и что само писалось впервые; в его власти только смешивать разные виды письма,…» [Барт 1989: 388]. Именно Р. Барт вводит в лингвистическую науку метафору «смерть автора», которую принято считать одной из характерных черт постмодернизма.

Субъект письма умышленно удален из самого термина интертекстуальности. По словам Ю. Кристевой, этот феномен приходит «на место понятия интерсубъективности» [Кристева 2000: 429]. В результате возникающей дихотомии «интерсубъективность – интертекстуальность» наличие или отсутствие субъекта – это и есть основной отличительный признак, раскрывающий смысл каждого из понятий. Такая полярность идей постструктуралистов в итоге приводит, как это часто бывает, к неполноценному раскрытию интертекстуальности. Метафорическое отрицание роли автора текста, по выражению Н. Пьеге-Гро, «кладет конец психологическому подходу к самому феномену перезаписи», в соответствии с которым только автор, как сформированная языковая личность, способен «овладеть стихией разноречия, вторгающейся в ее дискурс» [Пьеге-Гро 2008: 77]. Утверждение концепции о «смерти автора», тем самым, автоматически выводит из лингвистики уже упомянутое понятие «языковой личности», а соответственно, неразрывно с ним связанные понятия «индивидуальный стиль», «языковая картина мира».

Совершенно очевидно, что теоретики постструктурализма заняли крайне радикальную позицию дискриминации в отношении автора как субъекта письма, придавая интертекстуальности значение «всеобщего закона литературного творчества» [Цопов 2008: 94], закрепляя за самим письмом свойство, позволяющее транспонировать чужие высказывания, причем речь здесь идет о бессознательном процессе: «всякие поиски источников соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [Барт 1989: 418].

Игнорирование эксплицитных форм интертекстуальности, таких, например, как цитата, референция, а также отказ от обнаружения интертекста, что является прямым следствием критики и отмежевывания от теории источников, может воспрепятствовать пониманию текста как при его лингвистическом и литературоведческом анализе, так и при простом обывательском чтении, поэтому «отнюдь не безразличен тот факт, что в романе цитируется именно данный автор или данный жанр: смысл текста оказывается основан на подобном цитировании» [Пьеге-Гро 2008: 78]. Проецируя данный вопрос на объект нашего исследования, стоит отметить, что литературная сказка, являясь синтетическим жанром, как следствие, неизбежно использует интертекстуальные связи, а «память жанра», будучи ее первоосновой, что было показано ранее, по своей сути и есть изначально заложенный в ней интертекст.

Во многом понимание интертекстуальности изменилось благодаря Жерару Женетту. Межтекстовое взаимодействие, которое является «тем, чем он (текст) явно или тайно связан с другими текстами» [Женетт 1998: 338], – это транстекстуальность. Ж. Женетт выделил в ней 5 возможных типов связей. Интертекстуальность в данной теории не рассматривается как первоэлемент литературы, а раскрывает всего лишь один из 5 типов межтекстового взаимодействия: «буквальное (более или менее буквальное, целостное или нет) присутствие одного текста в другом…» [Там же: 338] в виде цитат, плагиата и аллюзий. Скрытые связи, проявляющиеся, например, в пародировании, имитации, осмеянии одного текста (гипотекст) в другом (гипертекст) Ж. Женетт обозначил как гипертекстуальность. Отдельно им выделены отношения текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу – паратекстуальность, а также «связь, объединяющая комментарий и текст, который он комментирует» [Там же: 338] – метатекстуальность. Принадлежность текста к какому-либо жанру также определяется с позиции взаимодействия текстов и входит в транстекстуальность как архитекстуальность.

Как полагают некоторые ученые, в выстроенной Ж. Женеттом системе межтекстовых отношений происходит чрезмерное ее дробление, а определяемое в

этой системе понятие интертекстуальности предельно узко и не может претендовать на конечную трактовку. Выделяя дополнительные понятия гипертекстуальности, паратекстуальности, метатекстуальности и архитекстуальности, Ж. Женетт не отрицает возможного присутствия форм интертекстуальности в предложенных типах отношений. При этом он пренебрегает изучением структурного наполнения межтекстовых отношений, собственно интертекстом, который проникает во все типы связей между текстами, так как для него «речь идет <…> о том, чтобы раскрыть характер самой этой связи». Однако именно интертекст в разных своих воплощениях – в виде паратекста, гипотекста и т.д. – проникает во все типы связей между текстами. Таким образом, мы, вслед за Н.А Фатеевой, В.Е. Чернявской, считаем возможным несколько расширить понятие интертекстуальности и рассматривать его как текстовую категорию (ср. Чернявская 2009). Н.А. Фатеева предложила типологию интертекстуальных элементов, которая включает: собственно интертекстуальность, образующую конструкцию «текст в тексте»; паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию; метатекстуальность как пересказ и комментирующую ссылку на предтекст; гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого; архитекстуальность как жанровую связь текстов; иные модели и случаи интертекстуальности [Фатеева 1998].

Теория интертекстуальности отнюдь не исчерпала себя, поэтому она имеет большое количество как предшественников, так и продолжателей. Становится очевидным, что приращение нового знания стало возможно за счет лояльности к интертексту, к которому так пренебрежительно относились постструктуралисты. Поэтому нам кажется неслучайным, что Н. Пьеге-Гро вместе с интертекстуальностью определяет и интертекст: «Интертекстуальность … – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст – это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением *in absentia* (например, в случае аллюзии) или включается в него *in praesentia*» [Пьеге-Гро 2008: 48]. Н.А.

Фатеева также, характеризуя интертекстуальность, приводит типологию интертекстуальных элементов, составляющих интертекст и «тянущих за собой различные виды межтекстовых связей» [Фатеева 1998: 25]. Это еще раз подтверждает, что интертекстуальность, как явление дуалистическое, включает не только межтекстовые отношения, но и интертекст, наполняющий их. Также всегда нужно помнить о том, что интертекстуальность может рассматриваться с точки зрения читателя и с точки зрения автора. Первая, по определению Н.А. Фатеевой, «это установка на (1) более углубленное понимание текста или (2) разрешение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами» [Фатеева 2007: 16]. Тогда как с точки зрения автора «это способ генезиса собственно текста и постулирования собственного поэтического “Я” через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маскировки с тестами других авторов (т.е. других поэтических “Я”)» [Фатеева 2007: 20].

1.6.2. Лингвистические аспекты изучения интертекстуальности

Актуальные тенденции интеграции смежных дисциплин зачастую переводят интертекстуальность в область современного лингвокультурного направления языкознания. Так, например, С.Г. Бочаров считает, что русская литература возникла «на больших путях общеевропейской культуры», «на свободном просторе международного умственного взаимодействия», «в ней совмещается *наследование* ключевых конфликтов в этой культуре» [Бочаров 2007: 14-15]. Эти высказывания С.Г. Бочарова созвучны идеям М.Н. Бахтина о «памяти жанра», а также «глубинной литературной памяти или топики и культурной дистанции» А.М. Панченко [Панченко 1986: 248].

Теория интертекстуальности в трактовке В.И. Карасика и Г.Г. Слышкина анализируется с точки зрения концептологического подхода: «принадлежащий тому или иному виду дискурса текст может рассматриваться как совокупность апелляций к различным концептам» [Слышкин 2000: 40], так как последние

зачастую определяются как единицы сознания и отражающей человеческий опыт информационной структуры [Кубрякова 1996: 90].

Данное определение, на наш взгляд, раскрывает прагматическую сторону интертекстуальности: для автора важно, чтобы написанное им произведение было воспринято, понято и, значит, вызвало какую-либо реакцию (положительную или отрицательную) у читателя. По словам У. Эко, «когда сочиняют, думают о читателе» [Эко 2011: 93], поэтому автор склонен опираться на общеизвестные артефакты культуры, которые предположительно знакомы читателям, представляющим определенную языковую культуру; и соответственно, создают национальную концептосферу, включающую «наивную картину мира данного языка, формирующую образную составляющую концептов, национальную систему ценностей, формирующую оценочную составляющую концептов и определенную сумму информации, необходимую для успешного общения в рамках данной культуры» [Слышкин 2000: 7]. По мнению Г.Г. Слышкина, совокупность референций на культурные артефакты, включающие общеизвестные тексты, «служит основой для формирования в сознании носителя языка текстовой концептосферы» [Слышкин 2000: 7]. Для обозначения текстов такого рода в лингвистическую науку Ю.Н. Карауловым было введено понятие прецедентности. К прецедентным текстам он относит тексты «(1) значимые для той или иной личности в познавательном или эмоциональном плане, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 2003: 216]. Прецедентными текстами, как следствие, считаются не только тексты художественной литературы, но и виды устной народной словесности, например анекдоты, пословицы и поговорки, тексты рекламы, публицистические тексты, публичные речи политических деятелей. Такие факторы макроуровня, как культурные революции, глобальные процессы изменения культурных ценностей, приводят к появлению новых типов дискурса, расширяют понятие прецедентных текстов, данное Ю.Н. Карауловым.

Некогда установленный критерий отнесения к прецедентным текстам по продолжительности их существования, по мнению Г.Г. Слышкина, постепенно утратил свое значение: это видно на примере прецедентных текстов рекламных роликов, которые существуют обычно короткое время ввиду быстрой потери эффекта новизны, а значит, снижения интереса к объекту рекламы. Кроме того, правомерным становится вопрос о прецедентных текстах для малой социальной группы (семейный прецедентный текст, прецедентный текст студенческой группы и т.д.).

Г.Г. Слышкин под прецедентным текстом понимает «любую характеризующуюся цельностью и связностью последовательность знаковых единиц, обладающую ценностной значимостью для определенной группы» [Слышкин 2000: 29].

Исходя из данного определения для прецедентного текста, можно сделать вывод, что аксиологический признак является доминирующим в его формировании. Г.Г. Слышкин предлагает классифицировать подобные тексты на основе дифференциации ценностей.

Прецедентные тексты разделяются Г.Г. Слышкиным на: микрогрупповые, макрогрупповые, национальные, цивилизационные, общечеловеческие [Слышкин 2000: 29]. Следует отметить, что из данной классификации исключаются индивидуальные ценности, поскольку они противоречат сущности понятия прецедентности, возникающей только в процессе коммуникации.

Чаще всего в дискурс языковой личности прецедентный текст вводится не полностью, а фрагментарно, в виде интертекстуальных элементов, Ю.Н. Караулов называет такой способ семиотическим [Караулов 2003: 217]. Такие интертекстуальные элементы, формирующие интертекст, обозначают равнозначным понятием «текстовые реминисценции», определяемые как «осознанные vs. неосознанные, точные vs. преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста. Текстовые реминисценции могут представлять собой цитаты (от целых фрагментов до отдельных словосочетаний), “крылатые

слова”, отдельные определенным образом окрашенные слова, включая индивидуальные неологизмы, имена персонажей, названия произведений, имена их авторов, особые коннотации слов и выражений, прямые или косвенные напоминания о ситуациях» [Супрун 1995: 17].

Г.Г. Слышкин выделяет 5 основных видов текстовых реминисценций, служащих средством ввода прецедентных текстов в дискурс языковой личности: упоминание, прямая цитация, квазицитация, аллюзия, продолжение [Слышкин 2000: 38].

Под упоминанием понимается прямое воспроизведение языковой единицы, являющейся именем данного концепта. В качестве языковой единицы может выступать заглавие произведения, имя собственное (персонажа, автора). Средства апелляций такого рода обладают высокой степенью метафоричности. Ю.Н. Караулов характеризует данный вид реминисценций не только как номинативный тип, но и как образно-семиотический: упоминания «в большей или меньшей степени сближаются с обычными образными средствами – тропами и позволяют достичь того же художественного эффекта» [Караулов 2003: 225]. Об этом свидетельствует само название данного вида текстовой реминисценции [Фатеева 1998: 35]. Очень часто употребление имен собственных (персонажа или автора) используется для образной акцентуации какого-либо свойства, причем данный способ апелляции несет за собой экспрессивную нагрузку: можно говорить о присутствии элементов преувеличения, иронии.

Однако не всегда использование текстовых реминисценций в дискурсе языковой личности служит способом апелляции исключительно к прецедентному тексту – все зависит от того, отвечает ли текст условиям прецедентности, заложенным в определение прецедентного текста, или нет. Текстовые реминисценции должны осознанно использоваться адресантом, который также должен рассчитывать на знание адресатом исходного текста, в противном случае они не являются обращением к прецедентным текстам: если не выполняется первое условие, то тогда речь идет не о прецедентном тексте, а о речевом

стереотипе, в случае невыполнения второго условия это просто текстовая реминисценция.

Исходя из предметной области нашего исследования, затрагивающего категорию детской литературы, нельзя не отметить факт, что «имя является одним из самых часто употребляемых прецедентных феноменов в детской речи» [Амзаракова 2004: 95] Как отмечает И.П. Амзаракова, уже в младшем школьном возрасте ребенку «известна прагматическая сила имени: с помощью имени можно выразить симпатию, недовольство и другие чувства» [Там же: 84]. Это как раз и может служить объяснением присутствия в детской литературе частых апелляций к прецедентным текстам, выраженным в использовании имен персонажей, так как за именем собственным стоит образ этого персонажа (положительный или отрицательный) с его поступками, включенный в ситуацию целого произведения. С другой стороны, «значимость имени собственного для ребенка, внимание к мотивированности имени позволяют писателям широко использовать это явление в детской литературе, наделяя действующих лиц неслучайными именами» [Амзаракова 2004: 93].

Другой способ ввода прецедентных текстов, упомянутый Ю.Н. Карауловым, – цитирование. Г.Г. Слышкин разделяет его на два типа: прямое цитирование, т.е. дословное воспроизведение всего прецедентного текста или отрывка из него, причем без использования ссылки на источник цитирования; и квазицитация – в случае если цитата была умышленно изменена при ее воспроизведении.

Аллюзию можно было бы признать одним из лучших критериев в отборе прецедентных текстов. Являясь имплицитной формой интертекстуальности, аллюзия (*фр*. «намек») «косвенно отсылает к литературным текстам, особым образом заставляя работать память читателя» [Пьеге-Гро 2008: 92]. Таким образом, происходит своего рода проверка прецедентности: чем известнее текст, тем короче и ярче становится аллюзия, которая может представлять собой анаграмму, состоящую из одного слова, и тем больше уверенности, что она будет воспринята адресатом.

Последний способ введения прецедентных текстов, выделяемый Г.Г. Слышкиным, является относительно новым – это продолжение. Продолжение – «самостоятельное литературное произведение, действие которого разворачивается в «воображаемом мире», уже известном носителям культуры из произведений другого автора, из мифологии или из фольклора» [Слышкин 2000: 42].

Говоря о современных тенденциях изучения феномена интертекстуальности в немецкой филологии, можно отметить работы У. Бройха, Й. Гельбиха Р. Лахманн, М. Пфистера, П. Штокера.

Основное внимание Й. Гельбих уделяет видам маркирования интертекстуальности, выстраивает систему категорий маркирования интертекстуальных элементов, в которой главным критерием типологизации служит мера *эксплицитности* (выделено нами – *Е.К.*). Так, различают имплицитные и эксплицитные виды маркирования. Мера эксплицитности представляет собой градуированную шкалу, состоящую из различных типов маркирования: пониженная степень – имплицитно маркированная интертекстуальность; полная – эксплицитно маркированная интертекстуальность, активизирующая степень – тематизированная интертекстуальность. Исходной точкой данной шкалы с нулевым значением является немаркированная интертекстуальность, определяемая Гельбихом как «eine Art literarischer Mimikry, welche die intertextuelle Kommunikativität des Textes reduziert und es ermöglicht, eine intertextuelle Spur nahtlos in einen neuen Kontext zu integrieren, ohne daß hierbei Interferenzen entstehen» [Helbig 1996: 88]. Таким образом, отсутствие каких-либо лингвистических и графических маркеров растворяет интертекстуальный элемент, делает его незаметным для невнимательного читателя или для адресата с небольшим литературным кругозором.

Имплицитное маркирование – это использование скрытых, неявных маркеров. Такие маркеры не позволяют однозначно определить присутствие в рассматриваемом тексте другого текста, являясь лишь ненавязчивой подсказкой для компетентной аудитории, способной заметить наличие текстовых

реминисценций. Успех восприятия читателем имплицитного маркера определяется понятием, введенным Й. Гельбихом: «Deutlichkeitsgrad» – степень очевидности (перевод наш – *Е.К.)* интертекстуального маркера. При имплицитном маркировании степень очевидности зависит от трех факторов:

1) являются ли предтекст и использованная интертекстуальная ссылка из него прецедентными;

2) от степени изменения текстовой реминисценции;

3) от побочного употребления интенсификаторов [Helbig 1996: 95].

К интенсификаторам при имплицитном маркировании относят повтор одного и того же интертекстуального элемента, использование одного и того же предтекста в качестве источника текстовых реминисценций, общий удельный вес интертекстуальных элементов в тексте, наличие текстовых реминисценций в сильных позициях текста и т.д. [Helbig 1996: 95].

Эксплицитное маркирование, что следует из названия, подразумевает полную степень очевидности интертекстуальных элементов. В отличие от имплицитного способа, который, как говорилось ранее, служит лишь намеком на интертекстуальность, эксплицитное маркирование является ее неопровержимым доказательством. При эксплицитном маркировании могут быть использованы ономастические маркеры (заимствование персонажей), графические маркеры. Эксплицитное маркирование, таким образом, направлено на помощь даже самому неискушенному читателю с минимальной интертекстуальной компетенцией (Ср.: «Allusionskompetenz» [Helbig 1996: 112]), чтобы тот смог распознать лежащие на поверхности ссылки на другие тексты.

Как подчеркивает Й. Гельбих, маркеры интертекстуальности независимо от того, являются они имплицитными либо эксплицитными, редко присутствуют в тексте обособленно, гораздо чаще встречаются их комбинации, в таком случае речь идет о многократном маркировании.

Итак, современное понятие интертекстуальности немыслимо без интертекста и должно рассматриваться с позиции прецедентности, поскольку для автора художественной прозы, и тем более для автора детской литературы,

основной задачей является создание произведения, доступного для восприятия читателя с минимальной литературной компетенцией, каким является ребенок.

1.6.3. Эпиграф на стыке двух дисциплин: литературоведческий аспект vs. лингвистический аспект

Эпиграф – это многомерное понятие, грани которого лежат в предметных областях как литературоведения, так и лингвистики. В литературоведении уделяется особое внимание эпиграфу как одному из объектов развернутого анализа художественного произведения при рассмотрении генезиса литературного творчества писателя. Это подразумевает изучение факторов, стимулирующих писателя на создание того или иного произведения. В дефиниции эпиграфа, трактующей его как «короткий текст, помещаемый автором перед текстом сочинения или его частью и представляющ[ий] собой цитату из какого-либо авторитетного для него источника» [ЛЭС 1987: 511], подчеркнуто обозначается «неслучайность» цитируемого источника, что дает повод интерпретировать использование того или иного эпиграфа как результат влияния иных авторов или их текстов на автора рассматриваемого произведения. Иными словами, имманентным свойством эпиграфа является способность к отражению литературного контекста творчества писателя, который определяется как «бескрайне широкая область связей литературного произведения с внешними ему фактами литературными, текстовыми…» [Хализев 373: 291]. Поскольку автор произведения обычно сам раскрывает, тематизирует источник цитаты в эпиграфе, последний приобретает особую ценность для одного из магистральных направлений литературоведения – теории источников, становясь при этом идеальным помощником в выполнении задачи по установлению происхождения других текстов. С другой стороны, теория источников занимается лишь тривиальным поиском источника «чужого слова» [Бахтин 1986: 460], но пренебрегает изучением смыслов этого «слова» в контексте данного произведения.

В лингвистической науке долгое время было принято рассматривать эпиграф в числе компонентов околотекстового окружения, включающего также заглавие, предисловие, послесловие, примечание и т.д. Сугубо структурный подход выводит эпиграфы за рамки основного текста на периферию, тем самым смещая акцент в сторону второстепенности значения данного объекта при объяснении фактов, явлений и событий, включенных в коммуникативное пространство художественного текста. В то же время выведение эпиграфов за границы основного текста имеет обратный эффект. По мнению И.В. Арнольд, автор использует околотекстовое окружение для выполнения важных прагматических задач, связанных с «установлением иерархии смыслов, фокусированием внимания на самом важном, усилением эмоциональности и эстетического эффекта, установлением значащих связей между элементами смежными и дистантными, принадлежащими одному и разным уровням, обеспечением связанности текста и его запоминаемости» [Арнольд 1978: 24]. Это позволяет охарактеризовать периферию текста как сильную позицию в архитектонике произведения, в результате чего лингвистика присваивает эпиграфу «структурно-смыслов[ую] единораздельность в отношении основного текста» [Викулова 2001: 141], которая является еще одним проявлением двойственной природы последнего.

Поворотным моментом в изучении эпиграфа в лингвистике стало появление теории интертекстуальности, автором которой является французский семиолог Юлия Кристева. Она рассматривает текст как динамическую систему межтекстового взаимодействия «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000: 429]. В дальнейшем теорию интертекстуальности продолжает развивать Ж. Женетт, дополняя ее классификацией межтекстовых отношений [Женетт 1998: 338]. По его классификации, эпиграф, наряду с заглавием, посвящением и т.д., включен в определенный класс отношений с основным текстом, определяемый как паратекстуальность. Примечательно, что паратекстуальности посвящена отдельная монография ученого, в которой Ж. Женетт указывает на

существенность связи между паратекстом и основным текстом. Такая точка зрения позволяет рассматривать единство периферии текста и основного текста, объединенных общей целью – воздействовать на адресата. Таким образом, акцентируется внимание на прагматическом аспекте паратекста: «a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public…» [Genette 1997: 2]: «стратегически выгодное место с точки зрения прагматики, а также воздействия на аудиторию» (перевод наш – *Е.К.*).

1.7. Лингвостилистические особенности системы творчества Корнелии Функе

Корнелия Функе – современная немецкая детская писательница, снискавшая себе славу в начале XXI века Корнелия Функе уже стала автором более шестидесяти книг, переведенных на 37 языков.

Все произведения К. Функе относятся к детской художественной литературе, наибольшая часть из них содержит фантастическую доминанту, исключения составляют «Hände weg von Mississippi» и серия книг «Die Wilden Hühner». Произведения К. Функе предназначены для детской аудитории разных возрастных групп. Для самых маленьких – это короткие иллюстрированные рассказы: «Prinzessin Isabella», «Die Glücksfee»; рассказы для детей, приступивших к самостоятельному чтению: «Emma und der blaue Dschinn», «Dachbodengeschichten»; произведения объемом 150–200 страниц, рассчитанные на возраст 8–10 лет, например: «Kein Keks für Kobolde», «Hände weg von Mississippi», «Igraine Ohnefurcht», «Potilla»; более крупные произведения (400 страниц и более), возрастной ценз которых неограничен: «Drachenreiter», «Herr der Diebe»; серия книг «Spiegelwelt».

Первое произведение К. Функе, переведенное на английский язык, – приключенческий роман с элементами фантастки «Herr der Diebe». Выход на англосаксонское языковое пространство принес ей международное признание и

популярность. Второй книгой, выпущенной за пределами Германии, стало произведение «Tintenherz» (США, 2003 г.).

Самой успешной в творчестве писательницы на сегодняшний день книгой признана первая часть трилогии о Чернильном мире «Tintenherz», вышедшая в 2003 году одновременно на немецком и английском языках. Произведение «Tintenherz» долгое время занимало лидирующие позиции в списке бестселлеров, опубликованном в «New York Times» [www.notablebiographies.com]. После выхода книги «Tintenherz» в США американский журнал «Time» причислил К. Функе к списку 100 самых влиятельных людей в мире, причем она стала первой немецкой писательницей, которая была включена в этот список [www.welt.de].

Успех среди читателей (миллион четыреста тысяч проданных экземпляров) естественным образом привлек внимание исследователей языка и литературы, которые пытаются проанализировать различные аспекты как отдельного произведения, так и всей трилогии и по достоинству оценить вклад творчества Корнелии Функе в мировую литературу (K. Dronia, S. Heber, H. Latsch и др.). Трилогии «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» посвящено большое количество литературно-критических статей и рецензий (F. Meyer-Gosau, A. Huber, N. Jones, C. Scheibe и др.). Литературоведческий и лингвистический анализ трилогии К. Функе зачастую проводится в сравнении с произведениями немецкого писателя Михаэля Энде и английской писательницы Джоан К. Роулинг, творчество которых можно отнести к классике детской литературы (U. Abraham, B. Hartl, M. Hiley и др.).

Исследователи творчества К. Функе причисляют ее произведения к такому современному литературному направлению, как постмодернизм. Данный термин используется применительно не только к литературе, но и к другим видам искусства второй половины XX века. Как «общеэстетический феномен культуры» он отражает тенденции, складывающиеся под влиянием определенного «комплекса философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений» [Киреева 2004: 6]. Постмодернистское искусство – это своеобразный интенсивный путь развития

культуры, который, в отличие от экстенсивного типа, предполагает создание нового, основываясь на переосмыслении традиционной культуры, ее интерпретации, заключающейся в цитировании, деканонизации, игре, пародировании классической культуры, смешении жанров и стилей. «Neues kann auch durch Modifikation des Alten – also gleichsam im ständigen Spiel mit der Tradition – erreicht werden» [Meier 2009: 1]: «к новому можно прийти и преобразовав старое – как бы постоянно играя с традицией» (перевод наш – *Е.К.*). О.А. Толстых сводит данные эксперименты над литературной традицией к диалогическому взаимодействию постмодернизма с традицией, которое является доминантой данного направления в литературе [Толстых 2008: 9]. Среди характеристик, приписываемых постмодернизму в искусстве, назовем плюрализм, самореференцию, карнавализацию, фрагментаризацию, интертекстуальность.

Наряду с литературной сказкой в XX веке возникает новая литературная форма *фэнтези*. На данный момент в русском литературоведении не существует точного определения этого феномена. С одной стороны, считается, что *фэнтези* есть направление фантастической литературы, а с другой стороны, обязательное наличие вымышленных героев, предметов и сверхъестественных сил сближает его с литературной сказкой настолько, что иногда сложно провести границу между ними. Вследствие чего в разных источниках конкретные произведения могут определяться и как фэнтези, и как литературная сказка.

В бытовом сознании сложился стереотип относить трилогию К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» к жанру фэнтези. Например, российская версия интернет-энциклопедии Wikipedia дает следующую справку о ее авторе: «Корнелия Функе – немецкая писательница <…>. Преимущественно пишет в жанре фэнтези» [http://ru.wikipedia.org/wiki/Функе,_Корнелия, от 10.02.2012].

Мы, вслед за немецкой исследовательницей Даниелой Лангер, трактующей фэнтези как произведение, ограниченное одним вымышленным миром, в котором отсутствует контрмодель и нереальный мир является реальным, считаем оправданным отнести произведния “Tintenherz”, “Tintenblut”, “Tintentod” к жанру литературной сказки постмодернизма, так как в тексте одна часть событий

происходит в условно реальном мире, другая часть – в вымышленном. Ср.: «Phantastik unterscheidet sich von Fantasy dadurch, dass sie das Anders-Sein des Übernatürlichen und Realitätsinkompatiblen als solches thematisieren. […] Phantastische Texte entwerfen ein zweidimesionales Wirklichkeitsmodell, während Fantasy eindimensional ist» [Langer 2006: 155].

Опорой в определении жанра могут служить предложенные А.А. Мостепановым признаки, разграничивающие произведения фэнтези и литературной сказки. Среди них наиболее принципиальными отличительными чертами, на наш взгляд, являются различные репрезентации магии и волшебства; хронотопа; фольклорных и мифологических мотивов; героя, его поступков и места в мире [Мостепанов 2011].

Главным протагонистом произведений К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» становится 12-летняя девочка Мегги. Девочка живет со своим отцом Мо, переплетчиком по профессии. Любовь к книгам и чтению Мегги унаследовала у своего отца, который, однако, никогда не читал своей дочери вслух. Отец хранит тайну о своем даре – если он будет читать вслух любую книгу, ее герои могут поменяться мирами с людьми или предметами реального мира, окружающего его. По ходу развития сюжета у Мегги проявляются те же волшебные способности, что и у ее отца, при этом они на протяжении трилогии совершенствуются. Во второй части «Tintenblut» Мегги использует свой дар и переносит себя на страницы книги «Tintenherz», чтобы помочь другу Фариду спасти Штаубфингера: «Farid muss Staubfinger finden, um ihn vor Basta zu warnen, und ich gehe mit ihm» [Funke 2005: 114].

Волшебные способности обнаруживаются неожиданно, неподконтрольно нарушая привычный уклад жизни, ломая обыденную жизнь героев. В день, когда Мегги исполнилось три года, Мо читал вслух жене и дочери книгу «Tintenherz», как вдруг в комнате появились три персонажа книги, а мать Мегги исчезла.

В трилогии К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» литературные герои применяют волшебные способности, руководствуясь личными мотивами. Волшебство «оказывается скрытым в обычных вещах», обнаруживается у

обычных людей, в отличие от фэнтези, в котором данный параметр представляется чем-то обыденным, то есть мотив чуда утрачивается [Мостепанов 2011: 46].

При этом их поступки объясняются в тексте высшими для человека нравственными ценностями: семейными отношениями, чувством любви, дружбой.

В этом и проявляется нетривиальная функция жанра литературной сказки, заключающаяся не в достижении удовольствия, а, по мнению исследователей, в социализации подрастающего поколения, во взращивании социокультурных ценностей, норм [Algeo 1992; Godwin 1992; Zipes 1999]. В.П. Большаков определяет текст литературной сказки как «единство культурного мира человека (социальной группы) с определенной культурной традицией, культурную систему, характеризующуюся усвоением и принятием ценностей, норм, содержательного ядра данной культуры и форм ее выражения» [Большаков 2010: 259]. В соответствии с задачами, поставленными социумом, литературная сказка содержит в себе особый тип концепции действительности. «Аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной сказке, представлен не как фрагмент художственного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей “памяти жанра” волшебной сказки» [Липовецкий 1992: 160].

В отличие от литературной сказки, являющейся прямой наследницей сказки фольклорной, фэнтези все же рассматривается в качестве «неомифа» [Мещерякова 1997], поэтому отнюдь не претендует на роль транслятора социокультурных норм. В соответствии с космогонической функцией мифа фэнтези создает условный мир с собственными законами, в котором герой «должен принять одну из сторон в противостоянии добра и зла, причем зачастую от этого выбора зависят судьбы всего мира» [Мостепанов 2011: 46].

На основе сказанного можно заключить, что свобода творчества, дарованная автору в эпоху гуманизма, приводит не к исчезновению жанров, а к их

эволюции, возможности появления новых более сложных жанров (роман) или гибридизации (сказка-роман, сказка-повесть, литературная сказка и др.).

Уникальность взаимодействия жанровых доминант и индивидуального стиля позволяет достичь синергетического эффекта: появления новых жанров, их гибридизации.

В результате деканонизации такие признаки жанра, как стиль, размер, принципы построения, не являются более доминирующими, главными и не подчиняют все остальные приемы. Диалектика жанра состоит в том, что память жанра сохраняет его смысловую основу, которая запечатлена в инварианте жанра, но постоянно варьируется и тем самым непрерывно обновляет смысл.

Стиль автора неразрывно связан с образом автора, обоснованном в русском литературоведении и лингвистике. Любое произведение искусства хранит в своей структуре опыт человеческой ментальности и деятельности, который отражает не только этнокультуру, но и весь опыт человечества.

В.В. Виноградов определяет индивидуальный стиль как «концентрированное воплощение смысла произведения», которое он определял как «систему эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения символов», а автора как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого».

Вслед за российскими специалистами мы относим к детской литературе *собственно детскую литературу* – произведения, прямо адресованные детям; произведения, подпадающие под понятие *круг детского чтения* (созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей) и *произведения, сочиненные детьми*, которые относят к детскому литературному творчеству.

Человек, как существо социальное по своей природе, живет в условиях созданной человеком культуры, возникающей в ходе развития и функционирования общественных отношений. Картина мира приобретает форму языкового сознания или модели мира, которая активно формируется в детском сознании с помощью текстов. Языковая картина мира, в свою очередь, обозначает

«мир в зеркале языка», что следует понимать как «отображение в психике человека предметной окружающей действительности, опосредованное предметными значениями и соответствующими когнитивными схемами и поддающееся сознательной рефлексии» [Леонтьев 1993: 18], то есть как результат прошлого того народа, к которому мы себя причисляем [Уфимцева 1996: 161].

По определению А.Н. Никифорова, «сказки – это устные рассказы, бытующие с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [Никифоров 1930: 7].

Эволюционным развитием фольклорной сказки является литературная сказка, которую мы определяем как особый жанр детской литературы, который строится на взаимодействии вымышленного и реального мира, в основе которого лежит информация об организации объективного мира, стандартов социального поведения, ценностные аспекты языкового сообщества.

Современная литературная сказка обладает доминантными признаками, к которым относятся волшебство, волшебно-сказочный хронотоп, языковая игра, интертекстуальность и др. Время в литературной сказке приближается к художественному, так как оно прерывно, обратимо, неупорядоченно, произвольно пересекаемо и проницаемо, многомерно. Автор такого феномена в соответствии со своим идиостилем может весьма индивидуально использовать эти типологические черты в тексте.

Художественное пространство литературной сказки является компонентом картины мира героя и имеет следующие свойства: неотделимость от времени; неразрывная связь с предметами и объектами реального пространства; отделенность пространства от непространства; членение и соединение пространства в нереальном мире. При описании художественного пространства автор ориентируется на конфигурацию объектов, находящихся между собой в определенных пространственных отношениях.

Пространстсво также многослойно. Оно включает, по И.Ю. Безукладовой, эго-пространство, приватное пространство, социальное пространство, которые соотносят индивидуума с этими сущностями. Волшебно-сказочный хронотоп в сказке вообще и в литературной сказке в частности имеет дуалистический характер. Один из них соответствует изморфной реальности, а другой – изоморфной фантастике.

Языковая игра включает игровые манипуляции с фонологическими, морфологическими, лексико-семантическими и синтаксическими ресурсами языка, а также игру с формой текста.

Рассматриваемая нами литературная сказка относится к литературе постмодернизма. Интертекстуальность – неотъемлемое качество литературы постмодернизма. Интертекстуальность в литературной сказке предполагает, по мнению многих исследователей, определенную иерархию и типологию. Важнейшим видом интертекста в литературной сказке Корнелии Функе является эпиграф как способ соотнесения собственного текста с текстами других авторов и других эпох.

Слово вследствие своего индивидуально-контекстуального характера накапливает в себе традиции, идеи, идущие в форваторе той или иной эпохи, подвергается трансформации в результате взаимодействия с другими партнерами по коммуникации. Ж. Женетт выделяет 5 типов межтекстового взаимодействия: буквальное, гипотекст, гипретекст, метатекстуалность. Объединяя многочисленные виды интертекстуальности в тексте, он показывает отношение жанра и текста с позиции их взаимодействия. Взаимодействие текстов нашло свое отражение в теории прецедентности, яркими представителями которой являются Ю.Н. Караулов и Г.Г. Слышкин, Н.А. Фатеева и многие другие. Так, например, Г.Г. Слышкин выделяет 5 основных видов текстовых реминисценций языковой личности: микрогрупповые, макрогрупповые, национальные, цивилизационные, общечеловеческие.

Формами выражения интертекстуальной игры являются эксплитное и имплицитное цитирование, а интертекст в детской литературе должен быть

ориентирован на ребенка как на языковую личность с минимальной компетенцией.

Эпиграф как интертекст имеет особую ценность для одного из магистральных направлений литературоведения – теории источников.

Произведения К. Функе предназначены для детской аудитории разных возрастных групп. Литературная сказка «Tintenherz» долгое время занимало лидирующие позиции в списке бестселлеров. Трилогии «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» посвящено большое количество литературно-критических статей и рецензий (F. Meyer-Gosau, C. Scheibe, A. Huber, Chr. Lötscher, N. Jones и др.). Исследователи творчества К. Функе относят ее произведения к такому современному литературному направлению, как постмодернизм. Постмодернистское искусство характеризуется как своеобразный интенсивный путь развития культуры, который, в отличие от экстенсивного типа, предполагает создание нового, основываясь на переосмыслении традиционной культуры, ее интерпретации, заключающейся в цитировании, деканонизации, игре, пародировании классической культуры, смешении жанров и стилей.

ГЛАВА 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ТРИЛОГИИ К. ФУНКЕ «TINTENHERZ», «TINTENBLUT», «TINTENTOD»

2.1. Общие характеристики языковой репрезентации художественного времени и пространства в трилогии К. Функе

В соответствии с теорией литературной сказки, обоснованной М.Н. Липовецким, одним из конституирующих элементов данного жанра является семантическое ядро волшебно-сказочного хронотопа, унаследованное от ее первожанра – фольклорной сказки. Собственно речь идет о принципе наследования жанровых доминат «на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра» [Бахтин 1963: 142]. Этот принцип был обозначен М.М. Бахтиным с помощью метафоры «память жанра», который проводит параллель с долговременной памятью человека. «Какой бы верной ни была память, она неминуемо пересоздает прошлое после продолжительного времени, по-новому переосмысливая возникшие в ту пору мысли и чувства» [Нюбина 2008: 21].

В связи с этим литературной сказке не обязательно полностью, «под копирку», воспроизводить фольклорную сказку, данному жанру предоставляется определенная «свобода творчества» в выборе сюжета, композиции, функций действующих лиц и т.д. В рамках генетической связи между двумя этими жанрами происходит наследование или имитация, в терминологии Анны Альтман, литературной сказкой структуры, стиля и содержания фольклорной сказки. Ср.: «“Literary fairy tale” is the term established by usage for stories that imitate folktales in structure, style, and subject matter but are the product of the individual’s craft and creative imagination» [Altman 2001: xx].

Память жанра проводит семантические коды волшебно-сказочного хронотопа и субъектной организации фольклорной сказки в литературную,

благодаря которым последней передается домината данного жанра, а именно – сказочность. Память жанра, таким образом, является онтологической основой литературной сказки. Данная мысль вливается в общую концепцию о хронотопе, предложенную М.М. Бахтиным, которая постулирует, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [Бахтин 1986: 122].

Итак, художественное время и пространство фольклорной сказки представляют собой те прототипы, образы которых лежат в основе жанровой доминанты литературной сказки.

Понятие «хронотоп», введенное М.М. Бахтиным, предполагает, что «ведущим началом в хронотопе является время» [Бахтин 1975: 235], поэтому рассмотрение хронотопов трилогии «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» предлагается начать с темпоральных характеристик.

Формальное наличие цикла произведений, рассказывающих о жизни одного героя, делает невозможным сохранение признака замкнутости художественного времени, свойственного для фольклорной сказки, то есть совпадение начала художественного времени с началом сюжета, а его окончания – с концом сюжета, отсутствует привязка событий к историческому времени [Лихачев 1979: 226-227]. Несмотря на то, что событийное время в каждой последующей книге сказочного цикла продолжает свое поступательное движение, новые события в жизни главного героя возникают в результате наличия причинно-следственной связи с прошедшими событиями. Поэтому явление, «относящее читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации» [Гальперин 2007: 106], получившее название ретроспекции, широко применимо во всех трех произведениях о Чернильном мире.

Упоминание прошедших событий в тексте во второй и третьей книгах «Tintenblut», «Tintentod» представляет собой краткие ссылки на предыдущие части трилогии, равные одному или нескольким абзацам.

В последней книге «Tintentod» встречается воспоминание Мортимера о том, как он находился в заточении у главного антагониста произведений «Tintenblut», «Tintentod» – Наттернкопфа во Дворце Ночи:

«Mo erinnerte sich allzu gut an das Sterben, das der Natternkopf ihm versprochen hatte. *Es kann Tage währen, viele Tage und Nächte.* <…> Er erinnerte sich allzu gut an die Verzweiflung, die hinter der vergitterten Türen wartete, und an die Stille, in der selbst der eigene Atem schmerzhaft laut war, in der jeder Gedanke quälte, jede Stunde einen in Versuchung führte, den Kopf einfach so oft gegen die Wand zu schlagen, bis man nichts mehr hörte und fühlte. Seit den Tagen im Turm der Nachtburg konnte Mo keine geschlossenen Fenster und Türen ertragen» [Funke 2007: 105].

Актуализация явления ретроспекции в данном абзаце происходит посредством глагола «sich erinnern», содержащего сему «память» [Лифантьева, 2009: 9], а также с помощью явления самореференции. Предложение «*Es kann Tage währen, viele Tage und Nächte»* выделено в тексте курсивом, так как представляет собой цитату и отсылает нас к словам Наттернкопфа из предыдущего произведения «Tintenblut»: «Es kann Tage währen, viele Tage und Nächte» [Funke 2005: 651].

В первой сказке «Tintenherz», в отсутствии книги-приквела, событиям, произошедшим вне сюжетного времени, отводится целая глава, называющаяся «Damals». Линейный ход повествования в этой главе искусственно прерывается, делая ретроспективный шаг в прошлое, и представляет собой рассказ-воспоминание отца Мегги о том, как во время чтения им книги «Чернильное сердце» вслух (являющейся в произведении элементом вторичного художественного вымысла) в комнате появляются герои этой книги: Баста, Каприкорн и Штаубфингер, а мать Мегги исчезает:

«<…> – ich begann mit dem siebten Kapitel. <…> Basta, Capricorn und Staubfinger sind aus dem Buch herausgekommen und sie ist hineingegangen, zusammen mit unseren zwei Katzen, die immer auf ihrem Schoß saßen, als ich vorlas» [Funke 2003: 153, 158].

Несмотря на то, что эти события играют сюжетообразущую роль в трилогии, дата случившегося эксплицитно не обозначается. В тексте подчеркивается длительность этого периода: отец Мегги признается, что уже в течение девяти лет не может поверить случившемуся:

«Das denke ich seit neun Jahren, Elinor» [Funke 2003: 150].

Предлог «seit» указывает на продолжительность действия, начавшегося с определенного момента в прошлом, и эксплицирует, насколько важен сам период с момента случившегося, а не собственно точная дата, когда произошли роковые для семьи главного персонажа события. Как подчеркивает Д.Н. Медриш, «если в волшебной сказке и встречается точное обозначение продолжительности действия, то оно имеет не количественный, а качественный смысл. Стоит не посчитаться с этим – и сказочная традиция тотчас же окажется нарушенной» [Медриш 1980: 21].

В отсутствии эксплицитных темпоральных маркеров произошедшего события привязываются ко дню рождения главного персонажа. Отец Мегги вспоминает, что на момент произошедшего ей исполнилось три года:

«Du warst gerade drei Jahre alt, Meggie» [Funke 2003: 151].

В то же время перед началом рассказа упоминается актуальный на данный момент возраст главной героини:

«Ich bin zwölf Jahre alt, Mo!» [Funke 2003: 149].

Мегги напоминает отцу, что ей двенадцать лет и она уже достаточно взрослая, чтобы узнать правду. Очевидно, что читателю предлагается самостоятельно рассчитать, сколько лет тому назад произошли события, упоминаемые в главе «Damals». Задуманная здесь К. Функе числовая игра с читателем способствует концентрации внимания на знаменательном событии, что позволяет избежать поверхностного чтения в ключевой момент повествования.

Отсчет времени, начало которому положили события, описываемые в главе «Damals», параллельно продолжается с основным сюжетным временем и не заканчивается в первой части трилогии «Tintenherz». Во второй части, в произведении «Tintenblut», эти события упоминаются во внутренней речи персонажей – Мегги и Штаубфингера, однако с момента произошедшего насчитывается уже не девять, а десять лет, что имплицитно отражает течение событийного времени произведения «Tintenherz» продолжительностью в один

год. Начало произведения «Tintenblut» сигнализирует о завершении этого периода:

«Der Alptraum, der zehn Jahre gedauert hatte, war vorbei» [Funke 2005: 28].

В данном случае число 10 имеет не столько сакральный характер, как, например, в фольклоре [Медриш 1980], сколько прагматический смысл:

«Zehn Jahre sind eine lange Zeit, da kann so mancher verloren gehen» [Funke 2005: 70].

В произведении подчеркивается длительность этого периода для двух персонажей: Мегги как главного действующего лица и Штаубфингера. История Мегги рассказывает, насколько трудно ей было жить без матери и вновь обрести ее только через десять лет:

«Meggie nannte ihre Mutter stets beim Vornamen, vielleicht, weil sie zehn Jahre lang keine Mutter gehabt hatte …» [Funke 2005: 70].

Другой персонаж, Штаубфингер, за время своего десятилетнего отсутствия фактически теряет свою семью: жена выходит замуж второй раз, одна из дочерей, выросшая без него, не узнает его, а вторая дочь умирает.

«Zehn Jahre. Zehn Jahre, die er in der falschen Geschichte verbracht hatte. Zehn Jahre, in denen die eine Tochter der Tod geholt hatte, nichts als Erinnerungen zurücklassend, so blass und unscharf , als hätte es sie nie gegeben, und die andere gewaschen war, all die Jahre, gelacht und geweint hatte, ohne dass er dabei gewesen war» [Funke 2005: 241].

Финальная часть трилогии «Tintentod» заканчивается главой под названием «Später», представляющая собой послесловие. Автор предлагает читателю заглянуть в будущее и рассказывает о событии, которое произойдет через пять месяцев. В последней главе происходит резкое изменение грамматического времени повествования с прошедшего на будущее:

«Fast fünf Monate später wird ein Kind geboren werden, <…>. Es wird ein Junge sein, <…>. Er wird eine Tante namens Elinor haben, die ihm erzählen wird, dass es eine Welt gibt, in der keineswegs so ist» [Funke 2007: 737].

Следует отметить, что глава «Später» лишь номинально является последней, потому как логическое завершение сюжетной линии происходит ранее, в предпоследней главе с заголовком «Ombra».

Будущее время, занявшее место прошедшего в главе «Später», анонсирует читателю дальнейшее развитие событий. Несмотря на завершение сюжета, функции действующих лиц не исчерпываются в финале произведения. Элинор скучает по своему дому и книгам и хочет вернуться домой:

«Irgendwann gehen wir drei zurück, und dann werde ich dir all das zeigen» [Funke 2007: 738].

Мортимер должен сдержать обещание, данное сыну, и отправиться с ним в условно реальный мир. Для этого им придется заставить Фенолио написать слова, которые смогли отправить их туда:

«Irgendwann bestimmt. Aber wir brauchen Worte dafür, denn nur die schließen die Türen auf zwischen die Welten, und der, der sie uns schrieben könnte, ist ein fauler alter Mann. <…> Vielleicht geht er beim nächsten Mal mit ihr, damit die er nach den Worten fragen kann, die die Türen aufschließen» [Funke 2007: 739].

Послесловие как репрезентация грамматической категории проспекции нарушает принцип конечности художественного времени, характерный для фольклорной сказки. Проспекция объединяет «различные языковые формы отнесения содержательно-фактуальной информации к тому, о чем речь будет идти в последующих частях текста» [Гальперин 2007: 112]. Персонажи трилогии К. Функе словно существуют вне повествования, трансцендентно по отношению к нему.

О бесконечности художественного времени эксплицитно свидетельствует многоточие, поставленное в конце последнего предложения:

«Denn sie muss aufregend sein, die andere Welt, so viel aufregender als die seine…» [Funke 2007: 738].

Трилогия Корнелии Функе, таким образом, отступает от традиции фольклорной сказки, отличающейся конечностью и замкнутостью художественного времени. В литературной сказке К. Функе этому способствует

две категории текста – ретроспекция и проспекция: с помощью первой реализуется открытость художественного времени, а посредством второй – свойство бесконечности художественного времени. Тем не менее воля «творца» произведения не может быть безгранична, она лимитирована доминатами жанра. Успех автора, на наш взгляд, заключается в знании законов жанра и умелом сочетании их с индивидуальным стилем.

Художественное пространство в трилогии К. Функе структурируется на основе принципа эгоцентризма. В тексте представлены различные типы эгоцентрических моделей пространства: эго-пространство, приватное и социальное, в свою очередь дифференцируемые как физические или ментальные разновидности.

В тексте описание объективного физического пространства дома и близлежащей территории производится персонажем: мысли и эмоции девочки о ее загородной жизни обращаются к единственному источнику информации, что является частным случаем построения эгоцентрической модели пространства – «вычленения в сознании человека определенных типов и видов пространств, с которыми он ассоциирует свое бытие» [Безукладова 2016: 107]. Из заданного объективного физического пространства в тексте формируется *эгоцентрическая модель приватного пространства*, где точкой отсчета становится индивидуум – Мегги. Положительным эффектом от создания эгоцентрической модели можно считать расширение границ физического приватного пространства, за счет «присвоения» на основе дружеских и социальных связей физического пространства другого лица:

«<…> zum nächsten Ort, wo sie zur Schule ging und zwei ihrer Freundinnen wohnten» [Funke 2003: 28].

К физическому приватному пространству дома и близлежащей территории персонаж «присоединяет» удаленный локус, где находится школа и живут две подруги. Узуальное существительное «Ort» в данном случае номинирует физическое пространство, созданное на основе дружеских и социальных связей. Языковым выражением принадлежности данного локуса эгоцентрической модели

пространства персонажа становится употребление личного местоимения «sie» в придаточном определительном к существительному «Ort», а также существительного с притяжательным местоимением «zwei ihrer Freundinnen».

В эгоцентрической модели приватного пространства такие его объективные характеристики, как протяженность, длительность, многомерность и т.д., структурируются в зависимости от эмоционально-оценочного восприятия субъекта. Принцип эгоцентризма в описании пространства осуществляется посредством «эгоцентрических слов» [Russel 1952; 1980], языковых средств различных уровней, включающих личные, притяжательные, указательные, неопределенно-личные местоимения, лексические единицы, номинирующие пространственные, межличностные, социальные отношения и характеристики, артикли, предлоги; предложные сочетания, временные формы глагола, формы наклонения глагола [Безукладова 2016: 88].

Таким объективным характеристикам пространства, как удаленность от других населенных пунктов, расположение за городом, небольшое расстояние до школы, способ преодоления расстояния, индивидуумом присваиваются:

1) положительные коннотации, например, глагол «mögen», (с нем. – «нравиться») абстрактной семантики, выражающий положительные эмоции, сочетается с существительными, обозначающими объекты окружающей среды: «die umliegenden Hügel», «die Schwalbennester», «den ausgetrockneten Brunnen»:

«Meggie mochte den Ausblick auf die umliegenden Hügel, die Schwalbennester unterm Dach, den ausgetrockneten Brunnen» [Funke 2003: 27].

Небольшое расстояние до школы измеряется возможностью добраться туда за двадцать минут на велосипеде: «Zum nächsten Ort, wo sie zur Schule ging und zwei ihrer Freundinnen wohnten, waren es mit dem Rad zwanzig Minuten» [Funke 2003: 28].

2) *отрицательные* характеристики пространства, которыми в интерпретации Мегги становятся размер дома, незаполненность пространства. Они маркируются с помощью усилительной части «zu» с отрицательным значением:

«Das Haus war ihr immer zu groß und zu zugig gewesen, mit all den leeren Zimmern, in denen fette Spinnen hausten» [Funke 2003: 28].

Эгоцентрическая категоризация пространства, при которой последнее принадлежит человеку, обуславливает присвоение негативной оценки сторонней деятельности в нем:

«Zum nächsten Ort, wo sie zur Schule ging und zwei ihrer Freundinnen wohnten, waren es mit dem Rad zwanzig Minuten, aber Mo brachte sie meist mit dem Auto hin, weil es ein einsamer Weg war und die schmale Straße sich an nichts als Feldern und dunklen Bäumen vorbeiwand» [Funke 2003: 28].

Синтаксическая конструкция сложносочиненного предложения с союзом «aber» выявляет наличие двух способов перемещения в пространстве, один – на велосипеде (предпочитаемый Мегги), другой – на автомобиле (предпочтительный для ее отца). Решение отца возить Мегги в школу на автомобиле нарушает свободу перемещения в собственном приватном пространстве, поэтому в тексте ему имплицитно присваивается отрицательная коннотация.

Постоянные перемещения в повествовании разрушают физическое приватное пространство «дом»:

«Sie wohnten erst seit knapp einem Jahr auf dem alten Hof» [Funke 2003: 27],

а также физическое социальное пространство «школа»:

«Es ist schließlich nicht das erste Mal, dass ich wegen eines Auftrags wegmuss, während du Schule hast» [Funke 2003: 22].

Как следствие, это приводит к формированию специфической модели эго-пространства. Частые переезды ограничивают количество личных вещей индивидуума, составляющих эго-пространство. В путешествия Мегги берет любимый свитер и сундук с книгами. Упоминание в тексте двух вещей, которые Мегги берет с собой в путешествие, устанавливает четкие границы ее эго-пространства:

1) « <…> während er ihren Lieblingspullover in einen Koffer legte» [Funke 2003: 21];

2) «Auf den Deckel hatte Mo mit wunderschönen, verschlungenen Buchstaben *Meggies Schatzkiste* geschrieben» [Funke 2003: 24].

В первом случае характеристику принадлежности пространства репрезентирует притяжательное местоимение «ihr». Префикс «Lieblings-» в составе лексической единицы «Lieblingspullover», конструирующей данное эго-пространство, содержит в своем интенсионале сему индивидуализации, позволяющую выделить данный предмет из группы других предметов, принадлежащих индивидууму, как наиболее предпочтительный» (Ср.: «den Vorzug vor allen anderen Personen oder Sachen erhält»), что приводит к экспликации границы, отделяющей пространство индивидуума от других типов пространств. Во втором случае отношение принадлежности выражается с помощью имени собственного, употребляемого в препозиции «*Meggies*», которое в сочетании с существительным «*Schatz*» с семантикой «выделение субъектом наиболее значимого предмета из принадлежащих ему вещей» («etwas was seinem Besitzer viel wert ist, was zu besitzen ihm viel bedeutet, wichtig ist») также выполняет функцию индивидуализации.

Книги, представляющие личные вещи индивидуума, формируют неразделяемое эго-пространство главного персонажа. Несмотря на то, что книги являются внешним наблюдаемым эго-пространством, они формируют индивидуальный психологический мир:

«Vor Jahren schon hatte er ihr eine Kiste für ihre Lieblingsbücher gebaut, für all ihre Reisen, kurze und lange, weite und nicht so weite» [Funke 2003: 24].

Посредством приема олицетворения книгам приписывается человеческие качества: «умные», «смелые». Таким образом, отсутствие друзей у героини компенсируется книгами: делается попытка с помощью книг сконструировать образ приватного пространства, которое характеризуется как разделяемое:

«Ihre Bücher munterten sie auf, wenn sie traurig war, und vertrieben ihr die Langweile» [Funke 2003: 25].

Однако в данном случае пространство полностью принадлежит главному персонажу и является неразделяемым. Книги не только заменяют Мегги друзей, но и создают ментальное приватное пространство:

«Sie waren ihr Zuhause in der Fremde – vertraute Stimmen, Freunde, die sich nie mit ihr stritten, kluge, mächtige Freunde» [Funke 2003: 24, 25],

а также обогащают ее эго-пространство, ее психологический мир.

При этом не только разрушаются внешние границы, отделяющие эго-пространство от приватного, но также формируется специфическая внутренняя структура эго-пространства.

Языковая реализация принципа эгоцентризма в категоризации окружающего мира [Безукладова 2016] акцентирует внимание читателя на субъективных деталях внутреннего восприятия персонажем окружающего мира, однако лишает пространство объективных геолокационных свойств при его описании.

2.2. Языковая репрезентация двоемирия в трилогии К. Функе: оппозиция «условно реальный – волшебно-сказочный хронотопы»

На основании концепции двоемирия, характеризующей литературную сказку, целесообразно разделять пространственно-временной континуум трилогии К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» на условно реальный и волшебно-сказочный хронотопы. Данные хронотопы не являются тождественными друг другу, так как в первом автор стремится воссоздать объективную действительность, а второй является продуктом фантазии автора.

Пространственная модель трилогии К. Функе характеризуется двумя типами «локализации пространств субмиров: пересекающейся и имитационной инклюзивной» [Клейменова 2013: 167]. Первая модель обуславливает перемещение персонажей между условно реальным и волшебно-сказочными субмирами, вторая модель предполагает создание волшебно-сказочного хронотопа внутри условно реального. Первая часть трилогии К. Функе – сказка

«Tintenherz» репрезентирует имитационную инклюзивную локализацию. В соответствии с сюжетным построением персонажи вымышленной книги «Tintenherz» перемещаются в условно реальный субмир, внутри которого «имитируется» пространство волшебно-сказочного хронотопа книги-фикции.

2.2.1. Пространственные языковые маркеры условно реального хронотопа

Единое пространство условно реального хронотопа произведения распадается на несколько локусов из-за мобильности действующих лиц. Начало произведения локализует действие в старом фермерском доме, в котором живет главный персонаж трилогии Мегги вместе с отцом. В векторе развития повествования данный локус служит точкой отсчета всего повествования, равно как и отправной точкой при конкретном перемещении в пространстве.

У данного локуса отсутствуют топонимы, обозначающие название местности, страны – он определяется узуальным существительным «Hof», имеющим семантику пространственной неопределенности. Несмотря на то, что автор произведения избегает прямой номинации геолокационных характеристик, описание перемещения из данного локуса в другой предполагает упоминание обоих локусов. Поэтому даже в отсутствии эксплицитной номинации исходной точки примерное местоположение может быть вычислено опосредовано – через указание направления движения к конечной точке: «Also fahren wir nach Süden» [Funke 2003: 31]; времени, затрачиваемого на перемещение: «höchstens sechs, sieben Stunden Fahrt von hier» [Funke 2003: 23]; а также наличия топонима в названии конечного локуса: «Sie wohnt an einem der oberitalienischen Seen» [Funke, 2003: 23].

Следующим локусом повествования, таким образом, становится загородный дом тети Элинор:

«Sie wohnt an einem der oberitalienischen Seen, ich vergess ständig, welcher es ist, aber es ist sehr schön dort…» [Funke 2003: 23].

Отнесенность к условно реальному пространству маркируется посредством миметического топонима «oberitalienisch». В интенсионале понятия «oberitalienische Seen» содержатся маркеры географического правдоподобия, представляющие лексические репрезентанты географических объектов внетекстовой реальности: «Oberitalien», «Insubrische Seen» «Südrand der Alpen» [https://de.wikipedia.org/wiki/Oberitalienische_Seen]. Лексическое значение понятия «oberitalienischer See» репрезентирует целый класс географических объектов: «Die Region umfasst das Gebiet der voralpinen Seen» [https://de.wikipedia.org/wiki/Insubrien], что выражается в тексте посредством грамматической конструкции разделительного генетива «an einem der». Среди репрезентантов данного географического региона обычно называют восемь самых больших по площади озер, которые в данном контексте кореферентны: Gardasee, Lago Maggiore, Comer See, Iseosee, Luganersee, Ortasee, Lago di Varese, Idrosee [https://de.wikipedia.org/wiki/Oberitalienische_Seen]. Эксплицитный отказ от конкретизации объекта посредством номинации: «ich vergess ständig, welcher es ist» [Funke, 2003: 23] предопределяет возможность вариативного использования локуса в качестве репрезентанта либо условно реального, либо волшебно-сказочного хронотопа.

Еще одним узловым локусом условно реального пространства в первой части трилогии «Tintenherz» становится пространство города. Ввиду отсутствия топонима, именующего данный локус, его можно определять в качестве маркера пространственной неопределенности. Для создания правдоподобия пространства условно реального субмира используются узуальные формы пространственной организации «Hauptstraße», «Platz», «Parkplatz» «Küstenstraße», а также узуальные формы измерения пространства:

«Das Hotel, <…> lag an einem Platz unweit der Hauptstraße, die sich, gesäumt von Palmen und Geschäften, durch den Ort zog» [Funke, 2003: 251], «in einem kleinen Restaurant, nur wenige Straßenecken entfernt» [Funke, 2003: 259].

Из этого следует, что пространство условно реального хронотопа, реализуемое в трилогии К. Функе, выстраивается в соответствии с объективной реальностью архитектуры города.

Лексическим репрезентантом локуса условно реального субмира выступает узуальное существительное «Ort». И хотя в тексте исключается наименование данного географического локуса, его контекстуальное значение обнаруживает в себе ряд признаков, которые соответствуют интенсионалу реально существующего географического объекта – города «Genua», являющегося столицей региона Лигурия и расположенного на побережье Лигурийского моря: «Genua ist die Hauptstadt der italienischen Region Ligurien. Das im Nordwesten des Landes am Ligurischen Meer gelegene <…>» [https://de.wikipedia.org/wiki/Genua].

Рассмотрим следующие совпадающие признаки, позволяющие проводить параллели с локусом объективной реальности.

Расположение: поскольку персонажи произведения пешком добираются из локуса волшебно-сказочного хронтопа «Capricorns Dorf», находящегося в Лигурии («Genau da liegt Capricorns Dorf <…> Ligurien» [Funke 2003: 114]), в локус условно реального субмира, можно предположить, что последний также располагается в регионе Лигурия:

«Meggie ging dicht neben ihm <…> Bald stießen sie auf die Ausläufer eines größeren Ortes» [Funke 2003: 247–248].

Город располагается на берегу моря:

«Meggie sah mehrstöckige Häuser, Palmen mit staubigen Blättern und plötzlich, noch weit entfernt und silbern von der Sonne, das Meer»[Funke, 2003: 248]. «Meggie blieb im Hotel, <…>. Sie schob sich einen Stuhl auf den Balkon, blickte über das weiß lackierte Geländer aufs Meer hinaus, das wie blaues Glas hinter den Häusern schimmerte» [Funke, 2003: 257].

Размер: локус условно реального субмира определяется как крупный населенный пункт, обладающий соответствующими характеристиками: он имеет предместье «die Ausläufer eines größeren Ortes», многоэтажные дома «mehrstöckige Häuser», запыленную листву «staubigen Blättern».

Цветовая архитектура: налицо также присутствие цветовой мимикрии, имитирующей колорит локуса объективной реальности – итальянского города:

«Kurz darauf kamen sie an den ersten Häusern vorbei, immer mehr klebten an den Hängen, bunt verputzt» [Funke 2003: 248],

«Es war schön morgens ans Meer zu gehen, und sie mochte die bunten Häuser» [Funke 2003: 253].

В качестве еще одного аргумента можно указать упоминание топонима «Genua» как единственного маркера пространства объективной реальности, употребленного в тексте произведения: «In Genua war ich mal» [Funke, 2003: 114].

2.2.2. Темпоральные языковые маркеры условно реального хронотопа

Определение характеристик времени и пространства условно реального хронотопа могло бы показаться затруднительным, так как время, характеризующее условно реальный хронотоп трилогии К. Функе, точно не определено, что подразумевает отсутствие отнесения событий к какой-либо календарной дате.

Установить его возможно по косвенным признакам, а именно благодаря «незначительны[м], сугубо внешн[им] признак[ам] многостороннего и сложного явления, <…> материальным репрезентант[а]м фактов и процессов» [Кухаренко 1988: 112], наполняющим данный хронотоп. Перечисленные выше параметры В.А. Кухаренко относит к определению художественной детали. Таким образом, основным средством в процессе подражания объективной действительности является внедрение в текст миметических художественных деталей, то есть «”вкрапления” реалистичности в художественную ткань отнюдь не реалистических по своей природе произведений» [Лихачев 1979: 133].

Отметим, что собственно реалистические факты могут принадлежать различным временным эпохам. Поэтому упоминание в художественном тексте того или иного факта действительности неслучайно и представляет собой закономерность, имплицитный «намек» на какой-либо исторический и

эпистемологический временной отрезок. Художественные детали, которые дают «представление о некоторой вполне определенной среде и эпохе или описывающих ее текстах» определяются как контекстуальные темпоральные маркеры [Тодоров 1975: 61].

В произведении К. Функе “Tintenherz” условно реальный хронотоп наполнен различными явлениями и предметами, коррелирующими с реалиями современной действительности: с предметами быта, одежды, транспорта: «goldene Kreditkarte» (с нем. «золотая кредитная карта»), «Alarmanlage» (с нем. «сигнализация»), «Auto» (с нем. «автомобиль»), «Fertigsoße» (с нем. «соус-полуфабрикат»), T-Shirt (с нем. «футболка»), Leihwagen (с нем. «автомобиль, взятый напрокат») и др.

Комбинация контекстуальных темпоральных маркеров деталей воспроизводит в тексте знакомые читателю миметические ситуации в соответствии с современной внетекстовой реальностью: проживание в городской среде, приготовление пищи, перемещения в пространстве. Охарактеризуем каждую из них.

1. Бытовые миметические ситуации.

Наличие банков в любом городе, пластиковая карта не оставят героев без еды, одежды, ночлега:

«Nach dem Frühstück erkundigte Elinor sich am Tresen nach dem besten Hotel der Stadt. Während sie mit ihrer Kreditkarte die Rechnung beglich…» [Funke 2003: 250].

Комбинация миметических художественных деталей создает в тексте трилогии ситуации, в которых описывается процесс приема пищи естественный для современной объективной действительности:

«<…> als Elinor vom Einkaufen kam und ihnen eine halbe Stunde später Spaghetti mit irgendeiner Fertigsoße servierte. „Tut mir leid, aber ich habe einfach keine Geduld für diese elende Kocherei” sagte sie, als die Töpfe auf den Tisch stellte. <…> „Aber warum schaffen Sie nicht ein paar Kochbücher an? ”» [Funke, 2003: 70]. В данном отрывке приведено пошаговое описание всех стадий процесса быстрого

приготовления пищи, это описание строится с использованием узуальных лексических единиц и словосочетаний. Современные возможности, а именно наличие в магазинах уже готовых полуфабрикатов «Fertigsoße», позволяют приготовить спагетти за полчаса.

Эту бытовую миметическую ситуацию дополняют уточняющие детали «vom Einkaufen kommen», «Fertigsoße», имплицирующая деталь «eine halbe Stunde später», изобразительные детали «Spaghetti».

2. Миметические ситуации, связанные с перемещением в пространстве.

Персонажи используют современные транспортные средства способы перемещения в пространстве: автомобиль, самолет. Свободные словосочетания контекстуальных маркеров времени с глаголами воссоздают типичные ситуации, связанные с транспространственными перемещениями в современной действительности: «sich ein Auto mieten» [Funke, 2003: 254], «ein Auto bei der Leihwagenfirma bestellen» [Funke, 2003: 257], «ein Auto tanken», «zum Flughafen fahren» [Funke, 2003: 314].

3. Аксиологические миметические ситуации.

В условно реальном хронотопе концептуализируется современная картина мира. Маркерами аксиологического правдопобия становятся существующие правила этикета, которые описываются в произведении: любое учреждение запрещено посещать с неопрятным внешним видом: «Man ließ Elinor trotz ihrer zerrissenen Strümpfe in eine Bank» [Там же: 249]. Актуальные вопросы, касающиеся здоровья современных детей, находят отражение в тексте в одном из своих ключевых аспектов – в здоровом питании. Стремление персонажа накормить девочку завтраком совпадает с суждениями современных нутрициологов о том, что хороший завтрак обеспечивает энергией в течение всего дня, защищает от приступов сильного голода и от ожирения. Ср.: «Ein gutes Frühstück liefert Kraft für den ganzen Tag, schützt vor Heißhungerattacken und vor Übergewicht» (Ernährung: Wie sieht das optimale Frühstück aus? [Электронный ресурс // Spiegel online от 23.11.2014. URL:

http://www.spiegel.de/gesundheit/ernaehrung/ernaehrung-so-sieht-ein-gesundes-fruehstueck-aus-a-1001567.html. (дата обращения 18.02.2016)).

Отсутствие завтрака у детей ведет к снижению концентрации в течение дня. При этом во многих статьях обращается внимание, что для большинства детей в жесткий импликационал понятия «Ernährung» входит прилагательное «süß», а признак «gesund», наоборот, образует скорее слабый импликационал (Tipps für gesundes Essen: Wie man Kindern Gemüse schmackhaft macht [Электронный ресурс] // Spiegel online от 07.01.2013. URL: http://www.spiegel.de/gesundheit/ernaehrung/tipps-fuer-gesundes-essen-wie-man-kindern-gemuese-schmackhaft-macht-a-876116.html (дата обращения 18.02.2016)). В тексте имплицируется негативное отношение детей к полезным продуктам, поэтому узуальные существительные «Milch» и «Brot», входящие в жесткий импликационал понятия «gesundes Frühstück» (Kinderernährung: So isst Ihr Kind gesund [Электронный ресурс] // Livingathome. URL: http://www.livingathome.de/kochen-feiern/kuechenwissen/1858-rtkl-kinderernaehrung-so-isst-ihr-kind-gesund (дата обращения: 18.02.2016)), сочетаются в тексте не с нейтральными глаголами «trinken», «essen» соответственно, а с глаголом «hinunterwürgen», имеющим отрицательную коннотацию:

«*hinunterwürgen – etwas, meist Festes, mit Mühe schlucken, essen*» [Duden 2001: 456].

В произведении имеет место оценка противоположенного понятия «ungesunde Ernährung». Отражено негативное отношение к еде быстрого приготовления, в частности к использованию полуфабрикатов в пище «<…> als Elinor vom Einkaufen kam und ihnen eine halbe Stunde später Spaghetti mit irgendeiner Fertigsoße servierte» [Funke 2003: 70].

Определения «wässrig» и «irgendein» к существительному «Fertigsoße» выражают в тексте отрицательную коннотацию с оттенком пренебрежения, а также имплицируют суждение о том, что скорость приготовления отрицательно влияет на качество блюда.

Кроме того, маркер аксиологического правдоподобия собственно «Fertigsoße» образует жесткий импликационал «ungesunde Ernährung» (Ungesunde Lebensmittel: Finger weg von diesem Essen! [Электронный ресурс] // Sat1.ratgeber. URL: http://www.sat1.de/ratgeber/abnehmen/gesunde-rezepte-lebensmittel/ungesunde-lebensmittel-finger-weg-von-diesem-essen (дата обращения: 18.02.2016)).

Маркеры полного правдоподобия помогают выстроить взаимоотношения Мегги с тетей Элинор, схожие с теми, что наполняют объективную реальность. Разное восприятие одного понятия нередко рождает между взрослыми и детьми конфликты в реальной жизни. В результате в «Tintenherz» через отношение Мегги к Элинор, которая видит в ней взрослого, не способного понять ее, у читателя формируется образ отрицательного персонажа. Тетя имеет присущее в реальной жизни всем взрослым чувство ответственности за ребенка перед родителями в их отсутствие. Она беспокоится в первую очередь о здоровье девочки и не отпускает Мегги на поиски отца, пока та не съест свой завтрак: «Sie ließ Meggie nicht aus dem Haus, bevor sie ein Brot und ein Glas Milch hinuntergewürgt hatte. <…> Und außerdem will ich nicht riskieren, dass du deinem Vater bei seiner Rückkehr erzählst, ich hätte dich verhungern lassen» [Funke 2003: 102].

Итак, условно реальный хронотоп трилогии К. Функе соответствует объективной реальности, при этом экспликация правдоподобия современной действительности осуществляется посредством миметических пространственных и темпоральных маркеров.

Вкрапления в текст некоторых топонимов объективируют пространство, что соответствует концепции отражения условно реального пространства. В то же время построение эгоцентрических моделей пространства смещает акцент с воспроизведения объективной картины мира на перцептивное восприятие пространства, в данном случае с точки зрения главного персонажа – 12-летней девочки. С позиции индивидуума пространство категоризуется и концептуализуется с помощью узуальных лексических единиц, являющихся маркерами пространственной неопределенности, потому как они равновесно валентны как условно реальному, так и волшебно-сказочному пространствам.

Маркеры пространственной неопределенности репрезентируют наличие доли вымысла в художественной реальности, так как они равновесно валентны условно реальному и волшебно-сказочному пространствам.

Интенциональное подражание временным координатам современной объективной действительности ожидаемо приводит к выполнению прагматических задач, поставленных автором, приближая читателя к реалиям произведения, способствуя возникновению у него эмпатии к главному герою.

2.3.1. Пространственные и темпоральные языковые маркеры волшебно-сказочного хронотопа в имитационной инклюзивной локализации

Как уже упоминалось ранее, в трилогии К. Функе присутствует две системы соотнесения условно реального и волшебно-сказочного субмиров: имитационная инклюзивная локализация и пересекающаяся локализация. Первая система локализации подразумевает расположение волшебно-сказочного субмира внутри условной реальности произведения, что исключает использование эксплицитных маркеров пространства волшебно-сказочного хронотопа. Лексический репрезентант данного хронотопа в трилогии К. Функе представляет собой узуальное свободное словосочетание «ein verlassenes Dorf» [Funke 2003: 543] (с нем. – «заброшенная деревня»), «фикциональный компонент семантической структуры которой контекстуально обусловлен» [Клейменова 2015: 240]. Очевидно, что данный хронотоп отстоит от своей первоосновы – хронотопа фольклорной сказки «тридесятое царство».

Отсутствие эксплицитных маркеров волшебно-сказочного хронотопа позволяет упоминаемому объекту-фикции находиться рядом, в одном пространстве, с реально существующими локусами, такими, например, как упоминаемый в тексте город Генуя: «In Genua war ich mal» [Funke 2003: 115], и, несмотря на вымышленность, создавать иллюзию правдоподобия. Имитационную инклюзивную локализацию данного хронотопа маркирует топоним пространства реальной действительности – «Ligurien» [Funke 2003: 114].

Экспликация непрерывности биспациальной модели имитационного инклюзивного пространства достигается посредством описания путешествия из условно реального субмира в волшебно-сказочный. Процесс перемещения описывается подробно, что эксплицирует доминантный признак непрерывности пространственно-временного континуума двух субмиров при имитационной инклюзивной локализации. Описание перемещения в пространстве включает ряд аспектов:

– *воссоздание типичной для объективной реальности ситуации «определение маршрута до деревни по карте»*. Для этого в текст внедряется изобразительная деталь – существительное «Straßenkarte», которое «убеждает читателя в правдивости изображаемого» [Щирова 2003: 18]. По карте определяются метрические параметры геолокации: расстояние выражается с помощью узуальных единиц измерения пространства в километрах – «dreihundert Kilometer von hier» [Funke 2003: 114];

– *способа перемещения в пространстве*. Путешествие из одного субмира в другой проходит без использования волшебных средств. В волшебно-сказочный хронотоп ведет дорога, обозначаемая узуальным существительным «Straße» – персонажи добираются туда на машине:

«Sie nahmen Elinors Kombi, obwohl Staubfinger sich für Mos Bus aussprach» [Funke 2003: 118].

– путешествие из условно реального субмира в условно нереальный субмир представляет собой *описание всех этапов поступательного перемещения в пространстве к конечной точке в строгой последовательности.*

Начало пути обозначается посредством глагола «aufbrachen»:

«Die Sonne stand schon hoch am wolkenlosen Himmel, als sie aufbrachen» [Funke 2003: 118].

О перемещении в пространстве свидетельствует качественная смена объектов окружающей среды. В начале пути основу ландшафта составляют горы. В тексте обнаруживаются два существительных, обозначающих данный денотат: «die Berge» (с нем. – *горы*) и «Felshänge» (с нем. – *скалистые склоны*):

«Meist blickte er aus dem Fenster, unbeteiligt, als sähe er durch die Berge, und Bäume, die Häuser und Felshänge hindurch, die draußen vorbeizogen» [Funke 2003: 121].

Далее меняющийся пейзаж описывается через качественное изменение этого же объекта ландшафта посредством сочетания существительного с прилагательным в сравнительной степени «höhere Berge»:

«Draußen faltete sich die Welt in immer höhere Berge, manchmal schienen sie die Straße zerdrücken zu wollen» [Funke, 2003: 122].

О завершении отрезка пути с горным ландшафтом сигнализирует глагол «zurückweichen»:

«<…> als die Berge zurückwichen und hinter grünen Hügeln <…> plötzlich das Meer auftauchte» [Funke 2003: 124].

На смену приходит новый морской ландшафт, который маркируется существительными: «Hügeln», «Meer», «Küste»:

«hinter grünen Hügeln, weit wie ein zweiter Himmel, plötzlich das Meer auftauchte» [Funke 2003: 122].

Предлог «fort» указывает на движение от знакомого объекта: «от моря», «от побережья», «от разноцветных домов»:

«Doch schließlich wies Staubfinger sie an, eine Straße zu nehmen, die fort von der Küste führte, fort vom Meer» [Funke 2003: 126].

Перечисление предлогов «in etw. hinein», «hinauf», «hinab» в предложении передает динамику изменения положения в пространстве:

«Sie fuhren durch einen kleinen Ort Immer tiefer wand die Straße sich in die Hügel hinein, mal hinauf, mal hinab» [Funke 2003: 126].

О прибытии в конечный пункт сигнализирует глагол «erreichen» с семой достижения цели:

«Sie hatten den Kamm des Hügels erreicht» [Funke 2003: 130].

Пространственная модель в обоих субмирах формируется посредством узуальных существительных, реперезентирующих объективный окружающий

мир: «die Berge», «die Hügel», «die Straße», «die Häuser», «das Meer» и т.д. В «Таблице 1» они выделены курсивом.

Таблица 1

Реперезентация пространственных моделей в различных субмирах

Объекты окружающего мира	Условно реальный субмир	Условно нереальный субмир
1. Объекты неживой природы	«*die Berge* zurückwichen und hinter grünen *Hügeln*», «plötzlich das Meer auftauchte»» [Funke 2003: 122].	«Sie hatten den Kamm *des Hügels* erreicht» [Funke 2003: 130].
2. Объекты живой природы: растительный мир	Am Straßenrand wuchsen *Palmen* <…>. Zwischen ihnen blühten riesige *Agaven* [Funke 2003: 125].	Das Licht der Scheinwerfer fiel auf *Ginster* und der verwilderte *Weinstöcke*, auf *Olivenbäume* [Funke 2003: 126]. <…> unter wildem *Thymian* und wuchernder *Wolfsmilch* [Funke 2003: 127].
3. Объекты, созданные человеком	Sie fuhren durch einen kleinen Ort, vorbei ein Häuser [Funke 2003: 125].	Aus grauem, grob behauenem Stein, unbewohnt, eingestürzte Mauer, einige Häusern fehlte das Dach

Маршрут путешествия из условно реального субмира в условно нереальный сохраняет черты реальной действительности.

Изображаемый природный ландшафт и растительный мир соответствуют реальному пейзажу, встречающемуся при путешествии из северной Италии на юго-запад к побережью Лигурийского моря. Миметическими маркерами здесь выступают:

– лексические репрезентанты объектов живой природы. В тексте упоминаются растения, характерные для данного региона:

«Das Licht der Scheinwerfer fiel auf *Ginster* und der verwilderte *Weinstöcke*, auf *Olivenbäume* [Funke 2003: 126]. <…> unter wildem *Thymian* und wuchernder *Wolfsmilch*» [Funke 2003: 127].

– лексические репрезентанты объектов неживой природы. У побережья Лигурийского моря горы отступают, высокогорье сменяется холмами:

«als die Berge zurückwichen und hinter grünen Hügeln, weit wie ein zweiter Himmel, plötzlich das Meer auftauchte» [Funke 2003: 124];

– лексические репрезентанты объектов окружающей среды, созданные человеком:

а) горный ландшафт местности становится причиной большого количества туннелей, встречающихся на пути:

«Draußen faltete sich die Welt in immer höhere Berge, manchmal schienen sie die Straße zerdrücken zu wollen zwischen ihren steinig grauen Hängen. Doch schlimmer als die Berge waren die Tunnel» [Funke 2003: 122];

б) правдоподобно изображена цветовая архитектура Лигурийского региона:

«Sie fuhren durch einen kleinen Ort, vorbei an Häuser, die so bunt waren, als hätte ein Kind sie gemalt. Orange und rosa waren sie, rot und immer wieder gelb: blassgelb, braungelb, sandig gelb, schmutzig gelb, mit grünen Fensterläden und rotbraunen Dächern» [Funke 2003: 122].

Наряду с описанием перемещения в пространстве отслеживается течение времени. Одномоментно с экспликацией движения в пространстве в тексте посредством эксплицитных темпоральных лексических маркеров сообщается время отправления, прибытия и других перемещений.

Герои отправляются в дорогу, когда солнце уже взошло:

«Die Sonne stand schon hoch am wolkenlosen Himmel, als sie aufbrachen» [Funke 2003: 118].

А прибывают в конечный пункт назначения с наступлением ночи:

«Um sie herum war die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht» [Funke 2003: 130].

Однородность и непрерывность течения времени при перемещении из одного субмира в другой эксплицитно маркирует изображение в тексте лексические репрезентанты естественной смены времени суток: «Die Sonne stand schon» [Funke 2003: 121], «es begann zu dämmern» [Funke 2003: 124], «die tief stehende Sonne» [Funke 2003: 124], «die aufziehende Dämmerung» [Funke 2003: 125], «es wurde rasch dunkel» [Funke 2003: 126].

Эффектный прием подражания объективной действительности позволяет локусу художественного произведения обрести традиционные черты реального пространства, что соответствует базовому принципу «конструирования» ирреального хронотопа «с учетом момента реального бытия» [Ильинова, 2008: 111], то есть наличия правдоподобного вымысла в любой фикции.

Языковая репрезентация локуса в качестве волшебно-сказочного хронотопа происходит в результате локализации в «заброшенной деревне» главного антагониста сказки «Tintenherz» – Каприкорна, являющегося представителем волшебно-сказочного субмира. Эксплицитными маркерами волшебно-сказочного хронотопа, таким образом, выступают не пространство и время, а образ антагониста: Каприкорн, как и два других героя, являются персонажами несуществующей в реальности книги «Tintenherz». Однако автор не сразу раскрывает волшебно-сказочную отнесенность данного персонажа, как в целом и всего сюжета. Эксплицитным маркером фантастического до 16 главы «Damals» служит имя антагониста – «Capricorn» (от латин. – «козерог»). Отсутствием эксплицитных маркеров фантастического автор достигает эффекта обманутого ожидания. На начальном этапе повествования из антагониста формируется реалистичный образа военачальника:

«Capricorn hat viele Männer <…>Die meisten sind bei ihm, seit sie Kinder waren, und sollte Capricorn einem von ihnen befehlen, <...> Sie kleiden sich gern schwarz wie die Saatkrähen, nur ihr Anführer trägt ein weißes Hemd unter der rußschwarzen Jacke…» [Там же: 35].

Антагонисту присваивается имя «Anführer». Глагол «befehlen» и словосочетание «viele Männer haben» указывают на создание иерархической структуры подчинения всех людей одному человеку.

Местонахождение определяется с помощью заимствуемого из военной лексики слова «das Hauptquartier» [Funke 2003: 105] (нем. – «штаб-квартира»):

«Also fahren wir nach Süden. Oder hat er seine Zelte inzwischen woanders aufgeschlagen?» [Funke 2003: 31].

Впервые речь о местонахождении антагониста заходит в третьей главе «Nach Süden». Местонахождение определяется посредством существительного «das Hauptquartier» [Funke 2003: 105] и словосочетания «Zelte aufschlagen», которые лишены элементов сказочной фантастики и представляют собой заимствования из военной лексики, что естественно не рождает у читателя каких-либо сказочных параллелей и образов.

Для обозначения волшебно-сказочного локуса используются узуальные существительные в свободном сочетании с именем антагониста: «Capricorns Hauptquartier» [Funke 2003: 105] и «Capricorns Dorf» [Funke 2003: 105]. Имя собственное «Capricorn» выражает принадлежность пространства данному персонажу.

Следует отметить, что существительные «Hauptquartier» [Funke 2003: 105] и «Dorf» [Funke 2003: 105] являются маркерами пространственной неопределенности. В тексте также встречается пространственная метафора «die Höhle des Löwen» [Там же: 103] (нем. – «логово льва»), которая является маркером волшебно-сказочного хронотопа.

2.3.2. Семантические бинарные оппозиции при имитационной инклюзивной локализации

Размещая ирреальный хронотоп внутри условно реального субмира, автор берет на себя ответственность за сохранение бикомпонентной структуры

хронотопа сказки. В тексте заостряется внимание читателя на оппозиции «условно реальный / условно нереальный (сказочный) мир».

Разграничение двух субмиров проводится на основе семантических оппозиций противопоставления характеристик одного хронотопа другому. Пространство условно реального хронотопа преподносится как структурная метафора – вместилище, наполненное людьми. Образ привычной и обыденной жизни города описывается понятием «Gedränge» («drängende Menschenmenge»): каждый день люди едят в кафе, ходят на работу, за покупками: « <…> in einem Cafe zu sitzen, zu essen, und draußen auf der Straße ganz gewöhnliche Menschen zu beobachten, die zur Arbeit gingen, einkauften, oder einfach nur dastanden und sich unterhielten. <…> – das alltäglich Gedränge» [Funke 2003: 249].

Образ условно реального хронотопа формируется понятием «городская суета», которая характеризуется эпитетами «gewöhnlich» и «alltäglich», интенсионалы которых исключают присутствие описываемых ими случайных, необыкновенных событий.

В то время как хронотоп, изоморфный волшебно-сказочному миру, актуализируется в пространстве заброшенной деревни («ein verlassenes Dorf»):

«Selbst tagsüber sah Capricorns Dorf seltsam verlassen aus» [Funke 2003: 171].

Маркером фантастического для локуса выступает признак «заброшенности»:

«Für den Rest der Welt ist das Dorf nichts als eine Ansammlung verfallener Häuser» [Funke 2003: 115].

Признак *«брошенный, оставленный людьми»* становится альтернативным способом построения волшебно-сказочного хронотопа в пространстве условно реальной действительности.

Импликацией семы *«брошенный, оставленный людьми»* («in unangehehm emfundener Weise ohne jedes Leben, ohne Lebendigkeit u. daher trostlos-öde wirkend: eine Gegend» [Duden 2001: 1706]) становится признак «забытый», что приводит к минимальному набору признаков, содержащихся в данном денотате. У

номинативной единицы «Dorf» отсутствует название деревни, а ее местонахождение невозможно определить ни по одной карте в мире:

«Es hat keinen Namen. <…> Irgendwann hat es wohl mal einen gehabt, aber der war schon vergessen <…> Sie werden es auf dieser Karte nicht finden und auch auf keiner anderen» [Funke 2003: 115].

Высокая степень неопределенности денотативного значения существительного намекает читателю о присутствующей в нем доле ирреального.

Элемент, связующий два хронотопа, содержит в себе, с одной стороны, миметический элемент, что воплощается в узуальном существительном «Straße», а с другой стороны, фикциональный – невозможность указать дорогу на карте и, как следствие, попасть человеку из условно реального мира в деревню Каприкорна. Время, «потраченное на преодоление пространства, и оно также имеет значение не столько само по себе, <…> сколько играет роль некоего семантического переключателя, и продолжительность его подчеркнуто неопределенна» [Медриш 1980: 21].

Как отмечают исследователи русской детской мифологии, образ неосвоенного пространства является одним из основных архетипов в детской литературе. Использование признака «оставленный, опустелый» обеспечивает содержание минимального набора признаков у данного денотата.

Противопоставляемый городской суете признак заброшенности, ненаполненности людьми является антонимом прилагательному «seltsam» – «vom Üblichen abweichend und nicht recht begreiflich» [Duden 2001: 1440].

Однако пребывание в волшебно-сказочном хронотопе переворачивает сознание главного героя: Мегги, наоборот, начинает приписывать мирной жизни свойство ирреальности:

«Der Frieden schien unwirklich, unecht» [Funke 2003: 250].

Мегги сравнивает пребывание в деревне Каприкорна и повседневную суету города: «Meggie konnte kaum glauben, dass sie nur zwei Nächte und einen Tag in Capricorns Dorf verbracht hatte und dass all dies – das alltägliche Gedränge da draußen – die ganze Zeit über nicht stillgestanden hatte» [Funke 2003: 249].

Антитеза двух хронотопов приводит к тому, что предметы, характерные для одного из хронотопов, например серебряная чаша, длинное одеяние мальчика и др., совершенно не вписываются в другой, условно реальный хронотоп:

«Der Schale war das Einzige, was nicht so ganz an diesen Ort zu passen schien. Farid jedoch sah nicht viel anders aus als die Jungen, die unten am Strand herumlungerten […]. Er trug nicht mehr sein blaues, fußlanges Gewand, sondern Hose und T-Shirt» [Там же: 259].

Намеренное осведомление автором читателя о смене времени суток позволяет говорить о значимом участии дня / ночи в создании собственно волшебно-сказочного хронотопа.

В первой части трилогии «Tintenherz» антитеза дня и ночи становится символом переключения пространственно-временных планов – из условно реально хронотопа в волшебно-сказочный субмир. С наступлением ночи персонажи попадают в топос антагониста:

«Sie hatten den Kamm des Hügels erreicht. Um sie herum war die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht, aber nicht weit entfernt zeichneten sich ein paar bleiche Vierecke in der Dunkelheit ab. Erleuchtete Fenster. „Da ist es“, sagte Staubfinger, „Capricorns Dorf“ [Funke 2003: 130],

а возвращаются в условно-реальный хронотоп уже на рассвете, убежав от преследователей:

«Meggie sah mehrstöckige Häuser, Palmen mit staubigen Blättern und plötzlich, noch weit entfernt und silbern von der Sonne, das Meer» [Funke 2003: 130].

Отслеживая сюжетное время за пределами волшебно-сказочного хронотопа, необходимо отметить, что оно не прерывается при выходе из топоса антагониста:

«Der Weg hatte sie fast bis auf den Kamm des Hügels geführt. Es war immer noch dunkel, aber die Nacht war blass geworden und in der Ferne hob sie schon der Rock für einen neuen Morgen» [Funke 2003: 235].

В феноменологии двух инверсионных понятий «Tag» и «Nacht» заложен синкретизм: они антонимичны друг другу, но, с другой стороны, неразрывно связаны как участники непрерывного циклического процесса течения времени.

Ср: «*Nacht* – Zeitraum etwa zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, zwischen Einbruch der Dunkelheit und Beginn der Morgendämmerung» «*Tag* – Zeitraum etwa zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, zwischen Beginn der Morgendämmerung und Einbruch der Dunkelheit» [Duden 2001].

События в повествовании привязываются к феномену света:

«Mit dem Licht kamen zwei von Capricorns Männern» [Funke 2003: 169].

Антонимичные семы «Licht» / «Dunkelheit» (свет / темнота), содержащиеся в интенсионалах соответствующих понятий «Tag» / «Nacht», имплицируют главный мифологический принцип представления о бытии как о системе бинарных оппозиций. В мифологическом мировоззрении эмоционально-оценочное преломление полученной по визуальному каналу информации приводит к аксиологическому разделению семантической оппозиции «Tag» / «Nacht». Как отмечает Е.М. Мелетинский, «имеется тенденция отмечать один полюс оппозиции позитивно, а другой негативно» [Мелетинский 2000: 25]. В бинарной аксиологической оппозиции мифологических архетипов «Tag – Nacht» первый из них аккумулирует положительные коннотации, а второй – отрицательные, что продиктовано эмоциональной оценкой, теми ощущениями, которые испытывает человек в темноте, лишающей его возможности видеть окружающей мир и поэтому ограничивающей его действия. Восприятие света как положительной созидающей силы восходит к древним цивилизациям, обожествлявшим силу света: «семитский Бел, и египетский Ра, и иранский Ашур Мазда, которые являются персонификациями солнца или же благодетельного воздействия света» [Эко 2004: 99]. Проникновение мифологического архетипа в семантику существительного «Nacht» запускает метафорическое переосмысление явления природы. С помощью приема олицетворения концепт «Nacht» приобретает характеристики живого объекта:

«Resa wusste, dass die Nacht für sie nicht enden würde. Sie würde von nun an in ihrem Herzen wohnen» [Funke 2005: 255].

«Ночь» предстает движущимся объектом. Общий характер движения определяется глаголом «kommen». В тексте встречается ряд процессуальных

глаголов и отглагольных форм с семами движения и глаголов, описывающих постепенное наступление темноты: «dämmern», «zusinken», «herabsickern» [Funke, 2003: 124-125], «von der aufziehenden Nacht» [Funke 2005: 9], а эпитеты «rasch», «schnell» описивают темп этого движения.

Абстрактное существительное «Nacht» в результате метафоризации приобретает «осязаемые» черты пространства: становится объемным, поглощая материальные объекты: «… und die wenigen Häuser schienen zu ertrinken in der aufziehenden Finsternis» [Funke 2003: 126]. Пространственные предлоги указывают на трехмерность, вмещенность, данного объекта, внутрь которого можно попасть «hinein in die Dunkelheit», а также совершить обратное действие – извлечение изнутри: «Ab und zu tauchten die Lichter eines Dorfes aus der Dunkelheit auf» [Funke, 2003: 126].

Благодаря обретению объема и динамики феномен «Nacht» предстает перед читателем как активный субъект, способный выполнять действия. Глаголы «ersticken», «verschlucken», образующие метафоры с существительным «Nacht», характеризуют феномен ночи как отрицательную силу, уничтожающую все живое, весь мир целиком:

«die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht, …» [Funke, 2003: 126].

«die Vögel, wie erstickt von der aufziehenden Nacht» [Funke, 2003: 9].

Формируемый в тексте образ ночи соответствует мифологическому представлению, при котором феномен «Nacht» выступает в качестве «силы, скрывающей в себе тайны жизни и смерти, вызывающей дисгармоничность в бытии мира, без которой, однако, не мыслим ни мир, ни его конечная гармония» [Мелетинский, 2003: 398–399]. В данном определении заложен философский закон борьбы и единства противоположностей, который находит отражение и в тексте.

При пересечении границы двух хронотопов смена дня и ночи становится заметной: ночь не наступает мгновенно, автор намеренно затягивает ее приближение, чтобы акцентировать борьбу дня и ночи, света и тьмы, добра и зла.

Цвет является визуальным проявлением семантической оппозиции «Tag – Nacht». «С древнейших времен цвет являлся одним из средств осмысления мира и, прежде всего, служил обозначением наиболее важного и ценного в человеке» [Гайдукова 2012: 29]. Отсутствие света визуально передается прилагательными «dunkel», «kohlrabenschwarz», «grau», «dunkel blau», формируя цветовую доминату ночи, которая приобретает черный цвет: «in der schwarzer Nacht» [Funke 2005: 35].

Антитеза двух понятий, выраженная через цвет, представлена в Таблице 2.

Таблица 2

Цветовые репрезентации концептов «Tag», «Nacht»

Цвет	Концепт «Tag»	Концепт «Nacht»
1. Небо	Rosa und zitronengelb	Dunkles Blau wie Tinte
2. Холмы	Grün	dunkel
3. Море	Schimmern wie die Haut einer schönen Schlange	
4. Дома	Bunt, orange, rosa, rot, gelb, blassgelb, braungelb, sandig gelb, schmutzig gelb, mit grünen Fensterläden und rotbraunen Dächern	Aus grauem, grob behauenem Stein,
5. Мир (планета)		kohlrabenschwarz

Разнообразие красок противопоставляется черному цвету и его небогатой палитре оттенков: «kohlrabenschwarz», «grau», «dunkel blau». Несмотря на небогатую цветовую палитру ночи, признак интенсионала «dunkel» расширяет спектр своего значения и находит новые сочетания с абстрактными существительными, образуя синестезические метафоры: «dunkle Geschichte», «dunkle Gedanken» [Funke 2003: 122 – 123].

При обратном пересечении границы из волшебно-сказочного хронотопа время опять растягивается. Условность границы двух хронотопов в произведении затрудняет включение в него общекультурных или индивидуально-авторских

фикций, в связи с этим функцию построения фантастического в условно реальной действительности берет на себя мифологизация природы.

Момент отправления, также как и прибытие в конечную точку, определяются не абстрактными числовыми значениями, а темпоральными маркерами наглядно-образной системы картины мира:

«Die Sonne stand hoch am wolkenlosen Himmel, als sie aufbrachen» [Funke 2003: 123], «Um sie herum war die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht, <…> „Da ist es“, sagte Staubfinger, „Capricorns Dorf“» [Funke 2003: 130].

Автор прибегает к усилению семантической оппозиции «условно реальный – условно нереальный субмиры» в точке их пересечения. На отрезке повествования, когда происходит пересечение границы двух субмиров, время не прерывается, а наблюдается лишь естественная смена времени суток.

В первой части трилогии «Tintenherz» непосредственно сюжетного действия внутри данного хронотопа не происходит. По сюжету герои «Чернильного мира» попадают из своего мира в условно реальный мир произведения, и при этом не ассимилируются в нем. Вслед за собой они неизбежно переносят некоторые свойства времени-пространства, которые помогают сформировать в условно реальном мире произведения – в деревне Каприкорна – привычный для них мир:

«Weißt du, dass dieser Ort einem der Schauplätze, die ich für *Tintenherz* erfunden habe, durchaus ähnlich sieht? Nun gut, es gibt keine Burg, aber die Landschaft ringsum ist annähernd die gleiche, und das Alter des Dorfes dürfte auch fast hinkommen» [Funke 2003: 340].

В этом отрывке отождествляется оба параметра системы двух сравниваемых между собой хронотопов: как пространства «die Landschaft ringsum ist annähernd die gleiche», так и времени: « <…> und das Alter des Dorfes dürfte auch fast hinkommen». Вследствие чего главной функцией «Tintenherz» становится создание прообраза данного хронотопа в условно реальном времени-пространстве произведения К.Функе.

2.4. Языковая репрезентация волшебно-сказочного хронотопа в пересекающейся локализации

2.4.1. Языковые формы выражения «псевдоинтертекстуальности» в трилогии К. Функе

Важно отметить, что в трилогии К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» присутствует еще и третий мир – это книга с названием омонимичным первому произведению «Tintenherz». Несмотря на то, что в тексте произведения название этой книги эксплицитно маркируется графически курсивом, равно как и присутствующие в тексте множество названий реально существующих произведений, очевидно, что несуществующая в реальности книга не может быть определена как элемент интертекста. Невозможность «вынесения» внутритекстовых референтов за границы произведения, в первую очередь, ввиду отсутствия какого-либо внетекстового материального выражения данной книги в действительности дает право утверждать, что упоминаемая книга “Tintenherz” является фиктивной единицей [Шмид 2008: 36]. К. Функе решается на игру с фикциональностью. Благодаря созданному ей персонажу, автору несуществующей книги “Tintenherz” Фенолио, «у читателя возникает иллюзия правдивости повествуемого, хотя в тот же самый момент он осознает, что перед ним вымысел» [Застела 2012: 51].

Обращает также на себя внимание тот факт, что по замыслу К. Функе название «Tintenherz» должно восприниматься читателем как книга лишь до главы «Damals», в которой отец Мегги рассказывает своей дочери о прошлых волшебных событиях, а именно о том, как герои этой книги очутились в их квартире. В дальнейшем «Tintenherz» перестает быть просто книгой, непосредственно сами герои говорят о ней как об особом мире со своим временем и пространством:

«eine ganze Welt, die sich veränderte, so wie diese es tat, mit jedem Tag» [Funke 2003: 561], «Es ist eine Welt voller Schrecken und Schönheit und – … - ich konnte Stabfingers Heimweh immer gut verstehen» [Там же: 561].

Таким образом, К. Функе включает читателя в метафикциональную игру, то есть «сознательно разрушает представления читателя о том, что повествование является <…> продолжением реальности» [Застела 2012: 53].

Элемент псевдоинтертекстуальности, не существующая в реальности предмет-фикция, книга «Tintenherz» (ее физическое воплощение) становится средством реализации в тексте пересекающейся локализации хронотопов, «при которой субмиры соприкасаются в определенных точках пространства, что позволяет персонажам перемещаться между субмирами» [Клейменова 2013: 167]. Содержание книги представляет собой волшебно-сказочный хронотоп пересекающейся локализации в трилогии К. Функе.

2.4.2. Языковые формы репрезентации образа Средневековья в волшебно-сказочном хронотопе трилогии К. Функе

В остальных двух частях трилогии «Tintenblut» и «Tintentod» волшебно-сказочный хронотоп становится основным континуумом повествования. При этом доминантой системы волшебно-сказочного хронотопа выступает образ Средневековья: «Und weißt du, dass *Tintenherz* in einer Welt spielt, die unserem Mittelalter nicht ganz unähnlich ist?» [Funke 2003: 340]. Двойное отрицание (частица «nicht» и прилагательное с отрицательным префиксом «unähnlich») образуют литоту, которая участвует в создании аллюзивного эффекта присутствия в тексте. В данном случае подчеркивается наличие лишь некоторого сходства со Средневековьем, но отнюдь не полного.

Почему же реальная историческая эпоха Средневековья становится основой волшебно-сказочного мира? Научный подход позволяет рассматривать воображение как один из когнитивных процессов (наряду с речью, памятью, мышлением и т.д.) создания новых психических образов на основе

«преобразования представлений, отражающих реальную действительность» [Маклаков 2008: 283]. Сформулированные психологами (С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев, Л.С. Выготский) контраргументы разоблачают «бытовую» точку зрения и научно доказывают существование определенного количества форм связи воображения с действительностью. Л.С. Выготский также акцентирует внимание собственно на механизме работы воображения человека в условиях литературного творчества. Фантастические образы, представляющие собой продукт творческой деятельности «почерпнуты в конечном счете из действительности и подверглись только искажающей или перерабатывающей деятельности нашего воображения» [Выготский 1991: 9].

Для современного человека Средневековье – это очень далекое, архаическое прошлое. Многие предметы и явления давно устарели или перестали существовать вовсе, а слова, обозначающие их в языке, перешли в разряд архаизмов и историзмов соответственно. Воссоздавая модель Средневековья сегодня, авторы на самом деле пользуются чужими, уже готовыми продуктами фантазии, а значит, в их интерпретации конечный продукт менее реален. И если взрослый человек все же склонен рассматривать Средневековье на уровне исторических фактов, то ребенок, опыт которого по отношению к настоящему и к прошедшему с момента рождения представляет собой «tabula rasa», будет воспринимать эту историческую эпоху скорее как продукт фантазии: как собственной, так и чужой.

В тексте произведения есть место такой фантазии – это ярмарки, известные всем как «блошиные» рынки, которые наподобие «машины времени» условно переносят человека в прошлое. Ретроспективный шаг, который представляет собой воспоминание Мегги, переносит нас в тот день, когда она побывала вместе с отцом на одной из таких ярмарок: «Mit Mo war sie mal auf einem solchen Markt gewesen. Wunderschöne Sachen hatte es dort gegeben,…» [Funke 2003: 62]. На упоминаемой ярмарке люди не просто продают старые вещи, но и инсценируют саму атмосферу Средневекового города: «wo die Leute so tun, als lebten sie noch im Mittelalter» [Там же: 62]. Мегги вспоминает, что на ярмарке работали кузнецы,

пекли хлеб, можно было встретить ряженых: «Die Luft hatte nach frisch gebackenem Brot gerochen, nach Rauch und feuchten Kleidern, und Meggie hatte beim Schmieden eines Schwertes zugesehen und sich vor einer verkleideten Hexe hinter Mos Rucken versteckt» [Там же: 62]. В описании ярмарки главным героем присутствуют различные средства выразительности, которые указывают на сильные впечатления, полученные девочкой от посещения ярмарки. Метафорический перенос свойства на неживое «запах – воздух»: «Die Luft hatte gerochen», обособленные однородные дополнения придают определенный ритм описанию. Инверсия в предложении «Wunderschöne Sachen hatte es dort gegeben…» выдвигает на первое место существительное «Sachen», что фокусирует на нем внимание читателя. Эпитет «wunderschöne», стоящий перед ним, характеризует это существительное как нечто чудесное, удивительное по красоте и служит выражением эмоционального состояния восхищения.

В этом же предложении используется обособленная конструкция. Прилагательное «fremd» стоит по отношению к существительному «Sachen» в постпозиции. Таким способом в отрывке намеренно выделяется значимость данного прилагательного, которое с помощью метафорического сравнения, следующего за ним, раскрывает его новое контекстное значение «fremd, als wären sie nicht einer anderen Zeit, sondern einer anderen Welt entsprungen». В русском переводе наглядно иллюстрируется это значение, в котором оно имеет семантику «странные», а не «незнакомые». В данном сравнении мы находим грамматическое выражение возможности – сослагательное наклонение как модус возможного, которое указывает на работу воображения девочки. Как утверждают ученые, категория возможного является доминантной в деятельности воображения ребенка, который «больше доверяет своей фантазии, что помогает ему обогащать свой эмоциональный опыт и, перевоплощаясь в предметы своей фантазии, осваивать реальный мир, не заменяя одно другим» [Амзаракова 2004: 129]. Разыгравшееся воображение героини объясняется с точки зрения психологии законом реального чувства в деятельности фантазии, Л.С. Выготский отмечает, что «воображение является деятельностью, чрезвычайно богатой

эмоциональными моментами» [Выготский 1996: 27]. В конце отрывка встречается также и обратное явление, когда запущенное в действие воображение Мегги соответствует иной эмоции: « <…> Meggie hatte <…> sich vor einer verkleideten Hexe hinter Mos Rucken versteckt» [Funke 2003: 62]. Словно погрузившись в воображаемый мир, Мегги испугалась образа женщины, которая показалась ей ведьмой. Сильные положительные эмоции пробуждают воображение Мегги и оставляют у нее яркие воспоминания.

Итак, показав, что присутствие в литературной сказке категорий средневековой картины мира способно нести на себе функции волшебно-сказочного хронотопа, попытаемся проследить, какие именно черты Средневековья встречаются в тексте произведения, а также в каком виде они в нем присутствуют.

Любая историческая эпоха формируют свою собственную «картину мира», которую А.Я Гуревич предлагает рассматривать путем анализа определенных категорий культуры, существующих в данное конкретное историческое время. Среди категорий Средневековой картины мира, таких как право, богатство, труд и собственность, А.Я. Гуревич выделяет также категорию хронотопа – ощущение и восприятие времени и пространства, которое существовало в средние века [Гуревич 1984].

Возвращаясь непосредственно к волшебно-сказочному пространству трилогии К. Функе, нужно отметить, что выбор деревни в качестве главного топоса является неслучайным: в нем кроется аллюзия на типичное для Средневековья пространство, в котором «преобладали небольшие деревушки с ограниченным числом дворов…» [Гуревич 1984: 56].

Ярким представителем Средневекового хронотопа в произведении К. Функе становится огнеглотатель, жонглер по имени Штаубфингер (нем. – «Staubfinger»). Читатель может догадаться о том, что «странное», по мнению Мегги, имя «Staubfinger» является значимым и указывает на профессию персонажа в пятой главе «Nur ein Bild». В этой главе Штаубфингер показывает Мегги свое умение жонглировать мячами, и на вопрос восхищенной девочки, как у него это

получается, отвечает, что таким способом он зарабатывает деньги, выступая на ярмарках, на праздниках, днях рождения: «Ich verdiene mein Geld damit <…> Auf Markten. Auf Festen. Auf Kindergeburtstagen» [Funke, 2003: 62]. Впервые непосредственно название его профессии звучит в шестнадцатой главе «Damals», когда Штаубфингер представляется Mo: «Ich bin nur ein Gaukler, ein harmloser Feuerspucker» [Там же: 157]. Слово «Gaukler» является архаизмом и переводится с немецкого языка как «фигляр, жонглер». По этой причине за ним следует пояснение в виде неологизма «Feuerspucker» – дословно «выплевывающий огонь», что помогает понять читателю значение данного устаревшего слова.

Другой персонаж, Фенолио, характеризует Штаубфингера как: «einen der Gaukler in *Tintenherz*» [Funke 2003: 279], что указывает на существование в волшебно-сказочном хронотопе трилогии отдельной социальной группы жонглеров, в которую входит данный персонаж. Таким образом, в произведении отражается еще одна сторона эпохи Средневековья, которая связана с расцветом искусства жонглерии: «Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место» [Бахтин 1986: 295]. В главе «Das Gasthaus der Spielleute» перечисляются представители карнавальной культуры Средневековья: «Spielleute», «Lautenspieler», «Gaukler», «Pfeifer», «Schauspieler» [Funke, 2005: 73, 74]. Лексическими репрезентантами выступают историзмы, отражающие картину мира Средневековья:

«*Spielmann* – (im Mittelalter) fahrender Sänger, der Musikstücke, Lieder (u. artistische Kunststücke) darbietet» [Duden 2001: 1485].

Вместе с ними упоминаются названия устаревших профессий: «Bader», «Wunderheiler», «Knochenflicker».

В структуру лексических значений названий профессий «Bader», «Wunderheiler» входят семы чудесного «heilig», «wunder», которые свидетельствуют о том, что излечением человека занимались костоправы, целители, знахари, полагавшиеся не на знание, а на провиденье и чудо:

«*Bader* – [Inhaber einer Badestube, der auch einfache medizinische Behandlungen vornahm u. Haare schnitt]: (veraltet) auch als Heiligehilfe tätiger Haarschneider, Friseur» [Duden 2001: 226].

При этом отмечается, что представители названных профессий вели кочевой образ жизни:

«“Много по земле ходоки” не задерживались на одном месте. Если жонглер оставался ночевать в доме, где его радушно приняли, то на другое утро он продолжал путь. Скоморошье искусство мобильно: зрелище не требовало хитрых приготовлений и могло состояться в любой обстановке» [Даркевич 1988: 71 – 72]. В тексте мы находим подтверждение данной характеристики как в общих описаниях:

«Dasselbe galt für die, die mit ihnen zogen – reisende Bader, Knochenflicker, Steinschneider, Wunderheiler, …» [Funke 2005: 73, 74],

так и в образах отдельных персонажей, например, образ Штаубфингера является прототипом фигляра Средневековья.

В условно реальном субмире Штаубфингеру также не составляет труда организовать представление в любой момент: «Mit einem Hotelbett kannst du Staubfinger nicht locken. Er schläft ungern unter einem festen Dach, […] und er ist immer schon seine Wege gegangen. Vielleicht will er fort, vielleicht stellt er sich auch erst einmal an die nächste Straßenecke und gibt eine Vorstellung für die Touristen» [Funke 2003: 250]. Все необходимое для представлений находится у Штаубфингера в его рюкзаке и двух сумках, внешний вид которых также говорит о постоянных странствиях их владельца: «Die zwei Taschen, die er hinter der Mauer hervorzerrte, sahen aus, als wären sie bereits ein Dutzend Mal um den Globus gereist» [Там же: 31]. Цирковое искусство также часто было сопряжено с выступлениями с дрессированными животными. В трилогии помощником фигляра Штаубфингера становится ручная куница: «Staubfinger hat da so einen zahmen Marder, <…>, Staubfinger will seinen pelzigen Freund retten – <…> » [Там же: 280], «<…>, wenn er auf dem Marktplatz mit seinen Bällen herumgespielt hat? Oder nach den dreckigen Löchern, in denen er mit den anderen Rumtreibern gehaust hat?» [Там же: 183].

Еще одной важной чертой, характеризующей Средневековую картину мира, которая нашла свое проявление в трилогии К. Функе, является малограмотность населения средних веков. Исторический экскурс в тексте помогает связать историческую эпоху с образами героев, которые не умеют читать. К последним относят персонажей Чернильного мира: «Sie können nicht lesen. Ein Buch ist für sie wie das andere, nichts als bedrucktes Papier» [Funke 2003: 106]. Причем в сказке присутствует репрезентация Средневековой модели общества на метауровне. Неслучайно в текст автором включен отрывок, в котором Элинор напоминает Мегги о том, что раньше умение читать было привилегией богатых: «Früher konnten nur die Reichen lesen. Deshalb gab man den Armen Bilder zu den Buchstaben, damit sie die Geschichten verstehen konnten» [Там же: 49]. В произведении «Tintenherz» также через отношение к грамотности вскрывается средневековая вассальная модель взаимоотношений в обществе: «Alle meine Männer können weder schreiben noch lesen. Ich habe es ihnen verboten. Nur ich habe es mir beibringen lassen, von einer meiner Magd» [Там же: 186]. Эта модель воспроизводится на лексическом уровне через слова «verbieten» и «Magd». Об этом также свидетельствует конструкция с глаголом «lassen», которая указывает на невозможность осуществления действия самостоятельно.

В волшебно-сказочном хронотопе отсутствие грамотности играет, однако, гораздо большее значение, чем в Средние века. К исторической данности, гласящей что в Средние века уничтожено много книг: «Im Mittelalter wurden Tausende von Büchern vernichtet...», добавляется нравственно-оценочный компонент порицания варварского отношения к книге, когда из книжных переплетов делали подошвы для обуви: «Im Mittelalter wurden Tausende von Büchern vernichtet, weil man aus ihren Einbänden Schuhsohlen schnitt oder Dampfbäder mit ihrem Papier beheizte» [Funke 2003: 47]. В этой связи «неумение читать» в трилогии приобретает статус нравственного ориентира, обязательного для жанра литературной сказки. Именно он формирует неизменно присутствующую в литературной сказке мораль, которая служит каркасом данного жанра. Такое вычленение из главной оппозиции мифа «космос-хаос» в

самостоятельную единицу произошло в связи с возникновением антропоцентрической модели мира в современной лингвистике.

Таким образом, в трилогии «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod», где лейтмотивом провозглашается любовь к чтению и книгам, неграмотность становится центром, генерирующим его композиционно-сюжетное развитие. Данная доминанта предстает перед нами в виде дихотомии «умение / неумение читать» и добра / зла.

В этом случае дихотомия меняет реальный мир на волшебный. Несмотря на то, что действующие лица, представляющие в произведении современную реальность: Мегги, Мо, Элинор, Реза, Дариус, Фенолио, умеют читать, только лишь трое из перечисленных действующих лиц (Мо, Мегги и Дариус) обладают «волшебным» даром – умениют переносить с помощью чтения вслух книжных персонажей в свой мир. Именно чтение вслух объединяет персонажей с волшебными качествами. Остальные по тем или иным причинам не имеют возможности читать вслух: Элинор – потому что живет одна; Реза – в силу своего физического недостатка – немоты, Фенолио – пишет книги. В результате по ходу развития сюжета у отца Мегги появляется второе метонимическое наименование «Zauberzunge». Использование значимого имени собственного, обозначаемого Н.А. Поляковой как «инвариант-конструкт» [Полякова 2009: 14], в дополнение к личному антропониму «инварианту-прототипу» [Там же: 14], то есть к имени собственному, сменяет нейтральную функцию имени на экспрессивную. Это влечет за собой последующую стилистическую окрашенность описания собственно процесса чтения:

«Was hatte er ihr alles ins Zimmer zaubern können mit seiner Stimme, die jedem Wort einen anderen Geschmack gab und jedem Satz eine Melodie!» [Funke 2003: 193].

Дополнительный апеллятив «der Vorleser» получает и Дариус. В сравнении с Мо он является не таким искусным чтецом вслух, поэтому получает прозвище без дополнительной стилистической функции. После того, как у Мегги обнаруживается такой же «волшебный дар», как и у ее отца, у главного протагониста в произведении возникает новая оценочная характеристика «kleine

Нехе» [Там же: 469, 471], что также напоминает нам о мифах Средневековья и инквизициях.

Итак, волшебно-сказочный хронотоп трилогии К. Функе, не являясь абсолютной калькой фольклорного волшебно-сказочного хронотопа, имеет свои, свойственные только литературной сказке, особенности. В отличие от фольклорной сказки, художественное время и художественное пространство хронотопа трилогии «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» сближены с реальностью. Лишь взаимодействие этих двух категорий, воплощаемое собственно в понятии хронотопа, помогает создать сказочную доминанту жанра. Механизм «память жанра» отражает результат взаимодействия канонов жанра и индивидуального стиля, передавая элементы сказочности от фольклорной сказки сказке литературной. При этом «память жанра» одновременно маркирует те изменения в доминантах жанра, которые литературная сказка смогла «отвоевать» у своего жанрового архетипа.

Итак, волшебно-сказочный хронотоп является семантическим ядром литературной сказки, ее жанровой доминатой. Память жанра проводит семантические коды волшебно-сказочного хронотопа и субъектной организации фольклорной сказки в литературную, благодаря которым последней передается домината данного жанра, а именно – сказочность.

Трилогия Корнелии Функе, таким образом, отступает от традиции фольклорной сказки, отличающейся конечностью и замкнутостью художественного времени. В литературной сказке К. Функе этому способствует две категории текста – ретроспекция и проспекция. С помощью первой реализуется открытость художественного времени, а посредством второй – свойство бесконечности художественного времени.

Художественное пространство в трилогии К. Функе структурируется на основе принципа эгоцентризма. В тексте представлены различные типы эгоцентрических моделей пространства: эго-пространство, приватное и социальное, в свою очередь, дифференцируемые как физические или ментальные разновидности.

Исходя из концепции двоемирия, характеризующей литературную сказку, целесообразно разделять пространственно-временной континуум трилогии К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» на условно реальный и волшебно-сказочный хронотопы. Данные хронотопы не являются тождественными друг другу, так как в первом автор стремится воссоздать объективную действительность, а второй является продуктом фантазии автора.

Пространственная модель трилогии К. Функе характеризуется двумя типами «локализации пространств субмиров: пересекающейся и имитационной инклюзивной» (по В.Ю. Клейменовой [Клейменова 2015: 67]). Первая модель обусловливает перемещение персонажей между условно реальным и волшебно-сказочными субмирами; вторая – предполагает создание волшебно-сказочного хронотопа внутри условно реального. Первая часть трилогии К. Функе – сказка «Tintenherz» – репрезентирует имитационную инклюзивную локализацию: в соответствии с сюжетным построением персонажи вымышленной книги «Tintenherz» перемещаются в условно реальный субмир, внутри которого «имитируется» пространство волшебно-сказочного хронотопа книги-вымысла.

Время в условно реальном хронотопе литературной сказки Корнелии Функе выражается следующими языковыми маркерами: 1) бытовыми миметическими ситуациями (проживание в городской среде); 2) миметическими ситуациями, связанными с перемещением в пространстве (современные средства перемещения: автомобиль, самолет); 3) аксиологическими миметическими ситуациями (правила этикета, проблемы здорового обрза жизни и питания).

Художественное пространство в условно реальном хронотопе стремится к воссозданию образа объективной реальности. Оно формируется в основном посредством узуальных лексичесхих единиц. Немногочисленные топонимы внетекстовой реальности, встречающиеся в тексте, становятся маркерами пространственной неопределенности, то есть они релевантны как для условно реального, так и для условно нереального хронотопов.

Антитеза двух хронотопов приводит к тому, что предметы, характерные для одного из хронотопов, например: серебряная чаша, длинное одеяние мальчика и др., совершенно не вписываются в другой, условно реальный хронотоп.

Антитеза дня и ночи становится символом переключения пространственно-временных планов – из условно реально хронотопа в волшебно-сказочный субмир. С наступлением ночи персонажи попадают в топос антагониста.

Условность границы двух хронотопов в произведении затрудняет включение в него общекультурных или индивидуально-авторских фикций, в связи с этим функцию построения фантастического в условно реальной действительности берет на себя мифологизация природы и цвета.

Антонимичные семы «Licht» / «Dunkelheit» (свет / темнота), содержащиеся в интенсионалах соответствующих понятий «Tag» / «Nacht», имплицируют главный мифологический принцип представления о бытии как о системе бинарных оппозиций.

Цвет является визуальным проявлением семантической оппозиции «Tag – Nacht». Антитеза, выраженная через цвет, выражена в цветовом оформлении неба, холмов, моря, домов, планеты.

Таким образом, волшебно-сказочный хронотоп включает читателя в метафикциональную игру, разрушая его представление о том, что представленный вымысел является продожением реальности.

В тексте трилогии волшебно-сказочный хронотоп пересекающейся локализации формируется на контрастирующем фоне условной реальности. В основе оппозиции «условно реальный хронотоп – волшебно-сказочный хронотоп» лежит дихотомия «современность – Средневековье». Время в первом хронотопе определяется современными реалиями; во втором – категориями, характеризующими картину мира Средневековья, такими как малограмотность, пространство, время, профессия и др. Ввиду психологических особенностей мировосприятия и мироощущения ребенка в сказочном дискурсе они трансформируются из разряда концептов культуры в разряд маркеров фантастического. Этот переход осуществляется с помощью использования

данных категорий в языковой игре лексико-стилистического уровня: употребление значимых имен собственных, устаревших слов, дихотомии грамотность / неграмотность. Своеобразная игра с целой исторической эпохой Средневековья включается в общую игровую атмосферу произведения, которая наряду с волшебно-сказочным хронотопом является доминантным признаком жанра литературной сказки.

ГЛАВА 3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ИГРА В ТРИЛОГИИ К. ФУНКЕ «TINTENHERZ», «TINTENBLUT», «TINTENTOD»

3.1. Эпиграф как компонент интертекстуальности

Дуалистическая природа эпиграфа заставляет исследователя отдельно взятого текста балансировать на стыке двух дисциплин – литературоведения и лингвистики, проводя многофакторный анализ присутствия эпиграфа в текстовом пространстве. Н.А. Кузьмина называет такую двойственность синхронно-диахронной природой эпиграфа [Кузьмина 1987: 164], где тематизация источника цитаты в эпиграфе приводит к изучению данной единицы паратекста в диахронии, то есть обуславливает изучение текстов-источников этих цитат в направлении определения родово-жанровых форм, вида литературы, времени их написания. С другой стороны, эта же цитата может изучаться с точки зрения синхронии лингвистической наукой, что подразумевает рассмотрение различных видов и функций ее взаимодействия с новым контекстом уже непосредственно в роли цитаты эпиграфа, то есть в качестве «чужого слова». Таким образом, вследствие своей амбивалентности эпиграф вскрывает междисциплинарную связь лингвистики и литературоведения, что свидетельствует о смежности этих двух дисциплин в целом.

Трилогия Корнелии Функе в совокупности насчитывает 217 глав (произведение «Tintenherz» – 59 глав, произведение «Tintenblut» – 77 глав, произведение «Tintentod» – 81 главу). Каждая глава всех трех частей начинается цитатой из другого текста за исключением последней главы «Später» произведения «Tintentod», которая является своеобразным послесловием к тексту. Общее количество эпиграфов, таким образом, в трилогии Корнелии Функе составляет 216 единиц. За рамки нашего исследования выносятся 3 эпиграфа, являющиеся вступлениями к каждому из трех произведений «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod»: цитата из произведения Пауля Целана «Einführung»,

строки из стихотворений Майкла Лонгли «Wüsste ich…» и Чарльза Косли «I Am the Song» соответственно.

Насыщенность паратекстом, формируемая большим количеством эпиграфов, делает заметным его присутствие даже для простого обывателя, не говоря уже о профессиональном исследователе литературы и языка. Обязательная для эпиграфа тематизация источника цитаты устанавливает название данного произведения, а также его авторство. Полученный, таким образом, список произведений и их авторов мы отразили в приложении.

Отметим, что перечисленные в приложении тексты представляют собой ссылки к общеизвестным произведениям мировой литературы. Обозначая тексты такого рода в лингвистической науке, Ю.Н. Караулов ввел понятие прецедентности. К прецедентным, таким образом, он относит, тексты: «(1) значимые для той или иной личности в познавательном или эмоциональном плане, (2) имеющие сверхличностный характер, то есть хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 2010: 216].

Исключительным случаем является эпиграф к главе «ein neues Lied» произведения “Tintentod” [Funke 2007: 271], в котором источником цитаты становится не прецедентный текст, а песня «Die Eichelhäher-Lieder», написанная персонажем трилогии – Фенолио. При этом данный эпиграф располагает стандартным набором формальных признаков: автор, название произведения, ничем не отличаясь от остального паратекста. Подобное неожиданное включение псевдопаратекста в массивный объем эпиграфов (216 единиц), является «специально расставл[енной] ловушк[ой]» [Барт 1989: 483], которая ориентирована «вовлечь читателя в активные игровые отношения с творцом и созданным им текстом» [Рахимкулова 2004: 34].

Подчеркнем, что в ней отражен количественный подсчет произведений-источников (претекстов), при этом итоговый результат (42 претекста для произведения «Tinteherz», 67 претекстов – для «Tintenblut», 70 претекстов – для

«Tintentod») демонстрирует несовпадение с общим количеством эпиграфов, упоминаемым ранее. Квантитативный анализ позволяет говорить о неоднократном цитировании в эпиграфах некоторых произведений. Так, целый ряд претекстов дважды цитируются в эпиграфах к произведению «Tintenherz»: «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus», «Der Wind in den Weiden», «Eine Geschichte des Lesens», «Der Herr der Ringe», «Fahrenheit 451°», «Die Schatzinsel», «Das Dschungelbuch», «Der Sturm», «Der König auf Camelot», «Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern» и др. Два произведения: «Die Borribles 2 – im Labyrinth der Wendels» и «Peter Pan» – используются для многократного цитирования, то есть более двух раз – каждое из них трижды цитируется в эпиграфах сказки «Tintenherz».

Для интерпретации данных, полученных путем суммарного подсчета, нельзя обойтись без качественного описания произведений-источников, то есть распределения их в соответствии со следующими параметрами: 1) родово-жанровая классификация; 2) отнесенность произведения в соответствии с возрастом целевой аудитории; 3) принадлежность произведения к одной из национальных литератур; 3) временная отнесенность.

Прежде всего необходимо отделить художественные тексты от нехудожественных. Последние, несмотря на свою немногочисленность, все же присутствуют в литературной сказке «Tintenherz». В главе «Was die Nacht verbirgt» в эпиграфе приводится арабская пословица. Эпиграфом к главе «Pelz auf dem Sims» взята цитата из нобелевской лекции Тони Моррисона от 1993 года. Произведение канадского писателя аргентинского происхождения А. Мангеля «Eine Geschichte des Lesens» также относится к нехудожественной литературе.

В литературной сказке «Tintenblut» цитаты из нехудожественного произведения «The Child That Books Built» Фрэнсис Спаффорд используются дважды: в главе «Blutiges Stroh» и в главе «Im Turm der Nachtburg». Также в эпиграфе к главе «Fenoglios Plan» цитируется Ф. Ницше, а в эпиграфе к главе «Der Schleierkauz» приведена цитата из медицинских трактатов швейцарского ученого эпохи Возрождения – Парацельса.

В литературной сказке «Tintentod» предсталены следующие произведения нехудожественной литературы: «Advice to Writers» Г. Грина, «The Power of the Pen» А.М. Молины, «Advice to Writers» И.Б. Зингера, «Meine Reise mit Charley» Дж. Стейнбека.

Остальные претексты принадлежат к числу художественных произведений, и при этом они формируют в трилогии палитру интертекстуального присутствия произведений, принадлежащих разным родам литературы, жанрам, языкам оригинала, а также относящимся к разным возрастам целевой аудитории.

Основную массу претекстов составляют эпические произведения:

1) «Die Kinder von Green Knowe»; 2) «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus»; 3) «Der Wind in den Weiden»; 4) «Der selbstsüchtige Riese»; 5) «Hexen hexen»; 6) «Moving a Library»; 7) «Die Brautprinzessin»; 8) «Der Herr der Ringe»; 9) «Der König von Narnia»; 10) «Die Borribles 2 – Im Labyrinth der Wendels»; 11) «Fahrenheit 451°»; 12) «Die Schatzinsel»; 13) «Das Dschungelbuch»; 14) «Die Abenteuer des Tom Sawyer»; 15) «Wenn ein Kind an einem Sommermorgen»; 16) «Die Abenteuer des Huckleberry Finn»; 17) «Emil und die Detektive»; 18) «Der Zauberer von Oz»; 19) «Peter Pan»; 20) «Der König auf Camelot»; 21) «Das Geheimnis von Bahnsteig 13»; 22) «Große Erwartungen»; 23) «Mio, mein Mio»; 24) «Krabat»; 25) «Sophiechen und der Riese»; 26) «Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern»; 27) «Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer»; 28) «Entführt»; 29) «Die vier Zweige des Mabinogi»; 30) «Der Hobbit»; 31) «Das Buch Merlin»; 32) «Oliver Twist»; 33) «Unten am Fluss»; 34) «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde»; 35) «Philobiblon»; 36) «Die unendliche Geschichte»; 37) «Wo die wilde Kerle wohnen»; 38) «Das magische Messer»; 39) «Der Krieg der Knöpfe»; 40) «Der Zauberer von OZ»; 41) «Der letzte Mohikaner»; 42) «Harry Potter und der Feuerkelch»; 43) «Der glückliche Prinz»; 44) «Die Bücherdiebin» и др.

В связи с большим объемом эпических произведений, цитируемых в паратексте, нам представляется возможным анализировать их с учетом нескольких параметров: жанровая отнесенность претекста, ориентация данного произведения-источника в возрастной классификации литературы.

Попытка распределения произведений-источников по возрастной шкале целевой аудитории возвращает нас к понятию детской литературы (см. главу I). В рамках данного понятия произведения распределяются по трем направлениям: собственно детская литература; произведения, составляющие круг детского чтения; а также детское литературное творчество. Жанровую основу собственно детской литературы, то есть «напрямую адресованную детям», составляет сказка: фольклорная и авторская, потому как она соответствует литературным и психологическим требованиям и потребностям своего реципиента (ребенка), что делает ее, таким образом, главным, всепроникающим жанром детской литературы, то есть легко сочетающимся с другими жанрами. Подвижность жанра сказки обусловлена психофизиологическим и речемыслительным развитием реципиента. Тенденция такова, что чем старше реципиент, тем чаще происходит синтез сказки со сложной сюжетно-композиционной жанровой формой – романом. Неизбежность быстрого психофизиологического взросления ребенка заставляет жанр трансформироваться, уходить от примитивного мышления мифа. Таким образом, на рефлекторном уровне приходящая на смену фольклорной сказке литературная как жанр подстраивается под своего реципиента, что приводит к «игре» со своим первожанром – фольклорной сказкой; ко всякого рода модификациям в более сложные жанровые формы, например, в сказку-повесть, сказку-роман и т.д. В этой связи можно говорить о том, что смешение жанров является не только исторически обусловленным процессом, отражающим тенденции искусства эпохи постмодернизма, но также одним из сущностных свойств данного жанра, отражающего прагматический аспект, заключающийся в необходимости соответствия любой точке вектора психофизиологического развития читателя-ребенка, без которого она не смогла бы стать основным жанром детской литературы. Таким образом, психофизиологический уровень развития целевой аудитории также является фактором, определяющим полижанровость литературной сказки.

Среди источников цитат в эпиграфах к произведению «Tintenherz» основу составляют литературные сказки. Из 42 произведений, цитируемых в эпиграфах, 19 источников отнесены нами к жанру литературной сказки, например:

1) «Die Kinder von Green Knowe», 2) «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus», 3) «Der Wind in den Weiden», 4) «Der selbstsüchtige Riese», 5) «Hexen hexen», 6) «Die Brautprinzessin», 7) «Der König von Narnia», 8) «Die Borribles 2 – Im Labyrinth der Wendels», 9) «Das Dschungelbuch», 10) «Der Zauberer von Oz», 11) «Peter Pan», 12) «Das Geheimnis von Bahnsteig 13», 13) «Mio, mein Mio», 14) «Krabat», 15) «Sophiechen und der Riese», 16) «Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer», 17) «Unten am Fluss», 18) «Die unendliche Geschichte», 19) «Wo die wilde Kerle wohnen».

В произведениях «Tintenblut», «Tintentod» некоторые из перечисленных литературных сказок повторно становятся источниками цитат в паратексте: «Peter Pan» [Funke 2005: 121], «Der Zauberer von Oz» [Funke 2005: 136], «Hexen hexen» [Funke 2005: 279], «Die Brautprinzessin» [Funke 2007: 395], «Der Wind in den Weiden» [Funke 2005: 585].

Наибольшее число цитаций в эпиграфах произведения «Tintenherz» имеет литературная сказка И.Б. Зингера «Die Brautprinzessin», которая используется в качестве претекста к пяти главам «Tintenherz» и к главе «Ein neuer Käfig» произведения «Tintentod» (см. приложение).

Следует отметить, что сказку «Die Brautprinzessin» Корнелия Функе причисляет к списку любимых книг наряду с такими произведениями, как: «Die Abenteuer des Tom Sawyer», «Sophiechen und der Riese», «Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer», «Peter Pan», «Der Zauberer von Oz» [http://books.guardian.co.uk]. Таким образом, эпиграф выполняет дополнительно функцию отражения литературного контекста творчества писательницы.

Упоминаемая полижанровость литературной сказки, а значит и удаленность от своего первожанра, фольклорной сказки, вызванная в какой-то степени ориентацией на разную возрастную целевую аудиторию, хотя и в рамках детской литературы, затрудняет задачу определения жанра.

Произведения для младших школьников более приближены к первожанру: «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus» [Funke 2003: 21, 121], «Der Wind in den Weiden» [Funke 2003: 30, 109; Funke 2007: 585], «Der selbstsüchtige Riese», «Der Zauberer von Oz» [Funke 2003: 296; Funke 2005: 136], «Die Nachtigall» [Funke 2007: 713], «Krabat», «Sophiechen und der Riese», «Das Dschungelbuch», «Wo die wilde Kerle wohnen» .

Произведения детской литературы представлены другими жанрами: детективным романом «Emil und die Detektive», приключенческими романами «Die Schatzinsel», «Die Abenteuer des Tom Sawyer», «Die Abenteuer des Huckleberry Finn», псевдоисторическими романами «Der König auf Camelot», «Das Buch Merlin», фэнтези-романами «Der Hobbit», «Der Herr der Ringe» и т.д.

Произведения «Die Abenteuer des Tom Sawyer», «Der König auf Camelot» также являются источниками повторного цитирования в сказках «Tintenblut», «Tintentod».

Фольклорные сказки в эпиграфах представлены арабской сказкой «Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern» [Funke 2003: 408, 524] в произведении «Tintenherz» итальянскими сказками «Der König im Korbe» [Funke 2005: 230] , «Das Land, wo man nie stirbt» [Funke 2005: 657].

Помимо собственно детской литературы в паратексте используются произведения, составляющие так называемый круг детского чтения: «Große Erwartungen» [Funke 2003: 347], «Oliver Twist» [Funke 2003: 487] , «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde» [Funke 2003: 505], «Der letzte Mohikaner» [Funke 2005: 185], «Die Bücherdiebin» [Funke 2007: 256, 681, 705].

Другие родовые формы в первой части трилогии «Tintenherz» представлены в небольшом количестве, это сборник поэм XII и XIII веков «Spielmansbuch: Novellen in Versen Aus dem Zwölften und Dreizehnten Jahrhundert» в эпиграфе к главе «Feuer und Sterne», комедия У. Шекспира «Der Sturm» в эпиграфах к главам «Zu Hause» и «Die richtigen Sätze».

При цитировании драматических претекстов Корнелия Функе в основном обращается к произведениям В. Шекспира: комедии «Der Sturm» и трагедиям

«Romeo und Julia» и «Macbeth». Из них наибольшее количество раз в эпиграфах встречаются цитаты из комедии «Der Sturm»: в произведении «Tintenherz» – в эпиграфах к главам «Zu Hause» и «Die richtigen Sätze»; в сказке «Tintenblut» – в эпиграфе к главе «Die richtigen Worte».

Во второй и третьей частях трилогии (в сказках «Tintenblut» и «Tintentod») происходит изменение содержательной, родо-жанровой составляющей претекстов, используемых в эпиграфах, они отличаются б*о*льшим разнообразием произведений, относящимся к различным родовым формам.

В произведениях «Tintenblut» и «Tintentod» возрастает масса претекстов, цитируемых в эпиграфах, которые репрезентируют различные стихотворные формы: баллада французского поэта Средневековья Ф. Вийона «Die Ballade von den Galgenbrüdern» [Funke 2005: 621], баллады немецкого поэта и писателя П. Цеха, написанные в подражание Ф. Вийону: «Die Ballade vom kleinen Florestan» [Funke 2005: 296], «Eine Ballade, mit welcher Villon das Testament abschließt» [Funke 2007: 636]; сонет У. Шекспира [Funke 2005: 459], поэмы и стихотворения. Стихотворения Р.М. Рильке «Kindheit», «Improvisationen aus dem Capreser Winter (III)» цитируются в эпиграфах к главам «Feentod» [Funke 2005: 337] и «Die Burg am Meer» [Funke 2005: 469] соответственно. В произведении “Tintentod” цитируются 5 стихотворений Р.М. Рильке. В главе «Nachricht aus Ombra» [Funke 2007: 155] эпиграфом становится та же цитата из стихотворения «Improvisationen aus dem Capreser Winter (III)», которая использовалась в произведении «Tintentod».

Насыщенность паратекста трилогии Корнелии Функе произведениями детской литературы, в частности литературными сказками (в случае с первой частью трилогии – произведением «Tintenherz» – можно говорить о доминирующем присутствии детской литературы), выступает в качестве одного из аргументов, подтверждающего принадлежность рассматриваемой трилогии к детской литературе. Кроме того, это может служить косвенным доказательством отнесенности самого произведения к жанру литературной сказки. Интертекстуальное проникновение эпиграфов в трилогию Корнелии Функе,

«вмонтирование» в ее сюжет персонажей из эпиграфов не может не повлиять на жанр самого произведения, ставшего объектом интертекстуального воздействия.

Для облегчения подсчета диахронии эпиграфов мы обратились к первой части трилогии – сказке «Tintenherz».

Литература Великобритании: «Die Kinder von Green Knowe», «Der Wind in den Weiden», «Der selbstsüchtige Riese», «Hexen hexen», «Der Herr der Ringe», «Der König von Narnia», «Die Borribles 2 – Im Labyrinth der Wendels», «Die Schatzinsel», «Das Dschungelbuch», «Der Sturm», «Peter Pan», «Der König auf Camelot», «Das Geheimnis von Bahnsteig 13», «Große Erwartungen», «Sophiechen und der Riese», «Entführt», «Der Hobbit», «Das Buch Merlin», «Oliver Twist», «Unten am Fluss», «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde», «Enions zweiter Klagegesang».

Американская литература: «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus», «Die Brautprinzessin», «Fahrenheit 451°», «Die Abenteuer des Tom Sawyer», «Die Abenteuer des Huckleberry Finn», «Der Zauberer von Oz», «Die vier Zweige des Mabinogi», «Wo die wilde Kerle wohnen».

Немецкая литература: «Emil und die Detektive», «Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer», «Die unendliche Geschichte».

Литература других стран мира: «Wenn ein Kind an einem Sommermorgen» (Италия), «Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern» (арабская сказка).

Абсолютное и относительное значения каждой из представленных национальных литератур в эпиграфах указаны в Таблице 3.

Таблица 3

Количественное и процентное соотношение национальных литератур в эпиграфах

Общее количество	Литература Великобритании	Литература США	Литература Германии	Литература других стран мира
37 (100%)	22 (59%)	8 (22%)	5 (14%)	2 (5%)

Больше половины всего объема претекстов (59%) в эпиграфах произведения «Tintenherz» принадлежит перу английских писателей. Следует отметить, что среди претекстов присутствует некоторая доля произведений, на родном для К. Функе языке – немецком (5 текстов), что составляет 14% от общего объема. В результате литература Германии находится на третьем месте в списке национальных литератур, существенно уступая литературе Великобритании (на 35%), а также литературе США (на 8%).

Однако следует учитывать не только национально-культурный компонент, но и собственно язык, на котором, то или иное произведение написано. Таким образом, суммируя произведения Великобритании и США, которые количественно преобладают в общем объеме произведений, нетрудно предположить, что подавляющее большинство произведений представлено англоязычной литературой. Процентное доминирование схематично представлено в диаграмме 1.

Диаграмма 1

Процентное соотношение произведений в эпиграфах на разных языках оригинала

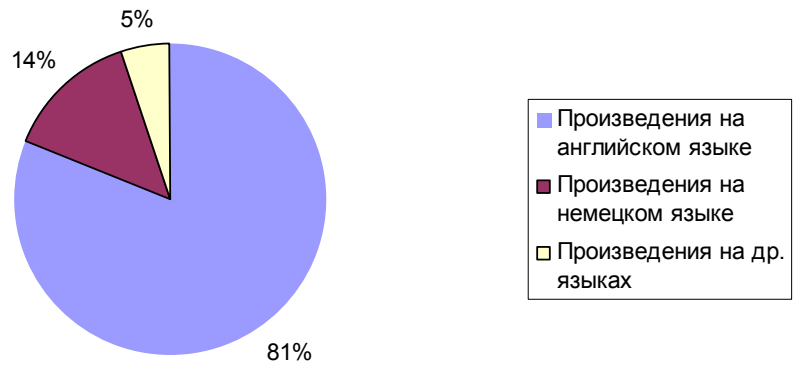

Диаграмма 1 наглядно отражает процентное доминирование произведений на английском языке.

Цитируемые в эпиграфах произведения, помимо широкого спектра национальных литератур, охватывают также глубокий объем диахронических включений. Подобные включения является прецедентными феноменами.

Диахронический срез отражает распределение рассматриваемых в данной работе претекстов по времени их написания и позволяет раскрыть литературный контекст творчества писателя. Однако стоит учитывать, что непрерывный вектор, который представляет собой историческое время, с позиции искусства, а значит и литературы как его части, все же может быть разделен на периоды. Данные временные отрезки определяются как литературные направления, каждое из которых отражает сложившуюся в обществе систему ценностей, взглядов, убеждений на конкретном историческом этапе. Ведь любое художественное произведение субъектно-центрично, то есть создается человеком, неосознанно подверженным влиянию актуального на момент написания мировоззрения, что предопределяет присутствие субъективного фактора в самом произведении, который можно представить в виде переменной величины. Важно подчеркнуть, что при глобальном изменении мировоззрения эта переменная, входящая в состав данного произведения, может перейти в разряд констант, в таком случае произведение становится прецедентным феноменом, характеризующим то или направление в литературе.

Список художественных произведений источников цитат в эпиграфах ограничивается нижним пределом, который определяется самым ранним произведением в списке претекстов (пьеса В. Шекспира «Der Sturm», датируемая 1610-1611 годами), и верхним пределом (двумя произведениями, написанными в 1994 году: «Das Geheimnis von Bahnstieg 13» Е. Ибботсон и «Wenn ein Kind an einem Sommermorgen» Р. Котронео). Данный временной отрезок, охватывающий четыре столетия, может быть поделен на более короткие периоды, ограничивающиеся рамками доминирующего литературного направления.

3.2. Репрезентация литературных направлений в эпиграфах

Таким образом, присутствующие претексты представляют следующие литературные направления: литература эпохи Возрождения, романтизм, реализм, литература рубежа веков, модернизм, постмодернизм.

Произведение У. Блейка «Enions zweiter Klagegesang», написанное на рубеже XVIII и XIX веков, можно отнести к периоду романтизма. Остальные художественные произведения рассредоточены во временных рамках XIX и XX столетия. Следует отметить, что среди произведений-источников, таким образом, отсутствуют тексты XXI века. Период с 1830-го по 1889-й год обычно знаменует собой реально-натуралистическое направление в литературе [Корочкина 2013]. В произведении К. Функе «Tintenherz» обращается паратексте к двум произведениям Ч. Дикккенса, который является ярким представителем реализма. В произведении «Tintenherz» творчество Ч. Диккенса представлено следующими произведениями: «Oliver Twist» (1838), «Große Erwartungen» (1861). К этому периоду также относится произведение М. Твена «Die Abenteuer des Tom Sawyer» (1876).

Конец одного столетия и начало следующего – это не формальная темпоральная смена эпох, это объективно качественный переход на новый уровень развития, возможно и потому, что мир становится на столетие старше, а значит, и накопленного опыта больше. Обычно подсознательно каждый из нас накапливает энергию, чтобы преодолеть данный рубеж в надежде перемен к лучшему. Этому сопутствует массовый эмоциональный подъем, изменения взглядов во всех сферах деятельности человека. В литературе данный переход выделяется в отдельный период рубежа веков, временные границы которого определяются 1880-1915 годами. В эпиграфах к сказке «Tintenherz» автор обращается к следующим текстам, относящимся к периоду рубежа веков: «Die Schatzinsel» (1883), «Die Abenteuer des Huckleberry Finn» (1884), «Spielmansbuch: Novellen in Versen Aus dem Zwölften und Dreizehnten Jahrhundert» (1886), «Entführt» (1886), «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde» (1886), «Der selbstsüchtige Riese» (1888), «Das Dschungelbuch» (1894), «Der Zauberer von Oz» (1900), «Peter Pan» (1906), «Der Wind in den Weiden» (1908). Большинство из перечисленных произведений представляют собой тексты приключенческой литературы, например произведения Р.Л. Стивенсона «Die Schatzinsel» (1883), «Entführt» (1886), продолжение приключений Тома Сойера и его друга

Гекельберри Финна, написанные М. Твеном «Die Abenteuer des Huckleberry Finn» (1884), а также различные типы сказок: философская сказка О. Уайльда «Der selbstsüchtige Riese» (1888 г.), анималисткие сказки «Das Dschungelbuch» (1894) и «Der Wind in den Weiden» (1908), волшебно-фантастические сказки «Der Zauberer von Oz» (1900) и «Peter Pan» (1906).

В период с 1915 по 1959 год, включающий две мировые войны, в литературе формируется такое направление как модернизм. За это время написаны произведения, вошедшие в сказку «Tintenherz» в качестве эпиграфов: «Moving a Library» (1919), «Emil und die Detektive» (1929), «Der vier Zweige des Mabinogi» (1936), «Der Hobbit» (1937), «Der König auf Camelot» (1938–1941), «Der König von Narnia» (1950), «Fahrenheit 451°» (1953), «Die Kinder von Green Knowe» (1954), «Mio, mein Mio» (1954), «Der Herr der Ringe» (1954–1955).

Следующим этапом развития литературы становится постмодернизм. Ученые не сходятся во мнениях в определении точной даты появления этого течения в литературе. В связи с тем, что существенную долю претекстов в произведении “Tintenherz” составляет национальная литература Великобритании, определим границу перехода от модернизма к постмодернизму в литературе в соответствии с началом становления данного литературного направления в Великобритании. Началом отсчета постмодернизма в Великобритании принято считать 1960 год [Викторова, 2011: 5]. Произведения, написанные в данный временной отрезок и вошедшие в сказку «Tintenherz»: «Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer» (1960), «Wo die wilde Kerle wohnen» (1963), «Krabat» (1971), «Die vier Zweige des Mabinogi» (1971, 1971, 1974), «Unten am Fluss» (1972), «Die Brautprinzessin» (1973), «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus» (1976), «Das Buch Merlin» (1977), «Die Borribles 2 – Im Labyrinth der Wendels» (1981), «Die unendliche Geschichte» (1981), «Sophiechen und der Riese» (1982), «Hexen hexen» (1983), «Das Geheimnis von Bahnsteig 13» (1994), «Wenn ein Kind an einem Sommermorgen» (1994).

Диаграмма 2

Количественное распределение произведений источников цитат в эпиграфах по временным периодам

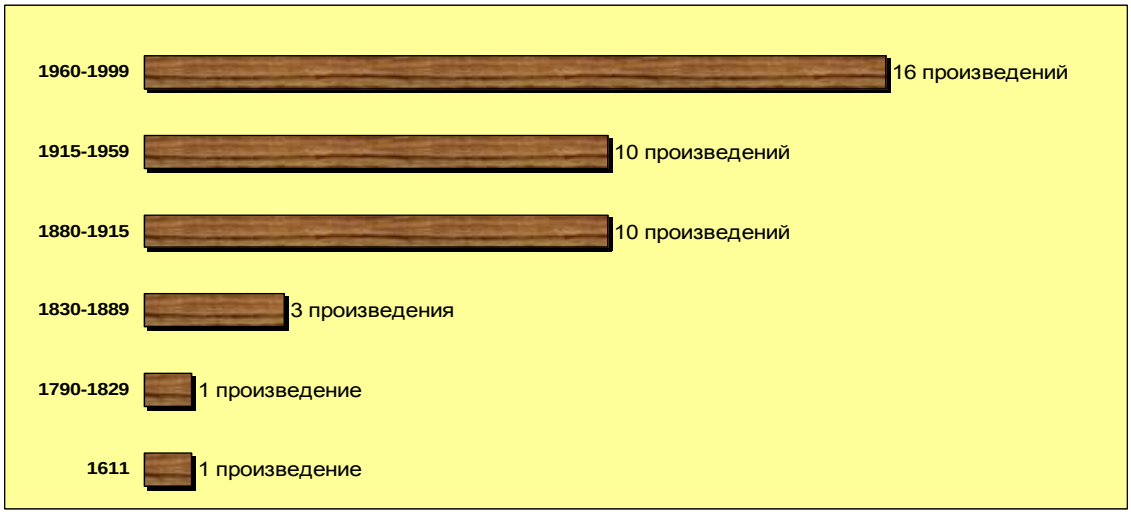

Диаграмма 2 наглядно показывает, что б*о*льшую часть обращений в эпиграфах представляют произведения, написанные в период с 1960 по 1999 год – 16 произведений. Воспользовавшись выводами, сделанными нами ранее о доминировании жанра литературной сказки среди претекстов, используемых в эпиграфах «Tintenherz», мы можем констатировать, что нарастающее присутствие претекстов в эпиграфах нарастает, начиная с периода рубежа веков (с 1880-го года) до 1999-го года. Такой результат, на наш взгляд, является следствием популярности жанра сказки в предыдущие периоды. Тенденцию к «популяризации приключенческой и сказочной литературы» в период рубежа веков отмечает в своем исследовании Н.А. Викторова при изучении английской литературы данного временного отрезка [Викторова, 2011: 23]. Именно в эти два, предшествующие постмодернизму, периода создаются такие прецедентные тексты, как «Das Dschungelbuch» (1894), «Der Zauberer von Oz» (1900), «Peter Pan» (1906) «Der Hobbit» (1937), «Der Herr der Ringe» (1954–1955), что позволяет постмодернизму использовать свой основополагающий принцип обыгрывания традиции и активно создавать новые произведения, тем самым развивая и модернизируя жанр литературной сказки.

3.3. Эпиграф как маркер интертекстуальности основного текста

Лингвистический компонент нашего исследования позволяет нам рассматривать эпиграф как элемент интертекстуальности, выполняющий ряд функций, осуществляющих межтекстовое и межкультурное взаимодействие.

Объектом нашего анализа стали эпиграфы к главам произведения К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» и их взаимодействие с литературными реминисценциями основного текста, которые имеют разную степень эксплицитности и общий с эпиграфом претекст. *Меру эксплицитности* мы, вслед за Й. Гельбихом, определяем, как «градуированную шкалу, состоящую из различных типов маркирования: пониженная степень – имплицитно маркированная интертекстуальность; полная – эксплицитно маркированная интертекстуальность, активизирующая степень – тематизированная интретекстуальность. Исходной точкой данной шкалы с нулевым значением является немаркированная интертекстуальность» [Helbig 1996: 83–87].

В основном тексте литературной сказки «Tintenherz» представлены различные виды интертекстуальности от нулевой степени до абсолютной. Увлечение чтением, свойственное некоторым действующим лицам: Мегги, Мо, Элинор и т.д., делает насыщенность прецедентными текстами естественным и неизбежным фактом не только в повествовании, например, в описании образов персонажей произведения; но также и в диалогической речи этих персонажей.

Наибольшаей плотности интертекст, однако, достигает в сказке «Tintenherz».

Одной из причин частого использования прецедентных текстов в произведении «Tintenherz» становится сюжетный замысел автора. Основным стерженем сюжетного построения является особые дар отдельных действующих лиц Мо, Мегги, Дариуса, благодаря которому персонажи, предметы из упоминаемых произведений осуществляют нарративные металепсисы: фея из произведения Дж. Барри «Peter Pan», золото из произведения Р.Л. Стивенсона «Die Schatzinsel» и др. и появляются в повествовании “Tintenherz”. Сюжет двух

последующих частей является более «самодостаточным» и в большей степени концентрируется на индивидуально-авторских фикциях.

3.3.1. Линейные паратекстуальные отношения

Поскольку эпиграф рассматривается нами как один из компонентов интертекстуального взаимодействия, мы считаем возможным применение типологии маркирования интертекстуальности, которую предложил Й. Гельбихом, в оценке паратекстуальных отношений [Helbig 1996: 83–87].

В определении эпиграфа указывается, что он может взаимодействовать как с текстом в целом, так и с отдельными главами – «[…] короткий текст, помещаемый автором перед текстом сочинения или его частью […]» [ЛЭС 1987: 511]. Важным объединяющим свойством в обоих случаях становится препозиция эпиграфа по отношению к связанному с ним тексту всего произведения или отдельно взятой главы. Данная локализация эпиграфа неслучайна: содержащаяся в ней информация «задает тон, намекает на то, что будет увидено потом в произведении» [Мещерякова 1998: с. 42]. И.Р. Гальперин дифференцирует любую информацию в тексте на содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную, содержательно-подтекстовую [Гальперин 2007: 27-28]. При «анонсировании» каждого из перечисленных видов информации в эпиграфе последним осуществляется информативная функция, с помощью которой автор подает читателю сигнал, настраивает его на то, о чем пойдет речь в данном тексте или главе [Кузьмина 1997].

Типичные для паратекстуальности отношения «эпиграф – последующая глава» в пространственно-временном континууме текста могут быть определены как ретроспективные. Ретроспекция определяется И.Р. Гальпериным как текстовая категория, «объединяющая формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации» [Гальперин 2007: 106]. В нашем случае использование интертекстуального элемента в основном тексте отсылает нас к уже изложенной ранее в эпиграфе

информации. Использование категории ретроспекции несет на себе функции прагматической направленности: автор интенционально создает «паузу континуума повествования», для того чтобы читатель обратил внимание на существенность фактуальной информации, упомянутой ранее. Однако необходимо учитывать, что помимо ретроспективных отношений с основным текстом, эпиграф также связан с ним в рамках интертекстуального взаимодействия.

Интертекстуальные элементы из эпиграфа могут быть представлены следующим образом.

1. Диада «эпиграф – тематизированная интертекстуальность».

Для обозначения наивысшей степени эксплицитности немецкие исследователи (J. Helbig, P. Stoker) используют специальный термин «тематизированная» интертекстуальность. Литературная реминисценция в данном случае есть не что иное, как упоминание заглавия произведения, которое проходит процесс материализации, овеществления в тексте с помощью:

1) одного из метакоммуникативных глаголов:

«Du konntest mir *Tom Sawyer* **vorlesen** (здесь и далее выделено мной. – *Е.К.*)» [Funke 2003: 67];

2) существительного «das Buch» или одного из его субститутов, употребляемого вместо метакоммуникативного глагола либо вместе с ним:

Wie ware es mit einer Lügen**geschichte**? <…> *„Pinocchio“,* dachte Meggie [Funke 2003: 25].

Приведенные выше примеры упоминаний заглавий произведений показывают единообразный способ их графического маркирования курсивом.

Эпиграфом к главе «Ein Haus voller Bücher» взята цитата из рассказа О. Уайлда «Der selbstsüchtige Riese», название которого далее дважды упоминается в начале этой главы, тематизируясь в обоих случаях:

1) с помощью существительного с предлогом «die Geschichte von…» («рассказ о…», перевод наш – *Е.К.*):

«Sein Anblick erinnerte Meggie an eine ihrer Lieblingsgeschichten, die vom selbstsüchtigen Riesen, der keine Kinder in seinem Garten haben wollte. Genau so hatte sie sich sein Tor immer vorgestellt.» [Funke 2003: 39];

2) с помощью словосочетания «nach einem Bild in einem Buch anfertigen lassen» («заказать изготовление по картинке в книге…» (перевод наш. – *Е.К.*)

«“Elinor ist sehr stolz auf dieses Tor. Sie hat es eigens anfertigen lassen, nach einem Bild in einem Buch“.

“Ein Bild vom Garten des selbstsüchtigen Riesen?”, murmelte Meggie <…>»

[Funke 2003: 40].

Эпиграф в данном случае скорее не выполняет функцию эксплицитного маркера интертекстуальных элементов в основном тексте (по причине достаточной очевидности этих элементов), а участвует наряду с ними в установлении интертекстуальной связи на уровне персонажа. Цитата в эпиграфе раскрывает характер великана: «“Mein Garten bleibt mein Garten”, sagte der Riese, “alle verstehen das, und niemand soll darin spielen als ich”» [Funke 2003: 39], это позволяет читателю, не обращаясь к предтексту «Der selbstsüchtige Riese», перенести метафорический образ великана-эгоиста на Элинор, персонажа трилогии. Правильность такого сравнения подтверждается в тексте репликой отца Мегги, Мо: «…die sehr gut zu Elinor passen würde» [Там же: 40].

2. ***Диада «эпиграф – эксплицитная интертекстуальность».***

Эпиграфом к главе «Hoffnungslos» произведения “Tintenblut” становится цитата из произведения Т.Х. Уайта «Der König auf Camelot». Цитата в эпиграфе содержит существительное «Senfnapf», которой далее встречается в основном тексте данной главы:

«Ab und zu stolperte irgeneine verloren in die Runde blickende Gestalt in die Küche, mal menschlich, mal bepeltzt oder geflügelt, einmal war es sogar ein sprechender Senfnapf» [Funke 2005: 409].

Эксплицитность интертекстуального элемента «ein sprechender Senfnapf» актуализируется в следующем предложении, в котором намек на заимствование персонажа «ein sprechender Senfnapf» из книги:

«Meist konnte Elinor daraus schließen, welches ihrer armen Bücher Orpheus gerade in den blassen Händen hielt» [Funke 2005: 409].

Автор предлагает читателю включиться в интертекстуальную игру и «посоревноваться» в знании литературы с персонажем Элинор, которая обычно угадывает всех персонажей книг из своей библиотеки. Корнелия Функе делает очередную подсказку в эпиграфе, который тематизирует аллюзию на персонажа «Senfnapf» из произведения Т.Х. Уайта. Постоянная отсылка читателя к интертекстуальным элементам является, на наш взгляд, одним из способов «создать» собственного идеального читателя [Эко 2005].

3. ***Диада «эпиграф – имплицитная интертекстуальность»:*** функция создания интертекстуальной игры на языковом уровне:

В сказке «Tintenherz» эпиграф, предваряющий самую первую главу «Ein Fremder in der Nacht», создает имплицитную аллюзию на упоминаемое в нем произведение Л.М. Бостон «Die Kinder von Green Knowe»:

«Der Mond schimmerte im Auge des Schaukelpferdes und auch im Auge der Maus, wenn Tolly sie unter dem Kissen hervorholte, um sie anzuschauen. Die Uhr tickte, und in der Stille meinte er kleine nackte Füße über den Boden laufen zu hören, dann Kichern und Wispern und ein Geräusch, als würden die Seiten eines großen Buches umgeblättert.

Lucy M. Boston, Die Kinder von Green Knowe».

«Es fiel Regen in jener Nacht, ein feiner, wispernder Regen. Noch viele Jahre später musste Meggie bloß die Augen schließen und schon hörte sie ihn, wie winzige Finger, die gegen die Scheibe klopften. <…> Unter ihrem Kissen lag das Buch, in dem sie gelesen hatte. <…>» [Funke, 2003: 9].

Аллюзия в данном случае строится на сравнении главной героини трилогии Мегги, которая хранит книгу под подушкой, с протагонистом Толли из цитируемого произведения, хранящего под подушкой мышь.

Реципиенту словно навязывается это сравнение: хронотоп ночи цитируемого в эпиграфе произведения совпадает с пространственно-временными отношениями первой главы за счет акустического дублирования отрывка из

произведения Л.М. Бостон в начале произведения «Tintenherz». Одна и та же морфема «wisper» присутствует как в эпиграфе – существительное «das Wispern» (нем. – «шепот»), так и в основном тексте – причастие «wispernd» (нем. – «шепчущий»). Помимо морфемного повтора обнаруживаются схожие акустические сигналы обоих произведений: приглушенные звуки, напоминающие шепот, тиканье часов, стук моросящего дождя, формируют хронотоп ночи, который, если исходить из особенностей детской психологии, всегда является эпицентром загадочных событий в сюжетной линии, подчеркивает катафорический характер начала произведения.

Таким образом, воздействие на читателя с помощью языковой игры фонологического уровня удваивается создаваемой интертекстуальной игрой в контексте паратекстуальных отношений. Проявление интертекстуальной игры, основанной на контрасте «эксплицитное – имплицитное», а именно тематизированная интертекстуальность – имплицитно маркированная аллюзия, таким образом, позволяет говорить о случаях, когда тематизированная интертекстуальность может участвовать в создании игровой атмосферы.

4. ***Диада «эпиграф – немаркированная интертекстуальность»***

Цитаты из книги Р. Киплинга «Das Dschungelbuch» дважды используются в качестве эпиграфов к главам «Düstere Aussichten» [Funke 2003: 206] и к главе «Feuer» [Там же: 514]. Как и в предыдущем примере, здесь можно проследить паратекстуальные связи как проявления интертекстуальной игры.

А) Функция создания интертекстуальной игры на уровне персонажей.

В главе «Zauberzunge» К. Функе вводит в повествование нового персонажа по имени Фарид: «Der Junge war vielleicht drei oder vier Jahre älter als Meggie. Der Turban um seinen Kopf war schmutzig, die Augen in dem braunen Gesicht dunkel vor Angst» [Funke 2003: 199]. Однако более подробно автор знакомит нас с этим героем в следующей главе «Düstere Aussichten». Цитата из произведения «Das Dschungelbuch» обращает наше внимание на внешнее сходство Фарида с Маугли, тем самым, явно компенсируя недостаточную информацию о мальчике. Установившаяся здесь интертекстуальная связь между двумя произведениями

«Das Dschungelbuch» и «Tintenherz» позволяет К. Функе, не прибегая к авторской речи, не только дополнить внешний портрет Фарида, но и обратить внимание реципиента на роль этого персонажа в дальнейшем ходе повествования: «Ein tapferes Herz und eine höfliche Zunge», lobte er. «Damit wirst du es im Dschungel noch weit bringen, Menschenkind» [Там же: 206].

В данном случае мы можем говорить о компенсаторной функции интертекстуальности за счет прямой цитации прецедентного текста в эпиграфе.

Б) Функция создания интертекстуальной игры на уровне концептов-символов.

В другом случае цитируемое произведение «Das Dschungelbuch» соотносится с последующей главой «Feuer» на уровне символов. Как и в книге Р. Киплинга, огонь обладает самостоятельной силой, вселяющей страх, ему приписываются антропоцентрические качества: ментальные процессы, движение и др.: «Der Wind greift einmal hinein, und schon wird es dich vergessen, denn er wird hineinblasen und es anfachen, bis es dich anspringt und beißt und dir die Haut von den Knochen leckt» [Funke 2003: 206]. Кроме того, сохраняется интертекстуальная связь протогониста книги «Das Dschungelbuch» и персонажа Фарида. Последний, как и Маугли, смог подчинить себе огонь, что подчеркивается как в книге Р. Киплинга, так и в произведении К. Функе.

Итак, мы рассмотрели некоторые особенности функционирования эпиграфа в рамках его основного сущностного свойства – собственно паратекстуальной связи, которая соотносит эпиграф с последующей главой. Примеры из рассматриваемого произведений показали, что паратекстуальность является частью интертекстуальности, причем эпиграф выступает в качестве маркера интертекстуальности и может участвовать в интертекстуальной игре. Используя прием выдвижения, писательница размещает важную информацию для адресанта в эпиграфе к каждой из глав, так как эпиграф, наряду с заглавием, началом и концом произведения, является сильной позицией любого текста.

Процесс изучения источников цитат, приводимых в эпиграфах, позволяет также констатировать, что литературные реминисценции основного текста,

имеющие с эпиграфами общий претекст рассредоточены на всем пространстве текста.

3.3.2. Нелинейные паратекстуальные отношения

1. Эпиграф и тематизированная интертекстуальность основного текста.

В произведении «Tintenherz» можно выделить ряд литературных реминисценций, которые одновременно фигурируют в эпиграфах и тематизируются в основном тексте:

1) «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde», 2) «Das Dschungelbuch», 3) «Die Schatzinsel», 4) «Die Abenteuer des Tom Sawyer», 5) «Wo die wilde Kerle wohnen», 6) «Peter Pan», 7) «Der Herr der Ringe».

В первой главе «Ein Fremder in der Nacht» присутствует упоминание заглавия прецедентного текста Р.Л. Стивенсона «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde», которое тематизируется с помощью глагола «lesen»: «“Was hast du vorm Schlafen gelesen? *Dr. Jekyll und Mr. Hyde?* ”» [Funke 2003: 11].

Усеченное название произведения Р.Л. Стивенсона, тем не менее, обладает высокой степенью очевидности из-за присутствующих в заглавии онимов. Поэтому упоминание названия произведения полностью было бы излишним также и потому, что эллиптические конструкции являются более естественными для диалогической речи.

Тематизация произведения «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde» лишь усиливает эксплицитность графически и ономастически маркированной литературной реминисценции, но отнюдь не вскрывает коннотативное значение, тот «тайный» смысл интертекстуальной игры, который заложен в ее использовании.

Когда испуганная Мегги вбегает в комнату к отцу рассказать о незнакомце за окном, мы можем предположить, что это всего лишь разыгравшееся воображение, возможно от прочитанной перед сном какой-нибудь страшной истории, например о докторе Джекилле и мистере Хайде. Главный протагонист,

Мегги, предстает перед нами начитанной девочкой с богатым воображением, унаследовавшей любовь к книгам от своего отца. Мегги относятся к книгам как к драгоценностям: «Vor Jahren schon hatte er ihr eine Kiste für ihre Lieblingsbücher gebaut <…> Auf den Deckel hatte Mo mit wunderschönen, verschlungenen Buchstaben *Meggies Schatzkiste* geschrieben <…>» [Funke 2003: 24]. Мегги называет книги и родным домом на чужбине, и верными мудрыми друзьями, которые поддержат ее в трудную минуту, разгонят тоску, когда ей одиноко: «Sie waren ihr Zuhause in der Fremde vertraute Stimmen, Freunde, die sich nie mit ihr stritten, kluge, mächtige Freunde, verwegen und mit allen Wassern der Welt gewaschen, weit gereist, abenteuererprobt. Ihre Bücher munterten sie auf, wenn sie traurig war, und vertrieben ihr die Langeweile, <…>» [Funke 2003: 25]. Поэтому Мегги не только без труда улавливает смысл намека отца, но и верит тому, что любая книга может оказать на нее воздействие: «Fast glaubte sie schon selbst nicht mehr an die Gestalt im Regen <…> bis sie wieder vor ihrem Fenster kniete» [Funke 2003: 12].

Собственно интертекстуальная игра открывается читателю позднее в эпиграфе к главе «Die richtigen Sätze», в котором цитируется произведение Р.Л. Стивенсона «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde». Данная цитата указывает читателю на инфернальный сюжет произведения Р.Л. Стивенсона. В ней описывается фантастический процесс рождения из «праха ужасного»: «<…> was tot war und keine Gestalt besaß, sich die Äußerungen des Lebens anmaßte» [Funke 2003: 505].

Взаимодействие эпиграфа с тематизированной интертекстуальностью, таким образом, помогает раскрыть игровую тональность всего произведения, мотивированную жанровыми особенностями литературной сказки.

2. Эпиграф и эксплицитная интертексуальность основного текста.

Эксплицитная интертекстуальность в тексте произведения «Чернильное сердце» выражена онимами заглавных протогонистов. Усеченные упоминания произведений отличаются от онимов заглавных протагонистов графическим оформлением. Сравним примеры литературных реминисценций на произведение

М. Твена «Die Abenteuer des Tom Sawyer», где в первом примере мы имеем дело с усеченным упоминанием прецедентного текста, поэтому он выделен курсивом:

1) «<…> und einmal, als ich einem Freund *Tom Sawyer* vorlas <…>» [Funke 2003: 166],

а во втором примере «Tom Sawyer» выступает как оним заглавного протагониста, который графически не маркируется:

2) «Tom Sawyer? Keine Mutter» [Funke 2003: 308].

Отсутствие графического выделения в случаях с онимами, присутствующими в названиях произведений, отнюдь не влияет на их эксплицитность, тем более что названия произведений, в которые они входят, присутствуют в эпиграфах сказки «Tintenherz».

В главе «Basta» Мегги, Мо, Элинор, Штаубфингер, Фарид находят место для ночлега в заброшенной хижине. Оглядевшись, Мегги решает, что она ощущает себя буквально в бочке Гекельберри Финна. Ср: «im Fass von Huckleberry Finn». Как и в случае с тематизированной интертекстуальностью, рассмотренной в предыдущем примере, данная литературная реминисценция встречается в диалоге Мегги с отцом. Цитату из произведения М. Твена «Die Abenteuer des Huckleberry Finn» можно найти позднее в эпиграфе к главе «Fenoglio», которая и позволяет определить принадлежность данного онима к прецедентному тексту.

3. Эпиграф и имплицитная интертекстуальность основного текста.

Гораздо реже в тексте встречаются случаи имплицитных аллюзий на другие произведения. В таких случаях паратекст используется К. Функе в качестве подсказки.

В главе «Geheimnisse» присутствует имплицитная аллюзия на произведение Р. Даля «Hexen, Hexen»: «Die Hexen, ja. Die Hexen würden mitkommen, die Hexen mit den kahlen Köpfen, die Kinder in Mäuse verwandeln…» [Funke 2003: 25].

Для того чтобы «спрятать» в тексте аллюзию на произведение Р. Даля, К. Функе намеренно дает неполное его название, а также не выделяет его курсивом, в отличие от произведения «Pinocchio», упоминаемого ранее в этом же

абзаце. Созданию интертекстуальной игры благоприятствует отсутствие онима в заглавии. Собственно речевая ситуация – размышление Мегги о том, какие книги ей взять с собой в поездку – позволяет не повторять несколько раз в одном контексте существительное «die Geschichte» (русск. – «рассказ»). Таким образом, возникает эллиптическая конструкция предложения «Die Hexen, ja» [Funke 2003: 25]. В следующем предложении используется глагол «mitkommen», значение которого валентно номинации одушевленных предметов – «sich gemeinsam mit anderen an einen bestimmten Ort begeben; mitgehen» [Duden 2001: 1086]. Ср.: «идти с кем-то» (перевод наш. – *Е.К.*). Возникает языковая игра лексико-семантического уровня, при которой в результате использования глагола «mitkommen» с существительным «Die Hexen» происходит перенос качеств «живое» – «неживое». Узнать, что за произведение скрыто в данной аллюзии позволяет эпиграф к главе «Allein», где цитируется «Hexen, Hexen» Р. Даля: «“Bist du auch ganz bestimmt nicht traurig, dass du für den Rest deines Lebens eine Maus bleiben musst? ”» [Funke 2003: 86]. Связующим звеном между аллюзией и ее источником становится интерпретированная К. Функе фраза о том, что ведьмы превращают детей в мышей: «<…> die Hexen mit den kahlen Köpfen, die Kinder in Mäuse verwandeln <…>» [Funke 2003: 25].

Читатель должен обладать высокой интертекстуальной компетенцией, чтобы «на месте» дешифровать аллюзию на произведение Т. Уайта «Der König auf Camelot», предложенную автором в главе «Damals»: «<…> oder Wart, der mit den Wildgänsen im Gras schläft» [Funke 2003: 164]. К. Функе предлагает нам поучаствовать в игре вместе с Мегги и ее отцом и отгадать по одному эпизоду все произведение: «Wie oft hatten sie und Mo schon dieses Spiel gespielt: “Welches Buch fällt dir ein, <…>”» [Funke 2003: 165]. Однако не каждый способен самостоятельно дать ответ, лишь самый внимательный реципиент, уловивший авторские интенции «поиграть» со своим читателем, найдет его позднее в паратексте, к главе «Geheimnisse». Ключевым словом в составе данной имплицитной аллюзии становится оним «Wart». Данное имя собственное несет на себе функцию эксплицитного маркера в эпиграфе, по которому удается идентифицировать

принадлежность аллюзии к произведению Т. Уайта: «“Wenn ich zum Ritter geschlagen werden sollte”, sagte Wart und starrte verträumt ins Feuer, <…>» [Funke 2003: 357].

Итак, вышеперечисленные примеры из литературной сказки К. Функе «Tintenherz» указывают на существование *нелинейного* взаимодействия эпиграфа с литературными реминисценциями на всем пространстве текста. Большим массивом в произведении «Tintenherz» представлен корпус прецедентных текстов в виде упоминаний заглавий, а также главных действующих лиц. При этом они встречаются в диалогической речи персонажей, участвуя в интертекстуальной игре. Несмотря на высокую вероятность узнаваемости данный способ интертекстуального включения лаконичен и, к сожалению, малоинформативен. Поэтому возможный недостаток знания о том или ином «интертекстуально» обрабатываемом произведении можно компенсировать с помощью паратекста, а именно в эпиграфах.

В трилогии Коренелии Функе насчитывается 216 эпиграфов, каждая глава всех трех произведений начинается цитатой другого текста в виде эпиграфа за исключением последней главы «Später» сказки «Tintentod», которая является своеобразным послесловием к тексту. Эти прецедентные тексты представляют отсылки к произведениям мировой литературы.

По классификации Ж. Женетта, эпиграф относится к такому типу интертекстуальности как паратекстуальность. Эпиграфы можно распределить в соответствии со следующими параметрами: родово-жанровыми, возрастными, национальными и временными. Основным источником эпиграфов составляют литературные сказки, например: «Die Kinder von Green Knowe», «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus», «Der Wind in den Weiden», «Der selbstsüchtige Riese», «Hexen hexen» и др.

Национальная литература в эпиграфах представлена 37 произведениями: 22 – литература Великобритании, 8 – США, 5 – литература Германии, 2 – литература других стран.

В работе также подсчитано процентное соотношение произведений в эпиграфах на разных языках оригинала. Кроме того, показан временной интервал.

Во взаимодействии с основным текстом установлены следующие диады: «эпиграф – имплицитная интертенкстуальность», «эпиграф – тематизированная интретекстуальность», «эпиграф – немаркированная интертекстуальность».

Делая вывод о роли эпиграфов, можно говорить об их полифункциональности, отражающейся в основном тексте. Эпиграф увеличивает объем интертекстуальных ссылок в основном тексте произведения, вливаясь в общую атмосферу языковой игры. Учитывая особенности восприятия и мышления детской целевой аудитории, автор, с прагматической точки зрения, стремится с помощью лингвистических и графических приемом эксплицитно маркировать интертекстуальные связи. При этом возможный недостаток знания о том или ином прецедентном тексте, компенсируется с помощью эксплицитных маркеров в основном тексте, а также в паратексте, а именно в эпиграфах.

Основным источником эпиграфов в трилогии Корнелии Функе становятся произведения детской литературы, к которой относятся детективный роман, литературная сказкаи др. Среди национальных литератур в большей мере автор аппелирует к литературе Великобритании. Отметим также, что претексты представляют различные литературные направления: эпоху Возрождения, романтизм, модернизм, постмодернизм. Также нами проведен временной срез источников цитат в эпиграфов.

Маркерами тематизированный интертекстуальности являются существительные, словосочетания, метакоммуникативные глаголы, а интертекстуальная игра создает диады: «эпиграф – тематизированная интретекстуальность», «эпиграф – эксплицитная интертекстуальность», «эпиграф – имплицитная интертекстуальность», «эпиграф – немаркированная интертекстуальность». Эпиграф взаимодействует с основным текстом при помощи функции создания интертекстуальной игры на уровне персонажей и на уровне концептов-символов.

Цитаты в эпиграфах снабжают читателя дополнительными сведениями о прецедентном тексте, достаточными для восприятия интертекстуальной игры, в которой они участвуют. В случае имплицитной интертекстуальности эпиграфы помогают распознать аллюзии на произведения, скрытые в основном тексте. Иными словами, эпиграф может маркировать и декодировать литературные реминисценции, которые сопутствуют данному эпиграфу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В фокусе внимания нашего исследования – особенности детской литературы, к которой относятся произведения Корнелии Функе.

Вслед за российскими специалистами мы относим к детской литературе *собственно детскую литературу* – произведения, *прямо адресованные детям*; произведения, подпадающие под понятие *круг детского чтения* (созданные для взрослых, но нашедшие отклик у детей) и *произведения, сочиненные детьми*, которые относят к детскому литературному творчеству.

Диалектика жанра состоит в том, что «сохранение той смысловой основы, которая запечатлена в постоянно воспроизводимом структурном инварианте жанра, сочетается с постоянным варьированием этой структуры и, тем самым, обновлением смысла» [Бахтин, 1963: 142]. Данное утверждение подкреплено понятием М.М. Бахтина «память жанра». Жанр, по М.М. Бахтину, это не простой набор правил и предписаний, а комплексный феномен, обладающий характеристиками «сущность» и «содержание».

Произведения К. Функе предназначены для детской аудитории разных возрастных групп. Литературная сказка «Tintenherz» долгое время занимала лидирующие позиции в списке бестселлеров. Трилогии «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» посвящено большое количество литературно-критических статей и рецензий (F. Meyer-Gosau, C. Scheibe, A. Huber, Chr. Lötscher, N. Jones и др.). Литературоведческий и лингвистический анализ трилогии К. Функе зачастую проходит в сравнении с произведениями немецкого писателя Михаэля Энде и английской писательницы Джоан К. Роулинг, творчество которых можно отнести к классике детской литературы (B. Hartl, M. Hiley, A. Pohl). Исследователи творчества К. Функе причисляют ее произведения к такому современному литературному направлению как постмодернизм. Постмодернистское искусство – это своеобразный интенсивный путь развития культуры, который в отличие от экстенсивного типа предполагает создание нового, основываясь на переосмыслении традиционной культуры, ее интерпретации, заключающейся в

цитировании, деканонизации, игре, пародировании классической культуры, смешении жанров и стилей.

К таким произведениям несомненно относится литературная сказка. Литературная сказка – это особый жанр детской литературы, который строится на взаимодействии вымышленного и реального мира, в основе которого лежит информация об организации объективного мира, стандартов социального поведения, ценностные аспекты языкового сообщества.

Литературная сказка отличается от фольклорной, которая является ее архетипом. Мы придерживаемся дефиниции Н.Н. Большаковой, которая определяет литературную сказку как самостоятельный жанр, имеющий свои доминантные черты: волшебство, волшебно-сказочный хронотоп, игровая атмосфера, интертекстуальность и др.

Волшебно-сказочный хронотоп в сказке вообще и в литературной сказке в частности имеет дуалистический характер. Один из них соответствует изморфной реальности, а другой – изоморфной фантастике.

Время в литературной сказке приближается к художественному, так как оно прерывно, обратимо, неупорядоченно, произвольно пересекаемо и проницаемо, многомерно. Автор этого феномена в соответствии со своим идиостилем может весьма индивидуально использовать эти типологические черты в тексте.

Интертекстуальность как неотъемлемое качество литературы постмодернизма, к которой принадлежит литературная сказка, предполагает по мнению многих исследователей определенную иерархию и типологию. Важнейшим видом интертекста в литературной сказке Корнелии Функе является эпиграф, как способ соотнесения собственного текста с текстами других авторов и других эпох.

Текст литературной сказки, по Г.Г. Слышкину, является продолжением литературного произведения, сюжет и фабула которого разворачиваются в волшебном мире.

Пространство также многослойно. Оно включает, по И.Ю. Безукладовой, эго-пространство, приватное пространство, социальное пространство, которые соотносят индивидуума с этими сущностями.

Выделение доминантных черт в качестве основных структурных элементов жанра литературной сказки позволяет проследить, с одной стороны, каким образом эта жанровая доминанта реализуется в произведениях отдельного писателя, и, с другой стороны, как особенности его идиостиля способствуют дальнейшему развитию жанра литературной сказки.

В первой главе рассмотрена проблема литературного жанра, которая неразрывно связана с понятием стиля произведения. В результате в канонических (традиционных) структурах жанр определяет стиль, а возникновение неканонических жанров обусловлено доминированием творчества и индивидуального стиля во всей структуре такого жанра. Проблема жанра, таким образом, тесно связана с понятием индивидуального стиля (идиостиля писателя).

В современных трактовках в понятие «стиль» включены его неотъемлемые характеристики: индивидуальность и уникальность. При этом если стиль включает объективный фактор, то он связан с проблемой нормы, а идиостиль автора – с умением субъекта речи сочетать объективные и субъективные (индивидуальность и уникальность) факторы в тексте. Подобное понимание идиостиля автора связано с основной идеологемой современного языкознания - его антропоцентризмом, при котором языковой субъект – автор художественного текста – предстает как языковая личность. Мысли о языковой личности созвучны с постмодернистским понятием «образ автора», который проявляется во взаимодействии автора и его персонажа. Иными словами, исходя из разнообразных точек зрения автор, образ автора существует в тексте имплицитно, в речевой структуре любого отрезка текста на основе «творческих следов-симптомов».

Волшебно-сказочный хронотоп является жанровой доминатой литературной сказки, которая переводит семантические коды волшебно-сказочного хронотопа и субъектной организации фольклорной сказки в литературную.

В литературной сказке Корнелии Функе две категории текста: ретроспекция и проспекция – способствуют реализации открытости и бесконечности художественного времени.

Художественное пространство в трилогии К. Функе структурируется на основе принципа эгоцентризма. В тексте представлены различные типы эгоцентрических моделей пространства: эго-пространство, приватное и социальное.

Исходя из концепции двоемирия имеет смысл разделять пространственно-временной континуум трилогии К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» на условно реальный и волшебно-сказочный хронотопы. Данные хронотопы не являются тождественными друг другу, так как в первом автор стремится воссоздать объективную действительность, а второй является продуктом фантазии автора.

Пространственная модель трилогии К. Функе характеризуется двумя типами локализации пространственных субмиров: пересекающимся и имитационным инклюзивным. Первая модель обусловливает перемещение персонажей между условно реальным и волшебно-сказочными субмирами; вторая предполагает создание волшебно-сказочного хронотопа внутри условно реального. В литературной сказке «Tintenherz» репрезентируется имитационная инклюзивная локализация: в соответствии с сюжетным построением персонажи вымышленной книги «Tintenherz» перемещаются в условно реальный субмир, внутри которого «имитируется» пространство волшебно-сказочного хронотопа книги-вымысла.

Время в условно реальном хронотопе литературной сказки Корнелии Функе выражается следующими языковыми маркерами: 1) бытовыми миметическими ситуациями (проживание в городской среде); 2) миметическими ситуациями, связанными с перемещением в пространстве (современные средства перемещения: автомобиль, самолет); 3) аксиологическими миметическими ситуациями (правила этикета, проблемы здорового обрза жизни и питания).

Художественное пространство в условно реальном хронотопе стремится к воссозданию образа объективной реальности. Оно формируется в основном посредством узуальных лексических единиц категоризации, топонимами внетекстовой реальности, которые становятся маркерами пространственной неопределенности.

Условность границы двух хронотопов в произведении затрудняет включение в него общекультурных или индивидуально-авторских фикций, в связи с этим функцию построения фантастического в условно реальной действительности берет на себя мифологизация природы и цвета.

Антитеза двух хронотопов выражается в семантических бинарных оппозициях: «день / ночь», «свет / тьма», «деревенское / городское пространство», «наличие / отсутствие цвета».

Цвет является визуальным проявлением семантической оппозиции «Tag – Nacht». Антитеза выражена в цветовом оформлении неба, холмов, моря, домов, планеты.

Таким образом, волшебно-сказочный хронотоп включает читателя в метафикциональную игру, разрушая его представление о том, что представленный вымысел является продожение реальности.

В тексте трилогии волшебно-сказочный хронотоп пересекающейся локализации формируется на контрастирующем фоне условной реальности. В основе оппозиции «условно реальный хронотоп – волшебно-сказочный хронотоп» лежит дихотомия «современность – Средневековье». Время в первом хронотопе определяется современными реалиями; во втором – категориями, характеризующими картину мира Средневековья, такими как малограмотность, пространство, время, профессия и др. Ввиду психологических особенностей мировосприятия и мироощущения ребенка, в сказочном дискурсе они трансформируются из разряда концептов культуры в разряд маркеров фантастического. Этот переход осуществляется с помощью использования категорий в языковой игре лексико-стилистического уровня, к которым относятся употребления значимых имен собственных, устаревших слов, дихотомии

грамотность / неграмотность. Своеобразная игра с целой исторической эпохой Средневековья включается в общую игровую атмосферу произведения, которая наряду с волшебно-сказочным хронотопом является доминантным признаком жанра литературной сказки.

Современные тенденции интеграции смежных дисциплин зачастую переводят интертекстуальность в область современного лингвокультурного направления языкознания. Эпиграф – это многомерное понятие, грани которого лежат в предметных областях как литературоведения, так и лингвистики. Имманентным свойством эпиграфа является его способность к широким связям литературного произведения с внешними факторами как литературными, так и текстовыми.

Эпиграф увеличивает объем интертекстуальных ссылок в основном тексте произведения, таким образом, паратекст вливается в общую игровую атмосферу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, В. С. Языковая модель развития индивидуального стиля (на материале стихотворных текстов американских поэтов-романтиков): монография / В. С. Андреев. – Смоленск: Изд-во Смоленского государственного университета, 2011. – 338 с.
2. Андреева, Т. А. Структура сюжетного времени: автореф. дис. … канд. филол. наук / Т. А. Андреева. – Л., 1976. – 20 с.
3. Амзаракова, И. П. Языковой мир немецкого ребенка: учеб. пособие для студентов / И. П. Амзаракова. – Абакан: Изд-во Хакасского государственного универиситета им. Н.Ф. Катанова, 2004. – 240 с.
4. Аникин, В. П. Русские писатели и сказка / В. П. Аникин // Сказки русских писателей / сост. В. П. Аникин. – М.: Правда, 1985. – С. 3–22.
5. Арзамасцева, И. Н. Детская литература: учебник для студ. вузов по специальности «Педагогика и методика нач. образования» / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – 6-е изд., испр. – М.: Академия, 2009. – 576 с.
6. Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Аппельпорта, Н. Платоновой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 352 с.
7. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 23–31.
8. Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество / В. Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Издательство «Искусство», 1968. – 654 с.
9. Барт, Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989а. – С. 384–391.
10. Барт, Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989б. – С. 413–423.

11. Барт, Р. Нулевая степень письма // Семиотика: антология / сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 327–370.
12. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
13. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
14. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986а. – С. 121–290.
15. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение (Постановка проблемы) / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986б. – С. 291–352.
16. Бахтин, М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: «Художественная литература», 1986в. – С. 392–427
17. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986г. – С. 428–472.
18. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
19. Бахтин, М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. / М. М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с.
20. Безукладова, И. Ю. Эгоцентрические модели категоризации пространства в немецком языке: дис. … д-ра филол. наук: 10.02.04 / Безукладова Ирина Юрьевна. – Тамбов, 2016 – 327 с.
21. Болдырев, Н. Н. Когнитивный подход к исследованию антропоцентрической природы языка / Н. Н. Болдырев // Когнитивные

исследования языка. – Тамбов: Российская ассоциация лингвистов-когнитологов, 2015. – № 21. – С. 38–45.

22. Большаков, В. П. Культурология: учебник / В. П. Большаков [и др.]. – М.: Проспект, 2010. – 527 с.
23. Большакова, Н. Н. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / Большакова Наталья Николаевна. – Смоленск, 2007. – 18 с.
24. Бочаров, С. Г. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с.
25. Брандес, М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.
26. Брандес, М. П. Предпереводческий анализ текста: учеб. пособие / М. П. Брандес, В. И. Проворотов. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд-во КДУ, 2006. – 240 с.
27. Бычков, В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
28. Вернадский, В. И. Из рукописного наследия В. И. Вернадского / В. И. Вернадский // Вопросы философии. – 1966. – № 12. – С. 101–112.
29. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
30. Виноградов, В. В. Наука о языке художественной литературы и ее задачи: (на материале русской литературы) / В. В. Виноградов // Исследования по славянскому литературоведению и стилистике: докл. Совет. ученых на IV междунар. съезде славистов. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. 376 с.
31. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
32. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. / В. В. Виноградов. – Издательство «Наука», 1980. – 360 с.
33. Викторова, Н. А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Викторова Наталья Александровна. – Казань, 2011. – 180 с.

34. Викулова, Л. Г. Паратекст французской литературной сказки: прагмалингвистический аспект: дис. … д-ра филол. наук: 10.02.05 / Викулова Лариса Георгиевна. – Иркутск, 2001. – 363 с.
35. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. Очерк: книга для учителя. 3-е изд. / Л. С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
36. Выготский, Л. С. Воображение и его развитие в детском возрасте/ Л. С. Выготский // Хрестоматия по возрастной психологии: учеб. пособие для студентов: сост. Л. М. Семенюк / под ред. Д. И. Фельдштейна. – М.: Институт практической психологии, 1996. – С. 26–32.
37. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. 5-е изд., стереотипное / И. Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
38. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1971. – 463 с.
39. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1979. – 222 с.
40. Гончарова, Е. А. Пути лингвистического выражения категорий «автор – персонаж» в худож. тексте / Е. А. Гончарова. – Томск: Изд-во ТГУ, 1984. – 149 с.
41. Гончарова, Е. А. Категория автор-персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста: (на материале немецкоязычной прозы): дис. … д-ра филол. наук: 10.02.04 / Гончарова Евгения Александровна. – Л., 1989. – 514 с.
42. Гронская, О. Н. Языковая картина мира народной сказки: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.02.04 / Гронская Ольга Николаевна. – СПб., 1998. – 34 с.
43. Гронская, О. Н. Субъект в фантастическом дискурсе (на материале немецкой сказки): монография / О. Н. Гронская. – СПб.: СПбГИЭУ, 2012. – 194 с.
44. Гуковский, Г. А. Русская литература XVIII в. / Г.А. Гуковский. – М.: Аспект-Пресс, 2003. – 453 с.

45. Гуревич, А. Я. Категория Средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
46. Даркевич, В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв. / В. П. Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 344 с.
47. Женетт, Ж. Введение в архитекст / Ж. Женетт // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
48. Застела, К. С. Интеграция иностилевых включений в структуру литературного текста (на материале немецкой прозы): дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / Застела Ксения Сергеевна. – СПб., 2012. – 195 с.
49. Зусман, В. Литературная сказка / В. Зусман, С. Сапожков. // Литературная учеба. – 1987. – № 1. – С. 228–230.
50. Ильинова, Е. Ю. Вымысел в языковом сознании и тексте: монография / Е. Ю. Ильинова. – Волгоградский гос. ун-т. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2008. – 508 с.
51. Кубрякова, Е. С. Концепт / Е. С. Кубрякова // Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. – С. 90–93.
52. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
53. Киреева, Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебн. комплекс для студентов-филологов / Н. В. Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.
54. Клейменова, В. Ю. Языковые средства формирования пространственной семантики английской литературной сказки / В. Ю Клейменова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 1 (22). – С. 165–173.
55. Клейменова, В. Ю. Языковые формы репрезентации реальности и вымысла в английской волшебной литературной сказке: дис. … д-ра. филол. наук: 10.02.04 / Клейменова Виктория Юрьевна. – СПб., 2015. – 424 с.
56. Косиков, Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г. К. Косиков // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, Универс, 1994. – С. 3–45.

57. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – с. 427–457.
58. Кристева, Ю. Избранные труды: разрушение поэтики / Пер. с фр. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
59. Кузьмина, Н. А. Эпиграф как лингвостилистическое средство и его роль в композиции стихотворения / Н. А. Кузьмина // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. – М., 1987. – 216 с.
60. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического: пер. с нем. / Р. Лахманн. - М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
61. Лахманн, Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX – XX веков / Р. Лахманн; пер. с нем. А.И. Жеребина. – СПб.: ИД «Петрополис», 2011. – 400 с.
62. Леонова, Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии / Т. Г. Леонова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1982. – 200 с.
63. Леонова, Т. Г. О некоторых аспектах изучения литературной сказки / Т. Г. Леонова // Литературная сказка: история, теория, поэтика: сб. статей и материалов. – М., 1996. – С. 4–7.
64. Леонтьев, А. А. Языковое сознание и образ мира / А. А. Леонтьев // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1993. – С. 16–21.
65. Липовецкий, М. Н. Поэтика литературной сказки (На материале русской литературы 1920 – 1980-х годов) / М. Н. Липовецкий. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 183 с.
66. Лифантьева, Е. В. Реализация текстовой категории ретроспекции в англоязычном художественном тексте: автореф. дис. …канд. филол. наук: 10.02.04 / Лифантьева Екатерина Викторовна. – М., 2009. – 17 с.
67. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

68. Лупанова, И. П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) / И. П. Лупанова // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. – С. 76–90.
69. Майнагашева, И. С. Детская и юношеская литература немецкоязычных стран: Deutsche Kinder- und Jugendliteratur / И. С. Майнагашева. – Абакан: Изд-во Хакасского государственного универиситета им. Н.Ф. Катанова, 2015. – 240 с.
70. Маклаков, А. Г. Общая психология: учеб. для вузов / А. Г. Маклаков. – СПб.: Питер, 2008. – 583 с.
71. Мамаева, Н. Н. Это не фэнтези! К вопросу о жанре произведений Дж. Р. Р. Толкина / Н. Н. Мамаева // Известия Уральского государственного университета, 2001. – № 21. – С. 33–47.
72. Медриш, Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Н. Медриш / под ред. проф. Б.Ф. Егорова. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1980. – 296 с.
73. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе: учеб. пособие / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2000. – 167 с.
74. Мелетинский, Е. М. Мифология. энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 736 с.
75. Мещерякова, М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики: монография / М. И. Мещерякова. – М.: Мегатрон, 1997. – 380 с.
76. Минералова, И. Г. Детская литература: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / И. Г. Минералова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 176 с.
77. Михеева, Л. Н. Время в русской языковой картине мира / Л.Н. Михеева. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2003. – 252 с.
78. Мостепанов, А. А. Жанровые особенности цикла «Хроники Нарнии» К. С. Льюиса (фэнтези или литературная сказка) / А. А. Мостепанов // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2011. – № 1. – С. 45–48.

79. Никитин, М. В. Курс лингвистической семантики: учеб. пособие / М. В. Никитин. – 2-е изд. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. – 819 с.
80. Никитин, М. В. Основы лингвистической теории значения: учеб. пособие / М. В. Никитин. – Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 168 с.
81. Никифоров, А. И. Сказка, ее бытование и носители / А. И. Никифоров // Русская народная сказка / вступ.ст. к сборнику: О. И. Капица. – М.; Л., 1930. – С. 7–55.
82. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
83. Нюбина, Л. М. Память, воспоминание и текст / Л. М. Нюбина // Известия Смоленского государственного университета. – 2008. – № 4. – С. 12–28.
84. Нюбина, Л. М. Категория «стиль» в современном понимании / Л. М. Нюбина // Известия Смоленского государственного университета. – 2009. – № 1 (5). – С. 85–98.
85. Падучева, Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
86. Панченко, А. М. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / А. М. Панченко. – М.: Наука, 1986. – С. 189.
87. Полякова, Н. А. Топология поэтической ономастики (на материале английской литературы): автореф. дис… канд. филол. наук: 10.02.04 / Полякова Наталья Александровна. – М., 2009. – 26 с.
88. Проворотов, В. И. Очерки по жанровой стилистике текста (на материале нем. языка): учеб. пособие / В.И. Проворотов. – М.: НВИ-Тезаурус, 2003. – 140 с.
89. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1984. – 333 с.

90. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.

91. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

92. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.

93. Рахимкулова, Г. Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: дис. … д-ра филол. наук: 10.02.01, 10.02.19 / Рахимкулова Галина Фёдоровна. – Ростов н/Д, 2004. – 332 с.

94. Рымарь, Н. Т. Теория автора и проблема худ. деят-ти / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев. – Самарск. гос. ун-т. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 262 с.

95. Рябцева, Н. К. Аксиологические модели времени / Н. К. Рябцева // Логический анализ языка. Язык и время. М.: Индрик, 1997. С. 78–95.

96. Смирнов, И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. – СПб., 1995. – 189 с.

97. Слышкин, Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 128 с.

98. Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов: автореф. дис. … канд. филол. наук / Г. Г. Слышкин. Волгоград, 1999. – 18 с.

99. Слышкин, Г. Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) / Г. Г. Слышкин // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. трудов / под ред. В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина. – Волгоград: Перемена, 2000. – с. 38–45.

100. Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Г. Г. Слышкин. Волгоград, 2004. – 39 с.

101. Спивак, В. Л. Языковая характеристика художественного времени в романах У. Фолкнера: автореф. дис. … канд. филол. наук / В. Л. Спивак. – Львов, 1979. – 20 с.

102. Спиркин, А. Г. Философия: учебник / А. Г. Спирник. – 2-е изд. – М.: Гардарики, 2004. – 736 с.

103. Степанов, Ю. С. Имена, предикаты, предложения: Семиологическая грамматика / Ю. С. Степанов. – М.: Наука, 1981. – 360 с.

104. Степанов, Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 336 с.

105. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы языкознания. – М., 1995. – №6. – С. 17–29.

106. Тамарченко, Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Д. Тамарченко. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 72 с.

107. Тамарченко, Н. Д. и др. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа / под. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2012. – 256 с.

108. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учеб. пособие для студ. высш. проф. Образования / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия, 2014. – 512 с.

109. Тодоров, Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37–113.

110. Толкин, Дж. Р. Р. О волшебных сказках / Дж. Р. Р. Толкин // Приключения Тома Бомбадила и другие истории: сборник / пер. с англ. С. Степанова. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 315–410.

111. Толстых, О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Толстых Ольга Анатольевна. – Екатеринбург, 2008. – 24 с.

112. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б. В. Томашевский; вступительная статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

113. Томашеский, Б. В. Краткий курс поэтики: учебное пособие / Б. В. Томашеский; вступительная статья, примечания Л. В. Чернец. – 4-е изд. – М.: КДУ, 2007. – 192 с.

114. Топоров, В. Н. Пространство / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – С. 340–342.

115. Тороп, П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Текст в тексте / Труды по знаковым системам XIV. – Вып. 567. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1981. – С. 33–44.

116. Тураева, З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика: учеб. пособие / З. Я. Тураева. – 2-е изд. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 144 с.

117. Тураева, З. Я. Категория времени: время грамматическое и время художественное (на материале английского языка): учебное пособие. Изд. стереотип. / З. Я. Тураева. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016. – 216 с.

118. Тынянов, Ю. М. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. М. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

119. Тюпа, В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

120. Уфимцева, Н. В. Русские: опыт еще одного самопознания / Н. В. Уфимцева // Этнокультурная специфика языкового сознания. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1996. – С. 139–162.

121. Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1998. – Т. 57, № 5. – С. 25–38.

122. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Изд. «Высшая школа», 1999. – 373 с.

123. Цикушева, И. В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) / И. В. Цикушева // Вестник Адыгейского государственного университета. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2008. – № 1. – С. 21-24.

124. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие / В. Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

125. Чичерин, А. В. Ритм образа / А. В. Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1980. – 335 с.

126. Шкловский, В. Б. Тетива: О несходстве сходного / В. Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1970. – 375 с.

127. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.

128. Щирова, И. А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания: монография / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. – СПб.: ООО «Книжный дом», 2006. – 172 с.

129. Щирова, И. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учебное пособие / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. – СПб.: Изд-во ООО «Книжный дом», 2007. – 472 с.

130. Эко, У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко; [пер. с итал. Ю. Ильина; пер. с лат. А. Струковой]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 288.

131. Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / У. Эко; [пер. с англ. и итал. С. Серебряного]. – СПб.: Simposium, 2005. – 512 с.

132. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко; [пер. с итал. Е. Костюкович]. – М.: Астрель : CORPUS, 2011. – 160 с.

133. Ярмыш, Ю. Ф. О жанре мечты и фантазии / Ю. Ф. Ярмыш // Радуга. – 1972. – № 11. – С. 176-184.

134. Abraham, U. Familienlektüren wie zum Beispiel *Harry Potter*. Fantastische Erfolgsromane mit Helden ohne Familienanschluss, gelesen vor dem Hintergrund

empirischer Erkenntnisse über familiale Lesesozialisation / Ulf Abraham. – Jahrbuch für Internationale Germanistik XXXIII, 2001. – Heft 1. – S. 82-97.

135. Algeo, J. What is Britticism? / J. Algeo // Old English and New: Studies in Language and Linguistics. In Honor of G. Cossidy / Ed. by J.H. Hall and N. Doone. - N.Y.; L.: Garland, 1992. - P. 287-304.
136. Altman, A. E. Tales, Then and Now. More Folktales as Literary Fictions for Young Adults / A. E. Altman. – Colorado: Libraries Unlimited, 2001. – xxiv – 296 p.
137. Broich U. / Pfister M. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien / hrsg. von Broich U u. M. Pfister. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – 373 S.
138. Dronia, K. Die Macht der Phantasie. Cornelia Funkes Tintenwelt / Kristina Dronia. – Inklings-Jahrbuch, 2007. – S. 316–322.
139. Funke, Cornelia. Tintenherz. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG: Hamburg, 2003. – 576 S.
140. Funke, Cornelia. Tintenblut. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG: Hamburg, 2005. – 730 S.
141. Funke, Cornelia. Tintentod. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG: Hamburg, 2007. – 760 S.
142. Genette, Gerard. Paratexts: Thresholds of Interpretation / Gerard Genette. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.
143. Godwin, D. A. A Postmodernist Fairy Tale / D. A. Godwin // Journal of Literary Studies. – 1992. – 8:1-2. – P. 10-21.
144. Hartl, B. Drei große Schriftstellerinnen. Cornelia Funke – Joanne K. Rowling – Enid Blyton / Barbara Hartl. – Baumhaus Verlag: Bergisch Gladbach, 2009. – 93 S.
145. Heber S. Das Buch im Buch Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie. Kiel: Verlag Ludwig, 2010. – 213 S.

146. Helbig, J. Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Szstematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität / Jörg Helbig. – Heidelberg: Winter, 1996. – 263 S.

147. Hiley, M. (Sub)Creation and the Written Word in Michael Ende's *Neverending Story* and Cornelia Funke's *Inkheart* / Margaret Hiley // Towards or back to human values? Spiritual and moral dimensions of contemporary fantasy. – Cambridge Scholars Press: Newcastle, 2006. – P. 121–134.

148. Holthuis S. Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption / Susanne Holthuis. – Tübingen: Stauffenburg – Verlag, 1993. – 268 S.

149. Huber, A. Tintenmusik / Andrea Huber // Die Welt. - 2005. – 37 S.

150. Jones, N. The Sunday Times book of the year: Children [Электронный ресурс] / Nicolette Jones // The Sunday Times. - 2008. – URL: http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/books/Children/article135842.ece

151. Langer, Daniela: Harry Potter und der Stein der Weisen. In:Jürgsenm, Christoph (Hg): Die Lieblingsbücher der Deutschen. – Verlag Ludwig: Kiel, 2006. – S. 147-183.

152. Latsch, H. Cornelia Funke. Spionin der Kinder / Hildegunde Latsch. – Cecilie Dressler Verlag: Hamburg, 2008. – 158 S.

153. Meier, A. Zusammenfassung: Christoph Ransmayr: Die Letzte Welt [Электронный ресурс]. URL: http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/literatur20/letztewelt.pdf. - 4 S. (дата обращения: 16.02.2011).

154. Meyer-Gosau, F. Dein Freund, das Buch. Wie Cornelia Funke in Joanne K. Rowlings Phantasiebezirk pädagogische Programmmusik macht / Frauke Meyer-Gosau. – Literaturen – Das Journal für Bücher und Themen. 2003. – S. 44–45.

155. Neuhaus, V. Typen multiperspektivischen Erzählens / Volker Neuhaus. – Köln: Böhlau, 1971. – 79 S.

156. Russel, B. Descriptions. – Semantics and the Philosophy of Language / B. Russel. – Urbana, 1952.

157. Russel, B. An inquiry into meaning and truth/ B. Russel. – L. Unwin paperbacks, 1980. – 445 p.

158. Scheibe, C. Neues von der “deutschen Rowling” [Электронный ресурс] / Carsten Scheibe // Stern. - 2003. – URL: http://www.stern.de/kultur/buecher/tintenherz-neues-von-der-deutschen-rowling-516384.html

159. Seidler, H. Allgemaine Stilistik / Herbert Seidler. – Göttingen: Vandenhöck und Ruprecht, 1953. – 366 S.

160. Stocker, P. Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien / Peter Stocker. Paderborn-München-Wien-Zürich: Ferdinand Schöningh, 1998. – 235 S.

161. Weinrich, H. Besprochene und erzählte Welt. – Stuttgart: W. Kohlhammer-Verlag, 1964. – 358 S.

162. Zipes, J. When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition / J. Zipes. – N.Y.: Routledge, 1999. – 223 p.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

163. КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. – М.: 1967. – 1069 с.

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

165. СЭСРЯ – Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронная версия] / под ред. М.Н. Кожиной – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта, 2007. – 696 с.

166. ФЭС – Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.

167. ФЭС – Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2009. - 570 с.

168. Duden – Deutsches Universalwörterbuch. – 4., neu bearbeite und erweiterte Auflage. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich: Dudenverlag, 2001. – 1892 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Список произведений, цитируемых в эпиграфах к сказке «Tintenherz»

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenherz»
1	Die Kinder von Green Knowe	Л.М. Бостон (Англия)	1954	Ein Fremder in der Nacht, 9
2	Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus	И.Б. Singer (США)	1976	Geheimnisse, 21 Capricorns Dorf, 121
3	Der Wind in den Weiden	К. Грэм (Шотландия)	1908	Nach Süden, 30 Feigling, 109
4	Der selbstsüchtige Riese	О. Уайльд (Англия)	1888	Ein Haus voller Bücher, 39
5	Eine Geschichte des Lesens	Альберто Мангель (Аргентина)	1996	Nur ein Bild, 55 Nur ein verlassenes Dorf, 543
6	Spielmannsbuch: Novellen in Versen Aus Dem Zwölften Und Dreizehnten Jahrhundert	У. Герц (Германия)	1886	Feuer und Sterne, 70
7	Arabisches Sprichwort	фольклор	—	Was die Nacht verbirgt, 84
8	Hexen hexen	Р. Даль (Уэльс)	1983	Allein, 86
9	Moving a Library Books in General	Соломон Игл	1919	Ein böser Tausch, 91
10	Die Brautprinzessin	Уильям Голдман (США)	1973	Die Höhle des Löwen, 103 Damals, 151 Eine Frösteln und eine Ahnung, 288 Geschwätziger Pippo, 311 Leichtsinn, 377
11	Der Herr der Ringe	Джон Р.Р. Толкиен (Англия)	1954-1955	Und weiter nach Süden, 114, Bastas Stolz und

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenherz»
				Staubfingers List, 473
12	Der König von Narnia	К.С. Льюис (Англия)	1950	Der erfüllte Auftrag, 137
13	Die Borribles 2 – Im Labyrinth der Wendels	М. де Ларрабейти (Англия)	1981	Glück und Unglück, 145 Schlangen und Dornen, 224 Farids Bericht, 434
14	Fahrenheit 451°	Р. Брэдбери (США)	1953	Der verratene Verräter, 169 Unterschidliche Ziele, 367
15	Die Schatzinsel	Р.Л. Стивенсон (Шотландия)	1883	Zauberzunge, 191 Basta, 235
16	Das Dschungelbuch	Р. Киплинг (Англия)	1894	Düstere Aussichten, 206 Feuer, 514
17	Die Abenteuer des Tom Sawyer	Марк Твен (США)	1876	In Sicherheit, 249
18	Wenn ein Kind an einem Sommermorgen	Р.Котронео (Италия)	1994	Eine Nacht voller Wörter, 257
19	Die Abenteuer des Huckleberry Finn,	Марк Твен (США)	1884	Fenoglio, 270
20	Emil und die Detektive	Эрих Кэстнер (Германия)	1929	Das falsche Ende, 282
21	Der Zauberer von Oz	Л. Баум (США)	1900	Nur eine Idee, 296
22	Der Sturm	У Шекспир (Англия)	1610-1611	Zu Hause, 301 Die richtigen Sätze, 505
23	Peter Pan	Дж. Барри	1906	Ein guter alter Platz zum Bleiben305 Leise Worte, 383

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenherz»
				Ein so zerbrechliches Ding, 499
24	Der König auf Camelot	Т.Х. Уайт (Англия)	1938-1941	In den pelzigen Hügeln, 331 Geheimnisse, 357
25	Das Geheimnis von Bahnsteig 13	Е. Ибботсон (Англия)	1994	Wieder da, 340
26	Große Erwartungen	Ч. Диккенс (Англия)	1861	Capricorns Magd, 347
27	Mio, mein Mio	А. Линдгрен (Швеция)	1954	In Capricorns Haus, 374
28	Krabat	О. Пройслер (Германия)	1971	Eine Strafe für Verräter, 393
29	Sophiechen und der Riese	Р. Даль (Уэльс)	1982	Das schwarze Pferd der Nacht, 403
30	Die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern	——	——	Farid, 408 Verrat, Geschwätzigkeit und Dummheit, 524
31	Nobelpreisrede	Тони Моррисон	1993	Pelz auf dem Sims, 415
32	Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer	М. Энде (Германия)	1960	Ein dunkler Ort, 427
33	Entführt	Р.Л. Стивенсон (Шотландия)	1886	Ein paar Lügen für Basta, 441
34	Die vier Zweige des Mabinogi	Е. Уолтон (США)	1936, 1971, 1971, 1974	Geweckt in schwarzer Nacht, 445
35	Der Hobbit	Джон Р.Р. Толкиен (Англия)	1937	Allein, 453
36	Das Buch Merlin	Т.Х. Уайт (Англия)	1977	Die Elster, 461
37	Oliver Twist	Ч. Диккенс	1838	Pech für Elinor,

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenherz»
		(Англия)		487
38	Unten am Fluss	Р. Адамс (Англия)	1972	Mit knapper Not, 496
39	Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde	Р.Л. Стивенсон (Шотландия)	1886	Die richtigen Sätze, 505
40	Enions zweiter Klagegesang	У. Блейк (Англия)	1795-1804	Der Schatten, 531
41	Die unendliche Geschichte	М. Энде (Германия)	1981	Heimweh, 552
42	Wo die wilde Kerle wohnen	М. Сендак (США)	1963	Nach Hause, 559

Таблица 2

Список произведений, цитируемых в эпиграфах к сказке «Tintenblut»

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenblut»
1	Ein Gedicht	М.Л. Кашниц (Германия)	1962	Maßgeschneiderte Worte, 9
2	Die Abenteuer des Tom Sawyer	Марк Твен (США)	1884	Katzengold, 19
3	Wie der Leopard zu seinen Flecken kam	Р. Киплинг (Великобритания)	1902	Staubfingers Heimkehr, 26
4	Das magische Messer	Ф. Пулман (Великобритания)	1997	Zauberzungestochter, 36
5	Der Krieg der Knöpfe	Л. Перго (Франция)	1912	Farid, 52
6	Dakota Pink	Ф. Ридли (Великобритания)	1989	Das Gasthaus der Spielleute, 68
7	Der goldene Kompass	Ф. Пулман (Великобритания)	1995	Meggies Entscheidung, 86; Der Schwarze Prinz, 156
8	Der Spielmann	Элимар фон Монстерберг (цит. по Маргит Бахфишер «Musiker, Gaukler du Vaganten. Spielmannskunst im Mittelalter»)	1902	Die Spielfrau, 96
9	Der Schatten des Windes	К.Р. Сафон (Испания)	2001	Meggie liest, 111
10	Peter Pan	Дж. Барри	1906	Tintenwelt, 121
11	Zeit des Mondes	Д. Алмонд (Великобритания)	1998	Fort, 131
12	Der Zauberer von Oz	Л.Баум (США)	1900	Ungebetene Besucher, 136
13	Artus. Der magische Spiegel	К. Кроссли-Холланд (Великобритания)	2000	Fenoglio

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenblut»
14	Abendlied Kriegslied	М. Клаудиус (Германия)	1779 1778	Fremde Geräusche in fremder Nacht, 169; Alles verloren, 595
15	East End, West End und dazwischen Maniac Magee	Дж. Спинелли (США)	1990	Nur eine Lüge, 177
16	Der letzte Mohikaner	Дж.Ф. Купер (США)	1826	Ein Geschenk für Capricorn, 185
17	Die Tote	П. Неруда (Чили)	Поэзия XX века	Mortolas Rache, 195
18	Der Prophet	Х. Гибран (США)	1923	Geburtstagsmorgen, 205; Feuer und Wasser, 544
19	Abarat	Кл. Баркер (Великобритания)	2002	Besuch von der falschen Seite des Waldes, 221; Ein vertrautes Gesicht, 427; Was nun?, 582
20	Der König im Korbe, Das Land, wo man nie stirbt	фольклор	Итальянские народные сказки	Der Fürst der Seufzer, 230; Nur ein Traum, 657
21	All the Preludes to Felicity	У. Стивенс (США)	1945	Zehn Jahre, 237
22	Poetry’s Value	Ши Муронг (Китай)	Современная китайская поэзия	Kalt und weiß, 251
23	Books	Ши Хуань (Китай)	Современная китайская поэзия	In Elinors Keller, 253
24	The Watch	Ф. Корнфорд (Великобритания)	1921	Das Lager im Wald, 258

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenblut»
25	Von den Wohltaten der Weißen und der Schwarzen Kunst	Ф. Ницше (Германия)	Нехудожественная литература	Fenoglios Plan, 269
26	Hexen hexen	Р.Даль (Великобритания)	1983	Violante, 279
27	Die Ballade vom kleinen Florestan	П. Цех	1931 (подражание Ф. Вийону XV в.)	Die falschen Worte, 296
28	Könid David	Г. Гейне	Поэзия XIX в.	Neue Herren, 301;
29	Belsazar	Г. Гейне	Поэзия XIX в.	Feuer an der Wand, 564
30	Walküren	Г. Гейне	Поэзия XIX в.	Der Herr der Geschichte, 598
31	Sabriel	Г. Никс (Австралия)	1995	Cosimo, 307
32	The Day is done	Г. Лонгфелло (США)	Поэзия XIX века	Elinor, 318
33	Der Parzival des Wolfram von Eschenbach	Д. Кюн (Германия)	1986	Der Falsche, 328
34	Kindheit	Р. М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX века	Feentod, 337
35	The Love I Gave you Once	Фаиз Ахмед Фаиз (Пакистан)	Поэзия XX века	Wolkentänzers Nachricht, 342
36	My Father	Й. Амихай (Израиль)	Поэзия XX века	Tintenmedizin, 350
37	Das Wort	П. Неруда (Чили, творчество на исп. яз.)	Поэзия XX века	Schreie, 358
38	The Child That Books Built	Ф. Спаффорд (Великобритания)	Нехудожественная литература 2002	Blutiges Stroh, 361; Im Turm der Nachtburg, 574
39	Gormenghast,	Мервин Пик	1946	Audienz für

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenblut»
	Erstes Buch: Der junge Titus	(Великобритания)		Fenoglio, 374
40	Chinesisches Sprichwort	фольклор		Noch eine Bote, 393
41	Der König auf Camelot	Т.Х. Уайт (Великобритания)	1938-1941	Hoffnungslos, 409, Ein Klopfen an der Tür, 450
42	Wer die Nachtigall stört	Х. Ли (США)	1960	Der Zug der Gefangenen, 413
43	Twig im Auge des Sturms	П. Стюарт (Великобритания)	1999	Papier und Feuer, 431
44	Das Feuer	Дж. Крюс (Германия)	Детская поэзия 1961	Der brennende Baum, 440
45	Das Geheimnis der siebten Hexe	Е. Ибботсон (Великобритания)	1979	Arme Meggie, 447
46	Sonett	У Шекспир (Великобритания)	XVI в.	Roxane, 459
47	Improvisationen aus dem Capreser Winter (III)	Р. М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX века	Die Burg am Meer, 469
48	Die Brüder Löwenherz	А.Линдгрен (Швеция)	1973	Die Mühle, 473
49	Despereaux – Von einem, der auszog das Fürchten zu verlernen	К. ДиКамилло (США)	2003	Die beste aller Nächte, 486
50	Der Sturm	У Шекспир (Великобритания)	1610-1611	Die richtigen Worte, 493
51	Parlet	Ф. Жакоте (Швейцария, творчество на франц. яз.)	1974	Wütender Orpheus, 508
52	Medizinische Schriften	Парацельс (Швейцария)	XVI в. Нехудожественная литература	Der Schleierkauz, 511
53	De profundis	Г. Тракль (Австрия)	Поэзия XX века	Im Kerker der Nachtburg, 522;
54	Nachts	Г. Тракль	Поэзия XX	Getauscht, 665

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintenblut»
		(Австрия)	века:1913	
55	Freude und Schreiben	В. Шимборская (Польша)	Поэзия XX века	Ein Brief von Fenoglio, 528; Ein neuer Dichter, 696
56	Wünschenrute	Йозеф фон Эйхендорф (Германия)	1835	Die falschen Ohren, 534
57	Harry Potter und der Stein der Weisen	Дж. К. Роулинг (Великобритания)	1997	Unsichtbar wie der Wind, 549; Feder und Schwert, 638
58	Thoughts of Death	Стерлинг А. Браун (США)	Поэзия XX века	Der Nattternkopf, 553
59	A Little Princess	Ф. Бернетт (Великобритания, США)	1905	Der Dachsbau, 586
60	Gedicht über die Weiße Kunst	М. Конгель (Германия)	Поэзия XVII-XVIII вв.	Unbeschriebenes Papier, 603
61	Die Ballade von den Galgenbrüdern	Ф. Вийон	1462	Güte und Barmherzigkeit, 621
62	Der schwarze Pfeil	Р.Л. Стивенсон (Шотландия)	1888	Besuch, 630
63	Romeo und Julia	У Шекспир (Великобритания)	1594-1595	Die Nacht davor, 634
64	Ruined by Reading	Л.Ш. Шварц (США)	1996	Der Eichelhäher, 681
65	Großstadtjagd	Ф. Рив (Великобритания)	2001	Farids Hoffnung, 689
66	Hope	Э. Дикинсон (США)	Поэзия XIX века	Wieder allein, 692
67	The Story Giant	Б. Пэттен (Великобритания)	2001	Wohin?

Таблица 3

Список произведений, цитируемых в эпиграфах к сказке «Tintentod»

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintentod»
1	Larenopfer	Р.М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX века	Nichts als ein Hund und ein Blatt Papier, 9
2	The Highwayman	А. Нойес (Великобритания)	1906	Nur ein Dorf, 14
3	Der Dichter von sieben Jahren	А. Рембо (Франция)	Поэзия XIX в.	Geschriebene Silber, 26; Ein gefährlicher Helfer, 200
4	On Turning Ten	Б. Коллинз (США)	Поэзия, 1995	Tintenkleider, 41
5	Harry Potter und der Feuerkelch	Дж. К. Роулинг (Великобритания)	2000	Fenoglio tut sich leid, 53; Bilder aus Asche, 406
6	Der glückliche Prinz	О. Уайльд (Великобритания)	1888	Trauriges Ombra, 71
7	Die Canterbury Tales	Дж. Чосер	Конец XIV в.	Ein gefährlicher Besuch, 86
8	Twig im Auge des Sturms	П. Стюарт (Великобритания)	1999	Roxanes Schmerz, 102
9	Gormenghast, Erstes Buch: Der junge Titus	Мервин Пик (Великобритания)	1946	Verräterisches Ding, 105
10	Lament	Луиза Глик (США)	Поэзия 1999	Als wäre nichts gesehen, 124
11	Lost	Э. Дикинсон (США)	Поэзия XIX в.	Sehnsucht macht krank, 133;
12	Auf der Suche nach der Poesie	Карлос Друммонд де Андраде (Бразилия)	Поэзия XX в.	Zurück in Orpheus' Diensten, 139; Menschennester, 541
13	Der König auf	Т.Х. Уайт	1938-1941	Mitten ins Herz,

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintentod»
	Camelot	(Великобритания)		152
14	Improvisationen aus dem Capreser Winter (III)	Р. М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX в.	Nachricht aus Ombra, 155
15	Places We Love	И. Лалич (Сербия)	Поэзия, вторая половина XX в.	Laute Worte, leise Worte, 169
16	Advice to Writers	Г. Грин (Великобритания)	Нехудожественная литература	Das Angebot des Pfeifers, 175
17	Nur leicht atmen die Bäume	Пааво Хаавикко (Финляндия)	Поэзия, вторая половина XX в.	Die falsche Angst, 192
18	Sabriel	Г. Никс (Австралия)	1995	Soldatenhände, 213
19	The Peace of Wild Things	У. Бери (США)	Поэзия, вторая половина XX в.	Eine schlaflose Nacht, 220
20	Gottes Rat und Teufels Beitrag	Дж. Ирвинг (США)	1985	Böse Worte, 228; Die Antwort des Eichelhähers, 302
21	Jim Knopf und die Wilde 13	М. Энде (Германия)	1962	Angebissen, 234
22	Die wilden Götter	Тур Оге Брингсверд (Норвегия)	вторая половина XX в.	Der Friedhof der Spielleute, 242; Hilfe aus fernen Bergen, 591
23	Die Frau des Zeitreisenden	Одри Ниффенггер (США)	2003	Schuld, 251; Aufbruch, 725
24	Die Bücherdiebin	М. Зузак (Австралия)	2006	Ende und Anfang, 256; Brennende Worte, 681; Die

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintentod»
				ander Seite, 705
25	Der weiße Knochen	Барабара Гоуди (Канада, творчество на англ. яз.)	1999	Eine vertraurte Stimme, 264
26	Der Regenkönig	Сол Беллоу (США)	1959	Verloren und zurückgekehrt, 267
27	Lives	Д. Махун (Ирландия)	XX-XXI в.в., поэзия	Besuch in Orpheus' Keller, 277
28	Macbeth	У. Шекспир (Великобритания)	(Трагедия) 1606	Das Feuer des Rußvogels, 292
29	The Land of Story Books	Р.Л. Стивенсон (Великобритания)	Поэзия, 1885	Endlich, 313
30	Child Crying Out	Луиза Глик (США)	Поэзия, 1990	Kräuter für die Hässliche,320
31	Black Juice	Марго Ланаган (Австралия)	2004	Verbrant, 332
32	I Shall Not Pass This Way Again	Английская народная песня	Поэзия	Die nächste Strope, 340
33	The Secret of Man’s Wife	Т. Хьюз (Великобритания)	Поэзия, вторая половина XX в.	Überraschende Besuch, 351
34	Beschwörungen 1918-1921	Ф. Верфель (Австрия)	Поэзия, 1923	Nur eine Elster, 361
35	Die Mars-Chroniken	Р. Брэдбери (США)	1950	Ein Gruß an den Pfeifer, 378
36	The Message of the Rain	Н. Рассел (США)	вторая половина XX в., поэзия	Gestollene Kinder, 387
37	Die Brautprinzessin	Уильям Голдман (США)	1973	Ein neuer Käfig, 395
38	The Power of the Pen	А.М. Молина	Нехудожес	Audienz beim

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintentod»
		(Испания)	твенная литература	Natternkopf, 418
39	Die Maske des Bösen	Б. Брехт (Германия)	1942, поэзия	Vier Beeren, 441
40	Schluszstück	Р.М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX века	Die Hand des Todes, 446;
41	Advice to Writers	И.Б. Зингер (США)	Нехудожественная литература	Geschrieben und nicht geschrieben, 458
42	Meine Reise mit Charley	Дж. Стейнбек (США)	1962, документальная литература	Die Burg im See, 469
43	Die Blinde	Р.М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX века	Die Rolle der Frauen, 480
44	Little Gidding	Т.С. Элиот (США-Великобритания)	Поэзия XX в.	Warten, 486
45	Haroun und das Meer der Geschichte	Салман Рушди (Великобритания)	1990 Литературная сказка	Neue und alte Herren, 498
46	Leftovers	Т. Хьюз (Великобритания)	Поэзия, вторая половина XX в.	Fauler alter Mann, 515
47	XCIX	Э. Дикинсон (США)	Поэзия XIX в.	Die falschen Helfer, 528
48	Thirteen Ways of Looking at a Blackbird	У. Стивенс (США)	Поэзия XX в.	Die Toten im Wald, 535
49	Er wünscht sich die Kleider des Himmels	Уильям Батлер Йейтс (Ирландия)	Поэзия XX в.	Das weiße Flüstern, 556
50	The Playmate	Т. Хьюз (Великобритания)	Поэзия, вторая половина	Zur falschen Zeit, 563

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintentod»
			XX в.	
51	Der König auf Camelot, Viertes Buch Der König auf Camelot, Erstes Buch	Т.Х. Уайт (Великобритания)	1938-1941	Feuer und Dunkelheit, 573; Abgelegte Kleider, 619
52	Der Wind in den Weiden	К. Грэм (Шотландия)	1908	Zu spät, 585
53	Der Joker	М. Зузак (Австралия)	2002	Die Engel des Hähers, 599
54	Der Blinde Mörder	М. Этвуд (Канада, творчество на англ. яз.)	2000	Mutter und Sohn, 610; Der Buchbinder
55	Der Schutzengel	Р.М. Рильке (Чехия, творчество на нем.яз.)	Поэзия XX века	Schwarz, 626
56	Eine Ballade, mit welcher Villon das Testament abschließt	П. Цех (Германия)	1931 (подражание Ф. Вийону XV в.)	Ach, Fenoglio!, 636
57	The Legend of Sleepy Hollow	В. Ирвинг (США)	1820	Licht, 645
58	Das Bildnis des Dorian Gray	О. Уайльд (Великобритания)	1890	Sichtbar gemacht, 650
59	Das Bernstein-Teleskop	Ф. Пулман (Великобритания)	2000	Liebe, gekleidet als Hass, 655
60	Die Briefszene	С. Зонтаг (США)	Вторая половина XX в.	Der andere Name, 661
61	Wild Geese	Мэри Оливер (США)	1986, поэзия	Zurück, 666
62	Mitternachtskinder	Салман Рушди (Великобритания)	1981	In der Kammer des Natternkopfes,

№ п.п.	Название произведения	Автор произведения	Год написания	Глава, страница в «Tintentod»
				672
63	First Memory	Луиза Глик (США)	Поэзия, 1990	So viel Tränen, 691
64	Die Räuber	Ф. Шиллер (Германия)	1781 (драма)	Der Nachmahr, 699
65	Whittington	А. Армстронг (США)	2005	Das Buch, 708
66	Die Nachtigall	Г.Х. Андерсен (Дания)	1843	Weiße Nacht, 713
67	How Sparrow Saved the Birds	Т. Хьюз (Великобритания)	Поэзия, вторая половина XX в.	Zu Ende, 715
68	Dunkles zu sagen	И. Бахманн (Австрия)	Поэзия, 1952	Die falsche Karte, 719
69	What If This Road	Ш. Пью (Великобритания)	Поэзия, 1997	Ombra, 731