

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»

На правах рукописи

Абраменко Екатерина Валерьевна

**КАТЕГОРИИ МЕТАТЕКСТА И ВРЕМЕНИ
КАК ПРАГМАТИЧЕСКИЙ СПОСОБ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ
В НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ
КУРТА ВОННЕГУТА**

10.02.19 – Теория языка

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Евсюкова Татьяна Всеволодовна

Ростов-на-Дону – 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. Теоретические основания исследования научно-фантастического повествования в аспекте лингвистики текста	15
1.1. Текст научной фантастики: проблемы определения, жанровое своеобразие, авторские возможные миры	15
1.2. Проблема функционирования метатекста в научно-фантастическом повествовании: текстуальные миры, автор как персонаж, соотношение вымысла и реальности	30
1.3. Время как смыслообразующая категория научно-фантастического текста: нелинейная организация, формы реализации, путешествие во времени.....	46
Выводы по первой главе.....	62
Глава 2. Семантика категорий метатекста и времени и их прагматическая нагрузка в научно-фантастическом повествовании	
К. Воннегута	65
2.1. Метатекст как конфигурация текстуальных миров и повествовательных уровней	65
2.2. Метатекст как неявная реализация категории автора	90
2.3. Метатекст на ступе взаимодействия категорий «автор-рассказчик» и «автор-персонаж»	114
2.3.1. Метатекстовое содержание категории «автор-рассказчик от первого лица»	115
2.3.2. Метатекстовое содержание категории «автор-персонаж»	124
2.4. Смысловое содержание категории времени в научно-фантастическом повествовании	139
Выводы по второй главе.....	163
Заключение	166

Список использованной теоретической литературы 172

Список художественных источников 191

ВВЕДЕНИЕ

В диссертационном исследовании освещается проблема системного описания категорий метатекста и времени как прагматических факторов смыслопорождения в научно-фантастическом повествовании.

В современных языковедческих теориях проявляются устойчивые тенденции к прагматическому изучению авторского смыслового содержания научно-фантастического текста и повествования в аспекте его метатекстовой и темпоральной архитектоники.

Актуальность данной диссертационной работы обусловливается интеграцией следующих базовых гносеологических исследовательских процессов в современной теории языка:

- значимостью описания индивидуально-авторских воображаемых миров, когнитивных трансформаций знаний, имеющих у читателя, с целью осознания этих миров;
- возрастающим интересом современной лингвистической теории к метатекстовой проблематике, которая связана с ипостасями реального автора в художественном произведении, попеременно и эпизодически берущего на себя функцию беспристрастного / оценивающего рассказчика и персонажа в контексте повествования;
- потребностями многомерного анализа авторских импликаций в грамматических категориях, которые являются фундаментальными для художественного текста.

В этой связи актуальным является лингвопрагматическое изучение категорий метатекста и времени как фактора формирования смыслового содержания в научно-фантастическом повествовательном тексте.

Степень разработанности проблемы. В текущий момент в языкознании усиливается исследовательский интерес к прагматической проблематике системного описания индивидуально-личностного выражения в анализируемых феноменах. Теория языка художественной литературы,

когнитивная поэтика и стилистика декодирования обеспечивают релевантный инструментарий для изучения научно-фантастического повествования как органичной интеграции метатекстовых сегментов и категории времени в процессе читательской экспликации глубинного смыслового содержания, проливающего свет на авторское видение объективной действительности. При прагматическом описании указанных феноменов в языковедческих исследованиях существенная значимость, как правило, отводится следующим тенденциям:

- систематизация представлений о лингвистических формах, выдвигаемых в сильную позицию в целях деавтоматизации внимания читателя, его погружения в художественное повествование [Бавыкина, 2015]; [Коротков, 2011];

- выявление контекстуальных условий, которые обеспечивают возможность читательского восприятия авторских моделей воссоздаваемых событий и психологических состояний персонажа как фактов реальной действительности [Олянич, Рыльщикова, Худяков, 2016];

- детализация субъективного мировосприятия, отражаемого в научно-фантастическом повествовании, авторских представлений и ценностей, которые заложены в текст и коммуницируются адресанту в ходе постижения этого текста [Первова, 2015], [Hutcheon, 1984].

С учетом обозначенных выше тенденций теоретики проблемы имплицативного содержания научно-фантастического повествования в языке прозы конкретного автора акцентируют исследовательское внимание на формах и семантике языковых единиц как прагматических способах выражения смыслового содержания в контексте порождения эффекта читательского удивления от воспринимаемого текста. Ирреальная, «остраненная» событийность – это сущностный домен научно-фантастических текстов. При этом проблема состоит не в том, что авторские воображаемые миры, фактически, невозможны, а в том, как эти тексты стимулируют читателя к реагированию на образы инвертированной

реальности. В связи с этим категория читателя занимает первостепенное значение в исследованиях научно-фантастических текстов.

В основе миров, порождаемых авторской памятью и воображением, лежит неявное знание, которое также является вымышленным, фиктивным. Подобная неявное самоотражение, самоосмысление автора предопределяет наличие метатекстуальности в художественном произведении, органично совмещает в себе онтологические основания как реального мира, так и воображаемого мира, воспроизводимого в любом художественном тексте.

Объектом диссертационного исследования являются категории метатекста и времени, формирующие сильную смысловую позицию научно-фантастического повествования.

Предмет исследования – прагматическая организация категорий метатекста и времени, которая предопределяет формирование и коммуницирование читателю неявного смыслового содержания в научно-фантастическом повествовательном тексте.

Материалом для исследования послужили научно-фантастические тексты Курта Воннегута, в которых реальный автор выступает в ипостасях эпизодического рассказчика от первого лица и персонажа, принимающего участие в развитии воображаемой событийности, проявляется нелинейная архитектура категории времени («Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер», «Завтрак для чемпионов», «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей»). Методом сплошной выборки выделено более 2700 фрагментов научно-фантастических повествований, в которых системно активируется авторское содержание категорий метатекста и времени, маркируемое лексическими и синтаксическими единицами и имплицитное авторское видение воображаемого и реального миров.

Целью данной диссертации является изучение процессов функционирования категорий метатекста и времени при читательской и исследовательской объективации глубинного семантического содержания научно-фантастического повествования К. Воннегута.

В соответствии с заявленной целью и с опорой на релевантные методы исследования в диссертационной работе на материале научно-фантастических текстов К. Воннегута определяются и решаются следующие **задачи**.

1. выявить формы и семантику метатекста, который реализуется как результат интеграции повествовательных уровней в уникальный научно-фантастический мир;
2. проанализировать метатекст как неявную реализацию образа автора;
3. определить метатекстовое содержание категории автор-рассказчик;
4. проследить взаимозависимость между активацией категории «автор-персонаж» и объективацией метатекстового содержания в повествовании;
5. установить смыслопорождающее содержание категории времени в научно-фантастическом повествовании.

Методологическая основа диссертационного исследования.

Общефилософская методологическая перспектива диссертации представлена актуальными для современной лингвистической теории концепциями, которые разработаны в трудах таких исследователей, как:

- М. Флудерник: категория рассказчика реализуется в формате голоса, озвучивающего повествовательный акт, квалифицируется в качестве интерпретационного конструкта, который предстает следствием экспликации авторского смыслового содержания [Fludernik, 2009];
- Д. Сувин: фантастическая событийность подчиняется индивидуальной логике, базируется на тесном взаимодействии категории остранения и читательских когниций [Suvin, 1979];
- К. Спенсер: научно-фантастические тексты предполагают реалистическую технику повествования [Spencer, 1983];
- Р. Барт: метаязык интегрирует дискурс исследуемого автора или конкретного художественного произведения [Барт, 1989];
- Ж. Женетт: метатекст – это разрушение иллюзии условности авторского воображаемого мира [Genette, 1983];

- Б.М. Моисеев: время – это объективный, функциональный и концептуальный феномен, который характеризуется в терминах длительности, непрерывности, несовпадения прямого и обратного направлений, качественного и количественного исчислений [Моисеев, 2013, 2014].

В основе **общенаучной** методологической перспективы исследования лежат следующие парадигмальные параметры современного гуманитарного знания:

- междисциплинарная предопределенность проводимого изыскания: учет фактора непрерывности и целостности знаний в смежных научных направлениях и их дисциплинарных подразделах;

- исходная нацеленность на экспансивный характер нового знания: принятие во внимание устойчивых и системных корреляций между когнитивными и прагматическими языковыми структурами, анализ которых предполагает «размывание» действительных границ лингвистической теории для обнаружения новых актуальных объектов и предметов для изучения;

- антропоцентрический детерминизм: интерперсональность, форматы диалогического взаимодействия в художественном тексте «автор – для читателя» и «читатель – для автора»;

- полифункциональный потенциал: язык, речь, дискурс и текст выполняют разнообразные функции;

- экспланаторность: лингвистическое научное исследование основывается на объяснении изучаемых явлений и закономерностей;

- соблюдение принципа гомеостаза: в основе вербально выражаемых действий лежит стремление говорящего субъекта к нейтрализации напряжения в коммуникативном акте и поддержанию внутреннего равновесия при взаимодействии с собеседником.

Частнонаучные методологические принципы диссертационной работы учитывают современные достижения в таких лингвистических исследовательских сферах, как:

– повествовательный анализа в лингвистике научно-фантастического текста [Агафонова, 2015], [Бычкова, 2006], [Полетаева, 2018 (а), 2018(б)];

– ситуативная активация языковых феноменов в контекстуальном окружении, исходно заданном автором текста [Александрова, 2017], [Бешукова, 2016], [Стасива, 2008];

– целостный синтаксический, семантический и прагматический анализ, который является актуальным для любых семиотических объектов и предметов исследования [Бешукова, Хачмафова, 2017], [Гилёва, 2012], [Король, 2014];

– теория читательского погружения в авторские воображаемые миры с опорой на интерпретацию когнитивных параметров объективной действительности [Kudryashov, Turanova, 2021];

– прагматический анализ устойчивых корреляций между целостным текстом и фрагментами повествования от первого и третьего лица [Морозкина, 2015];

– изучения категории времени как основополагающего конструкта художественного текста [Кондрашкина, 2018];

– рассмотрение метатекста как феномена постмодернистского художественного творчества [Буров, Бурова, 2016].

Цель и задачи диссертационной работы предопределили использование комплексной **методики** языковедческого анализа фактического материала из текстов романов К. Воннегута, систематизированного с учетом частнонаучной методологии исследования. Параллельно с базовым методом интерпретации повествовательных ситуаций и авторских воображаемых миров, который нацеливается на определение прагматической специфики категорий метатекста и времени, задействуются такие конструктивные для современных лингвистических теорий познавательные методы, как:

– дискурсивный анализ научно-фантастического повествования в терминах явной / неявной объективации образа реального автора;

– индукция и дедукция;

– анализ категорий прагматического отношения автора, рассказчика и персонажа к предметам оценки, который разработан в аксиологической лингвистике.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В процессе интеграции повествовательных уровней в уникальный научно-фантастический мир метатекст воспроизводится как повествование в повествовании, которое имплицитно авторскую методологию художественного творчества. Каждый повествовательный уровень, воссоздающий фантастическую реальность в терминах объективной действительности, инкорпорирует определенную форму реализации метатекста, которая озвучивается рассказчиком как прямая цитата из произведения вымышленного автора, краткий пересказ того или иного фрагмента из этого произведения, детализация событий, происходящих вокруг читающего персонажа. Все эти формы маркируют несовместимость авторского воображаемого мира и объективной действительности и одновременно определяют научно-фантастический характер текста.

2. Образ персонажа Килгора Траута квалифицируется как Альтер-эго реального автора. Вымышленный автор К. Траут создает научно-фантастические тексты, в которых многогранно обсуждается социальная проблематика. К. Воннегут задеиствует тот же самый творческий метод и технику. Реальный автор использует образ вымышленного писателя, являющегося персонажем в его романах, как один из механизмов формирования метатекста. Процесс признания К. Воннегутом своей авторской идентичности протекает параллельно с возрастанием роли К. Траута как одного из главных героев повествования. Реальный автор напрямую обращается к читателю, его голос приобретает конструктивное значение в событийном разворачивании повествования. К. Воннегут утверждает свой статус автора текста, в том числе, посредством сравнения своего психологического и социального Я с реальными личностями, которые явились прототипами его персонажей.

3. Метатекст объективируется, когда реальный автор берет на себя функцию рассказчика. В подобном контексте метатекстовое содержание категории автора-рассказчика связывается с повествованием от первого лица, которое поддерживает внешнюю перспективу изложения событийности, поскольку сам автор занимает позицию субъекта объективной реальности. Автор-рассказчик дистанцируется от освещаемых событий, фактически приближая художественное повествование к публицистическому стилю, проявляет свою безучастность и освобождая персонажей от своего манипулятивного воздействия. Указанная позиция имплицитно метатекстовое содержание категории «автор-рассказчик»: субъект, создающий текст и одновременно ведущий повествование, способен не только излагать историю персонажей для читателей, но и рассказывать эту историю самому себе, лишая себя контроля над эмоциональной и физической сферой персонажей.

4. Наделяя себя функцией персонажа, реальный автор реализует внутреннюю перспективу видения воображаемых событий. В этом случае метатекст зарождается в момент переключения повествования от третьего лица на перволичностное, на стыке взаимодействия объективного и фикционального миров. Автор сообщает читателю о своем присутствии в тексте преимущественно в форме восклицательных высказываний, которые обладают эксплицитной метатекстовой семантикой, проникает в воображаемый мир своих персонажей, вступает в диалог с ними.

5. Хронологические расхождения в объективном плане повествования являются прямым следствием вклинивания неопределенности, которая характерна для фантастического плана. Эти расхождения маркируют интеграция объективного и фантастического текстуальных миров. Категория времени, разворачиваемая в объективном плане повествования, периодически пронизывается неопределенностью понимания этой категории в сверхъестественном плане. Вследствие путешествий, осуществляемых во времени, персонаж испытывает трудности в определении своего

действительного местонахождения, утрачивает чувство сравнения каких-либо событий по отношению к иным событиям, нередко забывая, сколько ему лет, какой «сейчас» год. Разворачивание событийности в обратном порядке, представления о категории нелинейного времени, которая нарушает логику объективной реальности, становится закономерностью при авторском воссоздании фантастического мира.

Научная новизна диссертационной работы заключается в том, что впервые на материале научно-фантастической прозы К. Воннегута выявлена форма и неявное содержание метатекста с опорой на категорию реального автора, который берет на себя функцию рассказчика и персонажа, определена смысловая нагрузка нелинейной организации времени, имплицитующей авторскую модель восприятия современной социальной действительности. Демонстрируется корреляции между неявным имплицитивным потенциалом категорией метатекста и текстуальными мирами и повествовательными уровнями, определены темпоральные уровни научно-фантастического текста, предопределяемые субъективной перспективой видения окружающей повседневности отдельно взятого персонажа, доказано, что расхождения хронологического порядка носят намеренный характер и имплицитуют контраст между объективным и фантастическим миром.

В аспекте научно-фантастической прозы К. Воннегута впервые определен имплицитивный потенциал категорий метатекста и времени и их функции, которые предопределяют возможность установления коммуникативного контакта между автором-рассказчиком, автором-персонажем и читателем, проанализирована прагматическая специфика авторского манипулирования читательским вниманием при нелинейной организации научно-фантастического повествования, предполагающем путешествие персонажа во времени и пространстве в произвольных направлениях. Предложена типология взаимоотношений между текстуальными мирами и повествовательными уровнями в отдельно взятых произведениях К. Воннегута.

Теоретическая значимость основных результатов диссертационной работы состоит в том, что она вносит определенный вклад в последующее развитие теории научно-фантастического текста и повествования, смыслообразующими факторами которых являются:

- категории метатекста и времени;
- размывание границ между объективным и воображаемым мирами.

Выводы и результаты, полученные в исследовании, способствуют последующей детализации теоретических концепций

- метатекста как реализации авторского самосознания;
- категории времени как сферы авторской интеллектуальной игры с читательскими знаниями и воображением.

Основные выводы диссертации уточняют прагматические параметры смысловой архитектоники научно-фантастического текста и повествования, которая находит выражение в воображаемых мирах отдельно взятого автора. Предпринятое диссертационное изыскание углубляет знания об авторских коммуникативных стратегиях воссоздания образов рассказчика и персонажей, внутренней сфере референции, характерной для научно-фантастического текста, эпизодической объективации реального автора в ипостаси рассказчика и персонажа.

Практическая ценность диссертационного изыскания состоит в том, что базовые выводы и систематизированный корпус иллюстративных примеров (фрагментов из научно-фантастических текстов К. Воннегута) могут быть использованы в ходе последующего изучения неявных смыслов в художественном повествовании, реализуемых категориями метатекста и времени; в области лингвистической прагматики – для проведения исследований, фокусирующихся на проблемах метатекста как сегментарного явления в рамках глобального целостного повествования и реконструкции общего темпорального плана при нелинейной организации категории времени, в преподавании курсов по когнитивной поэтике, стилистике декодирования, лингвистики текста.

Достоверность полученных результатов и выводов обеспечивается надёжностью методологической базы исследования, освещением широкого спектра теоретических вопросов в области изучения имплицативного потенциала смыслопорождающих категорий художественного текста и повествования, а также репрезентативным корпусом собранного иллюстративного фактического материала.

Апробация работы. Материалы, результаты и выводы диссертации нашли отражение в докладах и выступлениях на научных и научно-практических конференциях различного уровня: «Лингвистика будущего: новые тенденции и перспективы» (г. Майкоп, 2019), «Научный вектор» (г. Ростов-на-Дону, 2021) «Современные аспекты научных исследований» (г. Москва, 2021) и отражены в научных публикациях, включая работы в рецензируемых научных изданиях.

Структура диссертации. Диссертационное исследование включает в себя введение, две главы, состоящие из девяти параграфов, заключение, список источников языкового материала (3 наименования), список теоретической литературы, состоящий из 157 источников на русском и английском языках.

ГЛАВА 1. ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В АСПЕКТЕ ЛИНГВИСТИКИ ТЕКСТА

1.1. Текст научной фантастики: проблема определения, жанровое своеобразие, авторские возможные миры

Научная фантастика с многообразной палитрой своей прозаической манифестации представляет собой особую культурную систему, неоднозначный жанр художественной литературы, в рамках которого авторы гипотетически исследуют возможности применения еще неведомых технологий или осуществления путешествий в не менее неведомые уголки окружающей реальности и за ее пределами. Неоднозначность данного жанра заключается в том, что он потенциально инкорпорирует в себе иные жанры, предполагая детективную, приключенческую, романтическую тематику. Исследователи сосредотачивают внимание прежде всего на разнообразных повествовательных техниках, инкорпорируемых в научную фантастику как авторском мыслимом эксперименте, размышлении о прошлом, настоящем и будущем человеческой цивилизации [Федорченко, 2010], [Фетисова, 2008], [Цветков, 2009].

Авторы научно-фантастических текстов прибегают к творческой повествовательной технике, которая идентична известному мысленному эксперименту А. Эйнштейна со световым лучом, который, фактически, привел к открытию общей теории относительности. Мы трактуем мысленный эксперимент как, своего рода, интеллектуальную игру, в рамках которой научные законы и принципы транслируются в абсолютно иной контекст, исследуются в терминах аллегорий и метафор с целью выявления их аксиологического смысла для современного социума.

В философском аспекте научная фантастика может быть охарактеризована как релевантное художественное пространство для исследования / тестирования идей рациональности технологий как культурного проекта, воспринимается как литературный жанр, охватывающий наиболее трепещущие вопросы и явления современности, такие как прогресс и неутешительные последствия реализации научного знания и технологических достижений [Долгих, 2017], [Кудрявцев, 2016], [Шуваева, 2015].

Расцвет жанра научной фантастики приходится на 50-60 гг. XX столетия, когда он начинает выступать мощнейшим литературным средством социальной критики набирающей силу культуры потребления и технологического прогресса. Нелицеприятные исторические события XX в. – мировые войны, геноцид, создание атомной бомбы – наглядно демонстрируют, что рациональные идеи Просвещения получают искаженную трактовку. Целью научной фантастики как средства социальной критики становится художественное исследование рациональности и разума как культурных феноменов современности. В 1960-1980 гг. в американской и британской литературе возникает движение «Новая Волна» в научной фантастике, которое характеризуется уникальными стилистическими особенностями, экспериментальным развитием сюжета [Филиппова, 2016].

В рамках данного направления авторы поднимают проблему воплощения сознания в тексте, которое реализуется как самознание, т.е. метатекст. Космическое пространство воспринимается не как основа видения будущего, а как внутренняя сфера заурядных людей, обзирающих настоящее. Авторы, работающие в русле «Новой Волны», исследуют распад субъективной и объективной сфер, в соответствующем свете воспроизводят расплывчатые образы настоящего и будущего. Практикуются постмодернистский принцип деконструкции, техника потока сознания, внутренние диалоги персонажей.

Если научную фантастику интерпретировать не как метод повествовательной репрезентации возможных миров, а как форму праксиса, то ее можно рассматривать в качестве критического механизма восприятия и осознания истории человечества. Научная фантастика всегда считалась жанром, который имеет умозрительный, гипотетический характер: через авторские сценарии «что, если...», выявляющие альтернативные возможности исторических событий, научно-фантастические тексты предлагают читательской аудитории множественные способы предугадать будущее.

Первоочередная цель научно-фантастических текстов видится не в объективации образов будущего, а в реструктуризации современного опыта человечества, осознании современности как исторического процесса (более подробно см. [Цветков, 2008], [Шаров, 2018]). Научная фантастика дает возможность читателю дистанцироваться от своего современного (социального, психологического, коллективного) «Я», взглянуть на это «Я», исходя из онтологической перспективы, предлагаемой автором текста, визуализировать себя и других как активных субъектов истории.

Компонент «фантастика», входящий в состав термина «научная фантастика», предполагает воображаемый характер, ирреальность авторской идеи, событийности, выраженной в тексте. Компонент «научная», напротив, фиксирует приверженность истине, реальности, авторское стремление объяснить естественные явления в терминах причинно-следственных взаимоотношений [Маслов, 2013: 182]. Вне всяких сомнений, объективный характер науки и субъективная предопределенность фантастических текстов – это два противоречащих друг другу понятия. Однако научная фантастика устанавливает их гармоничное равновесие. В связи с этим в стандартных определениях научно-фантастических текстов активируются такие первостепенные типы человеческой деятельности, как наблюдение, идентификация, описание, экспериментальное исследование, теоретическая интерпретация естественных явлений.

Тексты научной фантастики преимущественно отражают воздействие реальной или воображаемой научной мысли на общество или отдельного индивида. Фактор научности рассматривается исследователями как сущностный компонент подобных текстов. При этом также отмечается, что умозрительный компонент фантастического повествования предопределяется фактором научности (более подробно см. [Светличная, 2017], [Твердынин, 2016: 540]). Первые авторы-фантасты, к которым можно по праву отнести прежде всего Г. Уэллса и Ж. Верна, разрабатывали сюжеты своих произведений, экстраполируя сведения о современной науке и технологиях. Традиция привнесения новейших научно-технических достижений в текстовое произведение находит последовательное воплощение и в литературе XX–XXI веков.

Возможно, в связи с этим тексты научной фантастики относятся многими исследователями к аутентичной литературе, доминирующее положение в которой занимают визуальные образы, отражаемые словом [Агафонова, 2015: 8], [Ковтун, 2016: 120], [Нильсен, 2015: 237]. Данные тексты концентрируют читательское внимание на далеко идущих – и не всегда позитивных – импликациях текущего научно-технологического процесса для социальной повседневности, одновременно предлагая читателю доступ к бессознательной сфере человека (ср. романы К. Воннегута).

В определенном отношении научно-фантастическая литература проявляет устойчивое сходство с историческими повествованиями, поскольку преимущественно сосредотачивается на отдельных деталях изображаемой реальности в ее развитии во времени. Подобный ракурс освещения событий дает возможность автору переключать читательское внимание с опорой на несколько темпорально-пространственных пластов, описывать текущую ситуацию как сиюминутное явление, проистекающего в безграничном континууме (более подробно см. [Sixin, 2013: 25]).

Все многообразие научно-фантастических текстов с трудом поддается жанровому определению, поскольку они предполагают широкий диапазон

поджанров и отсутствие единства в отражаемой тематике. Согласно авторам-фантастам, «в более кратком исполнении, фактически, вся научная фантастика может быть определена как реалистические размышления о возможных событиях будущего, основанные исключительно на релевантных знаниях объективного мира, прошлого и настоящего и на всецелом понимании природы и значимости научного метода познания» [Heinlein, Kornbluth, Bester, Bloch, 1959: 48]. Целый ряд неразрешимых проблем современной жизни получают вероятностное регулирование в текстах художественной литературы с опорой на научный метод познания. Возможно, в силу этого научная фантастика определяется также как «невозможные феномены, ставшие возможными явлениями» [Harvey, 2015: 173].

Практически, любой анализ текстов научной фантастики, вне зависимости от предмета изучения, неизбежно начинается с рассмотрения их родовидовой принадлежности, вместе с тем, определение данного жанра литературы всегда предопределяется исследуемой проблематикой. Как авторы-фантасты, так и теоретики данного жанра предлагают множество определений, чтобы отграничить рассматриваемый тип текстов от иных, сходных жанров. Определение научно-фантастической литературы уподобляется измерению отличительных свойств электрона, природа которого, на первый взгляд, представляется стабильной сущностью, а при более пристальном анализе оказывается размытым феноменом [Gunn, 2005: 9].

Термин «научная фантастика» обладает множеством определений. Однако исследователи, прежде всего в сфере лингвистики текста, единодушны в том, что авторы, работающие в этом жанре, предпринимают художественную попытку творчески ассимилировать научные знания об окружающей действительности, задействуют теоретическую методологию, во многом отличную от тех практических изменений в технологической мысли, которые имеют место в объективной повседневности.

Подчеркивается, что данный жанр выявляет не столько развлекательную сущность, сколько способность представить аксиологические ценности человека в неординарном свете и тем самым увлечь, очаровать читателя [Олянич, Рыльщикова, Худяков, 2016: 23–27], [Саморукова, 2014: 10–11], [Саморукова, 2017: 142]. В первые десятилетия XXI в. подтвердились те пророчества, которые неявно содержались в предварительно созданных научно-фантастических текстах.

Расцвет научной фантастики в индустриализованном мире отражает те культурные модели, которые связывают общество, науку и технологии, выражает и критически оценивает эти модели, придавая определенное смысловое содержание человеческому существованию. Современный мир проявляет зависимость от роста технологий, испытывает глобализацию. Эти процессы порождают у современного человека состояние беспокойства, неуверенности и даже страха. В научно-фантастических текстах все эти состояния находят непосредственный выход. Данные тексты приобретают устойчивые ассоциации с технологическими аспектами современного общества, с воображаемыми мирами, ориентированными на будущее, однако, экстраполируемыми из настоящего положения дел, а также с нетипичными новыми мирами, предлагающими альтернативные модели жизнедеятельности.

Все эти ассоциации базируются на авторских импликациях о миропорождении, прогрессе, более совершенных формах социального устройства общества. Сталкиваясь с авторскими воображаемыми мирами, читатель неизбежно оценивает условия современной жизни в инновационной перспективе. Авторская фантазия с необходимостью наполняет научно-фантастический текст политическими, социальными и критическими импликациями [Иняшкин, 2011: 15], [Полетаева, 2018 (а): 51], [Стасива, 2008: 83–84]. Вследствие этого подобные тексты репрезентируют ядро «когнитивной литературы», в которой обнародуется многогранный анализ взаимодействия категории остранения и читательских когниций.

Научная фантастика – один из мощнейших нереалистических литературных жанров, в котором находят эмоционально-образное отражение такие феномены, как:

- эпоха, современная автору;
- кардинальные культурные пути развития человека в воображаемом времени и пространстве (более подробно см. [Коротков, 2011: 32–37], [Потетаева, 2018 (б): 388], [Шуваева, 2017: 119]).

Создатели научно-фантастических текстов конструируют произведения преимущественно таким образом, что читатель преодолевает недоверие по отношению к изображаемым событиям, дейктическим параметрам событийности в целом, находит потенциальное (в том числе, научное) объяснение различным элементам сюжетной линии повествования. Авторский фокус на реальности изображаемого дает возможность сгладить противоречие между художественно отображаемой и реальной профессиональной практикой научного познания окружающего мира. Авторы-фантасты намеренно формируют неоднозначные взаимоотношения между порождаемыми ими текстами и научными фактами, вовлекаясь в философские размышления, стимулом для которых предстают технологические открытия, их воздействие на психологию и психику человека.

К элементам сюжетной линии научно-фантастического повествования исследователи относят прежде всего следующие.

1. Воображаемое исследование космического пространства: персонаж наделен сверхчеловеческой мощью по исследованию космоса, космических измерений, которые недостижимы для современного человека.

2. Присутствие инопланетян, наделенных сверхчеловеческим интеллектом: персонаж может посещать далекие планеты, знакомиться с их цивилизацией, в связи с этим нелинейно осознавать категории времени и пространства. Путешествия во времени персонажей становятся средством художественного исследования различных исторических периодов в жизни

человечества или повседневности инопланетной повседневности. Неявный контраст между разнообразными темпоральными осями становится основой для авторских морально-социальных импликаций.

3. Изолированность главного героя в определенном пространстве: объект повествования обнаруживает себя в исключительно воображаемом – дружественном или враждебном – мире, испытывая удивление, любопытство, страх, различные изменения в своей психологической личности, являясь предметом любопытства или экспериментов со стороны инопланетных существ.

4. Авторское мифическое видение вселенной: по воле автора, космическое пространство приобретает иное устройство, «заселяется» неведомыми планетами и звездами, на которых существует разум, живущий по законам, радикально отличающимся от земного существования [Дрозд, 2017], [Иняшкин, 2016], [Монастырский, Цветков, 2009], [Рыльщикова, Худяков, 2013] и др.

Воображаемый характер виртуального мира, воспроизводимого автором, его гносеологические отличия от объективного мира порождает в читательском сознании эффект остранения (о многоаспектном исследовании категории остранения в контексте художественного повествования см. [Иванов, 2002], [Карпухина, 2013], [Шелковников, 2006]). Изображения остраненной ирреальной действительности подкрепляются в научно-фантастическом тексте логически последовательными авторскими аргументами, что, в свою очередь, способствует установлению прочного фатического контакта с читательской аудиторией. В результате каждый отдельный читатель испытывает чувство удивления.

В словарной статье «чувство удивления», содержащейся в «Энциклопедии научной фантастики», данный термин связывается с традиционным определением возвышенного и величественного начал, представляющих ключевым моментом в процессе порождения эмоции изумления, ошеломления; эти эмоции, в свою очередь, сопровождают

«концептуальный прорыв» читателя, постигающего научно-фантастический текст, «внезапное открытие и закрытие двери в читательском сознании» [Clute, Nicholis, 1995: 1084].

Указанный «прорыв» проистекает вследствие когнитивной трансформации знаний о возможных мирах в сознании читателя, активации его интеллектуальных усилий для осознания этих миров, представленных в научно-фантастическом тексте. Чувство удивления зарождается у читателя в момент, когда загадочные ирреальные события становятся значимыми для целостного постижения текста, потенциально известными сведениями о жизнедеятельности главного героя и персонажей. Став известными читателю, эти события утрачивают свою загадочность, уподобляются прецедентным феноменам.

Таким образом, в процессе читательского постижения научно-фантастического повествования загадочная ирреальность оказывается кратковременным явлением, однако, последующая, более детальная интерпретация этого явления вызывает у адресата текста новое чувство удивления, поскольку необъяснимость события снова и снова мистифицируется автором в последующем разворачивании текста. Чувство удивления от восприятия текста научной фантастики, в свою очередь, вызывает у читателя эффект удовольствия, поскольку неведомое ранее становится известным, осознанным, формируя основу для специфических эмоциональных и эстетических реакций.

При более пристальном рассмотрении возможные ирреальные миры, запечатленные в научно-фантастическом повествовании – на уровне авторских импликаций – во многом оказываются зеркальным отражением земного существования, сопряженным с повседневным человеческим опытом. «Узнаваемость» этих миров сквозь призму текущей или исторической действительности трактуется многочисленными исследователями как стабильный параметр научно-фантастического текста [Комиссаров, 2015]. Эффект узнаваемости в этом случае достигается через

авторское логическое объяснение с целью обоснования законов и принципов, действенных для ирреальной действительности. Альтернативная действительность, изображаемая в научно-фантастическом тексте, «остраненные» события, наблюдаемые читателем в этой действительности, в той или иной степени соответствуют законам физики и земной жизни в целом и могут трактоваться с опорой на общепризнанную или квазинаучную логику.

Исследователи говорят о том, что нереальная, остраненная событийность, сама по себе, не является достаточным основанием для определения текста как относящегося к жанру научной фантастики [Бавыкина, 2018 (а): 16], [Бавыкина, 2018 (б): 15], [Путилова, 2018: 151]. В частности, фантастическая событийность призвана подчиняться внутренней логике и последовательности своего развития, которые и предопределяют взаимодействие категории остранения и читательских когниций. Возможно, в связи с этим Д. Сувин определяет научную фантастику как «литературу когнитивного остранения» [Suvin, 1979: 94]. Понятие о данном феномене исследователь выводит из общей концепции остранения, разработанной российским мыслителем Б. Шкловским и идеи немецкого драматурга Б. Брехта об эффекте остранения в сценической игре актеров.

С опорой на понятие когнитивного остранения Д. Сувин делает акцент на рациональном и объективном измерении научной фантастики, которые не выявляются в иных художественных жанрах. Он полагает, что порождение подобного эффекта связывается с введением «нового», которое, в свою очередь, предопределяет как линейное разворачивание повествования, так и читательское восприятие этого повествования в русле, предварительно запрограммированном автором. Остраняясь от своего привычного окружения, читатель усиливает индивидуальный опыт осознания научно-фантастического текста, специфических объектов и действий, о которых ведется повествование (встреча с инопланетянами, путешествие во времени и за пределы солнечной галактики).

Д. Сувин полагает, что через воображаемую, ирреальную действительность научная фантастика «выталкивает» читателя из привычного эмпирического окружения, мистифицирует объективный мир и предлагает иные перспективы его функционирования. Понятие о «когнитивном остранении» тесно связывается с феноменом «эпистемологического притяжения»: миры, воссоздаваемые в текстах научной фантастики, трактуются читателями как «правдоподобные», поскольку эти миры:

- (1) обращены к достоверным формам научной мысли;
- (2) проецируют внутренне целостную реальность.

«Эпистемологическое притяжение» дает возможность внедрит реальные начала в пространства ирреальных миров.

Представленное выше определение Д. Сувина, в свою очередь, послужило начальным пунктом исследований для К. Спенсер. В ее изыскании предлагается системный стилистический анализ того, как читатель идентифицирует текст именно как научно-фантастический, фокусируется внимание на базовых формальных средствах авторского воздействия на читателя в данном типе текста [Spencer, 1983]. С опорой на определение научной фантастики, данное Д. Сувиным, теорию эффектов создания типичности в реалистической литературе, разработанную Р. Бартом, К. Спенсер выявляет реалистические техники повествования в процессе порождения ирреальных миров в текстах научной фантастики.

Р. Барт детально анализирует такой структурный параметр реалистических художественных текстов, как «бессмысленность бесполезных деталей», которые порождают эффект правдивости и типичности. Этими деталями являются разнообразные объекты, обнаруживаемые в канве реалистического повествования, которые не несут никакой символической, метафорической или аллегорической нагрузки и не играют существенной роли в разворачивании сюжетной линии или раскрытии образов персонажей. Их сущностная функция – заполнение

пространства авторского воображаемого мира, создание эмпирического окружения, в котором действуют персонажи [Барт, 1994: 398].

К. Спенсер утверждает, что в контексте научно-фантастического повествования бессмысленные детали выполняют аналогичную функцию, однако, несколько иным, даже противоположным, образом, а именно они выступают средством остранения, поскольку отражают предметы обстановки уникальной воображаемой реальности (ср. также мнение Д.А. Сараевой [Сараева, 2013]). Персонажи обитают в мире, наполненном данными деталями, в отличие от читателей, не находят в них нечто экстраординарного, впервые воспринимаемого (ср., например, красные и синие солнца).

Таким образом, в научно-фантастических текстах авторы задействуют реалистическую технику повествования в целях порождения виртуальных несуществующих миров. С опорой на воображение читатели воспринимают эти миры в соответствии с конвенциями реалистической манеры письма. Авторы-фантасты стимулируют читательское воображение, уподобляют адресата текста воображаемому свидетелю происходящих событий. В процессе восприятия подобного текста читатель начинает идентифицировать себя в качестве воображаемого свидетеля и молчаливого участника воспроизводимой ирреальной событийности и, согласно К. Спенсер, определяют текст именно как научно-фантастический. В этом заключается сущностная характеристика научно-фантастического повествования в сравнении с иными литературными жанрами.

Полагаем, что стилистический и – шире – прагматический анализ научно-фантастических текстов, произведенный К. Спенсер, выявляет следующую исследовательскую действенность. К сильным сторонам данного исследования мы относим прежде всего идею о том, что оно четко определяет гибкую зависимость текстов научной фантастики от повествовательных техник художественного реализма. Более того, обоснованно указывается, что авторы-фантасты видоизменяют эти техники с учетом жанра, в котором порождается произведение. Прослеживается

онтологическая природа исходных ожиданий читателя от научно-фантастического текста, системно описываются механизмы постижения подобного текста.

Естественные феномены получают многогранную трактовку и в текстах реалистической литературы. Действительность, воспроизводимая в этих текстах, представляет собой виртуальную реальность, являющуюся плодом авторского воображения. В отличие от традиционной литературы в текстах научной фантастики, как правило, описываются гипотетические цивилизации (инопланетяне, сообщества человекоподобных существ), наделяемые уникальными характеристиками.

Авторские научно-фантастические миры воспроизводят повседневность далеких звезд и галактик, а также виртуальных реальностей, которые являются плодом воображения рассказчика или отдельного персонажа. В результате субъект научно-фантастического текста оказывается способным исследовать еще не познанные мироздания, уподобляется проницательному наблюдателю уникальных феноменов, не имеющих ничего общего с земным существованием.

В основе научно-фантастического текста лежит не столько расхождение между реальными и ирреальными событиями, сколько противопоставление действительных и потенциально возможных явлений, которые способны соотноситься как элементы единой дихотомии. В этой связи некоторые исследователи анализируют научно-фантастический текст как художественное воплощение научной теоретизации, повествовательную модель, в которой исследуются гипотетические ситуации. Компонент научного в данном типе текста – это художественная версия методологии, отвечающей требованиям науки, в контексте которой предлагаемые автором решения апробируются в смелом эксперименте. В этой связи важным теоретическим понятием для нашего изыскания выступает категория фантастического, в частности, в том смысле, в котором ее понимает Ц. Тодоров.

Анализируя отдельные тексты готической литературы, Ц. Тодоров выражает сомнения в то, что описываемые в них события и персонажи воспринимаются читателями как возможные, типичные для объективной реальности. Данные сомнения в определении дихотомии «реальное – невозможное» находят непосредственное отражение в исследовательской трактовке категории фантастического [Тодоров, 1999: 37]. Ц. Тодоров задействует данную категорию при интерпретации исключительно готической литературы. Однако мы полагаем, что это понятие лежит в основе сущностного понимания текстов научной фантастики в целом.

В частности, представления о границах событий и явлений, возможных, допустимых с точки зрения объективной реальности приобретают особую важность в текстах научной фантастики, если мы примем к сведению понятие о «новом» («*novum*»), введенное Д. Сувиным [Suvin, 1979: 65]. Реальность, воспроизведенная в художественном тексте, в определенном отношении не совпадает с границами реальности объективной действительности, знакомой читателю.

Выявление «нового» (а именно некоторой детали повествования, нестандартного события или образа персонажа, порождающих в читательском сознании эффект когнитивного остранения) оказывается оптимальной интерпретационной процедурой в ходе восприятия текста научной фантастики. Поверхностные характеристики «нового» актуализуются в тексте вследствие того, что текстовая внутренняя структура воспроизводит ту реальность, в которой автор субъективирует «новое», создает основу для того, что эта реальность остраняется от реального мира, в котором живет читатель.

Неявная глубинная структура научно-фантастического текста оказывается органично связанной с миром, в котором субъективируются события текста, а «новое» предстает устойчивым параметром, предопределяющим этот виртуальный мир. Данный мир, в свою очередь, может быть квалифицирован в качестве своеобразной точки отхода от

объективного читательского мира. Полагаем, что идея Д. Сувина о том, что тексты научной фантастики с необходимостью активируют читательские когниции исключительно с опорой на остранный виртуальный мир, предстает в определенном плане проблематичной, поскольку поверхностные структуры данных текстов также направляют читательское восприятие текста в русло, заданное автором. Вместе с тем, считаем, что мысли этого исследователя о водораздельном разграничении воображаемого и объективного миров являются конструктивными при анализе текстов научной фантастики.

Категория фантастического в художественном тексте может быть, как целью воспроизведения вымышленных миров, так и средством отображения внутреннего, эмоционально-волевого состояния персонажа [Шипова, 2016: 132–135]. В первом случае автор сообщает читателям о потенциальных научных достижениях и их последствиях в области астрономии, математики, высокоскоростных технологиях (ср. романы А. Азимова). Во втором случае автор фокусирует читательское внимание на психологической (чувственной) сфере персонажа, его восприятию реальности, затрагивая актуальную проблематику наук антропологического цикла (ср. романы К. Воннегута). Для целого ряда текстов разграничение разновидностей категории фантастического носит условный характер, поскольку в них наблюдается их гармоничное переплетение. В читательских когнициях проявляется водораздельная грань между объективной реальностью и воображаемым авторским миром.

С опорой на указанную выше категорию научно-фантастический текст определяется также как форма «воображаемого мифа», «отображения будущего через прошлое», «повествования о том, что еще не произошло», «специфического отражения художественного сознания», выявляющие сущностные авторские импликации. В рамках нашей диссертационной работы мы определяем данный текст как тип прозаического повествования, освещающего ситуацию, которая предстает невозможной в объективной

реальности, вместе с тем, гипотетической с учетом поступательного – в том числе, технологического – развития научной мысли.

Данное повествование сосредотачивается на проблемах современного человека и путях их разрешения, манифестирует собой авторский поиск определения человечества, его статуса в обыденной жизни и одновременно во вселенских масштабах. В художественном плане оно исследует условия существования человека в инопланетном окружении. Тексты научной фантастики часто обращаются к текущим проблемам современности, могут фокусировать читательское внимание на проблематике будущего или воздействия прошлого на эмоционально-волевое состояние индивида. В этих текстах авторы воплощают возможные миры через их отражение в сознании персонажей и рассказчика, воспринимающих неведомые реалии еще познаваемых миров, размышляющих о них, что, в свою очередь, фиксируется в авторских метатекстовых импликациях.

1.2. Проблема функционирования метатекста в научно-фантастическом повествовании: текстуальные миры, автор как персонаж, соотношение вымысла и реальности

Создание художественных текстов представляет собой бесконечный эксперимент с формой, который неизбежно влечет за собой трансформацию литературных жанров, мотивов и конвенций, унаследованных от традиционных повествовательных техник. Авторы намеренно манипулируют художественными структурами, гармонично сочетают характеристики текстов различной жанровой принадлежности, создавая основу для рефлексивного повествования, осуществляемого с позиции размышляющего «Я» рассказчика или персонажа [Александрова, 2014: 22], [Александрова, 2017: 104], [Тимофеев, 1997, 2016]. Восприятие подобного повествования предполагает иные читательские стратегии по выявлению семантического содержания, глубинных смысловых структур, которые могут не намеренно

программироваться автором, а представлять следствием спонтанной игры между процессами исходного порождения и последующей интерпретации текста.

Рефлексивность, в свою очередь, предстает доминирующим элементом метатекста, трактуемого прежде всего, как такой стиль художественного повествования, который характеризует условия его порождения, создает эффект иллюзорности порождения повествования в ходе его читательского постижения [Аппазова, 2012: 87], [Гилёва, 2012: 162], [Кисилев, 2004: 185]. Подобная манера письма исследует когнитивные и прагматические механизмы создания произведения, активизирует осознание автором своего эмоционально-волевого состояния, рациональной и ценностной позиции в момент проектирования воображаемых, возможных миров.

В современных концепциях языка рефлексивность выявляется на лексико-семантическом, грамматическом и прагматическом уровне [Зотова, 2015, 2017], [Липатова, 2002], [Сулова, 2013]. Особое внимание уделяется языковым единицам и структурам, которые реализуют рефлексивную семантику. В частности, К. Бюлер указывает, что структурирование сообщения, исходя из временной перспективы, реализуется анафорическими средствами референции, которые в речевом употреблении выполняют функцию рефлексивных элементов [Бюлер, 1993: 87]. Анафорические средства соотносятся не с объектами как таковыми, а с их наименованиями, репрезентированными языковыми единицами в предшествующем ходе дискурса.

Средства выражения дейксиса могут соотноситься с пространственно-временными осями, выраженными в языке. Вместе с тем языковая система потенциально может «отключаться» от пространственно-временной оси, преобразуясь в метаязык (в частности, при обсуждении проблемы условий функционирования языка). Языковые номинации, сами по себе, обладают рефлексивной природой. Феномен рефлексивности классифицируется в

зависимости от того, активируется он на уровне языка или на уровне дискурса (более подробно см. [Морозкина, 2015]).

Язык, сфокусированный на проблеме функционирования конкретных средств коммуникации, реализует металингвистическую функцию, которая находит системное воплощение в языковедческой терминологии, коммуникативной структуре повествования. Так, «метапověствовательные формы» эксплицитно соотносятся с кодом конкретного повествования (например, в эксплицитных обращениях рассказчика к читателю) [Браун, 2017], [Летаева, 2015], [Сысоева, 2013].

Функция подобных форм заключается в том, чтобы облегчать читателю процессы декодирования текста. Многочисленные исследования посвящены рефлексивной природе художественного текста, в котором знаки порождаются самыми разнообразными способами и техниками письма [Гарипова, Костылева, 2019], [Кулага, 2012], [Романовская, 2009].

Р. Барт описывает семиотическую структуру метаязыков в качестве зеркального образа мифа [Барт, 1989]. Как метаязыки, так и мифы в контексте конкретного языка представляют собой феномены второго порядка. Мифы дублируют семиотическую структуру с опорой на предварительно установленный знак, выхолащивают семантику этого знака, пока его означаемое не становится пустым; впоследствии знак получает сигнификацию второго порядка. «Старый» знак начинает ассоциироваться с новым значением, не утрачивая своей предшествующей семантики. Знак, в свою очередь, становится знаком для обозначения иного явления. Метаязык оказывается противоположным феноменом: знак с устойчивыми отношениями между формой и содержанием, становится означаемым для другого знака. В данном случае система второго порядка преобразуется в метаязык. Подобным образом дело обстоит с семиотикой, которая функционирует как метаязык в отношении семиозиса, который она исследует.

Термин «рефлексивный» имеет непосредственное отношение к зеркально отображаемым структурам аналогии, мыслительным процессам, сознанию, осознанию, которые сопровождают действия человека [Образцова, 2015]. Метатекст представляет собой рефлексивный элемент художественного текста в том смысле, что он не только отражает специфику образов, порождаемых автором, но и манифестирует собой авторские размышления о природе литературного творчества, возможностях творчества и ограничениях, накладываемых на него. Метатекст – это исследование теории создания художественного произведения в самом творческом акте порождения этого произведения.

Согласно мнению У. Эко, художественный текст концептуальными, квазитеретическими свойствами, которые творчески преобразуют эти тексты в средства порождения значения и смысла. Содержание, конструируемое в тексте, в свою очередь, оказывает непосредственное воздействие на всю систему социальной семантики [Эко, 1998: 101–102]. Художественный текст предопределяет ревизию социальных значений, выражение несходных теоретических мнений. Следовательно, теоретизирование – это деятельность, которая отличается от творческого процесса создания художественного произведения. Метатекст выявляет особенности творческой теоретизации по проблемам порождения художественных произведений, однако, по сравнению с теоретическим дискурсом обладает иным статусом, поскольку манифестирует собой не гармоничное знание, а, фактически, противоречия, с которыми сталкивается автор и читатель в процессе создания и интерпретации текста.

Метатекст озвучивается автором или рассказчиком в момент непосредственного обращения к читателю в целях сообщения о базовых закономерностях функционирования художественного произведения, выражения индивидуального мнения о нем [Котова, 2007: 23]. Автор «вторгается» в пространство текущего повествования, на мгновение отказывается от своего неявного проявления, становится активным

действующим персонажем, тем самым нарушая классические конвенции текстопорождения. С позиций общей теории повествования метатекст трактуется как «мимезис творческого процесса» [Hutcheon, 1984: 5], т.е. в качестве явной репрезентации специфики создания текста в самом акте создания текста.

Намеренно размывая герменевтические границы порождаемого текстуального мира, автор выдвигает в сильную позицию именно условный характер воспроизводимой действительности, тем самым фокусирует читательское внимание на статусе текста как художественном артефакте, актуализуя проблему соотношения вымысла и реальности. Цель подобной авторской стратегии заключается в том, чтобы выявить закономерности конструирования возможных миров, представить объективную действительность в аспекте ее рефлексивного осмысления. Основой метатекста предстает совмещение границ реального и воображаемого миров, его следствием – появление «текстуального дейксиса» [Stockwell, 2009: 46], направляющего внимание читателя на те или иные описываемые объекты, которые, по мнению автора, должны быть восприняты специфическим образом.

Метатекст имеет непосредственное отношение к объективации рационального и чувственного осознания автором самого себя, своего взаимоотношения с окружающей действительностью. Вследствие этого проблемное представление границ между реальным и воображаемым миром в рамках художественного повествования неизбежно сопровождается авторскими комментариями относительно устройства данных миров.

Метатекст уподобляется вторичному воображаемому миру, внедренному в основное повествование. В частности, М. Флудерник говорит о том, что метатекст – это нарративная стратегия, избираемая, по воли автора, рассказчиком в целях явного / неявного привлечения читательского внимания к авторским воображаемым мирам, условности художественной

действительности и повествовательного дискурса в целом [Fludernik, 2009: 156].

Анализируемый в сходном ключе, метатекст также трактуется как «повествовательная рефлексивность» [Williams, 2004: 71], которая актуализует условную предопределенность фикциональности текста с опорой на рефлексивные авторские техники. Исследуя проблемы формирования сюжета, Р. Шоулс определяет метатекст как яркий показатель «саморефлексирующего художественного текста», который ассимилирует характеристики литературно-критических замечаний в писательский процесс [Scholes, 1979: 114, 123].

Исследование М. Бойда, посвященное проблемам реализации метатекста, озаглавляется как «Рефлексивный роман: литература как критика» [Boyd, 1983]. В этой работе термин «рефлексивный» наделяется исследовательской действенностью вследствие того, что метатекст имплицитно собой творческий акт создания художественного текста, фактически, отрицает возможность репрезентации воображаемых авторских миров в пользу обнародования механизмов данного творческого акта.

Понятие «саморефлексии» задействуется при анализе метатекста и Р. Альтером: саморефлексирующий роман определяется как такой текст, в котором объективируются проблемные взаимоотношения между вероятностной, условной природой авторского мира и объективной действительностью [Alter, 1975: x–xi]. Согласно концепции этого исследователя, в саморефлективном тексте романа воображаемый мир воспринимается читателем как авторский конструкт, порождаемый на фоне классических литературных конвенций и традиций.

Подобный текст уподобляется выражению самосознания, поскольку в нем обнаруживаются расширенные повествовательные структуры, проявляются манипулятивные возможности ритмом разворачивания повествования, точек зрения, которых придерживаются рассказчик и персонажи. Средства выражения саморефлексии не предопределяют

«относительную силу или слабость» текста, а манифестируют авторскую манеру письма, «самоублажающую эгоистическую игру», стремление автора внедрить критическое видение процессов порождения текста во взаимосвязь между конструируемыми возможными мирами и объективной действительностью.

Другим термином, используемым для обозначения метатекста, является «интровертированный роман» [Fletcher, Bradbury, 1976]. Дж. Флетчер и М. Бредбери выделяют классические романы, в которых отражается самосознание рассказчика как автономного субъекта, и «интровертированные романы» XX в., манифестирующие автономные повествовательные структуры.

Несмотря на множество терминов, используемых для обозначения метатекста, исследователи проявляют единодушие в том, что этот повествовательный феномен обладает устойчивым набором признаков. При этом термин «метатекст» можно рассматривать как общепризнанный при изучении процессов авторского комментирования творческого текстопорождения в непосредственном акте создания текста. Утверждается, что метатекст – это не столько поджанр художественных произведений, сколько устойчивая тенденция в современной повествовательной манере, в основе которой заложены оппозиции между жизнью и искусством, виртуальной и объективной реальностью, конструированием и деконструкцией иллюзии [Буров, Бурова, 2016: 37], [Радченко, Сердюк, 2017: 180], [Осовский, 2010: 174].

К способам выражения метатекста исследователи относят интертекстуальность, присутствие «навязчивого» рассказчика, который вступает в явный коммуникативный контакт с читателем, драматизация образа читателя, компрессия пространственных и временных осей повествования, пренебрежение классическими конвенциями конструирования повествования, пародийное обыгрывание текстов, принадлежащих иным авторам, типографические эксперименты и т.д.

[Климова, 2019], [Стрельникова, 2017], [Федотова, 2018 (б)]. С опорой на метатекст современное художественное повествование выходит за рамки, налагаемые классической нарративной теорией, начинает «осваивать» сферы, которые обнаруживаются вне этой теории. В результате выявляются онтологические основания, которые являются общими для вероятностного и физического мира.

Метатекстовая манифестация авторского воображаемого мира связывается с понятием эстетической иллюзии, которое обозначает читательскую реакцию на те артефакты, которые репрезентируются в повествовании [Озкан, 2013: 23]. Эстетическая иллюзия одновременно предполагает как погружение читателя в текст, так и дистанцирование от него. Метатекст разрушает иллюзию условности той действительности, которую воспроизводит автор в художественном произведении. Разрушение иллюзорной условности, вслед за Ж. Женетт, именуется «повествовательным металепсисом» [Genette, 1983: 235–236], который определяется как, своего рода, нестыковки между разнородными – диегетическим и экстрадиегетическим – уровнями повествования (возможным миром, репрезентируемым автором и самой репрезентацией этого мира).

Подобные нестыковки актуализуются, когда рассказчик, в том числе, озвучивающий голос автора, вступает в диалог с персонажами или внедряется в границы воображаемой действительности. Металепсис активизируется, когда читатель сталкивается с нарушением логики повествовательной репрезентации авторского мира, в результате чего пространственные, теморальные и иерархические взаимоотношения между формой и содержанием текста утрачивают свою действенность.

Металепсис также трактуется как манифестация онтологической невозможности, которая, собственно говоря, предопределяет эффект разрушения иллюзии условной действительности [Жиличева, 2018], [Фокин, 2006]. Согласно теории классического повествования, репрезентация авторского мира и сам этот мир призваны восприниматься читателем как

несходные домены, разделенные жесткими границами. В современных художественных текстах эти границы, как правило, размываются (ср. с понятием «четвертая стена», используемым в теории театра, обозначающим воображаемую стену между актерами, играющими на сцене, и зрителями [Долгов, 2007], [Дробинцева, 2013]).

Метатекстовой компонент оказывается внедренным в виртуальные миры, проецируемые в художественном произведении, на уровне авторских импликаций выражает информацию об этих мирах и объективной действительности. Эти ипостаси метатекста получают системную реализацию в научно-фантастическом повествовании. В контексте проанализированных нами повествований авторы, как правило, пренебрегают классическими конвенциями текстопорождения, разрушают иллюзию условной реальности, являющуюся эстетическим основанием классического художественного произведения.

Метатекстовые элементы в современном научно-фантастическом повествовании фокусируют читательское внимание на воображаемой реальности, порождаемой автором. В этом типе повествования уникальность авторских миров, их взаимоотношения с реальным физическим миром рассматривается нами как определяющая характеристика: метатекст выдвигает гипотетический характер отображаемой реальности в сильную позицию повествования. Вследствие этого авторская воображаемая реальность воспринимается читательской аудиторией именно как текстуальный мир. Согласно концепции П. Верта, текстуальный мир – это «ментальный конструкт», «концептуальный сценарий», который предопределяет смысловое содержание произведения [Werth, 1999: 7]. Текстуальные миры «заселяются» персонажами, проецируются авторами в мир читательского воображения и фантазии.

Исследуя конструктивную роль читателя в процессе интерпретации художественного текста, У. Эко суммирует следующие характеристики авторских текстуальных миров:

- отражение возможного состояния дел с опорой на релевантные пропозиции;
- наличие совокупности персонажей, наделенных определенными качествами;
- предопределенность действий персонажей вероятностным ходом событий;
- зависимость вероятностного хода событий от пропозиционального отношения автора, рассказчика или персонажа к этим событиям (более подробно см. [Эко, 2007: 229–231]).

С опорой на данные параметры в лингвистике текста предлагается три модели, отражающие референциальную структуру текстовых миров:

(1) миры, которые конструируются в четком соответствии с объективной действительностью (исторический или журналистский текст);

(2) миры, предполагающие некоторые характеристики (семантическое содержание), которые не встречаются в мирах типа (1), но могут рассматриваться как гипотетические, вероятностные (тексты реалистической литературы);

(3) миры, отличающиеся уникальной вероятностной, воображаемой природой, строящиеся по законам, отличным для миров первых двух типов (тексты научно-фантастической литературы и фэнтези).

Наряду с этим исследуется модель взаимоотношений между текстуальными мирами и объективной повседневностью, в рамках которой выдвигается мысль о том, что условная действительность, конструируемая автором, может получать множественную интерпретацию, которая все же выявляет некоторый общий семантический знаменатель [Осовский, 2012], [Федотова, 2018 (а)], [Стрельникова, 2018]. Читатель верит в существование нереальных возможных миров автора, но в то же время не допускает их объективации в текущей повседневности.

Дистанция между воображаемыми и реальными мирами предопределяется, так называемыми, «отношениями доступности». Доступ к

авторскому воображаемому универсуму, осуществляемый с позиций объективной действительности, предполагает его читательскую перефокусировку. Постигая художественный текст, читатель погружается в мнимую объективную реальность, воспроизводимую текстом, в котором авторские миры организуются и отграничиваются от той повседневности, в которой живет читатель. Поддерживая данную идею, У. Эко выдвигает мысль о том, что реальная действительность манифестирует собой энциклопедические знания, ирреальный мир воспринимается как культурно предопределенная конструкция.

Художественный текст часто трактуется как повторная репрезентация явлений реальной физической действительности с опорой на языковые средства [Федотова, 2016]. Однако язык художественной литературы функционирует в соответствии со своими уникальными принципами. Интерпретация воображаемых авторских конструкторов базируется в художественных текстах на анализе языка. На уровне художественного текста проблематика, связанная с исследованием воображаемых миров, неотделима от выявления специфики функционирования языковых средств, смыслов, порождающих эстетическое своеобразие текста, образов автора и персонажей.

В реалистических текстах образ автора тщательно маскируется, как и сама идея о том, что произведение – это продукт авторской деятельности. При активации метатекстовых элементов повествования в современной литературе автор – это образ, конструируемый самим произведением, проецируемый в читательское сознание комплексом языковых структур. Образ автора порождается и трансформируется в процессе создания текста, который, в свою очередь, выступает объектом, используемым автором в целях конструирования своей идентичности. В структуралистской литературной критике провозглашается тезис о «смерти автора» (Р. Барт): интерпретация текста выходит за рамки изначальных авторских намерений, сам текст не обладает семантическим содержанием, а лишь распространяет

значения. Значение – это функция процесса постижения текста, не подчиняющаяся авторскому контролю. В теории повествования все чаще говорят о категории имплицитного автора, надевающего «маску» и трансформирующегося в образ рассказчика [Земляная, 2016: 17], [Боровкова, 2018: 35].

Понятие о персонаже, психологически достоверного образа, вовлеченного в развитие текстовой событийности, приобретает в современной теории повествования идеологическую окраску. Центральное положение персонажа в художественном тексте обесценивается в современных экспериментальных романах. М. Бойд замечает, что признание первенства персонажа, а не языкового своеобразия приводит к отрицанию метатекста. В контексте рефлексивных романов авторы порождают образы персонажей, которые «являются лишь суррогатами образа автора и привлекают читательское внимание лишь к самим себе»; наблюдается разрыв во взаимоотношениях персонажей и читателей, попытка установить более плотный контакт между автором и читателем [Boyd, 1983: 30, 34].

В современных художественных текстах многие персонажи не обладают явными целями, не выражают какие-либо определенные авторские намерения, приобретают аллегорический смысл. Вследствие этого они эксплицитно выявляют свою воображаемую сущность, осознают эту сущность и поэтому страдают от экзистенциального кризиса. В процессе активации метатекстовых элементов персонажи часто вовлекаются в деятельность, аналогичную активности автора или читателя, т.е. в отражение процессов порождения повествования и его интерпретации (ср. мнения о том, что «Дон-Кихот» Сервантеса – это роман о читателе [Татарина, 2016]; «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Стерна – это роман об авторе [Зусева-Озкан, 2013]).

Художественный текст порождает онтологическую однородность, которая, собственно говоря, и отличает авторские воображаемые миры от объективной реальности, предохраняет их суверенитет в пространстве

взаимодействия виртуальных и физических категорий. Эти миры внедряются в текст, функционируют как культурные артефакты. Миры, действующие в художественном тексте, трактуются как уникальные системы, отделенные от культурно-исторической реальности, хотя и предопределенные этой реальностью. Характеризуясь специфической природой, текстуальные миры не могут быть осознаны без их соотношения с реальной физической действительностью. Эта действительность, в свою очередь, порождает модели конструирования и интерпретации текстуальных миров, которые отличаются множественностью, поскольку заимствуют из физической реальности самые разнообразные способы воспроизведения явлений и событий – от реалистических до фантастических.

Несмотря на свою множественность, текстуальные миры характеризуются онтологической однородностью, типичной для условной действительности, отражаемой в художественном произведении. Утверждается, что воображаемая природа художественного текста не отличается, так называемой, двойной семантикой: миры реалистических произведений оказываются такими же вымышленными и условными, как и миры научной фантастики. Различные онтологические уровни повествования, стили воспроизведения событийности участвуют в порождении смыслового содержания художественного текста, выявляя те или иные грани жизненного опыта автора.

В контексте постмодернистского повествования авторами намеренно размываются границы между верифицируемым достоверным знанием и воображаемыми допущениями, истинными и фантастическими реалиями, правдой и ложью, что производит специфические эстетические эффекты, отражает неуверенность современного человека в саму возможность познать окружающую повседневность.

Образы персонажей, обстановка их взаимодействия, временная ось повествования, участвующие в конструировании авторских ментальных конструктов, разнообразные дискурсивные регистры воспроизведения этих

конструктов выражают разнородность окружающей повседневной действительности, ту или иную степень подобия между действительной физической реальностью и текстуальными мирами, запечатленными в художественном произведении. Прототипами многих персонажей и контексты, в которых эти персонажи действуют, могут выступать реальные личности (как и сам автор) и исторические события с привнесением дополнительных качеств, характеристик, свойств.

Авторские повествовательные стратегии в изображении главного героя и персонажей подчеркивает воображаемую природу художественного слова, его специфичность и дистанцированность от объективной повседневности. Если объектами художественного текста выступают реальные личности, то вследствие их миметической, вероятностной репрезентации, эти личности могут не идентифицироваться читателем как таковые, поскольку они выступают всего лишь лингвистически реконструируемыми версиями себя, расцениваться в контексте семантики возможных миров. Эта семантика, в свою очередь, обуславливает тот факт, что читатель не вправе идентифицировать персонажей с их реальными прообразами.

Идентичность персонажей защищена границами между действительной и воображаемой реальностью. Вместе с тем, текстуальные миры характеризуются незавершенностью, а поэтому при их анализе проблема разграничения вероятных и невероятных феноменов, правды и вымысла становится неактуальной. Вследствие этого авторские возможные миры порождают, так называемую, внутреннюю сферу референции, специфическую исключительно для художественного текста.

В научно-фантастическом повествовании воспроизводятся миры, которые в корне отличаются от реального физического мира. Как и метатекст, эти миры воспринимаются читателем метафорически, в качестве авторского мыслительного эксперимента. В основе метатекста и научно-фантастического повествования лежат сходные структуры, которые, однако, манифестируются несколькими различными способами. Метатекст – это

отдельные сегменты произведения, оказывающие на проницательного читателя долговременный эффект, это, своего рода, внезапные «пробоины» в общем повествовательном мире, деавтоматизирующие читательское внимание. Автор – без каких-либо предварительных объяснений – прерывает поступательное развитие сюжетной линии повествования и эксплицитно вводит свои фрагментарные размышления об условной природе воображаемых миров, закономерностях их порождения, авторской силе воздействия на эмоции и воображение читателя.

Окончание этих размышлений знаменует собой исчезновение образа автора (или рассказчика) и продолжение развития событийной канвы художественного текста. Подобные «пробоины» могут активироваться и в последующем разворачивании текста, но каждый раз они характеризуются кратковременностью, но существенностью для релевантной интерпретации авторских импликаций. Как вторичный повествовательный мир, метатекст, будучи инкорпорированным в общую сюжетную линию, отличается эфемерностью, мимолетностью.

В отличие от этого миры научной фантастики превосходят отдельно взятый текст, оказываются глобальнее конкретного текста, поскольку существенная часть информации «задвигается» в подтекст повествования. Эти миры также заметно расширяются за счет того, что в ходе развития сюжетной линии все время неявно звучит вопрос «Что, если..?», предполагающий необходимость кардинальных изменений в мире реальной повседневности.

Научно-фантастические миры неизбежно инкорпорируются в авторском и читательском воображении. Миры, конструируемые научной фантастикой, оказываются таким же экспериментальным воздействием на читательское знание и воображение, что и метатекстовые вкрапления. Разница состоит лишь в том, что метатекст – это сегментарное явление, научно-фантастический мир – глобален по своим размахам. Как научно-фантастическое повествование, так и метатекст проявляют структурную

зависимость от их осознания именно как автономных текстуальных миров, возможности неявного расслоения повествования в читательском воображении. Объединяет научную фантастику и метатекст и их нацеленность на саморефлексию (ср. литературно-критические комментарии в метатексте, отражающие самосознание автора и выдвижение немиметического компонента в научной фантастике).

Исследователи, анализирующие англоязычную научно-фантастическую литературу, явно заявляют о перспективности рассмотрения проблемы функционирования метатекста в данном жанре повествования. Так, Ф. Джеймсон, не используя термин «метатекст», выдвигает суждения, согласно которым саморефлексия является сущностным параметром современного научно-фантастического повествования, предопределяемым авторским постмодернистским видением окружающей реальности [Jameson, 1982]. К.Д. Мальмгрен говорит о «феномене метафантастики», который определяется как взаимоотношения между реальным и ирреальным [Malmgren, 2002]. Исследователь выявляет метатекстовые элементы в повествованиях нескольких авторов-фантастов, приходит к выводу, что эти элементы предопределяют необходимость читательской метафорической интерпретации целостных произведений.

В изыскании, посвященном истории научной фантастики, М. Боулд и Ш. Винт поднимают проблему метапрозаического повествования [Bould, Vint, 2011: 106–110]. Как и другие исследователи, авторы данной работы ограничиваются идентификацией анализируемого явления, приводят практические иллюстрации к выдвигаемым суждениям. Метапрозаическая тенденция в научной фантастике усматривается ими в тесном взаимодействии различных направлений в современной литературе, экспериментальных механизмах авторского воздействия на читательское воображение. Разрабатывая вышеприведенные идеи в рамках нашей диссертационной работы, мы предпринимаем попытку лингвистического изучения метатекста в научно-фантастическом повествовании, выявления тех

структур, которые лежат в основе соответствующих метапрозаических произведений.

1.3. Время как смыслообразующая категория научно-фантастического текста: нелинейная организация, формы реализации, путешествие во времени

При первом приближении вопрос о том, что собой представляет время, оказывается достаточно тривиальным, поскольку данная категория пронизывает все существование человечества. Личность воспринимает процесс индивидуального и коллективного существования через феномены начала и конца, определяющие жизненный цикл, который разворачивается на временной оси. При детальном приближении время оказывается классической неразрешимой загадкой, исследуемой, в том числе, в философском, лингвистическом и культурологическом аспектах. Проблематика времени, способность путешествовать во временном континууме многогранно анализируется и в текстах художественной литературы, в частности, научной фантастики.

Категория времени предстает сферой авторской интеллектуальной игры, порождения парадоксов, особых моделей причинно-следственных связей между объектами окружающего мира. В этой связи указывается, что одним из захватывающих моментов научно-фантастического повествования является способность перемещения во времени как четвертом пространственном измерении. Пространство обладает изотропной сущностью, у времени подобная сущность отсутствует; в пространстве можно двигаться в любом направлении, во времени – только в одном пространстве; в этом отношении путешествие во времени предлагает множество уникальных альтернатив [Gomel, 2009: 335].

В современном гуманитарном знании наблюдается «темпоральный поворот», который рассматривается как своеобразная реакция на

доминирование категории пространства в предшествующих исследованиях [Валуйцева, 2006], [Мельник, Римский, 2009], [Ураев, Низаров, Семенова, 2019]. Акцент на когнитивной природе темпоральности призван дополнить, детализировать тезис о нерасторжимости времени и пространства как глобальных перспектив осознания повседневности, общества, субъективно проживаемой жизни, в том числе, и при ее текстовом отражении [Король, 2014: 223], [Романенко, 2013: 28], [Hassan, 2010: 84–85]. Признается, что опыт восприятия времени базируется на способности устанавливать логическую связь между двумя или более явлениями, последовательностями непрерывных изменений, одно из которых выступает стандартом времени для другого [Elias, 1992: 72].

В философских концепциях выделяется объективное, функциональное и концептуальное время, характеризуемое такими параметрами, как длительность, непрерывность, несовпадение прямого и обратного направлений, качественное и количественное исчисление [Голубева, 2011], [Моисеев, 2013], [Розин, 2010]. Лингвисты говорят, в том числе, о концептуальном и перцептивном времени, формирующих пространственно-темпоральный континуум речевого произведения. В ходе анализа художественного (прозаического / поэтического) текста категория времени рассматривается преимущественно в гармоничном и неразрывном единстве с категорией пространства в воображаемом мире отдельно взятого автора [Повалко, 2016], [Салимова, Данилова, 2009], [Тихомирова, 2011]. При этом в фокус исследовательского внимания попадают следующие сущностные измерения текста:

- онтологическое обоснование: текст материализует некоторый пространственно-временной континуум, в котором обнаруживаются объекты и артефакты воспроизводимой действительности;
- художественно-гносеологическое обоснование: пространственно-временные отношения, активируемые в тексте, фиксируют специфический авторский взгляд на окружающую реальность;

- психологическое обоснование: пространственно-временные характеристики задействуются читателем в процессе интерпретации текста, выявления авторских импликаций.

Категория времени трактуется как универсальная характеристика текста. Сама идея художественного повествования неизбежно предполагает многогранное исследование данной категории. С учетом временной перспективы развития сюжета повествование интерпретируется во взаимосвязанных и взаимообусловленных терминах ретроспекции и прогнозирования событий [Бирюкова, Савенкова, 2019: 81], [Кандрашкина, 2018: 63], [Широкова, 2012: 46]. Процесс восприятия художественного повествования – это, своего рода, активация бесперебойной рецепции и прогнозирования событий, которые имеют место и при осознании явлений реального мира.

З.Я. Тураева, анализируя время как имманентную категорию художественного текста, системно анализирует такие его сущностные параметры, как статическая / динамическая природа, разновекторность направления, разноплановость языкового выражения [Тураева, 1986: 99–100]. Категория времени проливает свет на образы автора, рассказчика (как подразумеваемого автора), типы повествования, формирующие текст, текстовые семантико-синтаксические структуры. Темпоральная структура художественного текста определяется как совокупность реляционных отношений между единицами различных языковых уровней, которые, формируя целостное семантическое и функциональное единство, участвуют в выражении авторского временного континуума [Тураева, 1986: 86].

На уровне текста З.Я. Тураева последовательно дифференцирует:

- функционально-семантическую категорию темпоральности, моделируемую микросистемой времен и вида глагольных предикатов, а также лексическими показателями времени, косвенными наклонениями, сочетаниями инфинитивов с модальными глаголами и т.д.;

– художественное время, моделируемую разноуровневыми языковыми средствами и их сочетаниями, в том числе, стилистически окрашенными [Тураева, 1986: 95].

Время – это символ взаимоотношений, которые устанавливаются группой людей, биологически наделенных способностью к памяти и синтезу, между двумя или более континуумами изменений, одно из которых задействуется в качестве фрейма референции для другого [Бондаренко, 2009: 35], [Ильинская, 2009: 3030–3031], [Ильинская, 2015: 33]. Настоящее время трактуется как пересеченная структура между прошлым и будущим. Точно также как содержание языкового знака формируется в процессе взаимосвязи с другими знаками, настоящее время пересекается прошедшим и будущим.

Исследователями выделяется два типа осознания времени, осуществляемых в терминах непрерывности / прерывности и повторяемости, цикличности [Лазарев, 2015], [Середа, 2007], [Чернышёва, 2019]. Понятия непрерывности – прерывности знаменуют собой полярные категории, которые, однако, трактуются в их органической взаимосвязи. Изменения, порождающие события, модели циклической повторяемости включают в себя сеть референций на временные интервалы, которые формируют наше осознание времени, повседневное бытие темпоральности. Человек ориентируется во времени вследствие наличия в его сознании системы темпоральностей, воплощенных в телесности и естественном окружении.

Все вышеприведенные идеи и классификации, фактически, базируются на идее А. Эйнштейна о неразрывности времени и событийности в окружающем мире: отдельное событие неизбежно связывается с некоторыми предшествующими событиями, что выявляет изменения во времени и пространстве. Каждое событие проявляет устойчивую зависимость от ситуативного параметра и пространственно-временных координат своей инициации (более подробно см. [Моисеев, 2014: 15–16]). Сюжетная линия художественного повествования предопределяется не столько формальными характеристиками текста, сколько представлениями о взаимосвязях времени

и пространства, устоявшимися в том или ином литературном направлении. Кроме того, хронология разворачиваемых событий трактуется специфическим образом в разные эпохи в зависимости от того, какому событию отдается приоритет и какими причинно-следственными связями обоснуется это событие.

В изысканиях представителей формалистского направления в лингвистическом знании впервые разграничиваются такие феномены художественного текста, как фабула и сюжет, т.е. событийная линия повествования и ее текстовое последовательное воплощение. События, фиксируемые фабулой, разворачиваются в хронологическом порядке. На уровне сюжета эти же самые события организуются особым образом, «сжимаются» до формы повествования, воспринимаемой читателями. Разграничение фабулы / сюжета, представляя одной из основополагающих идей лингвистики текста, получает дальнейшую детализацию в нескольких теоретических концепциях (более подробно см. [Бальбуров, 2001, 2002], [Руднева, 2014]).

В этой связи выделяются такие частные противопоставления, как «повествование – дискурс», «повествование – сюжет» и т.д. Все эти оппозиции базируются на том неоспоримом факте, что темпоральная перспектива разворачивания событийности лежит в основе художественного повествования. Разграничивается время, имплицитное действительной хронологической канвой повествования, и время, которое видоизменяет, переформирует повествование в акте авторского осмысления воспроизводимых событий.

В работе «Повествовательный дискурс» Ж. Женнет предлагает концепцию порядка, продолжительности и частотности как первичных основ осмысления разнообразных взаимоотношений между фабулой и сюжетом (причинно-следственной объективной зависимостью событий, запечатленных в повествовании, и последовательностью этих же событий, но уже выстроенных автором для читательского восприятия) [Женнет, 1998].

Порядок отражает взаимоотношения между разворачиванием событий в фабуле повествования, и альтернативной последовательностью этих же самых событий, представленных с учетом авторского видения. Зазор между данными параметрами выявляет, так называемый, «повествовательный анахронизм»: пролепсис (прогнозирование событий, которые будут иметь место в последующем ходе повествования) и аналепсис (указание на те события, которые уже упомянуты в предшествующих сегментах повествования).

С опорой на подобную интерпретацию читатель, по мнению Ж. Женнет, раскрывает способность повествования к темпоральной автономии, т.е. воспринимает категорию времени как «освобожденную» от объективного хронологического порядка, представленную через авторский опыт постижения, субъективированную автором [Женнет, 1998: 83]. Вторым параметром оценки категории времени в повествовании предстает длительность события на темпоральной оси (замедление или ускорение повествования в ходе освещения того или иного ключевого / второстепенного события) [Женнет, 1998: 100]. Понятие о частотности задействуется исследователем в целях описания повествовательной темпоральности повтора, который дает возможность снова и снова фокусировать читательское внимание на уже упомянутом событии, уточнять те или иные детали этого события [Женнет, 1998: 141].

Совокупность указанных параметров (порядок, длительность, частотность) в контексте конкретного повествования организует категорию времени, предопределяет разрыв в хронологической последовательности событий, модуляцию разворачивания повествования, модели конденсации деталей в единое событие. В итоге, система этих параметров отражает авторскую игру со временем, запечатленную в повествовании.

Концепция хронотопа, разработанная М.М. Бахтиным, освещает феномен художественного времени как исторический процесс. Хронотоп – это сфера гармоничного переплетения категорий времени и пространства,

разворачивания сюжетной линии повествования, представленная в доминирующем жанре конкретной эпохи. В хронотопе время «сгущается», наделяется плотью, становится видимым, подчиняя себе пространство (более подробно см. [Бахтин, 1975: 235]).

Для М.М. Бахтина художественная репрезентация времени – это как формальная, так и историческая проблема. В связи с этим – с опорой на разные представления о хронотопе – исследователь прослеживает историческое развитие повествования от античных времен до XX столетия. Вся совокупность выделенных им хронотопов представляют собой не вневременные структурные категории, а определенные иллюстрации того, как художественное время отражает тот или иной социальный уклад общества. Хронотоп – это теория, опосредующая взаимосвязь между художественным и историческим временем.

Целостность художественного произведения усматривается в том, как объективная реальность выражается в терминах хронотопа, который, в свою очередь, наделяет время функцией художественного измерителя исторически развивающегося социального мира [Бахтин, 1975: 402]. Обосновывая понятие хронотопа, М.М. Бахтин указывает на специфические семантические «узлы», которые «завязываются» и «развязываются» в процессе разворачивания повествования с опорой на концептуальный уровень организации категорий времени и пространства художественной формы.

Проблема повествовательной темпоральности детально обсуждается и в теоретической концепции П. Рикёра, который выводит сложную форму экзистенциального времени, исходя из феноменологической перспективы [Рикёр, 1998]. Выступая против «анахронологических» взглядов структуралистов и упрощенного понимания «хронологического» времени исторического развития, П. Рикёр вскрывает «глубинный опыт осознания времени», который является ядром художественного повествования. П. Рикёр, отправной исследовательской точкой для которого оказался анализ времени, предпринятый М. Хайдеггером в книге «Бытие и время»

[Хайдеггер, 1997], утверждает, что повествование многогранно выявляет всю сложность экзистенциального времени, предопределенного опытом нахождения «внутри» времени, историчностью конечности и смертности, темпоральной властью сюжета. Исходя из этой перспективы, повествование выражает то, что значит правдиво жить в гармонии со временем [Рикёр, 1998: 39].

Повествование – это не столько иллюстративный механизм в феноменологическом анализе категории времени, сколько сфера организации этой категории; оно приобретает семантическое содержание лишь в том случае, если воссоздает характеристики темпорального опыта творческой личности. Истинная природа времени проявляется лишь в акте повествования о нем. Повествование и время предстают два взаимозависимых феномена, которые не могут быть осознаны в отрыве друг от друга.

В современной теории текста поднимаются проблемы множественных взаимосвязей между категорией времени и авторским самосознанием, которые играют одну из приоритетных ролей в обеспечении дискурсивных условий художественного творчества. В частности, при реализации пролепсиса и аналепсиса обнаруживается дистанция между «Я» рассказчика (персонажа) и рефлексивным обозреванием настоящего момента с определенной точки зрения [Веденкова, 2012: 17], [Камардина, 2019: 148], [Татару, 2012: 535]. Между текущим событием и фактами прошедшего времени устанавливаются причинно-следственные отношения, при которых прошедшее предопределяет событие настоящего момента.

В связи с этим исследователи говорят об объективном (реально измеряемом) времени и субъективном (иллюзорном, вероятностном) времени в контексте художественного повествования. Художественное повествование – это форма дискурса, в котором неизбежно активируются объективное и субъективное измерения категории времени. Вследствие этого обнаруживаются расхождения между естественным хронологическим

развитием событий и тем порядком, в котором эти события репрезентируются в повествовании. Когда аналепсис функционирует как отражение памяти персонажа, он не рассматривается в качестве средства поддержания анахронологического разворачивания событий, поскольку память, сама по себе, предстает феноменом художественного настоящего времени.

При повествовательном воплощении категория времени обзревается не в терминах объективного линейного разворачивания, а как комбинирование в сознании рассказчика (персонажа) феноменологического опыта постижения этой категории и космологических законов. Исходя из данной точки зрения, анализ художественного текста предполагает исследование проблемы объективного времени во взаимосвязи с опытом восприятия времени как феномена сознания говорящего (размышляющего) субъекта. Указанное суждение, в свою очередь, становится основой для тезиса о том, что художественный текст воплощает собой сложные структуры памяти, отголоски индивидуального опыта постижения категории времени, субъективного темпорального существования в вымышленном мире (противоречие между тем, что действительно существует, и тем, что кажется) [Бычкова, 2006], [Грачева, 2011], [Кыштымова, 2007].

Эти структуры памяти и индивидуальный опыт противоречат, так называемому, монументальному времени, фиксирующему объективный ход событий. Субъективное время может базироваться на компрессии темпорально-пространственного континуума повествования, когда время воспринимается персонажем в терминах пространства. Ж. Дилёз, Ф. Гваттари и Ф. Джеймисон связывают пространственно-временную компрессию со свертыванием темпорального порядка в одновременность, синхронность (более подробно см. [Рыбакова, 2018]).

Субъективный опыт постижения категории времени отражается в художественном повествовании двояким образом:

1) время размещается в универсуме, представленном не объективно, а в сознании рассказчика (персонажа);

2) время функционирует как феномен коллективного сознания, предполагающий радикальные изменения в понимании темпоральности вообще.

Подобная интерпретация рассматриваемой нами категории базируется на том допущении, что окружающая реальность воссоздается, реконструируется в художественном произведении с учетом наивной и индивидуальной картины мира. Опыт осознания любого явления и сущностная природа этого явления формируют в тексте нерасторжимое единство. Вследствие этого категория времени в акте художественного воплощения – это всегда преимущественная фиксация авторского субъективного опыта, испытанного в ходе постижения окружающей реальности, конструирование уникальной культуры времени. Время и сознание – нерасторжимые феномены в том смысле, что размышления об объектах окружающей действительности осуществляются в сознательной деятельности, разворачиваемом во времени.

В постмодернистских теоретических построениях, которые заложены в исследуемых нами научно-фантастических текстах, значение категории времени как особой культурной формы, так и феномена повседневной действительности существенно снижается. Постмодернизм знаменует собой «конец темпоральности» [Jameson, 2003]. Прослеживая постепенный культурный сдвиг от времени к пространству – от модернистской загадочности темпоральности, памяти к постмодернистской отстраненности городской жизни, процесса глобализации – Ф. Джеймсон фиксирует «драматическое и тревожащее сокращение экзистенциального времени» в современную эпоху. Культурная логика постмодернистского общества порождает «изолированное, бессвязное и прерывистое время» [Jameson, 2003: 698].

Эта категория редуцируется до «вечного настоящего», а поэтому человек испытывает чувство того, что живет «в изолированные» мгновения времени, охвачен потоком постоянных изменений, которые сводят к нулю все устои и конвенции. Бросая вызов традиционному опыту осознания непрерывности времени, постмодернистская фрагментированная темпоральность репрезентирует историческое исчезновение времени [Jameson, 2003: 703]. Порождающее тревогу сжатие времени, наблюдаемое в настоящую эпоху, осознается, в том числе, в аспекте того, что именуется «компрессией пространства и времени», наглядно иллюстрирующей нестабильность, эфемерность и мгновенность постмодернистской темпоральности.

Одной из ярких характеристик постмодернистского повествования предстает нелинейная организация категории времени и, как следствие этого, фрагментарность, внезапные прерывания в разворачивании сюжетной линии [Первова, 2015], [Сафронова, 2009], [Холмогорова, 2014]. Нелинейное время и возможность перемещаться по временной оси в произвольном направлении проблематизирует текущую реальную действительность, ставит под сомнение объективные физические законы, регулирующие темпоральные основания окружающего мира, как и социокультурное конструирование времени. Сдвигам во времени не находится рационального объяснения, поскольку причинно-следственные связи утрачивают свою действенность. Нелинейное время инкорпорируется в ткань разворачиваемых событий, а поэтому читатель призван признать постмодернистскую философию времени, чтобы произвести релевантную интерпретацию целостного текста.

В хронотопе постмодернистского повествования нелинейное разворачивание временной оси, произвольные перемещения персонажей по этой оси, как правило, функционируют не только как стилистически маркируемые элементы, но и интегрируются в тематическую структуру и глубинное содержание целостного произведения. Исследователи выделяют

самые разнообразные формы времени, воспроизводимые в постмодернистском повествовании. К этим формам, в частности, относят:

- экологическое время, соответствующее естественным циклам и ритмам;
- историческое время, отражающее прошлую событийность, но трансформирующее естественный порядок следования событий с целью удовлетворения потребностей современности; это не время истории, а воспроизведение истории с субъективных позиций;
- космологическое время, порожаемое расширяющимся универсумом, связанное с пространством; при этом пространство и время выступают как взаимозаменяемые понятия.

Постмодернистская репрезентация категории времени порождает у читателя чувство ностальгии «пустых» воспоминаний. Прошлые события, некогда пережитые персонажами, становятся источником невротического беспокойства в настоящем, бесперебойно всплывающей памяти, которая не способна фиксировать естественный порядок поступательного развития временной оси. История становится результатом текущей памяти, в которой непрерывность и целостной событийности утрачивает для персонажа свою релевантность.

В подобных пессимистических контекстах персонаж снова и снова возвращается к прошлому, осмысливает настоящее в терминах инвертированных образом прошлых событий, оказавших невротическое воздействие на его психику и психологию (ср. наш анализ текста научно-фантастического романа «Бойня номер пять», который создан К. Воннегутом в постмодернистском ключе [Евсюкова, Абраменко, 2019]). Для постмодернистского персонажа настоящее и будущее предстают «обреченными» феноменами, под негативным воздействием прошлого приобретают негативную перспективу осмысления.

Само настоящее превращается в нескончаемую попытку «окунуться» в прошлое, представляет собой нецелостную версию действительности,

искаженную некогда пережитой событийности (ср. с мнением философов-постмодернистов о том, что настоящее время утрачивает свою «глубину» вследствие отсутствия причинно-следственных связей между текущими событиями [Джеймисон, 2019: 72]).

В процессе того, как категория времени утрачивает концептуальные основания, пространство приобретает определенное смысловое содержание, подвергаясь при этом фрагментации и выражаясь потерянность современного человека в пространстве симулякров. Исследователи постмодернистских текстов говорят о гиперпространстве, в котором персонаж организует свое окружение, концептуализует свою позицию с учетом внешнего мира [Бешукова, 2016: 215], [Бешукова, Хачмафова, 2017: 110], [Литвинцева, 2015: 590]. Постмодернистское гиперпространство проецирует настолько замысловатое окружение, что персонаж теряется в нем, постоянно испытывая спазматические сдвиги во временной оси.

Многие исследователи рассматривают путешествие во времени как определенный поджанр научно-фантастической литературы (более подробно см. [Бавыкина, 2015], [Старикова, 1988]). В этой связи тексты научной фантастики можно определить, как художественное повествование, в котором воссоздается авторские миры, между которыми персонаж сознательно или бессознательно курсирует вследствие наличия у него специфической психической способности или используя некоторое техническое средство. Путешествие во времени, таким образом, может представлять плодом воображения персонажа.

Мысленно проникая в различные темпоральные пласты, персонаж телесно остается неподвижным, пребывает в своем естественном окружении, хотя у читателя создается иллюзорное впечатление действительности данной дислокации. Персонаж перемещается в другое время с целью «убежать» от настоящего, избавиться от разрушающего воздействия прошлого. Для авторов-фантастов прием путешествия во времени оказывается эффективным средством выражения потребности на мгновение избежать повседневной

реальности, предаться чувству ностальгии о прошлом, апробировать научные теории, актуальные для современности.

Феномен путешествий во времени, реализуемый в контексте научно-фантастического повествования, как правило, предполагает обоснование причинно-следственных связей между элементами воссоздаваемой нелогичной ситуации. Можно выявить три условия, предопределяющие путешествия во времени в рамках научной фантастики.

Условие 1. Путешествие осуществляется персонажем между темпоральными пластами, принадлежащими одной и той же временной последовательности событий: объект повествования осуществляет скачок между разными галактиками, который сопровождается сдвигами во времени.

Условие 2. Путешествие осуществляется одним и тем же персонажем: между психологическими состояниями, испытываемыми этим персонажем в настоящем и будущем (прошлом) прослеживается причинно-следственная связь.

Условие 3. Между «личностным» временем персонажа и «внешним» временем разворачивания событий в повествовании обнаруживается несоответствие: «личностное» время формируется в процессе того, как персонаж путешествует во времени; «внешнее» время отражает порядок следования земных событий; персонажу может потребоваться всего лишь несколько секунд «личностного» времени, чтобы проникнуть в прошлое на тысячу лет назад («объективного» времени).

Персонаж, путешествующий во времени, не является пассивным свидетелем будущего (прошлого), поскольку предпринимает радикальные изменения в рамках той временной оси, в которую он проникнул. Между тем моментом, когда персонаж отправляется в путешествие во времени, и моментом прибытия из этого путешествия устанавливаются причинно-следственные отношения.

В научно-фантастическом тексте моделируется иллюзия подобия между тем, что происходит в двух мирах, не совпадающих во временном

плане: обитатели мира, в который попал персонаж, в определенном отношении проявляют схожесть с землянами, многие события, происходящие в каждом из миров, выявляют общий смысловой знаменатель. Автор репрезентирует два мира одновременно, что дает возможность читателю прийти к заключению, что один из миров основан на осознании другого мира.

Автор-фантаст стимулирует читателя к признанию того, что миры, воспроизводимые в научно-фантастическом тексте, взаимодействуют друг с другом, а события, наблюдаемые в далеком мире, можно трактовать как потенциально возможные для земной реальности, если бы люди организовали свою жизнедеятельность в ином ключе. Читатель, опять-таки, сталкивается с иллюзией того, что отдельное событие, имевшее место в прошлом, подвергается изменению, а сходство между обитателями далекой галактики и землянами репрезентируется таким образом, что позволяет воспринимать их в качестве определенных стадий развития одного и того же сообщества в одном и том же мире.

Хронотоп путешествий во времени репрезентируют исторический процесс как «замороженный» пространственно-временной континуум, в котором будущее оказывается таким же определенным и неизменным, как и прошлое. Исследователи подчеркивают, что парадоксом путешествия на временной оси выступает фокусирование читательского внимания на социальном и историческом времени, драматизация философии истории, предполагающей иллюзорность неопознанной открытости будущих событий. Персонаж имеет возможность осуществлять выбор между несколькими альтернативными сценариями будущего.

В результате в научно-фантастическом повествовании разрабатывается два типа хронотопа – путешествие во времени и альтернативная история, темпоральные планы которых формируют, своего рода, «миф», характерный для утопических идеологий, «случайность», подчеркивающую произвольность воссоздаваемых событий. Проникая в прошлое, персонаж,

как правило, видоизменяет будущее, что, в свою очередь, поднимает проблему психологических и антропологических оснований меняющегося времени. Вследствие этого фокус читательского внимания сосредотачивается на «Я» отдельного персонажа, стремящегося преодолеть травму, полученную в результате переживания некоторых событий в прошлом, проследить взаимообусловленность между прошлыми и настоящими событиями.

Авторы-фантасты предлагают реляционные подходы к проблеме взаимообусловленности событий, неявно выражают мысль о том, как радикальные изменения разнообразных аспектов функционирования современного общества способны оказать конструктивное воздействие на будущее. В этом усматривается умозрительная природа научно-фантастических текстов, обнажающих многочисленные проблемы современного социума, усиливающих неизбежность решения этих проблем в будущем.

Выводы по первой главе

1. Тексты научной фантастики – это уникальная репрезентация воображаемой реальности, которая – по своей онтологической природе – фундаментально отличается от мира повседневного опыта реального человека. Это популярная форма прозаического повествования, основывающаяся на научном воображении, знаниях и теории, которые системно проявляются в сюжетной линии, образах персонажей, тематике и авторских импликациях, заложенных в тексте. Термин «научная фантастика» применяется преимущественно к той категории текстов, в которых авторы делают попытки воссоздать правдоподобный виртуальный мир с опорой на общеизвестные или воображаемые теоретические принципы или потенциальную возможность радикальных изменений в организации современного общества.

2. Жанр научной фантастики обладает своими уникальными характеристиками. Воспринимая тексты данной жанровой принадлежности, читатель призван осознать не только авторское видение окружающего мира, но и иметь предварительный фонд знаний, позволяющий ему реагировать на текущие изменения в технологических инновациях, фиксировать причинно-следственные связи между такими категориями текста, как образы персонажей и их пространственно-временная локализация. Пространственное окружение, в котором, по воли автора, обнаруживает себя персонаж, часто противоречит реальности, известной читателю. Принадлежа к отдельному литературному жанру, тексты научной фантастики оказываются сферой активации и взаимодействия категории остранения и читательских когниций, что неизбежно влечет за собой порождение воображаемой реальности, альтернативной действительному эмпирическому окружению автора и читателей текста. Эти тексты задают повседневность и событийность, которые существенным образом отличаются от канонического мироустройства и миропорядка.

3. Многочисленные теоретические концептуализации понятия «метатекст» с необходимостью предполагают определение его онтологического статуса в художественном повествовании, который трактуется, как своего рода, «точка напряжения между мирами, вымышленными авторами и объективно существующими. Подчеркивается, в основе конструирования возможных миров в современных художественных текстах лежит авторская неуверенность в то, что окружающая объективная действительность может быть многогранно репрезентирована посредством средств языка. Вследствие этого поднимается проблема самой возможности повествовательного отражения повседневного опыта человека, а анализ метатекста осуществляется на стыке (в пограничье) взаимодействия художественного произведения и объективной действительности. Иным исследовательским измерением данного стыка предстает проблема внедрения авторских импликаций в художественный текст, который одновременно активно вовлекается в свою же собственную интерпретацию.

4. Художественное время – это стыковка внутреннего мира авторского сознания и внешнего мира окружающей действительности. Автор открывает читателю доступ к временной перспективе разворачиваемых событий как вероятностной сущности, внутренне пережитому опыту, который основывается, в том числе, на идеях объективности и общепризнанных фактических данных. Как категория художественного текста время отражает объекты окружающей действительности в такой последовательности, как они представлены в акте авторского восприятия, манифестирует собой определенную форму выражения значений и смыслов.

5. Стабильной характеристикой научно-фантастического повествования, в которых затрагивается проблема времени (в частности, путешествий, разворачиваемых во временной оси) преимущественно предстает нелинейность сюжетной линии, структуры освещаемых событий, логики восприятия персонажами окружающей действительности. В подобном повествовании часто активируются ретроспекции событий,

имевших место в прошлом, неожиданные и необъяснимые скачки в будущее. Феномен путешествий во времени предполагает диаметрально противоположное разграничение между «внешним» временем, на фоне которого разворачиваются события, и «личностным» временем, в соответствии с которым живет персонаж. Следовательно, выступая особенностью сюжета научно-фантастического повествования, путешествие во времени выявляет психологические аспекты жизнедеятельности персонажа.

ГЛАВА 2.
СЕМАНТИКА КАТЕГОРИЙ МЕТАТЕКСТА И ВРЕМЕНИ
И ИХ ПРАГМАТИЧЕСКАЯ НАГРУЗКА
В НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ
К. ВОННЕГУТА

2.1. Метатекст как конфигурация текстуальных миров и повествовательных уровней

В основе научно-фантастических и возможных миров лежат общие гипотетические структуры, эти миры задействуются авторами как экспериментальные сферы, фактически, отрицающие онтологические закономерности объективной действительности. В связи с этим в лингвистике текста такие понятия, как «научно-фантастический мир» и «возможный мир» некоторыми исследователями квалифицируются в качестве синонимичных теоретических конструкторов. Последовательности пропозиций, воспроизводимых автором в научно-фантастическом тексте, оказываются истинными исключительно в рамках отдельно взятого возможного мира.

Как представляется, данное теоретическое положение является релевантным при определении жанра научной фантастики с онтологической точки зрения. Научно-фантастический мир осмысливается в нашем исследовании как система пропозиций, существующая только в контексте художественного повествования отдельно взятого автора. В процессе постижения этого мира читатель декодирует его блоковые сегменты, следовательно, наряду с автором участвует в конструировании виртуальной реальности. В данном процессе читатель основывается на своих знаниях повседневной действительности. Другими словами, выявляется взаимозависимость между реконструкцией воображаемого мира, зафиксированного в повествовании, и реконструированным

повествовательным миром: в читательском сознании один мир интегрируется в рамки другого мира.

В обозначенном выше ракурсе интерпретации авторских научно-фантастических миров актуальной оказывается теория вертикального понимания повествования, предложенная Р. Бартом. Исследователь, в частности, отмечает: «Понять какое-либо повествование – значит не только проследить, как разворачивается его сюжет, это значит также спроецировать горизонтальные связи, образующие повествовательную “нить”, на имплицитно существующую вертикальную ось. Чтение (слушание) рассказа – это не только движение от предыдущего слова к последующему, это также переход от одного уровня к другому» [Барт, 2000: 202]. В свете подобного вертикального осознания уровня художественного повествования можно квалифицировать в качестве подвижных текстовых сегментов. При вертикальном восприятии многоуровневого текста читатель от одной сферы воображаемой реальности – к другой сфере.

Подобное движение между уровнями П. Бергер и Т. Лукман репрезентируют как своеобразный «шок, который вызван переключением внимания в связи с этим переходом» [Бергер, Лукман, 1995: 18]. Данные исследователи анализируют множественные «сферы реальности», которые являются действенными для объективной повседневности. Однако подобная концептуализация, как мы полагаем, также может быть применена к повествовательным уровням научно-фантастического текста, читательскому передвижению от одного уровня к другому уровню в ходе восприятия авторской реальности.

В контексте отдельно взятого научно-фантастического повествования переход от одного воображаемого мира к другому миру вызывает у читателя аналогичный прагматический эффект, а именно шок вследствие сдвигов в кажущейся онтологической стабильности. В процессе переходов между научно-фантастическими мирами читатель реконструирует дейктический центр текста, который, в свою очередь, выступает сигналом воображаемой

природы художественного произведения. При этом метатекстовые сегменты проецируют коммуникативный контакт между автором и читателем.

Научно-фантастическое повествование, как правило, характеризуется особой прозрачностью, однако, тот факт, что автор точно не воспроизводит объективную реальность (т.е. отсутствие мимезиса), заметно усложняет эту прозрачность. Порождая научно-фантастический мир, автор экстраполирует отдельные сегменты объективной реальности на воспроизводимую воображаемые события, имитируя не эту реальность, а реализм происходящего.

В этой связи научно-фантастический текст можно интерпретировать как «симулякр симулякра», «третий порядок симулякра», по терминологии Ж. Бодрийяра [Бодрийяр, 2000]. В свете подобной интерпретации научно-фантастический текст оказывается расплывчатым означающим, которое не имеет означаемого, поскольку оно не репрезентирует каких-либо объективных объектов. Авторская имитация реалистичности предопределяет метатекстовое начало в научно-фантастическом повествовании, которое, в свою очередь, усиливает невозможность происходящего.

Повествования, интегрируемые в научно-фантастический текст, выявляют различную степень сложности. Тексты К. Воннегута являются ярким примером реализации техники повествования в повествовании. Так, романное повествование «Трехдневный отпуск из Пангалактики», принадлежащее перу вымышленного автора Килгора Траута, интегрируемое в финальные сцены романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер», порождает своеобразный микрокосм; в заключительных главах романа «Завтрак для чемпионов» автор становится персонажем, активно участвует в воспроизводимых событиях, вступая в диалог с Килгором Траутом, им же созданным персонажем. В обоих романах К. Воннегут использует научно-фантастическую событийность как методологию для исследования проблем создания литературного произведения.

В научно-фантастическом повествовании эффект невозможности воспроизводимой событийности в значительной степени нейтрализуется именно за счет интегрирования метатекстовых элементов, поскольку эти элементы поддерживают потенциальную допустимость происходящего, фокусируя читательское внимание на фикциональном характере событий. В тексте романов К. Воннегута метатекстовые вкрапления, фактически, приобретают форму «повествования в повествовании». При этом метатекст связывается с персонажем Килгором Трутом, который появляется во многих романах в ипостаси известного писателя.

Так, в романе «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер» инкорпорируемое повествование представляет собой краткое содержание произведения Килгора Траута «Трехдневный отпуск из Пангалактики», который читает главный герой Элиот во время автобусной поездки в Индианаполис. В ходе постижения романа читатель сталкивается с тремя формами реализации метатекста:

1. прямые цитирования из произведения Килгора Траута;
2. суммирование основного содержания этого произведения рассказчиком;
3. воспроизведение событий, которые происходят вокруг Элиота, читающего произведение Килгора Траута.

Каждая из указанных форм метатекста образует отдельный уровень повествования: время от времени читатель переключает внимание с одного уровня на другой уровень, одновременно воспринимая изменения, наблюдающиеся в ландшафте за окном автобуса и в голосе рассказчика. Внешний фон повествования воспроизводит события общего характера и связаны с тем, как Элиот Розуотер усаживается в автобусе и начинает читать книгу, автобус движется в направлении Индианаполиса. Этот внешний фон плавно переходит ко второму метатекстовому уровню повествования, а именно к изложению краткого содержания романа Килгора Траута после того, как автобус отходит от автостанции:

(1) «*There was more fussing outside the bus, but Eliot didn't think it had anything to do with him. He was immediately enchanted by the book, so much so that he didn't even notice when the bus pulled away. It was an exciting story, all about a man...*» [Vonnegut, 2014: 153];

«За окном автобуса возникла еще большая спешка, но Элиот даже не подумал о том, что зачинщиком ее он был сам. Он мгновенно был очарован книгой, которая поглотила его настолько, что он даже не заметил, в какой момент автобус отошел от автостанции. Это была восхитительная история, посвященная некоему человеку...» [здесь и далее перевод наш – Е.А.].

Воспринимая данный фрагмент, читатель – вслед за Розуотером – перефокусирует внимание от событий, наблюдаемых за окном автобуса к повествованию, которое начинает читать персонаж. Одновременно читатель эксплицирует неявное метатекстовое содержание: литературное произведение способно отвлечь от происходящего вокруг (ср. *He was immediately enchanted by the book... / Он мгновенно был очарован книгой...*). В последующем изложении в тексте поддерживается второй повествовательный уровень, выявляющий краткое содержание той книги, которую читает Розуотер во время автобусной поездки. Однако персонаж – по воли рассказчика – сосредотачивается не на событийной канве, а комментариях о персонажах и философских основаниях произведения, что не соответствует конвенциям научно-фантастического текста и порождает эффект обманутых читательских ожиданий.

Имплицитную метатекстовую нагрузку приобретает и образ Бойла, персонажа романного повествования, которую читает Розуотер, преподавателя английского языка по роду деятельности. Приводятся следующие доводы в пользу того, почему этот образ был избран в качестве главного персонажа:

(2) «*Earth was the only place in the whole known Universe where language was used. It was a unique Eathling invention... The reason creatures wanted to use*

language instead of mental telepathy was that they found out they could get so much more done with language»[Vonnegut, 2014: 153];

«Земля была единственным местом во всей известной Вселенной, где использовался язык. Это было единственным изобретением землян... Причина, почему земные существа хотели использовать язык вместо умственной телепатии, заключалась в обнаружении того, что посредством языка можно сделать гораздо больше дел».

В контексте научно-фантастического повествования концентрация читательского внимания на силе речи и вербально выражаемого языка, как и образе персонажа, который является учителем английского языка, оказывается необычной авторской находкой. В сильную позицию текста выдвигается феномен использования языка, его приоритет в отношении к науке и технологиям. Как мы уже отметили, текст воображаемого романа вымышленного писателя Килгора Траута интегрируется в реальный романский текст К. Воннегута, воспринимается как, своего рода, повествование в повествовании.

Подобный прием дает возможность автору заострить внимание читателя на проблеме метатекста научной фантастики. Язык (как система строительных блоков художественного произведения) квалифицируется в качестве человеческого изобретения, которое обладает большей важностью и полезностью, чем какие-либо научные технологии. Язык обеспечивает реализацию потребностей в информации, создает атмосферу, которая облегчает деятельность человека. Данная идея эксплицирует неявное метатекстовое содержание интегрированного повествования: язык – это метод коммуникации, который предстает более функциональным явлением, чем, например, телепатия, а художественные произведения оказывают на окружающий мир большее воздействие, чем современные технологии.

Далее в тексте наблюдается сдвиг от указанного комментария к краткому содержанию вымышленного романа «Трехдневный отпуск из Пангалактики», а также к прямому цитированию из этого романа. При этом

цитация заметно затрудняет плавность читательского восприятия произведения К. Воннегута в целом, поскольку цитируемый фрагмент (в котором опять-таки поднимается проблема важности языка) ни сюжетно, ни логически никак не связывается с предшествующим повествованием о Элиоте Розуотере. Ср.:

(3) «*‘Is it – is it – Mom?’ said Boyle, fighting back the tears. ‘Is it Pop? Is it Nancy?’ Nancy was the girl next door. ‘Is it Gramps?’ ‘Son–’ said the C.O., ‘brace yourself. I hate to tell you this: It isn’t **who** that has died. It’s **what** has died.’ ‘What’s died?’ ‘What’s died, my boy, is the Milky Way’*» [Vonnegut, 2014: 153];

«*‘Это, это, мама’, спросил Бойл, еле сдерживая слезы. ‘Это Поп? Это Нэнси?’ Нэнси была девочкой, живущей по соседству. ‘Это Гремис?’ ‘Сын –, сказала С.О., – возьми себя в руки. Ненавижу говорить тебе это: это не **кто-то** умер. Это **что-то** умерло’. ‘Что умерло?’ ‘То, что умерло, мой мальчик, так это Млечный Путь’*».

Формально Элиот находится в объективно существующей галактике Млечный путь, когда из книги воспринимает информацию о смерти этой галактики. А поэтому это событие является для него воображаемым, нереальным. Данный фрагмент воспринимается субъектом, который, в свою очередь, оказывается персонажем художественного текста, опять-таки постигаемого читателями, живущими в реальном мире. В основе указанного повествовательного приема лежит авторское стремление подчеркнуть фикциональную природу персонажа, читающего другое, воображаемое, литературное произведение. Этот прием, фактически, отражает процесс чтения художественного произведения, служит неявным способом напоминания читателю о занимаемой им позиции субъекта, воспринимающего данное произведение, а также о важности отдельно взятого фрагмента для интерпретации целостного текста.

Переключение читательского внимания от интегрированного повествования к основной сюжетной линии текста выявляет более сложную

динамику. В связи с этим процитируем полностью фрагмент, в котором реализуется это переключение:

(4) «*What's died, my boy, is the Milky Way*'.

Eliot looked up from his reading. Rosewater County was gone. He didn't miss it.

When the bus stopped in Nashville, Indiana, the seat of Brown county, Eliot glanced up again, studied the fire apparatus on view there. He thought of buying Nashville some really nice equipment, but decided against it. He didn't think the people would take good care of it. Nashville was an arts and crafts center, so it wasn't surprising that Eliot also saw a glassblower making Christmas-tree ornaments in June.

Eliot didn't look up again until the bus reached the outskirts of Indianapolis» [Vonnegut, 2014: 153–154];

«*То, что умерло, мой мальчик, так это Млечный Путь*'.

Элиот оторвал взгляд от книги. Автобус уже миновал округ Розуотер. Он не пропустил этого.

Когда автобус остановился в Нэшвилле, штат Индиана, столице округа Браун, Элиот снова поднял глаза, изучая пожарную аппаратуру. Он подумал о том, чтобы купить в Нэшвилле действительно хорошее оборудование, но решил этого не делать. Он не думал, что люди будут хорошо заботиться об этом. Нэшвилл был центром искусств и ремесел, поэтому неудивительно, что Элиот также видел стеклодува, делающего украшения для рождественской елки в июне.

Элиот не смотрел в окно до тех пор, пока автобус не достиг окраины Индианаполиса».

Как это имело в повествовании ранее, читательское внимание – вслед за заинтересованностью, проявляемой Элиотом, переключается на изложение основных событий (в момент, когда Розуотер, внезапно прекратив чтение, оглядывается вокруг, чтобы понять, где он находится). Фрагмент имплицитно метатекстовое содержание, поскольку наглядно иллюстрирует базовый метод деавтоматизации читательского внимания и выдвижение в сильную позицию текущего повествования фикциональной природы художественного произведения, того, как сочетаются возможный мир повествования и метатекст.

Для того чтобы более наглядно проиллюстрировать взаимоотношения между текстуальными мирами и повествовательными уровнями в рамках фрагментов (1)–(4), представить переключение читательского внимания от одного уровня к другому уровню, целесообразно маркировать данные феномены (см. Таблицу 1).

В рамках нашего исследования мы не рассматриваем текстуальный мир и повествовательный уровень в качестве понятий одного порядка. Так, феномены П–2 и П–3, фактически, образуют синкретичное единство, поскольку они интегрируются в целостное повествование (П–1) с учетом определенной последовательности. Эти феномены относятся к одному и тому же текстовому миру, однако, к разным повествовательным уровням. Дифференциальное различие между П–2 и П–3 может быть описано не с учетом конкретного текстуального мира, а в терминах фреймирования. Каждый из рассматриваемых феноменов формирует определенный фрейм читательского восприятия вымышленной действительности, отражаемой в тексте романа К. Траута. При активации сегмента П–2 читатель получает прямой доступ к нему, непосредственно погружаясь в целостное повествование, поскольку тот факт, что Розуотер читает роман К. Траута, является важным событием именно целостного повествования.

Активация сегмента П–3 связывается с самостоятельной сюжетной линией, которая не пересекается с целостным повествованием. Воспринимая

П–3, читатель не принимает во внимание ту информацию, которую он уже получил из предшествующего текста, т.е. независимо от общего развития событийной линии в повествовании. Вместе с тем, фрагмент романа К. Траута не существует автономно (поскольку он не является фактом объективной действительности, оказывается плодом воображения К. Воннегута): читатель имеет возможность воспринимать текст «Трехдневного отпуска из Пангалактики» исключительно в ходе рецепции романа К. Воннегута (который, в свою очередь, объективно существует).

Таблица 1. Повествовательные уровни в тексте романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер» (заключительная часть)

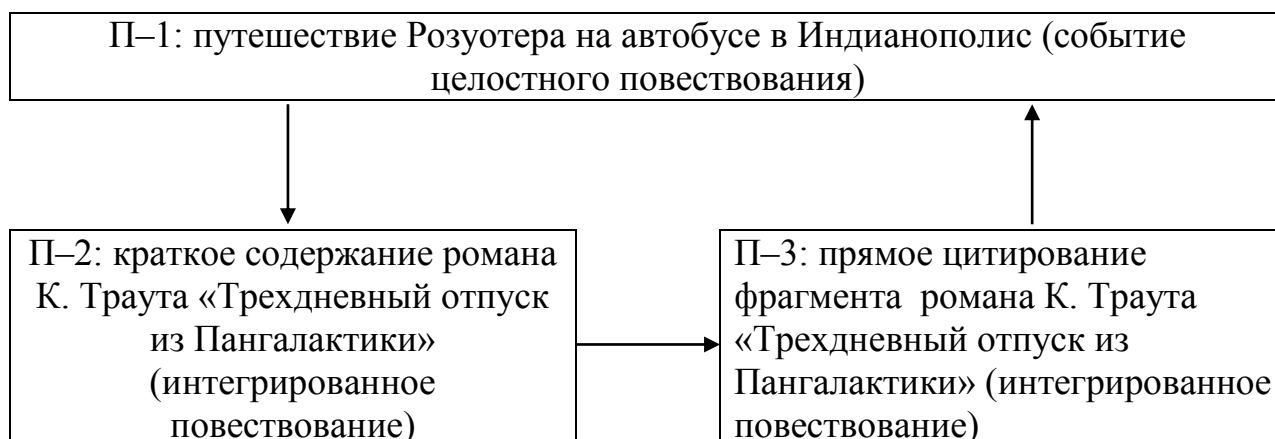
П–1	целостное повествование текста, отражающее развитие определенной сюжетной линии;
П–2	сегмент интегрированного повествования, репрезентирующий краткое содержание романа «Трехдневный отпуск из Пангалактики» К. Траута;
П–3	сегмент интегрированного повествования, содержащий дословную цитату из указанного романа К. Траута.

Взаимоотношения между текстуальными мирами в данном случае предстают прямыми и однонаправленными, как для персонажа Элиота Розуотера, так и читателя. Сам читатель имеет возможность проникать в субъективный мир Розуотера, однако, Розуотер не проявляет какого-либо интереса, чтобы пересечь границу повседневной реальности, в которой живет читатель, не способен сделать это. Ср. с художественным повествованием от первого лица, в котором персонаж-рассказчик наделяется потенциальной возможностью напрямую обращаться к читателю, т.е. приписывать себе функцию объективно существующего собеседника, преступая границы

текстуального мира и оказываясь в повседневной читательской действительности.

В контексте анализируемого нами фрагмента ((1) – (4)) исходно наблюдается сдвиг от П–1 к П–2, переход к П–3, а затем опять к П–1. Взаимоотношения между этими повествовательными феноменами иллюстрируются на Схеме 1.

Схема 1. Взаимоотношения между текстуальными мирами и повествовательными уровнями в романе К. Воннегута «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер»



Примечание:
Стрелки указывают на направление читательского внимания в процессе восприятия текста

Частные пространства П–2 и П–3 интегрируются в общее пространство П–1, однако, не смешиваются друг с другом. Эти пространства являются референциями на один и тот же артефакт (вымышленный текст романа К. Траута) и поэтому формируют автономные, но сходные с семантической точки зрения повествовательные уровни, которые репрезентируют единый текстуальный мир.

Текстуальные миры находятся внутри объективных повседневных миров, воспринимаются читателями как нечто реальное, но в то же самое время не существующее. Поскольку читатель не испытывает воздействия

текстуальных миров в условиях повседневности, эти миры преимущественно квалифицируются как копии, отражение объективной действительности. Они являются имманентными сегментами действительности, однако, существуют как воплощения художественных текстов. Как мы уже отметили, научно-фантастические тексты исследуются как экстраполяции объективной реальности, которые форматируют эту реальность под определенным углом зрения с целью порождения «новых» миров.

Эти миры являются гипотетическими, потенциально возможными. Миры, воспроизводимые в научно-фантастических текстах, следовательно, оказываются проблематичными, маркируют лиминальное пространство, сутью которого предстает потенциально возможный мир. Читатель получает доступ к этим мирам лишь с опорой на языковые средства его воспроизведения в художественном тексте. Персонажи, действующие в научно-фантастическом тексте, расцениваются в качестве воображаемых сущностей, их миры, фактически, не совместимы с читательской объективной повседневностью. Вследствие этого между возможными мирами и реальной действительностью существует водораздельная граница.

Поскольку текст романа «Трехдневный отпуск из Пангалактики», написанный вымышленным автором К. Траутом, воспроизводится К. Воннегутом как научно-фантастическое произведение, можно полагать, что между повествовательным миром, конструируемым этим текстом, и субъективным миром персонажа Розуотера, читающего роман, обнаруживаются четкие границы. Каждый из повествовательных уровней, репрезентирующих миры романа К. Траута (П–2 и П–3), фактически, являются несовместимыми с повествовательным уровнем П–1, который отражает мир романа К. Воннегута. Текст этого романа выявляет научно-фантастическую предопределенность. Вследствие этого воспроизводимый в нем мир квалифицируется как продукт контрфактического мышления, т.е. не соприкасается с объективной реальностью, в которой живет читатель. Сам читатель интуитивно воспринимает данный мир в качестве конструкта

авторского воображения, артефакта альтернативной реальности. А поэтому научно-фантастические миры предстают гибким средством воспроизведения метатекста.

В контексте анализируемого нами фрагмента из романа К. Воннегута метатекстовое начало активизируется с опорой на такой прием, как интеграция пространств П–2 и П–3 в пространство П–1, что, в свою очередь, фокусирует читательское внимание на фикциональном характере целостного научно-фантастического произведения. Образ Розуотера приобретает двойную функциональную нагрузку, выступая в таких ипостасях, как:

1. персонаж целостного текста К. Воннегута;
2. читатель, постигающий возможный фантастический мир, который воссоздается в рамках вымышленного романа «Трехдневный отпуск из Пангалактики».

Эксплицируя эту нагрузку, читатель текста К. Воннегута зеркально отражает процессы постижения художественного произведения. Другими словами, повествовательная структура научно-фантастического произведения функционирует в качестве метатекстового средства.

Текст романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер» наглядно иллюстрирует интеграцию повествовательных уровней, имплицитующих метатекстовое содержание, в глобальное повествование. Согласно нашим наблюдениям, в научно-фантастических текстах К. Воннегута взаимодействие повествовательных уровней может приобретать и иные формы. В частности, в основе порождения этих уровней может лежать образ, так называемого, внутреннего автора (о концепции внешнего и внутреннего автора см. [Зенкин, 2017: 151–164]). Посредством данного метатекстового механизма в повествование вводятся авторские комментарии, которые, как правило, обнаруживают специфику актов художественного творчества, вклиниваются в основную событийность, отражаемую в произведении. Прерывание сюжетного разворачивания повествования посредством

озвучивания голоса внутреннего автора порождает разрыв между миром самого автора и текстуальным миром, воссоздаваемым в произведении.

Другими словами, внутренний автор конструирует в тексте еще один воображаемый мир, отражающий всю палитру его творческой личности. В подобном контексте переход от одного повествовательного уровня к другому уровню оказывается более плавным, чем сопряжения между пространствами П–1, П–2 и П–3, которые были проанализированы на материале романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер».

В шести романах К. Воннегута воспроизводится образ вымышленного писателя Килгора Траута, перу которого, якобы, принадлежат многочисленные научно-фантастические романы. Образ этого писателя можно трактовать как Альтер-эго реального автора, метонимической репрезентацией всех творческих личностей, работающих в сфере научно-фантастического литературного жанра. В финальных главах романа «Завтрак для чемпионов» Воннегут-рассказчик (в ипостаси воображаемого Альтер-эго Филбоида Стадджа) вступает в прямой коммуникативный контакт с Килгором Траутом. Диалогические взаимоотношения между воображаемым и реальным автором проливают свет не столько на творческую специфику текстопорождения, сколько на художественный текст как артефакт. В результате можно говорить еще об одной модели создания метатекстового содержания на глобальном уровне научно-фантастического повествования.

В целях анализа данной модели на материале текста «Завтрак для чемпионов» выделим те повествовательные уровни, которые реализуют метатекстовое содержание (см. Таблицу 2). Повествовательные уровни П–2 и П–3 активируют образ Филбоида Стадджа, однако, в разных коммуникативных ипостасях: П–2 фиксирует неявное присутствие персонажа через комментарии, которые сообщаются им читателю; в П–3 этот персонаж выходит на авансцену повествования, вступает в прямой диалог с вымышленным писателем К. Траутом. В тексте обнаруживается явная дифференциация между моментами повествования, когда Ф. Стадж

выражает свои комментарии относительно разворачиваемых событий и активно участвует в этих событиях.

Таблица 2. Повествовательные уровни текста романа «Завтрак для чемпионов» (Эпилог)

П–1	появление на сцене повествования образов Килгора Траута, Дуэйна Гувера и некоторых иных персонажей;
П–2	участие К. Воннегута-рассказчика (в образе Филбоида Стадджа) в общем сюжете текста;
П–3	коммуникативный контакт между К. Траутом и Ф. Стаджем;
П–0	репрезентация «пустоты», которая символизирует Ф. Стадджа как «невидимого» автора (пространство, лежащее в основании уровней П–1, П–2 и П–3).

Метатекстовое содержание, эксплицируемое читателем из выявленных повествовательных уровней, тесно связывается с той проблематикой, которая поднимается в эпилоге романа. Так, возникают образы зеркал и линз, описываемые в качестве поверхностей, через которые осуществляется просачивание, вытекание, что можно воспринимать как метафору пересечения границ. Так, линзы очков Ф. Стадджа представляются в тексте как «два отверстия в другую Вселенную». Зеркала и линзы не только преломляют свет, но и служат дверным проемом в другие миры. Именно в эпилоге романа поднимается проблема фикциональной природы художественного текста. В частности, повествовательный уровень П–3 содержит комментарии Ф. Стадджа метатекстового характера, которые фокусируют читательское внимание на том, что персонажи данного художественного произведения являются плодом авторской фантазии. Ср.:

(5) «*Trout was a famous made-up person in my books*» [Vonnegut, 2015: 150];

«*Траут был самым известным выдуманым персонажем в моих книгах*».

В данном случае Ф. Стаддж, фактически, озвучивает суждение К. Воннегута, в научно-фантастических произведениях которого К. Траут является «кочующим» персонажем. Аналогичным образом Ф. Стаддж заявляет о своей безграничной власти над остальными персонажами, их предопределенности собственными намерениями. Ср.:

(6) «*I had made him [Dwayne Hoover] up, of course – and his pilot, too. I put Colonel Looseleaf Harper, the man who had dropped an atomic bomb on Nagasaki... I made Rosewater an alcoholic in another book. I now had him reasonably well sobered up, with the help of Alcoholics Anonymous. I had him use new-found sobriety... He was only confused so far. I could have killed him, and his pilot too, but I let them live on*» [Vonnegut, 2015: 150];

«*Конечно, я породил его [Дуэйна Гувера] – и его пилота тоже. Я поставил за штурвал полковника Лузлифа Харпера, человека, сбросившего атомную бомбу на Нагасаки... В другой книге я сделал Розуотера алкоголиком. Теперь я достаточно хорошо протрезвил его с помощью общества Анонимных алкоголиков. Я заставил его использовать новообетенную трезвость... До сих пор он был только в замешательстве. Я мог бы убить его, и его пилота тоже, но я позволил им жить дальше*».

Данные суждения о персонажах выдвигают образ Ф. Стадджа в сильную позицию повествования, детализируют этот образ как всеведущего и вездесущего создателя художественного текста. В основе его манипулятивной стратегии лежат личностные потребности в обеспечении плавного сюжетного разворачивания текста, а поэтому суждения о «подневольных» персонажах выражаются с позиции «Я» рассказчика. Научно-фантастическая проза К. Воннегута принадлежит к постмодернистскому направлению в литературном творчестве.

Метатекстовое содержание субъективных суждений рассказчика о персонажах в данном контексте можно рассматривать как, своего рода, неявную пародию на всеведущность и вездесущность субъекта постмодернистского повествования.

На повествовательном уровне П–3 голос рассказчика озвучивает свою власть над судьбами создаваемых им персонажей, активно вмешивается в событийную канву текста. Вследствие этого воссоздаваемый текстуальный мир утрачивает свое подобие объективной реальности, которая была характерна данному миру в предшествующем изложении событий. Образы персонажей воспринимаются читателем как конструкты авторского воображения, не имеющие ничего общего с повседневной действительности, что заметно усиливает фикциональную предопределенность повествования, способствует экспликации его метатекстовой основы.

Фокусирование читательского внимания на фикциональном характере художественного произведения, создаваемого – по воле К. Воннегута – Ф. Стадджем, предстает имманентной частью более глобальной авторской программы, связанной с определением статуса научно-фантастического повествования. С традиционной точки зрения романы «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер» и «Завтрак для чемпионов» не могут быть однозначно интерпретированы как научно-фантастические. Так, текстуальный мир, воспроизводимый в романе «Завтрак для чемпионов», фактически, имитирует ту повседневную реальность, в которой живет читатель (за исключением авторских кратких комментариев Ф. Стадджа о романах К. Траута, которые имеют место на повествовательном уровне П–3). Представляется, что можно говорить об отдельных элементах, создающих эффект читательского когнитивного диссонанса, которые сближают этот текст с научно-фантастическим жанром. В частности, подобный диссонанс создают словосочетания типа *in Dwayne's part of the planet* / *в той части планеты, где живет Дуэйн* [Vonnegut, 2015: 51], референции на Землю как

planet Earth / планета Земля [Vonnegut, 2015: 64] или просто как *planet* / планета [Vonnegut, 2015: 83].

В первой части текста романа фоновая информация активизирует представления автора о мироустройстве как об отчужденном и абсурдном феномене. Выражая свою беспристрастную оценку происходящих событий, автор дистанцируется от наблюдаемых явлений, вводит метатекстовые элементы, которые являются способом неявной оценки воображаемого мира в повествовании.

Фокусирование внимания читателя на воображаемой природе текстуального мира, его несхожести с объективной повседневной реальностью предопределяет статус «Завтрака для чемпионов» как научно-фантастического повествования. Текстуальный мир воспроизводится как гипотетически возможная повседневность, как потенциально соприкасающаяся с действительной реальностью именно с опорой на указанные языковые средства, которые создают эффект читательского когнитивного диссонанса. Авторские механизмы создания фикциональной предопределенности конструируемого текстуального мира могут быть обнаружены, как правило, в любом научно-фантастическом повествовании.

Мы относим «Завтрак чемпионов» к научно-фантастическому повествованию в силу действия следующих механизмов:

- метатекстовое воссоздание текстуального мира;
- репрезентация зеркала и линз как, своего рода, перегородок между различными мирами;
- эффект когнитивного диссонанса, создаваемого авторской беспристрастной оценкой явлений текстуального мира.

Осознание действия указанных механизмов лежит в основе читательской фоновой информации, необходимой для релевантной интерпретации событий, происходящих в заключительных главах романа и его эпилоге. Событийная последовательность, которую рассказчик Ф. Стаддж квалифицирует как «духовную кульминацию», маркируется

повествовательным уровнем П–2, на котором сам рассказчик (выйдя из «пустоты», т.е. повествовательного уровня П–0) и К. Траут сосуществуют в одном пространстве и диалогически взаимодействуют.

На этом уровне К. Воннегут утрачивает контроль над своими персонажами, событиями, в которых эти персонажи участвуют, поскольку Ф. Стаддж из внутреннего автора трансформируется во внешнего автора. Интересно отметить, что К. Траут исходно замечает лишь линзы очков Ф. Стадджа (вход в другую вселенную). В символическом смысле Ф. Стаддж появляется именно через этот вход и, как рассказчик, порождает повествовательный уровень П–2. Образ солнцезащитных очков выступает метафорой миметического характера акта художественного творчества, способность рассказчика все видеть и фиксировать в своей памяти.

При встрече с К. Траутом, Ф. Стаддж отмечает, что из всех персонажей, созданных им, именно Траут обладает достаточным воображением для определения того, что он является фикциональным конструктом. К. Траут выявляет определенную независимость, что, в свою очередь, имплицитно информирует о неабсолютной власти рассказчика над воссоздаваемыми им персонажами.

Как представляется, эта импликация поддерживает мысль Р. Барта о том, что персонажи проявляют определенную автономию от авторского воображения и намерений (более подробно см. [Барт, 1994(а)]). На некоторое мгновение в тексте наблюдается смешение повествовательных уровней П–1 и П–3, а затем снова активируется уровень П–2. Именно на этом уровне Ф. Стаддж выходит на авансцену повествования и испытывает негативное и насильственное влияние со стороны персонажей, созданных им. Ср.:

(7) «... *I had created Dwayne and his violence and the city, and the sky above and the Earth below. Even so, I came out of the riot with a broken watch crystal and what turned out later to be a broken toe. Somebody jumped backwards to get out of Dwayne's way. He broke my watch crystal, even though I crated him, and he broke my toe*» [Vonnegut, 2015: 275];

«... Я создал Дуэйна и его насилие, и город, и небо над головой, и Землю внизу. Тем не менее, я вышел из бунта с разбитым часовым кристаллом и тем, что позже оказалось сломанным пальцем ноги. Кто-то отпрыгнул назад, чтобы убраться с дороги Дуэйна. Он разбил мой кристалл для часов, хотя именно я его создал, и он сломал мне мизинец на ноге».

Читатель эксплицирует неявное метатекстовое содержание: авторитарность Ф. Стадджа начинает разрушаться: персонажи, которые являются конструктами воображения рассказчика, пересиливают его, наносят ему физические увечья. Меняется и статус Ф. Стадджа в повествовании: из постороннего наблюдателя он становится активным участником событий, им же конструируемых. На повествовательном уровне П–2 рассказчик и персонажи взаимодействуют друг с другом, что имеет разрушительные последствия для обеих сторон.

Читатель выявляет еще один метатекстовый смысл: всесилие рассказчика приводит к отрицательному результату как следствие неуместности проявляемой власти. Меняется характер взаимоотношений между рассказчиком и порождаемым им текстом. Персонажи восстают против власти рассказчика. В частности, когда Ф. Стаддж сообщает К. Трауту, что он является создателем текста, тот испытывает шок, реагирует нетривиальным способом, когда рассказчик спрашивает, есть ли у него какие-либо вопросы. Ср.:

(8) «*If I were in your spot, I would certainly have loads of questions,*’ I said. *‘Do you have a gun?’* he said. I laughed... *‘I don’t need a gun to control you, Mr. Trout. All I have to do is write down something about you, and that’s it.’* *‘Are you crazy?’* he said. *‘No,’* I said. *And I shattered his power to doubt me. I transported him to the Taj Mahal and then to Venice and then to Dar es Saalam and then to the surface of the Sun, where the flames could not consume him – and then to Midland City again...»* [Vonnegut, 2015: 292–293];

«– Если бы я был на вашем месте, у меня, конечно, было бы много вопросов, – сказал я. – У тебя есть пистолет? – спросил он. Я рассмеялся...

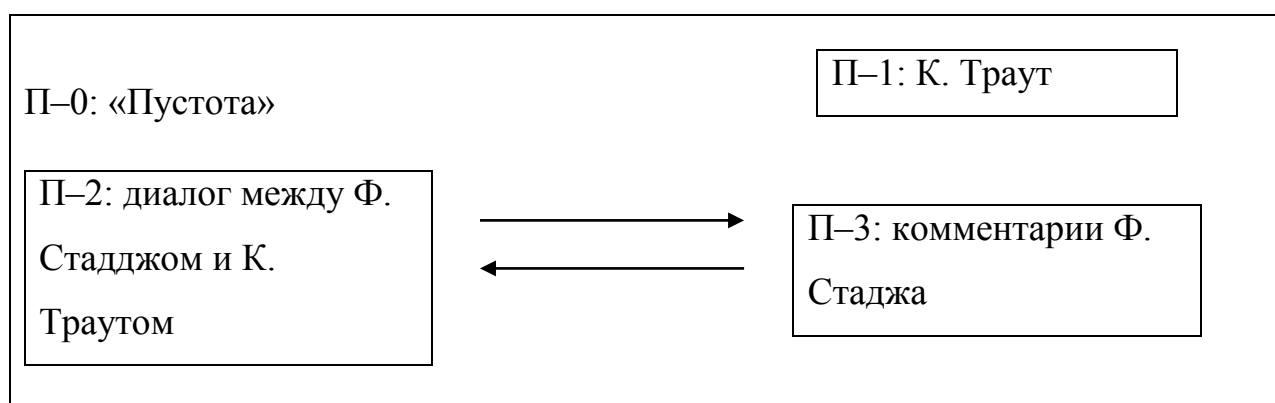
– Мне не нужен пистолет, чтобы контролировать вас, мистер Траут. Все, что мне нужно сделать, это написать что-нибудь о вас, и все. – Нет, – сказал я. И я разрушил его способность сомневаться во мне. Я перевез его в Тадж-Махал, затем в Венецию, затем в Дар-эс-Саалам, а затем на поверхность Солнца, где пламя не могло поглотить его, а затем снова в Мидленд-Сити...».

После диалога с К. Траутом Ф. Стаддж снова переходит на повествовательный уровень П–0, т.е. в «пустоту». Доминирующее положение в тексте остается за повествовательным уровнем П–3. Этот уровень сохраняет автономность и не интегрирует в себе другие уровни (ср. с текстом романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер», в котором уровни П–2 и П–3 инкорпорируются в уровень П–1). Автономность поддерживается и уровнем П–0, «пустота», которая является средой естественного обитания для Ф. Стадджа как рассказчика в повествовании от первого лица. В отличие от романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер», в «Завтраке для чемпионов» повествовательные уровни П–1, П–2 и П–3 манифестируют различные текстуальные миры, при этом два последних уровня на определенное мгновение пересекаются друг с другом. Взаимоотношения между выделенными повествовательными уровнями репрезентируются на Схеме 2.

Подавляющее большинство действий персонажей, составляющих сюжетную линию повествования, наблюдается на уровнях П–0 и П–3, т.е. как без участия, так и при посредничестве рассказчика. При этом повествования рассказчика сопровождаются иллюстрациями, которые отражают прямой коммуникативный контакт автора и читателя, служат средством напоминания читателю о том, что воссоздаваемый мир обладает фикциональной природой. Читатель воспринимает это повествование, как реализуемое таким субъектом, который активно вмешивается в события, предопределяет целостное разворачивание событийности.

Образ рассказчика выполняет функцию своеобразной линзы, с опорой на которую читатель время от времени перефокусирует внимание с субъективной перспективы восприятия происходящего на текстуальный мир повествования. Специфика формирования автономных уровней проливает свет на характер экспликации метатекста читателем. Моделирование повествовательных уровней предстает результатом остраненной позиции внутреннего автора, которая имеет место на П–1. На уровне П–1 внутренний автор не участвует в событиях повествования, что, в свою очередь, подготавливает основу для его субъективных (и метатекстовых) комментариев, которые составляют содержание уровня П–3. Вследствие этого данный уровень интерпретируется читателем как металептическое воспроизведение вымышленной реальности. Уровень П–3 предопределяется уровнем П–1.

Схема 2. Взаимоотношения между текстуальными мирами и повествовательными уровнями в романе К. Воннегута «Завтрак для чемпионов»



Примечание:

Стрелки между уровнями П–2 и П–3 указывают на возможность их взаимопроникновения.

Уровень П–1 лежит в основе остраненной природы текстуального мира, который воспроизводится на уровне П–3. Именно поэтому, как

представляется, данный текстуальный мир воспринимается читателем как научно-фантастический конструкт, несмотря на то, что рассматриваемый мир воссоздается без учета каких-либо конвенций, характерных для жанра научной фантастики. Другими словами роман «Завтрак для чемпионов» квалифицируется в качестве научно-фантастического повествования вследствие озвучивания голоса внутреннего автора, активации уровня П–1 и воссоздания экспериментального текстуального мира, в котором рассказчик занимает остраненную позицию.

Указанная авторская техника конструирования научно-фантастического повествования базируется на явно выражаемом метатексте как результат инкорпорирования художественного эксперимента в событийную канву. Гармоничное сочетание формы повествования и его функциональной нагрузки создает уникальный научно-фантастический мир, который характерен исключительно для романских текстов К. Воннегута.

В романе «Завтрак для чемпионов» получает конкретизацию два взаимодействующих повествовательных уровня: П–2, в рамках налаживается диалогическая коммуникация между К. Траутом и Ф. Стадджем, и П–0, сферой обитания Ф. Стаджа до выхода на авансцену повествования. «Закадровое» присутствие Ф. Стаджа на уровне П–1 создает условия для конструирования уровня П–2, на котором рассказчик испытывает сопротивление со стороны персонажей. Рассказчик предпринимает попытку обрести контроль над персонажами, что вызывает только насмешку с их стороны. Как внутренний автор текста Ф. Стадж утрачивает свою былую повествовательную власть, его манипулирование образами персонажей заметно ослабляется.

При подобном положении дел неявным содержанием метатекста оказывается идея Р. Барта о смерти автора, согласно которой художественное произведение не является сферой экспликации авторских смыслов, а присвоение авторства, авторской интерпретации объективной действительности – это ограничения, налагаемые на текст. В контексте

анализируемого романа влияние автора на семантическое содержание текста непосредственно уравнивается с предопределением текста образом автора в процессе текстопорождения. Другими словами, повествовательный уровень П–2 выявляет ироническое отношение К. Воннегута к теоретической концепции, которая была разработана Р. Бартом.

Этот повествовательный уровень формирует экспериментальное пространство, фокусирующее читательское внимание на том, что образа автора не играет первостепенной роли в порождении текста, а персонажи оказываются в определенном смысле конструктами, независимыми от авторских намерений. Доминирующим механизмом реализации указанного экспериментального пространства предстает метатекст, который связывается с тем, что автор берет на себя функцию персонажа и активно вмешивается в им же порождаемые события.

Авторский голос озвучивается в комментариях-суждениях о персонажах, что, в свою очередь, создает дистанцию между Воннегутом-автором и Стадджом-рассказчиком. В определенной степени эта дистанция возводит образ рассказчика в ранг воображаемых конструктов, проблематизирует статус рассказчика как внутреннего автора повествования. Исходно являясь автором текста, К. Воннегут вступает в порождаемый им виртуальный мир, налаживает коммуникативный контакт с К. Траутом и Ф. Стадджом. Так, К. Траут посылает телепатические сообщения К. Воннегуту (создателю художественного универсума), а Ф. Стаддж в эпилоге романа вступает с автором в прямой диалог. Как мы уже отметили, на повествовательном уровне П–2 голос Ф. Стадджа сливается с голосом К. Воннегута, а образ К. Траута выступает в качестве Альтер-Эго реального автора.

Другими словами, К. Траут и Ф. Стаддж оказываются разными повествовательными ипостасями К. Воннегута. На повествовательном уровне П–0 все три образа формируют синкретичное единство, идентифицируются как единая идентифицируемая сущность. Повествовательный уровень П–0

можно квалифицировать как «закадровую» реальность, лежащую в основе текстуального мира, из которого по мере необходимости «извлекаются» виртуальная и объективная идентичность автора. Научно-фантастическая фикциональность романа «Завтрак для чемпионов» объективирует взаимоотношения между реальным автором и порождаемым им текстом, создает текстуальный мир, в котором автор и персонажи взаимодействуют между собой, выявляет авторское видение того, в каком русле будет развиваться художественное творчество, если концепция Р. Барта о смерти автора утвердится в литературе.

Модели, проанализированные выше, дают возможность проследить способы синтеза возможных миров с научно-фантастическим текстом, следствием которого является необходимость читательской экспликации авторской метатекстовой проблематики из формируемых повествовательных уровней. Явное / неявное метатекстовое содержание зарождается именно на множественных (в нашем случае четырех) структурных уровнях научно-фантастического повествования, которые квалифицируются в качестве автономных возможных миров, механизмов фреймирования воспроизводимых событий. В свою очередь, отдельно взятые подобные миры оказываются идентичными текстуальным мирам, воссоздаваемым в научно-фантастическом произведении (ср., например, повествовательные уровни П–2 и П–3 в романе «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер»).

В рамках нашего исследования мы разграничиваем такие понятия, как «текстуальный мир», «возможный мир» и «повествовательный уровень». Однако, как мы увидели, отдельно взятый повествовательный уровень может воплощать собой аналогичный текстовой или возможный мир. В связи с этим повествовательные уровни предстают тем конструктом, с опорой на который читатель проникает в текстовые и возможные миры, ориентируется в этих мирах. На основании этого повествовательные уровни, проанализированные в данном параграфе нашего исследования, определяются как, своего рода,

дейктические средства фреймирования воспроизводимых ситуаций, которые моделируют новые миры.

Как мы уже отметили, интеграция возможных миров и научно-фантастического повествования в романах К. Воннегута является основой авторских импликаций метатекстового семантического содержания. В проанализированных нами текстах по-разному интерпретируется воображаемая («фикциональная») специфика художественного произведения. Так, в романе «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер» автор исследует онтологические основания фикциональности как категории научно-фантастического текста, выявляет конструктивную роль языка в создании повествования в повествовании (эффекта, так называемого, «внутреннего повествования»). В романе «Завтрак для чемпионов» прослеживается динамический статус категории автора в разворачивании повествования: уподобляясь персонажу, субъект повествования не только конструирует воображаемые ситуации, но и принимает активное участие в этих ситуациях, взаимодействует с другими участниками событий. В обоих романах метатекстуальная событийная канва формирует дополнительную сюжетную линию, является детализацией общего сюжета.

2.2. Метатекст как неявная реализация категории автора

подавляющее большинство рассказчиков К. Воннегута проживают полную внутренних и внешних конфликтов жизнь в антиутопическом социуме, сообщают читателю о том дискомфорте, который они испытывают вследствие своего физического окружения. В свою очередь, эти рассказчики отражают внутреннюю борьбу К. Воннегута со своей психологической идентичностью, своей ролью как автора научно-фантастических текстов. Авторская концепция развивается параллельно с постструктуралистскими теориями, свидетельствующими об ограниченном проявлении (или полном отсутствии) категории автора в художественном произведении. Так, М. Фуко

оспаривает конструктивную роль автора в текстопорождении, отдает приоритет читателю в этом процессе. В аналогичном творческом ключе разрабатывает свои идеи и Р. Барт, который говорит о вторичности авторской перспективы для читателя. К. Воннегут оспаривает указанные теории, постулирует предопределенность художественного произведения категорией автора, в том числе, широко применяя метатекст.

Образ К. Траута впервые появляется в тексте романа «Дай вам Бог здоровья, мистер Розуотер». Этот образ отражает потребности автора неявно выразить свое личностное Я в событийной канве научно-фантастического повествования. Интерпретируя смысловую нагрузку, закрепленную за образом мистера Розуотера, читатель фокусируется как на проблематике, которая поднимается в тексте романа, так и на параллелях между творческими методами К. Траута и К. Воннегута.

Как мы уже отметили, К. Траут появляется на заключительной фазе развития научно-фантастического повествования, выступая в качестве Альтер-эго К. Воннегута, дает объяснения действиям главного героя, его психологическому состоянию, т.е. выполняет функция автора художественного текста. При этом К. Траут – по воли К. Воннегута – использует прием сатирического изображения действительности, острого социального комментария; научно-фантастический элемент повествования приобретает непоследовательный характер, само повествование переключается преимущественно на антиутопическое изображение действительности. Образ К. Траута и порождаемые им научно-фантастические тексты связывают воедино романы К. Воннегута. Несмотря на то, что сам автор задействует в своих повествованиях различных рассказчиков, образ К. Траута постепенно начинает играть в них доминирующую роль, что, в свою очередь, отражает процесс становления К. Воннегута как автора научно-фантастических текстов.

В своих ранних романах К. Воннегут вводит образы таких рассказчиков, которые обеспечивают читателя комментариями относительно

изображаемых событий, конструируют дистанцию между самим автором и порождаемыми им текстами, воссоздают персонажей, отражающих авторские воззрения на социальную действительность. В романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (1969) К. Воннегут оспаривает литературные традиции, вводит авторскую перспективу военной действительности в научно-фантастическое повествование. Роман начинается следующим фрагментом:

(9) *«All this happened more or less. The war parts, anyway, are pretty much true. One guy I knew was really shot in Dresden for taking a teapot that wasn't his. Another guy I knew really did threaten to have his personal enemies killed by hired gunmen after the war. And so on. I've changed all the names»* [Vonnegut, 2009: 2];

«Все это более или менее произошло. Во всяком случае, военные части в значительной степени правдивы. Одного парня, которого я знал, действительно застрелили в Дрездене за то, что он взял чайник, который не принадлежал ему. Еще один парень, которого я знал, действительно угрожал убить своих личных врагов наемными убийцами после войны. И так далее. Я изменил все имена».

Персонаж Билли Пилигрим, испытавший разрушение Дрездена, фактически, затмевает личностный опыт восприятия войны К. Воннегутом. Сам автор скрывает свою субъективную реальность, порождая научно-фантастическое повествование о путешествии Билли во времени. В романе содержатся элементы, воспринимая которые читатель фокусируется на авторской идентичности К. Воннегута. Эти элементы, в свою очередь, носят метатекстовой характер.

Устанавливая с читателем диалогический контакт, уже в первой главе автор объясняет свою индивидуальную технику создания романного текста, детализует исходную неспособность воспроизвести жизненный опыт, вводит свой образ в персонажную сферу научно-фантастического повествования. Фактически, автор осмеивает себя и порождаемый им текст. Ср.:

(10) *«I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time... I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden... that it would be a masterpiece or at least make me a lot of money, since the subject was so big»* [Vonnegut, 2009: 3];

«Мне бы не хотелось рассказывать вам, во что мне обошлась эта паршивая книжонка в деньгах, беспокойстве и времени.... Я думал, что мне будет легко написать о разрушении Дрездена... что это будет шедевр или, по крайней мере, принесет мне много денег, так как тема была такой большой».

Выражая разочарование, К. Воннегут становится активным персонажем повествования, который стремится преодолеть травму личностного восприятия событий, связанных с бомбардировкой Дрездена во время Второй мировой войны. На протяжении всего повествования автор-персонаж время от времени утверждает свою психологическую идентичность. В частности, это находит отражение в повторе идеи о том, что он был свидетелем разрушительного события:

(11) *«I was there»* [Vonnegut, 2009: 87]; *«Я был там».*

История Билли Пилигрима воспроизводится от третьего лица, а личное местоимение первого лица ед.ч. в референтном плане указывает на Воннегута-персонажа, берущего на себя функцию рассказчика. Автор-персонаж сопровождает Билли Пилигрима в момент пребывания в лагере для военнопленных. Читатель воспринимает это трагическое событие с опорой на субъективную перспективу К. Воннегута. Автор эксплицитно заявляет о своем присутствии рядом с Билли, опять-таки уподобляя себя автономному персонажу повествования. Ср.:

(12) *«The Americans arrived in Dresden at five in the afternoon. The boxcar doors were opened... somebody behind him [Billy Pilgrim] said, 'Oz'. That was me»* [Vonnegut, 2009: 190];

«Американцы прибыли в Дрезден в пять часов пополудни. Двери товарного вагона открылись... Кто-то позади него [Билли Пилигрим] сказал: "Оз". Это был я».

Воссоздавая образ Билли Пилигрима и фантастические события, связанные с этим образом, автор, фактически, отражает свой личностный опыт постижения трагических разрушительных действий периода Второй мировой войны. Роман – это, своего рода, творческий проект, в котором с опорой на метатекст воссоздается идентичность автора. Уже в первой главе текста романа К. Воннегут фокусирует читательское внимание на своей индивидуальной повествовательной технике и манере воссоздания персонажей и событий, в которых они участвуют:

(13) «As a trafficker in climaxes and thrills and characterization and wonderful dialogue and suspense and confrontations, I had outlined the Dresden story many times. The best outline I ever made, or anyway the prettiest one, was the back of a roll of a wallpaper» [Vonnegut, 2009: 7];

«Как торговец кульминационными моментами, острыми ощущениями, характеристикой образов персонажей, замечательными диалогами, напряженными моментами и столкновениями персонажей, я много раз описывал историю Дрездена. Лучший набросок, который я когда-либо делал, или, во всяком случае, самый красивый, был на обратной стороне рулона обоев».

В контексте данного метатекстового повествования автор выявляет индивидуально-личностную специфику создания художественного произведения, в том числе, спонтанность мыслительных процессов, результаты которых необходимо сиюминутно запечатлеть на том материале, который находится под рукой (в данном случае рулон обоев и карандаш). К. Воннегут также подвергает осмеиванию многие свои тексты, полагая, что его творческие способности цементируются в процессе обретения уверенности как писателя. В первой главе автор приводит детализированные диалоги с

воображаемым персонажем в попытке возродить в памяти дрезденские трагические события. Он пишет:

(14) *«I don't think this book of mine is ever going to be finished. I must have written five thousand pages by now, and thrown them all away»* [Vonnegut, 2009: 29];

«Я не думаю, что эта моя книга когда-нибудь будет закончена. Я, должно быть, уже написал пять тысяч страниц и выбросил их все».

В гиперболизированной форме автор выражает в этом комментарии свое раздражение по поводу неспособности точно воспроизвести свои мысли, последовательно сформулировать сюжет создаваемого художественного произведения. В системном виде данная перспектива отображается в заключение первой главы текста:

(15) *«I've finished my war book now. The next one I write is going to be fun. This one is a failure»* [Vonnegut, 2009: 30];

«Я уже закончил свою военную книгу. Следующая книга, которую я напишу, будет веселой. Эта книга – полный провал».

Несмотря на то, что книга впоследствии получила самые высокие отзывы читателей, сам автор исходно считает ее неудачной, выражает сомнения в своих творческих способностях. Образ К. Воннегута скрывается в тексте романа за сухими юмористическими высказываниями. Вместе с тем, суждение (15) содержит важный концепт, отражающий авторскую позицию по отношению к художественному творчеству. Завершая роман, автор получает частичное удовлетворение от своего творчества, поскольку сумел достигнуть своей главной цели, а именно написать книгу о разрушительных событиях в Дрездене во время Второй мировой войны. Писатель неявно указывает о своем освобождении от гнетущей обязанности, возможно, в связи с этим рассказчики его последующих романов будут иметь возможность освещать современную проблематику общества.

Первая глава романа плавно переходит к повествованию о мыслимых казусах в жизни Билли Пилигрима. В самом конце первой главы автор пишет:

(16) «*It begins like this... it ends like this*» [Vonnegut, 2009: 30];

«*Все начинается вот так... все заканчивается вот так*».

Образ Билли Пилигрима появляется только во второй главе, но этот персонаж так и не наделяется функцией рассказчика. Другими словами, повествование в первой главе принадлежит именно К. Воннегуту. Несмотря на то, что автор достаточно редко участвует в сюжетной линии повествования (его появление, как правило, маркируется фразой *I was there / Я был там*), читатель осознает, что повествование ведется именно реальным автором романа, а не каким-либо воображаемым «закулисным» рассказчиком. Образы персонажей, окружающая их обстановка, как и общая событийность воссоздаются через призму авторского восприятия и точки зрения. Сам К. Воннегут оказывается всеведущим рассказчиком, который отражает в элементах повествования свою психологическую идентичность.

Роль К. Воннегута как всеведущего рассказчика заметно усиливается в романе «Завтрак для чемпионов». Главными персонажами этого романа являются Килгор Траут и Дуэн Гувер, которые, однако, так и не наделяются функцией рассказчика. В этом романе повествование ведется от лица К. Воннегута, который дает читателю объяснение того, какие мысли приходят в голову главным персонажам, почему они выполняют те или иные действия. В связи с этим за местоимением *Я/я* скрывается психологическая идентичность реального автора. Выступая рассказчиком, К. Воннегут осуществляет контроль за мыслями и действиями персонажей, однако, не дает им права озвучивать собственные суждения. Автор воссоздает сцены эксплицитного взаимодействия с воображаемыми персонажами, которые порождены им же. Роман принадлежит к постмодернистскому направлению и, возможно, вследствие этого в нем по-особому обыгрывается фикциональная природа

художественного произведения, выявляется специфическая роль реального автора-рассказчика.

В предисловии к роману автор сообщает читателю:

(17) *«I think I am trying to clear my head of all the junk in there... I'm throwing out characters from my other book, too. I'm not going to put on any more puppet shows. I think I am trying to make my head as empty as it was when I was born onto this damaged planet fifty years ago»* [Vonnegut, 2015: 6];

«Я думаю, что пытаюсь очистить свою голову от всего этого хлама... Я тоже выбрасываю персонажей из своей другой книги. Я не собираюсь больше устраивать кукольные представления. Я думаю, что пытаюсь сделать свою голову такой же пустой, какой она была, когда я родился на этой ущербной планете пятьдесят лет назад».

Автор выражает сарказм по поводу кратковременной цели, которую он преследует, создавая текст: роман писался как, своего рода, показатель временного интервала между его ранними и более поздними произведениями. Как мы уже отметили, роман «Завтрак для чемпионов» появился после выхода «Бойни номер пять», включает в себя референциальные указания на тех рассказчиков, которые контролировали повествование в предыдущих текстах. Персонаж Роузвотер появляется как поклонник вымышленного писателя К. Траута, мотивирует этого писателя к поездке через всю страну.

Персонаж Дуэн Гувер появлялся и в более ранних текстах К. Воннегута, однако, до этого он никогда не выступал в качестве главного героя. Другими словами, в предисловии к роману К. Воннегут освещает преследуемые стилистические цели: он становится всемогущим автором и поэтому способен не столько повторно воссоздавать образы персонажей из предшествующих романов, сколько устанавливать границы между вымышленным миром текста и объективной реальностью.

В тексте этого романа, однако, воспроизводится мотив, который является ключевым для «Бойни номер пять». На протяжении всего текста

повторяется фраза *and so on / и так далее*, которая следует после воспроизведения необъяснимых или нелогичных ситуаций (ср. аналогичную функциональную нагрузку фразы *So it goes / Такие вот дела* в романе «Бойня номер пять»). Автор объясняет читателю риторическую значимость этой фразы следующим образом:

(18) «*The proper ending for any story about people it seems to me, since life is now a polymer in which the Earth is wrapped so tightly, should be that same abbreviation, which I now write large because I feel like it: ETC. And it is in order to acknowledge the continuity of this polymer that I begin so many sentences with 'And' and 'So', and end so many paragraphs with '... and so on'*» [Vonnegut, 2015: 236];

«*Мне кажется, что подходящим концом для любой истории о людях, поскольку жизнь теперь – это полимер, в который так плотно завернута Земля, должна быть та же аббревиатура, которую я сейчас пишу большими буквами, потому что мне так хочется: И.Т.Д. И именно для того, чтобы признать непрерывность этого полимера, я начинаю так много предложений с 'И' и 'Так', и заканчиваю так много абзацев '... и так далее'».*

В основе рационального авторского объяснения рассматриваемого риторического приема лежат взгляды на социальную сферу текущей повседневности: повторы, обладающие как позитивной, так и отрицательной коннотацией, являются одной из доминирующих характеристик социума. Повтор фразы *and so on / и так далее* неявно отражает разочарования К. Воннегута в том, что проблемы общества не решаются конструктивным образом. Вместе с тем, автор прибегает к повтору данной ключевой фразы для выражения неявной критики общественной сферы социума.

В тексте романа также выявляются и другие авторские приемы озвучивания своих намерений, лежащих в основе порождения произведения. В частности, читатель сталкивается с множеством странных персонажей, спонтанными скачками в развитии сюжетной линии повествования,

циничными комментариями относительно недостатков в строении общества.

К. Воннегут сообщает читателю:

(19) «... *I understood how innocent and natural it was for them to behave so abominably, and with such abominable results: they were doing their best to live like people invented in story books*» [Vonnegut, 2015: 215];

«... Я понимал, насколько невинно и естественно было для них вести себя так отвратительно и с такими отвратительными результатами: они делали все возможное, чтобы жить, как люди, придуманные в книгах рассказов».

В данном фрагменте автор анализирует образы определенных персонажей, которые приобретают некоторые повествовательные полномочия, однако, тут же он приводит следующее метатекстовое суждение:

(20) «*I had no respect whatever for the creative works of either the painter or the novelist*» [Vonnegut, 2015: 215];

«У меня не было никакого уважения к творчеству ни художника, ни писателя».

К. Воннегут недооценивает своих персонажей, умоляет их значимость, что, в свою очередь, является сквозной темой в его художественном творчестве. Автор продолжает свою мысль:

(21) «*Why were so many Americans treated by their government as though their lives were as disposable as paper facial tissues? Because that was the way authors customarily treated bit-part players in their made-up tales. And so on*» [Vonnegut, 2015: 216];

«Почему так много американцев относились к своему правительству так, как будто их жизнь была такой же одноразовой, как бумажные салфетки для лица? Потому что именно так авторы обычно обращались с игроками в своих выдуманных историях. И так далее».

Фактически авторские метатекстовые комментарии иллюстрируют сатирический стиль, превалирующий в повествовании: создатель текста

воссоздает образы персонажей, которые вызывают у него антипатию, презрение и даже насмешку. Опять-таки фрагмент заканчивается повторяющейся фразой *and so on / и так далее*, которая фокусирует читательское внимание на авторской неявной критике современного социума.

В отличие от «Бойни номер пять» главы «Завтрака для чемпионов» характеризуются иной структурой. В повествовании чередуются события, связанные с детализацией образов Д. Гувера и К. Траута, вставляются авторские комментарии относительно этих образов, вместе с тем, поддерживается целостное разворачивание повествования. В тексте превалирует субъективная перспектива восприятия персонажей и событий, характерная для реального автора, хотя он и не является главным героем. Уже в предисловии к роману автор дистанцируется от создаваемого текста: вводится его личность, утверждается его роль рассказчика. К. Воннегут закрепляет право быть полноправным персонажем порождаемого им же повествования. Автор активно участвует в событиях, отображаемых в первой главе романа, выдвигая суждения метатекстового характера:

(22) *«Dwayne Hoover had oodles of charm. I can have oodles of charm when I want too. A lot of people have oodles of charm»* [Vonnegut, 2015: 21];

«Дуэйн Гувер обладал огромным обаянием. У меня тоже может быть куча обаяния, когда я захочу. У многих людей есть уйма обаяния».

Читатель сталкивается с агрессивным появлением автора на сцене повествования. Вследствие этого образ автора формирует своеобразный контраст системе персонажей, которые участвуют в повествовании. Оспариваются границы между воображаемым миром текста и реальной повседневностью: объективный автор сосуществует с вымышленными персонажами в одной повествовательной плоскости. Как и вымышленные персонажи, в процессе разворачивания повествования К. Воннегут принимает активное участие в воспроизводимых событиях. Автор периодически неявно сравнивает факты из своей объективной жизни и

виртуальной действительности персонажей, моделирует континуум, в котором отсутствуют четкие границы между реальным и вымышленным миром. Ср.:

(23) *«When Dwayne was a boy, when Kilgore Trout was a boy, when I was a boy, and even when we became middle-aged men and older...»* [Vonnegut, 2015: 25];

«Когда Дуэйн был мальчиком, когда Килгор Траут был мальчиком, когда я был мальчиком, и даже когда мы стали мужчинами среднего возраста и старше...».

Автор выстраивает параллели между своим индивидуальным Я и личностями персонажей с целью нейтрализовать традиционные, ставшие классическими для художественного текста, противопоставления между объективными и субъективными явлениями: в тексте романа реальное и вымышленное сосуществуют в нерасчлененном единстве, формируют синкретизм. Вводя свое психологическое и социальное Я в систему персонажей текста романа, К. Воннегут оспаривает устоявшиеся представления о функционировании художественного универсума, воссоздает двойственную природу этого Я, одновременно функционирующего в качестве автора и персонажа одного и того же текста.

Ярким показателем метатекста являются также упоминания о рассказах К. Траута, авторские комментарии относительно художественного творчества этого вымышленного писателя, который создавал короткие научно-фантастические рассказы. Ср.:

(24) *«As for the story itself, it was entitled 'The Dancing Fool'. Like so many Trout's stories, it was about a tragic failure to communicate. Here was the plot...»* [Vonnegut, 2015: 59];

«Что касается самой истории, то она называлась "Танцующий дурак". Как и во многих историях Траута, речь шла о трагической неспособности общаться. Вот в чем был сюжет рассказа...».

По мере развертывания повествования автор неоднократно обеспечивает читателя кратким содержанием рассказов К. Траута, которые, фактически, отражают проблематику, поднимаемую в научно-фантастических произведениях К. Воннегута. К. Траут оказывается Альтер-эго реального автора. Характеризуя творчество этого воображаемого писателя, К. Воннегут пишет:

(25) *«No reputable publisher had ever heard of him, for that matter, even though he had written one hundred and seventeen novels and two thousand short stories...»* [Vonnegut, 2015: 21];

«Если уж на то пошло, ни один уважаемый издатель никогда о нем не слышал, хотя он написал сто семнадцать романов и две тысячи рассказов....».

Автор сообщает читателю не только о плодотворной литературной карьере К. Траута, но и неявно объясняет, почему тексты этого писателя оказали существенное воздействие на многочисленных рассказчиков, которые ведут повествование в его текстах, своей конструктивной критикой современного социума. Реальный автор репрезентирует образ К. Траута как значимого писателя. Очевидно, таковым считал себя и сам К. Воннегут.

В большинстве художественных текстов К. Воннегута персонаж К. Траута «кочует» как образ анонимного писателя. В романе «Завтрак для чемпионов» эти воззрения о вымышленном персонаже оспариваются. Ср.:

(26) *«Trout considered himself not only harmless but invisible. The world had paid so little attention to him that he supposed he was dead. He hoped he was dead. But he learned from his encounter with Dwayne that he was alive enough to give a fellow human being ideas which turn him into a monster»* [Vonnegut, 2015: 15];

«Траут считал себя не только безобидным, но и невидимым. Мир так мало обращал на него внимания, что он считал себя мертвым. Он надеялся, что умер. Но он узнал из своей встречи с Дуэйном, что он был достаточно

жив, чтобы дать другому человеку идеи, которые превращают его в монстра».

Упоминания о коротких научно-фантастических рассказах К. Траута содержатся, фактически, в подавляющем большинстве текстов К. Воннегута. Эти рассказы оказывают неявное воздействие на манеру повествования рассказчика, оказываются для второстепенных персонажей озарением. Значимость литературного творчества К. Траута возрастает по мере того, как романы К. Воннегута получали широкое признание от читателей и критиков.

Стиль повествования, характерный для романа «Завтрак для чемпионов» дает возможность проследить постепенное усиление авторского начала. В тексте романа содержатся референции на мать и отца автора, других реальных людей, которые встречались ему на жизненном пути, что, опять-таки, подрывает основы воображаемого мира текста.

Приведем описание покойной жены персонажа Д. Гувера, в котором содержится явный метатекстовый элемент:

(27) «Her biggest secret, of course, was one that Bunny didn't detect until she knocked herself off with Draño: Celia Hoover was crazy as a bedbug. My mother was, too» [Vonnegut, 2015: 187];

«Ее самым большим секретом, конечно, был тот, который Банни не раскрыла, пока не покончила с собой с Драно: Селия Гувер была сумасшедшей, как клоп. Моя мать тоже была».

Сравнение между образами реальной матери автора и воображаемой Селии Гувер выявляет существенное сходство между ними, как и реальный прототип воображаемый персонаж покончил жизнь самоубийством, о чем далее сообщается читателю:

(28) «Listen: Bunny's mother and my mother were different sorts of human beings... And both our mothers committed suicide... My mother ate sleeping pills, which wasn't nearly as horrible» [Vonnegut, 2015: 187];

«Послушай: мама Банни и моя мама были разными по натуре... И обе наши матери покончили с собой... Моя мать приняла снотворное, что было также ужасно».

Воссоздание воображаемого персонажа, который является зеркальным отражением реального индивида, представляет собой распространенную постмодернистскую повествовательную технику. Однако К. Воннегут индивидуализирует эту технику, неожиданно вводя в канву повествования реального прототипа, личное местоимение *I / я* в миметической функции. Личности, которые сопровождали реального автора на жизненном пути, и вымышленные персонажи описываются в синкретическом единстве, имена существительные, номинирующие их, образуют синтагмы в контексте одного и того же высказывания или абзаца. Метатекстовый элемент проявляется и в последующем сообщении:

(29) *«And Bunny's mother and my mother had one really bizarre symptom in common: neither one could stand to have her picture taken. **They** were usually fine in the daytime. **They** usually concealed their frenzies until late at night»* [Vonnegut, 2015: 187];

*«И у мамы Банни, и у моей мамы был один действительно странный общий симптом: ни одна из них не могла вынести, когда ее фотографировали. Днем **они** обычно были в порядке. Обычно **они** скрывали свое бешенство до поздней ночи».*

Характеризуя вымышленного персонажа и его реального прототипа, автор использует личное местоимение *they / они*, которое объединяет объектов описания, вследствие чего читатель воспринимает их безумие как совместно испытываемый опыт. К. Воннегут сводит воедино две трагедии, не фокусирует читательское внимание на их различиях. Реальная основа и воображаемое содержание художественного повествования зеркально отражают друг друга, это отражение ассоциируется с жизненными перипетиями К. Воннегута.

Образ отца автора также воссоздается в тексте романа, однако, его вымышленный двойник оказывается более эксцентричным. Определенными физическими характеристиками, которые были присущи отцу К. Воннегута, наделяется образ К. Траута. Ср.:

(30) *«It was a lot like a tuxedo I'd seen my father put on when he was an old, old man»* [Vonnegut, 2015: 35];

«Это было очень похоже на смокинг, который я видел, как мой отец надевал, когда он был старым, старым человеком».

Как мы уже отметили, К. Траут является Альтер-эго К. Воннегута, персонажем, литературное творчество, психологический характер и жизненные обстоятельства которого во многом воспроизводят объективное положение дел, сложившееся у реального автора. Этот персонаж также является носителем эстетических взглядов, которые были присущи отцу автора. Научно-фантастическое творчество К. Траута отражает индивидуальный путь в литературе самого К. Воннегута. Однако вымышленный персонаж оказывается старше реального автора, что позволяет выдвинуть предположения о том, что прототипом К. Траута послужил отец автора. Ср., в частности, следующую детализацию образа главного героя:

(31) *«Kilgore Trout had my father's shins. They were a present from me. I gave him my father's feet, too, which were long and narrow and sensitive. They were artistic feet»* [Vonnegut, 2015: 230];

«У Килгора Траута были голени моего отца. Это был мой подарок. Я наделил его и ногами моего отца, которые были длинными, узкими и чувствительными. Это были артистические ноги».

В отношении К. Траута К. Воннегут выражает чувство обладания, время от времени автор указывает читателю на то, что он является создателем своего персонажа. Читатель эксплицирует авторскую информацию о том, что образ К. Траута является собирательным, поскольку ему присущи характеристики как самого автора, так и его отца.

Метатекстовым содержанием наделяется фрагмент повествования, в котором детализуется положение Д. Гувера в кругу семьи:

(32) *«Dwayne reserved most of his conversation for the dog. He would get down on the floor and roll around with Sparky, and he would say things like, 'You and me, Spark', and 'How's my old buddy? And so on» [Vonnegut, 2015: 19];*

«Дуэйн приберег большую часть своего разговора для собаки. Он ложился на пол и катался со Спарки, и говорил что-то вроде: 'Ты и я, Спарк' и 'Как поживает мой старый приятель?' И так далее».

Метатекстовое содержание этого фрагмента уточняется в последующем изложении:

(33) *«This book is made up, of course... As for Dwayne Hoover's dog Sparky, who couldn't wag his tail: Sparky is modeled after a dog my brother owns, who has to fight all the time, because he can't wag his tail. There really is such a dog» [Vonnegut, 2015: 223];*

«Эта книга, конечно, выдумана... Что касается собаки Дуэйна Гувера Спарки, которая не могла вилять хвостом: Спарки смоделирован по образцу собаки моего брата, которой все время приходится драться, потому что она не может вилять хвостом. Действительно есть такая собака».

На начальном этапе освещения семейной ситуации Д. Гувера автор описывает домашнюю собаку Спарки в ее привычном состоянии, не уточняя, что в основе создания ее образа лежит реальный прототип. Исходное ограничение этой информации отражает стремление автора подкреплять уже обозначенные ситуации последующим метатекстовым содержанием, ассоциировать уже знакомых читателю персонажей с субъектами из объективной действительности. Собака Спарки часто участвует в сюжетной линии романа, ее появление фокусирует читательское внимание не только на том, что Д. Гувер был добрым человеком, но и ассоциациях с семьей К. Воннегута. Порождая художественный текст как вымышленный мир, одновременно вклинивая в этот текст комментарии, которые отражают положения дел в реальной действительности, автор выявляет

конфликтующую природу романа, выступая и как реальный автор, и как персонаж, вводя реальных людей в повествование и наделяя их функцией персонажей.

Читатель эксплицирует неявное метатекстовое содержание и из образов персонажей. Так, образ К. Траута получает в тексте романа дальнейшую детализацию: автор наделяет этот образ психологическими и физическими характеристиками, которые присущи как ему самому, так и его отцу. Подобная дуальная метатекстовая нагрузка этого персонажа проливает свет на его конструктивную важность в повествовании: автор имеет возможность реализовать свою концепцию литературного успеха, воссоздать в памяти и читательском воображении образ отца, поставить знак равенства между воображаемым героем текста и реальной личностью, живущей в объективной повседневности.

В своих произведениях К. Воннегут, фактически, решает ту же гуманистическую проблематику, которая поднимается в научно-фантастических текстах К. Траута. Вымышленная проекция текстопорождения зеркально отражает реальное положение дел, сложившееся в литературном творчестве К. Воннегута. Как мы уже заметили, образ К. Траута интересен прежде всего тем, что является Альтер-эго самого писателя. Как и К. Воннегут, К. Траут делает попытку дать объяснение социальной проблематики в форме научно-фантастического художественного текста, использует «черный» юмор в целях отражения комической абсурдности современной повседневности.

Яркой характеристикой научно-фантастического повествования К. Воннегута являются искренние и жесткие комментарии, выражаемые в саркастическом тоне. Подобная тональность обнаруживается и в текстах и в суждениях К. Траута. Вступая в диалогический контакт с другими персонажами, К. Траут время от времени инициирует короткие язвительные замечания в попытке быть искренним. В частности, эта коммуникативная

стратегия ярко отражается в диалоге персонажа-писателя с водителем грузовика:

(34) «*I can't tell if you're serious or not*, said the driver. *I won't know myself until I find out whether life is serious or not*, said Trout. *It's dangerous, I know, and it can hurt a lot. That doesn't necessarily mean it's serious, too*» [Vonnegut, 2015: 89];

«– Я не могу сказать, серьезно вы это или нет, – сказал водитель. – Я и сам не узнаю, пока не выясню, серьезна жизнь или нет, – сказал Траут. – Это опасно, я знаю, и может сильно навредить. Это не обязательно означает, что это тоже серьезно».

Реагируя данным суждением, К. Траут озвучивает мнение К. Воннегута, научно-фантастические тексты которого многомерно отражают проблему познания действительности. У К. Траута и К. Воннегута также обнаруживается сходная точка зрения на литературное творчество, что создает основу для метатекстового выражения авторских мыслей. В предисловии к роману «Завтрак для чемпионов» К. Воннегут сообщает читателю:

(35) «*What do I myself think of this particular book? I feel lousy about it, but I always feel lousy about my books. My friend Knox Burger said one time that a certain cumbersome novel '... read as though it had been written by Philboyd Studge.'* That's who I think when I write what I am seemingly programmed to write» [Vonnegut, 2015: 5];

«Что я сам думаю об этой конкретной книге? Я чувствую себя паршиво из-за этого, но я всегда чувствую себя паршиво из-за своих книг. Мой друг Нокс Бергер однажды сказал, что один громоздкий роман «... читается так, как будто его написал Филбойд Студж». Вот о ком я думаю, когда пишу то, на что, по-видимому, запрограммирован».

Данную эпистемологическую перспективу К. Воннегут неоднократно выражает в своих эссе, всегда скрывая гордость за популярность своих

произведений среди читателей и возвышенные отзывы критиков. В соответствии с такой позицией автор продолжает:

(36) *«So this book is a sidewalk strewn with junk, trash which I throw over my shoulder»* [Vonnegut, 2015: 5];

«Итак, эта книга – тротуар, усыпанный мусором, хламом, который я бросаю через плечо».

Автор выражает презрение и небрежность по отношению к своим литературным произведениям, не учитывая позитивной реакции читателей и критиков. Сходное отношение к создаваемым текстам характерно и для К. Траута, который отправляет издателям рукописи, не указывая обратного адреса и не наклеивая марки на конверт, подвергает сарказму тех, кто прочитал его произведения. Сарказм К. Траута достигает наивысшего предела в диалоге с консьержем:

(37) *«I have come to Midland City to have myself acknowledged, before I die, as the great artist I believe myself to be»* [Vonnegut, 2015: 236];

«Я приехал в Мидленд-Сити, чтобы, до того как я умру, меня признали великим художником слова, каким я себя считаю».

Однако сарказм и цинизм персонажа-писателя не достигает своей перлокутивной цели: реакция консьержа оказалась противоположной той, на которую его провоцировал К. Траут:

(38) *«Mr. Trout... I'd know you anywhere... you had to be you... Trout was deflated – neutralized. He dropped his arms, became child-like now. 'Nobody ever knew who I was before'»* [Vonnegut, 2015: 236];

«Мистер Траут... Я бы узнал вас где угодно... вы должны быть собой... Траут сдался – был нейтрализован. Он опустил руки и стал похож на ребенка. – Раньше никто не знал, кто я такой».

Суждения К. Траута не возымели искомого прагматического эффекта, его гордость оказалась не состоятельной. На протяжении всего своего путешествия он узнает, что некоторые персонажи все же читали написанные им книги, а поэтому это путешествие метафорически трактуется читателями

как, своего рода, путь неожиданных открытий, осознания своей возрастающей славы. Очевидно, что в метатекстовом плане подобная познавательная ситуация отражает психологическое состояние К. Воннегута. Роман «Завтрак для чемпионов» был создан сразу после того, как роман «Бойня номер пять» возымел успех, что предоставило автору возможность проанализировать свою возрастающую славу. К. Траут как Альтер-эго К. Воннегута воплощает это достижение. В предисловии к роману «Завтрак для чемпионов» автор пишет:

(39) *«This book is my fifth birthday present to myself. I feel as though I am crossing the spine of a roof – having ascended one slope. I am programmed at fifty to perform childishly»* [Vonnegut, 2015: 6];

«Эта книга – мой пятый подарок самому себе на день рождения. Мне кажется, что я пересекаю хребет крыши – поднявшись на один склон. В пятьдесят лет я запрограммирован вести себя по-детски».

Как и К. Воннегут, К. Траут открывает для себя признание широкого круга читателей, должен привыкнуть к своей возрастающей популярности. Персонажу-писателю отводится роль последующего исследователя тех проблем, которые К. Воннегут не успел охватить в уже созданных текстах. В этом романе К. Воннегут неоднократно фокусирует читательское внимание на своей роли создателя текста, эксплицитно участвуя в воображаемых событиях, оказывает влияние на персонажей, стимулирует их к тем или иным действиям, вступает с ними в диалогический контакт. Реальный автор предлагает воображаемым персонажам предсказать их последующую судьбу, что доставляет ему большое удовольствие:

(40) *«The waitress brought me another drink... 'I can tell fortunes', I said. 'You want your fortune told?'»* [Vonnegut, 2015: 6];

«Официантка принесла мне еще выпить... – Я могу предсказывать судьбу, – сказал я. – Хочешь, чтобы тебе предсказали судьбу?».

Возлагая на себя роль полноправного участника повествования, К. Воннегут заявляет о безграничной власти автора над персонажами и

порождаемым воображаемым универсумом. В прагматической структуре романа постоянно прослеживаются параллели между образами К. Воннегута, Д. Гувера и К. Траута. Выявляя эти параллели, читатель прослеживает референциальные связи между повседневной действительностью и воображаемым миром романа, приходит к заключению, что между субъективной и объективной сферами отсутствуют четкие границы. Ср.:

(41) *«Choo-choo trains and steamboats and factories had whistles which were blown by steam when Dwayne Hoover and Kilgore Trout and I were boys – when our fathers were boys, when our grandfathers were boys»* [Vonnegut, 2015: 126];

«Паровозы, пароходы и фабрики имели свистки, которые дули паром, когда Дуэйн Гувер, Килгор Траут и я были мальчиками – когда наши отцы были мальчиками, когда наши деды были мальчиками».

В форме юмористического упрощения К. Воннегут стирает границы между реальной повседневностью и художественным текстом, использует личное местоимение *we / мы* в целях установления гибких ассоциаций между своим *Я* и персонажами, им же порождаемыми. Реальный автор постоянно сопровождает своих персонажей, сохраняя отстраненную позицию или, наоборот, мешает совершать им физические действия. Ср.:

(42) *«I had come to the Arts Festival incognito. I was there to watch a confrontation between two human beings I had created: Dwayne Hoover and Kilgore Trout. I was not eager to be recognized. The waitress lit the hurricane lamp on my table. I pinched out the flame with my fingers»* [Vonnegut, 2015: 126];

«Я пришел на Фестиваль искусств инкогнито. Я был там, чтобы наблюдать за противостоянием двух человеческих существ, которых я создал: Дуэйна Гувера и Килгора Траута. Мне не хотелось, чтобы меня узнали. Официантка зажгла настольную лампу на моем столе. Я потушил пламя пальцами».

Участвуя, практически во всех событиях, автор избегает того, чтобы персонажи обнаружили его присутствие, контролирует их восприятие

окружающей действительности, действует так, как будто участники событий потенциально могут раскрыть его личность. Ср.:

(43) *«I had bought a pair of sunglasses... I wore them in the darkness now... The lenses were silvered, were mirrors to anyone looking my way. Anyone wanting to know what my eyes were like was confronted with his or her own twin reflections. Where other people ... had eyes, I had two holes into another universe. I had leaks»* [Vonnegut, 2015: 198-199];

«Я купил пару солнцезащитных очков... Теперь я носил их в темноте... Линзы были посеребрены, были зеркалами для любого, кто смотрел в мою сторону. Любой, кто хотел узнать, каковы мои глаза, сталкивался со своими собственными двойными отражениями. Там, где у других людей ... были глаза, у меня были две дыры в другую вселенную. У меня были пробоины».

Реальный автор обеспечивает себе возможность скрываться от своих персонажей. Отражательная функция его очков метафорически воплощает авторское влияние на ментальную и физическую сферы персонажей, как и его мнимое отсутствие в конструируемом событии. Вглядываясь в автора, персонажи видят себя: авторская индивидуальность обречена отражать создаваемых персонажей. В метафорическом свете воспринимается читателями и номинация *leaks / пробоины* – точки пересечения между реальной действительностью и вымышленным миром. Автор находится в этой точке. Будучи субъектом из реальной действительности, К. Воннегут постоянно сравнивает себя со своими персонажами, в частности, с К. Траутом. Ср.:

(44) *«... this book is being written by a meat machine... and at the core of the wiring meat machine is something sacred, which is an unwavering band of light. At the core of each person who reads this book is a band of unwavering light»* [Vonnegut, 2015: 232];

«...эта книга написана мясной машиной... и в основе этой электрической мясной машины лежит нечто священное, а именно

непоколебимая полоса света. В основе каждого человека, читающего эту книгу, лежит полоса непоколебимого света».

Сначала К. Траут выступает рупором идей К. Воннегута: его научно-фантастические рассказы содержат критику современного общества, его неприятие фестивалей искусств выражает соответствующую позицию реального автора, а сардонический смех в диалогах с другими персонажами воплощает авторский стиль. Впоследствии К. Воннегут уже не имеет потребности в К. Трауте как выразителе его точки зрения на происходящие события, поскольку сам проникает в воображаемый универсум романа и напрямую устанавливает фатический контакт с читателями.

Кульминационным моментом романа является сцена, в которой участвуют Д. Гувер, К. Траут и К. Воннегут. Реальный автор пользуется приоритетом оказывать влияние на своих героев:

(45) *«Dwayne and Trout and I could have been included in an equilateral triangle about twelve feet on a side. As there unwavering bands of light, we were simple and separate and beautiful» [Vonnegut, 2015: 243];*

«Дуэйн, Траут и я могли бы быть включены в равносторонний треугольник со стороной около двенадцати футов. Поскольку там были непоколебимые полосы света, мы были простыми, отделенными друг от друга и прекрасными».

Оба персонажа являются двумя равноправными ипостасями реального автора, воплощают разные аспекты его творческой личности, ее усиливающуюся роль автора создаваемого текста. Вступая в диалогический контакт со своими героями, автор поддерживает контроль над их ментальной и физической сферами, стремится взаимодействовать с ними, но ограничивает их осознание своего присутствия. Ср.:

(46) *«Here was the thing about my control over the characters I created: I could only guide their movements approximately, since they were such big animals... It was more as though I was connected to them by stale rubberbands» [Vonnegut, 2015: 208];*

«Вот в чем была проблема моего контроля над персонажами, которых я создал: я мог только приблизительно направлять их движения, так как они были такими большими животными... Это было больше похоже на то, как если бы я был связан с ними резиновыми узлами».

Одновременно являясь и воображаемым персонажем, и реально существующим субъектом, автор занимает в повествовании золотую середину: по своему усмотрению он наделяет своих персонажей теми или иными характеристиками и озвучивать свою точку зрения на происходящие события. Детализуя образы персонажей, сталкивая их в диалогической интеракции, предопределяя сдвиги в сюжетной линии повествования, он также имеет возможность реализовывать исходную главную цель – порождать индивидуальный вымышленный мир. Выступая воображаемым персонажем, К. Воннегут делает попытку привлечь читательское внимание к своей психологической идентичности, концепции литературного творчества, которая основывается на размывании границ между реальностью и фикциональностью.

2.3. Метатекст на стыке взаимодействия категорий «автор-рассказчик» и «автор-персонаж»

Как показал анализ, проведенный в предшествующих параграфах нашего исследования, метатекст в научно-фантастической прозе К. Воннегута объективируется в таких повествовательных ситуациях, конструктивными элементами которыми являются:

- явная / скрытая форма повествования, т.е. является ли рассказчик участником воображаемых событий или же он озвучивает события «за сценой» повествования, оказывается невидимым для читателей;
- категория лица, номинирующая рассказчика, предполагающая бинарную оппозицию между первым и третьим лицом (при повествовании от первого лица рассказчик и персонажи действуют в одном и том же

повествовательном мире; при повествовании от третьего лица рассказчик и персонажи «обитают» в разных воображаемых мирах);

- степень выражения субъективной перспективы изложения событий, разворачиваемых в повествовании: является ли рассказчик всеведущим или же его точка зрения реализуется в ограниченном виде.

Повествовательные ситуации, воспроизводимые в художественном тексте, предопределяются доминированием того или иного конститутивного элемента. Так, в повествовательных ситуациях, которые ведутся от лица автора, доминирует внешняя субъективная перспектива изложения событий, в повествовании от первого лица выявляются субъективные планы как рассказчика, так и отдельно взятых персонажей, в образных повествовательных ситуациях преобладают размышления рассказчика / автора. Анализ выявленных конститутивных элементов дает нам возможность проанализировать динамическую природу метатекста в исследуемых романах К. Воннегута.

Так, в романе «Бойня номер пять» системно выявляется два типа повествовательных ситуаций, а именно такие, в которых:

1. присутствует автор, не всегда различимый для читателя, однако, в определенных контекстах проявляющий черты явного участия в воображаемых событиях;
2. изложение событий ведется от первого лица, отражается опыт восприятия событий рассказчиком.

2.3.1. Метатекстовое содержание категории «автор - рассказчик от первого лица»

Текст романа «Бойня номер пять» открывается повествованием от первого лица (первая глава), функция рассказчика возлагается на *Я*, повествующее о субъективном опыте восприятия событий, восстанавливаемых в памяти. Впоследствии повествование ведет реальный

автор текста, который время от времени участвует в воображаемых событиях. В последней главе обнаруживается гармоничное сочетание этих двух повествовательных ситуаций. Сочетание этих ситуаций моделируется таким образом, чтобы сфокусировать читательское внимание на изолированном положении рассказчика и Билли Пилигрима в окружающем мире, их намеренном отчуждении от этого мира. При этом рассказчик участвует в обоих планах повествования, одновременно объективируя свою личностную реальность и воображаемый мир текста.

Билли Пилигрим также балансирует между воображаемой реальностью, воспроизводимой в тексте, и своим внутренним субъективным миром, поскольку он время от времени путешествует во времени. В основе повествовательных ситуаций, в которых участвуют рассказчик и Билли Пилигрим, лежат глубинные структуры, реализующие метатекстовое содержание, связанное с размыванием границ между объективной реальностью и воображаемым миром, что, в свою очередь, нейтрализует возможность дифференциации художественного и публицистического текста.

В первой и последней главе научно-фантастического повествования читатель сталкивается с персонажем, который не столько размышляет над происходящими событиями, сколько активно излагает эти события. В первой главе приоритет отдается образу рассказчика, который явно идентифицирует себя как реальный автор текста. Он повествует о своей жизни, встрече с друзьями, с которыми он воевал, жене, трудностях с написанием книги. Ср.:

(47) *«I've finished my war book now. The next one I write is going to be fin. This one is a failure and had to be»* [Vonnegut, 2009: 22-23];

«Я уже закончил свою военную книгу. Следующая книга, которую я напишу, будет веселой. Эта книга – полная неудача, и она должна была быть таковой».

Личное местоимение 1 л., ед.ч. указывает на рассказчика, который, следовательно, явно проявляется в тексте. Аналогичная повествовательная ситуация прослеживается в последней главе романа. Ср.:

(48) *«Robert Kennedy, whose summer home is eight miles from the home I lived in all year round, was shot two nights ago. He died last night. So it goes»* [Vonnegut, 2009: 22-23];

«Роберт Кеннеди, чей летний дом находится в восьми милях от дома, в котором я жила круглый год, был застрелен два дня назад. Он умер прошлой ночью. Такие вот дела».

Опять-таки, рассказчик является активным участником воспроизводимых событий, не сосредотачивается на размышлениях о том, что происходит вокруг него.

В первой главе рассказчик от первого лица повествует о событиях своего прошлого, открывает перед читателями мир своего прошлого *Я*. Ср.:

(49) *«So we sat down. O'Hare was embarrassed, but he wouldn't tell me what was wrong. I couldn't imagine what it was about me that could burn up Mary so. I was a family man. I'd been married only once. I wasn't a drunk»* [Vonnegut, 2009: 14];

«Итак, мы сели. О'Хара был смущен, но не сказал мне, в чем дело. Я не мог себе представить, что во мне было такого, что могло так воспламенить Мэри. Я был семейным человеком. Я был женат всего один раз. Я не был пьяницей».

В данном контексте рассказчик излагает события своего прошлого непосредственно до того, как он написал эту книгу. Местоимение 1 л. ед. ч. воплощает *Я* рассказчика, которое является имманентной частью объективной реальности, в которой живет субъект повествования. В последующем повествовании это местоимение приобретает метатекстовое содержание: рассказчик идентифицирует себя уже и как участника воображаемого мира персонажа Билли Пилигрима и одновременно находящегося в объективной реальности. Ср.:

(50) *«An American near Billy wailed... Moments later he said, 'There they go, there they go'. He meant his brains. That was I. That was me. That was the author of the book»* [Vonnegut, 2009: 126];

«Американец рядом с Билли завыл... Мгновение спустя он сказал: "Вот они идут, вот они идут". Он имел в виду свои мозги. Это был я. Это был я. Это был автор этой книги».

В ходе повествования интегрируются два мира, а именно реальный мир рассказчика, который идентифицирует себя в качестве автора книги, и воображаемый мир Билли Пилигрима, который является главным героем этой книги. Данные миры формируют единый синкретичный континуум, который начинает превалировать в повествовании. Ср.:

(51) *«Billy Pilgrim was meanwhile traveling back to Dresden, too, but not in the present. He was going back there in 1945, two days after the city was destroyed. Now Billy and the rest were being marched into the ruins by their guards. I was there. O'Hare was there. We had spent the past two nights in the blind innkeeper's stable»* [Vonnegut, 2009: 213];

«Билли Пилигрим тем временем тоже возвращался в Дрезден, но не в настоящее время. Он собирался вернуться туда в 1945 году, через два дня после того, как город был разрушен. Теперь Билли и остальных охранники вели в руины. Я был там. О'Хара был там. Последние две ночи мы провели в конюшне слепого трактирщика».

Персонажи и автор-рассказчик встречаются в воображаемом мире текста, т.е. сам реальный автор переходит из реальной действительности в виртуальную сферу создаваемого им художественного произведения. Персонажи и автор разделяют единую сферу существования. Автор является активным субъектом этой сферы в первой и последней главе романа, а также в мимолетные моменты вклинивания своего *Я* в события, в которых принимает участие Билли Пилигрим на всем протяжении повествования. В повествовательной ситуации превалирует личное местоимение 1 л. ед.ч. В тех повествовательных ситуациях, в которых автор-рассказчик является

частью воображаемого мира своего персонажа, изложение событий ведется как бы изнутри, субъектом, участвующим и проживающим эти события. Ср.:

(52) «*I went back there with an old war buddy, Bernard V. O'Hare, and we made friends with a cab driver, who took us to the slaughterhouse where we had been locked up at night as prisoners of war*» [Vonnegut, 2009: 2];

«*Я вернулся туда со старым военным приятелем Бернардом В. О'Хара, и мы подружились с таксистом, который отвез нас на бойню, где нас запирали на ночь как военнопленных*».

В этой повествовательной ситуации (таких в романе встречается еще две) автор-рассказчик непосредственно является свидетелем воображаемого события, ощущает все негативные стороны этого события, а следовательно реализует более ограниченную точку зрения на происходящее вокруг. Выступая автором-рассказчиком, К. Воннегут одновременно повествует о последовательности воображаемых событий и физически и эмоционально оказывается вовлеченным в них, флуктуируя от одного состояния к другому состоянию в зависимости от того, какой эпизод воображаемого прошлого он воспроизводит.

Идентификация повествовательных ситуаций в романе «Завтрак для чемпионов» в терминах способа повествования, категории лица и степени выражения субъективной перспективы изложения событий позволила нам сделать обобщения, которые являются сходными с результатами анализа романа «Бойня номер пять». Этот роман характеризуется еще более экспериментальной структурой, поскольку стили повествования не всегда последовательно дифференцируются.

Текст открывается предисловием, в котором доминирует повествовательная ситуация от первого лица, автор берет на себя функции персонажа и рассказчика. Начиная с первой главы текст переключается на повествовательную ситуацию, в которой автор преимущественно выступает рассказчиком, не участвующим в общей событийности. Как и в романе «Бойня номер пять» автор находится «за сценой» изложения событий, не

проявляя своего личностного Я. В последних главах романа активируется повествовательная ситуация, в которой события излагаются от лица очевидцев происходящего, автор не принимает участия в воспроизводимой событийности и не озвучивает свой голос. В эпилоге начинает снова доминировать повествовательная ситуация от первого лица: автор представляет читателю свои размышления относительно происходящих событий, участвует в этих событиях.

В первых главах романа автор-рассказчик не сосредотачивается на своем Я, как это имело место в предисловии, комментирует информацию, предоставляемую читателю, отходит за задний фон повествования и сосредотачивается на образах главных героев и их жизненных перипетиях. Ср. ситуацию, в которой Д. Гувер размышляет о совершении самоубийства:

(53) *«Dwayne held the muzzle of his gun in his mouth for a while. He tasted oil. The gun was loaded and cocked. There were neat little metal packages containing charcoal, potassium nitrate and sulphur only inches from the brains. He had only to trip, and the power would turn the gas. The gas would blow a chunk of lead down a tube and through Dwayne's brains»* [Vonnegut, 2015: 51-52]; *«Дуэйн некоторое время держал дуло пистолета во рту. Он почувствовал вкус масла. Пистолет был заряжен и взведен. Всего в нескольких дюймах от мозгов лежали аккуратные металлические пакеты с древесным углем, нитратом калия и серой. Ему нужно было только споткнуться, и сила включит газ. Газ разнесет кусок свинца по трубе и через мозги Дуэйна».*

Автор-рассказчик присутствует в сцене повествования, объясняя возможные последствия, если Д. Гувер нажмет на курок пистолета. Другими словами, читательское внимание фокусируется не только на образе Д. Гувера, но и незримом авторе-рассказчике, который воспроизводит гипотетическое событие.

Подобные повествовательные ситуации, в которых автор-рассказчик излагает события, но является невидимым для читателя, превалируют в

последних главах романа. Хотя можно говорить о том, что в этих главах автор занимает двойственную позицию: ведет повествование от первого лица или является безучастным наблюдателем происходящих событий. Так, автор передает историю К. Траута и Д. Гувера, исходя из внешней точки зрения на события их жизни, т.е. с позиций объективного мира, в котором он живет. Наиболее ярко различие между мирами автора-рассказчика и персонажей проявляется, когда выдвигаются метатекстовые суждения от первого лица. Ср.:

(54) *«I do not know who invented Kilgore Trout. I did»* [Vonnegut, 2015: 33]; *«Я не знаю, кто создал Килгора Траута. Я создал».*

Метатекстовое содержание активизируется и суждениями о литературном творчестве своего воображаемого персонажа К. Траута. Ср.:

(55) *«Trout wrote The Son of Jimmy Valentine. Jimmy Valentine was a famous made-up person in another writer's books, just as Kilgore Trout was a famous made-up person in my books»* [Vonnegut, 2015: 152]; *«Траут написал "Сын Джимми Валентайна". Джимми Валентайн был известным выдумщиком в книгах другого писателя, так же как Килгор Траут был известным выдумщиком в моих книгах».*

По отношению к своим персонажам автор-рассказчик занимает всеведущую позицию, как и в романе «Бойня номер пять» признается читателю, что является создателем данного художественного текста. Следовательно, он является представителем объективной реальности, а не виртуальной действительности, в которой живут его персонажи.

В последних главах романа четкость дифференциации между объективным и субъективным миром (реальностью и художественным текстом) нейтрализуется, поскольку автор-рассказчик проникает в вымышленный мир своих персонажей, в частности, обнаруживает свое метатекстовое присутствие в едином с ними физическом пространстве. Ср.:

(56) *«That particular drink wasn't for any ordinary person. That drink was for the person who had created all Wayne's misery to date, who could kill him or*

make him a millionaire or send him back to prison or do whatever he damn pleased with Wayne. That drink was for me» [Vonnegut, 2015: 193]; «Этот конкретный напиток был не для обычного человека. Этот напиток предназначался для человека, который создал все страдания Уэйна на сегодняшний день, который мог убить его, или сделать миллионером, или отправить обратно в тюрьму, или сделать с Уэйном все, что ему заблагорассудится. Этот напиток был для меня».

В данной повествовательной ситуации автор-рассказчик признает свое всеведение и всеисие над своими персонажами и их жизненными перипетиями. В повествовательных ситуациях автор-рассказчик выдает свое присутствие, опять-таки, находясь в точке пересечения между реальным миром и воображаемым миром своих персонажей, одновременно обитая в этих двух мирах. Он достоверно знает, что произойдет с персонажами, какой событийностью пополнится сюжет повествования, в определенной степени проявляет способность к манипулированию фикциональной реальностью и в то же самое время находится в этой реальности, созданной им же. Находясь в этой реальности автор-рассказчик лишь заявляет о своем всемогуществе, оставаясь безучастным к разворачиваемым событиям, лишь время от времени на короткое мгновение появляясь в повествовании.

Метатекстовые суждения относительно своих персонажей, автор-рассказчик также выдвигает, будучи субъектом объективной реальности (т.е. не находясь в вымышленном мире своих персонажей), снова переключаясь на повествование от первого лица. Ср.:

(57) *«Trout was petrified there on Forty-second Street, I had also given him an iron will to live. This was a common combination on the planet Earth» [Vonnegut, 2015: 72-73]; «Траут окаменел там, на Сорок второй улице, я также дал ему железную волю к жизни. Это была обычная комбинация на планете Земля».*

Автор-рассказчик заявляет читателю, что является создателем вымышленной жизни своего персонажа, комментирует творческий акт

порождения образов, как и передает текущее эмоционально-волевое состояние персонажа. Именно в последних главах романа автор-рассказчик утверждает свое всеведение о жизни своих персонажей, предсказывая им последующую судьбу:

(58) *«As for the fortune I might have told for the waitress, this was it: “You will be swindled by termite exterminators and not even know it. You will buy steel-belted radial tires for the front wheels of your car. Your cat will be killed by a motorcyclist named Headley Thomas, and you will get another cat. Arthur, your brother in Atlanta, will find eleven dollars in a taxicab... »* [Vonnegut, 2015: 205]; *«Что касается судьбы, которую я мог бы предсказать официантке, то это было так: “Вы будете обмануты истребителями термитов и даже не узнаете об этом. Вы купите радиальные шины со стальным ремнем для передних колес вашего автомобиля. Ваша кошка будет убита мотоциклистом по имени Хедли Томас, и у вас будет другая кошка. Артур, твой брат в Атланте, найдет одиннадцать долларов в такси...».*

В вышеприведенной повествовательной ситуации автор-рассказчик признает, что осведомлен о будущих событиях в жизни официантки, однако, освещаемое им будущее оказывается тривиальным по своей сути. В данном случае не представляется возможным определить, в каком мире – объективном или вымышленном – находится автор-рассказчик, реализуя подобные метатекстовые суждения. Он занимает отрешенную и беспристрастную позицию по отношению к персонажам, комментирует превратности их тривиальной судьбы, отстраненно описывает действия, которые будут совершаться ими в предстоящем будущем. Однако всеведение создателя текста, взявшего на себя функцию рассказчика, оказывается проблематичным. Вполне возможно, что К. Воннегут пародирует феномен всеведения, и эта пародия порождается, опять-таки, на пересечении объективного и вымышленного миров, реальности и художественного текста.

Воспроизводя повествовательные ситуации, в которых излагается история К. Траута и Д. Гувера, автор-рассказчик прибегает как к внешней,

так и внутренней точке зрения, т.е. с позиций как объективной реальности, так и вымышленного мира текста. Сочетание этих точек зрения указывает на присутствие автора-рассказчика в тексте, который комментирует свое творческое Я, события, связанные с повседневной деятельностью персонажей. Однако автор-рассказчик в определенной степени отходит на задний план повествования, когда читательское внимание фокусируется на тех действиях, совершаемых персонажами, событиях, в которых они принимают участие. В подобных контекстах автор-рассказчик ограничивается отдельными беспристрастными комментариями.

2.3.2. Метатекстовое содержание категории «автор-персонаж»

Повествовательные ситуации, представленные во фрагментах (50)–(52), освещают образ реального автора как явного рассказчика, который разделяет со своими персонажами единый воображаемый континуум. Выступая реальным автором, К. Воннегут реализует внешнюю перспективу изложения событий, будучи субъектом объективной реальности. Наделяя себя функцией персонажа, автор придерживается внутренней перспективы видения событийности (т.к. «находится» внутри текста). Вследствие этого объективный и воображаемый миры вступают в тесное взаимодействие, образуют единый континуум.

Реальный автор обеспечивает читателя аналитическими комментариями относительно того, что происходит в воображаемой реальности, как правило, в форме личностно-иронических суждений. Метатекстовое использование категории рассказчика, который оказывается неотделимым от реального автора, дестабилизирует такие понятия, как «воображаемый мир художественного повествования», «автобиографическое воспроизведение реальной действительности». В конечном счете, размываются границы между представлениями об объективных и субъективных явлениях в рамках литературного произведения.

Исключительно как рассказчик К. Воннегут выступает в повествовательных ситуациях, излагающих историю Билли Пилигрима (в остальных главах романа). В этих ситуациях реальный автор не принимает участия в воображаемых событиях, фокусирует читательское внимание на образах персонажей и изложении общей событийности. Ср.:

(59) *«It was like an execution. Billy was numb as his father carried him from the shower room to the pool. His eyes were closed. When he opened his eyes, he was on the bottom of the pool, and there was beautiful music everywhere. He lost consciousness, but the music went on. He dimly sensed that somebody was rescuing him. Billy resented that»* [Vonnegut, 2009: 45];

«Это было похоже на казнь. Билли онемел, когда отец нес его из душевой в бассейн. Его глаза были закрыты. Когда он открыл глаза, он был в самом конце бассейна, и повсюду была прекрасная музыка. Он потерял сознание, но музыка продолжалась. Он смутно чувствовал, что кто-то спасает его. Билли это возмутило».

Всеведущий автор-рассказчик фокусирует читательское внимание на том, что происходит с Билли и что он чувствует и думает. Отдельные сегменты повествования (описание психологического состояния персонажа посредством сравнительного оборота *like an execution / похоже на казнь* / *похоже на казнь*) «выдают» присутствие автора-рассказчика в тексте, обрамляют образный способ сообщения информации читателю. Другими словами, образ автора-рассказчика неявно проявляется в тексте, предопределяя характер подачи повествования читателю, однако, не сообщает о своем субъективном видении воображаемой ситуации в форме суждений от первого лица (как это имело место во фрагментах (48)–(50)). При изложении событий, участником которых является Били Пилигрим, задействуется повествование от третьего лица: автор-рассказчик более не является частью воображаемого мира персонажей. Однако подобное положение дел не является общей закономерностью: время от времени автор-

рассказчик появляется в повествовании от третьего лица, заявляя при этом, что он является создателем текста.

В подавляющем большинстве повествовательных ситуаций автор-рассказчик находится в объективном мире, проявляя всеведение о том, что делают, чувствуют и думают персонажи. Ср., например, повествовательную ситуацию, в которой Билли выживает в авиакатастрофе:

(60) *«Billy was unconscious for two days after that, and he dreamed millions of things, some of them true. The true things were time-travel»* [Vonnegut, 2009: 158];

«Билли был без сознания в течение двух дней после этого, и ему снились миллионы вещей, некоторые из которых были правдой. Истинными вещами были путешествия во времени».

Автор-рассказчик проявляет свое всеведение, о том, чтобы сообщить читателям, что происходило с Билли, когда он находился в коме. В этой повествовательной ситуации он не мог быть в том же самом мире, что и Билли Пилигрим, поскольку в этом случае его знания о внутреннем сознании персонажа не соответствовали бы действительному положению дел.

Приведем еще один пример сходной повествовательной ситуации:

(61) *«Poor old Derby, the doomed high school teacher, lumbered to his feet for what was probably the finest moment in his life. There are almost no characters in this story, and almost no dramatic confrontations, because most of the people in it are so sick»* [Vonnegut, 2009: 165];

«Бедный старый Дерби, обреченный учитель средней школы, неуклюже поднялся на ноги, что, вероятно, было лучшим моментом в его жизни. В этой истории почти нет персонажей и почти нет драматических столкновений, потому что большинство людей в ней так больны».

Автор-рассказчик не участвует в тех событиях, о которых сообщает читателю, создавая иллюзию присутствия в тексте посредством комментирования относительно ограниченного выбора персонажей для участия в событийной линии повествования. Автор-рассказчик описывает то,

что происходит или должно произойти, находясь в объективной реальности. Однако воображаемый мир Дерби никак не соприкасается с миром, в котором «обитает» Билли Пилигрим.

Исходя из позиции реальной действительности, автор-рассказчик проявляет относительное всеведение, беспристрастно сообщая читателю о воображаемых событиях или комментируя их. Ср. повествовательную ситуацию, в которой старик Дерби проявляет героизм:

(62) *«He spoke of the brotherhood between the American and Russian people, and how those two nations were going to crush the disease of Nazism, which wanted to infect the whole world. The air-raid sirens of Dresden howled mournfully»* [Vonnegut, 2009: 165];

«Он говорил о братстве между американским и русским народами и о том, как эти две нации собираются сокрушить болезнь нацизма, которая хотела заразить весь мир. Печально завывли сирены воздушной тревоги Дрездена».

В вышеприведенной повествовательной ситуации Дерби эмоционально взволнован, поскольку бросать вызов нацистскому режиму, однако, автор-рассказчик беспристрастно передает выступление персонажа. Нейтрализация эмотивной составляющей речевого действия персонажа оказывается возможной, в том числе, за счет введения элементов несобственно-прямой речи для передачи содержания выступления персонажа. Яркой иллюстрацией беспристрастной позиции автора-рассказчика по отношению к персонажам и событиям, в которых они участвуют, является также повтор фразы *so it goes / такие вот дела* на протяжении всего повествования (в тех или иных контекстах эта фраза повторяется 106 раз). Данная фраза является маркером голоса автора-рассказчика, который комментирует трагические события, происходящие с теми или иными персонажами, исходя из внешней перспективы видения этих событий (т.е. в момент комментирования автор находится не в воображаемом мире текста, а в объективной реальности).

В качестве ключевых моментов научно-фантастического повествования в тексте романа «Бойня номер пять» можно рассматривать кратковременное вклинивание автора в повествование от третьего лица, т.е. те повествовательные ситуации, в которых автор выступает преимущественно рассказчиком, но на какое-то мгновение появляется в повествовании и заявляет читателю о своем присутствии. При этом автор-рассказчик не принимает участия в событийной линии повествования. Эти спонтанные и сиюминутные появления затрудняют системность дифференциации повествовательных ситуаций, в которых К. Воннегут однозначно выступает как автор-персонаж и автор-рассказчик.

Восклицания от первого лица, приобретающие явное матекстовое содержание, являются частотными в тексте романа. Озвучивая данные восклицания, автор напоминает читателю о своем присутствии в тексте. Они, как правило, последуют и сменяются беспристрастным изложением событий, в которые вовлечены персонажи и не сопровождаются участием автора в этих событиях. Ср. первую подобную повествовательную ситуацию, в которой Билли Пилигрим захвачен в плен и конвоиры заводят его в поезд:

(63) *«And then he said, 'If you're ever in Cody, Wyoming, just ask for Wild Bob!' I was **there**. So was my old war buddy, Bernard V. O'Hare»* [Vonnegut, 2009: 68];

«А потом он сказал: "Если вы когда-нибудь будете в Коди, штат Вайоминг, просто спросите Дикого Боба!" Я был там. Как и мой старый военный приятель, Бернард В. О'Хара».

В контексте повествования вставка-сообщение К. Воннегута от первого лица может быть интерпретирована двойственным образом: автор и другой персонаж присутствуют в событии, в котором Билли Пилигрим произносит реплику-просьбу, или же они уже посетили штат Вайоминг, в котором до войны жил Билли. Подобные вставки-сообщения можно квалифицировать как своеобразное переключение повествования с третьего на первое лицо, а также как напоминание читателю о присутствии автора в разворачиваемом

воображаемом событии. Они не нарушают целостность воспроизводимой повествовательной ситуации и приобретают метатекстовое семантическое содержание, важное для интерпретации этой ситуации.

Повествовательные ситуации, в которых К. Воннегут выступает автором-рассказчиком, охватывают достаточно большой объем текста романа, со второй по девятую главу. Эти ситуации приобретают флуктуирующий метатекстовый характер, поскольку автор-рассказчик эпизодически появляется на сцене повествования и в форме сообщений от первого лица напоминает читателю о своем присутствии в тексте романа. В тех контекстах, когда автор остается «за кадром» повествования, читатель догадывается о его присутствии, декодируя соответствующие импликации. История Билли Пилигрима реализуется преимущественно в форме повествовательных ситуаций, в которых автор выступает рассказчиком, а не активным персонажем. В этих ситуациях автор, как правило, занимает отстраненную позицию, комментирует опыт восприятия войны Билли Пилигримом, разрушительные последствия дрезденской трагедии на психику персонажа.

Фактически, автор-рассказчик дистанцируется от образа Билли и его личностных проблем. Тем самым автор делает попытку отстраниться от болезненных воспоминаний о разрушении Дрездена во время Второй мировой войны, свидетелем которого он был. Другими словами, отстраненная позиция автора-рассказчика приобретает двойную прагматическую нагрузку: с одной стороны, она дает ему возможность рассказать читателю о травмирующих последствиях войны через историю воображаемого персонажа Билли Пилигрима, с другой стороны, это попытка избавиться от тех эмоций, которые автор получил, участвуя в боевых действиях.

В ходе разворачивания сюжетной линии повествования в романе «Бойня номер пять» активируется два типа повествовательных ситуаций – от первого лица и беспристрастного изложения событий из жизни Билли

Пилигрима. Органичное совмещение этих ситуаций в десятой главе выявляет метатекстовый экзистенциальный план автора, совмещающего функции рассказчика и персонажа. К. Воннегут проникает в воображаемый мир Билли Пилигрима, провозглашая себя автором истории этого персонажа, и, таким образом, одновременно неявно сообщая читателю о своей принадлежности объективной реальности. Создавая научно-фантастическое произведение, автор находится в точке пересечения воображаемого мира текста и объективной реальности. Подобное положение автора становится основой метатекстового содержания романа «Бойня номер пять».

В романе «Завтрак для чемпионов» повествовательные ситуации от первого лица превалируют в предисловии и эпилоге. В этих сегментах текста автор-рассказчик повествует историю персонажей (Д. Гувера и К. Траута). Читатель эксплицирует тот факт, что субъектом повествования в этом случае выступает К. Воннегут, как и в других частях романа. Воспроизводятся метатекстовые размышления о человеке и стремлении преодолеть все пороки человечества. Ср.:

(64) *«I tend to think of human beings as huge, rubbery test tubes, too, with chemical reactions seething inside»* [Vonnegut, 2015: 5];

«Я склонен думать о людях как об огромных резиновых пробирках, в которых кипят химические реакции»;

(65) *«I think I am trying to clear my head of all the junk in there – the assholes, the flags, the underpants»* [Vonnegut, 2015: 5];

«Я думаю, что пытаюсь очистить свою голову от всего этого хлама – задниц, флагов, трусов».

В подобных контекстах автор-рассказчик явно идентифицирует свое психологическое Я, выдвигает свои мнения и обосновывает их, прежде чем начать повествование о персонажах. В эпилоге романа читатель сталкивается с аналогичными повествовательными ситуациями, которые также обладают метатекстовым содержанием. Ср.:

(66) *«Let's see: I have already explained Dwayne's uncharacteristic ability to read so fast. Kilgore Trout couldn't have made his trip from New York City in the time I allotted, but it's too late to bugger around with that. Let it stand, let it stand»* [Vonnegut, 2015: 289];

«Давайте посмотрим: я уже объяснял нехарактерную для Дуэйна способность читать так быстро. Килгор Траут не смог бы добраться из Нью-Йорка за отведенное мне время, но уже слишком поздно с этим возиться. Пусть уже будет так, пусть уже будет так».

(67) *«I thought it would be a good idea to let him have a good look at me, and so attempted to flick on the dome light. I turned on the windshield washers instead. I turned them off again»* [Vonnegut, 2015: 290];

«Я подумал, что было бы неплохо позволить ему хорошенько рассмотреть меня, и поэтому попытался включить свет в куполе. Вместо этого я включил мойку лобового стекла. Я снова их выключил».

В указанных повествовательных ситуациях автор выступает не только как рассказчик от первого лица, но и персонаж, принимающий участие в разворачивании событийной линии. Он реагирует на действия других персонажей, делает умозаключения на основе их активности. В эпилоге автор-рассказчик разделяет с иными персонажами воображаемый мир текста, «живет» в этом мире. В предисловии в форме первого лица он сообщает читателю о событиях своего далекого детства, жизненном опыте, полученном впоследствии. В этом мире нет места К. Трауту и Д. Гуверу, однако, данная реальность репрезентирует мир прошлого автора-рассказчика.

Другими словами, он также «находится» в тексте, как и в эпилоге. Внутри текста автор-персонаж «живет» и в эпилоге, однако – в отличие от предисловия – разделяет единое воображаемое физическое пространство со своими персонажами, наблюдает за ними на определенной дистанции. Ср. повествовательную ситуацию, в которой Д. Гувер приходит в сильное эмоциональное возбуждение, а автор-рассказчик является свидетелем этой ситуации и объясняет эмоции персонажа, вводя метатекстовые суждения:

(68) *«As for myself: I kept a respectful distance between myself and all the violence – even though I had created Dwayne and his violence and the city, and the sky above and the Earth below. Even so, I came out of the riot with a broken watch crystal and what turned out later to be a broken toe»* [Vonnegut, 2015: 275];

«Что касается меня самого: я держал почтительную дистанцию между собой и всем насилием – даже несмотря на то, что я создал Дуэйна и его насилие, и город, и небо над головой, и Землю внизу. Тем не менее, я вышел из бунта с разбитым часовым кристаллом и тем, что позже оказалось сломанным пальцем ноги».

В этом контексте выявляются физические проявления авторского присутствия в воображаемом мире персонажей, поскольку читательское внимание фокусируется на том уровне и увечьях, которые нанес Д. Гувер субъекту повествования. В данной повествовательной ситуации автор является не только рассказчиком, который в соответствии со своими намерениями манипулирует своими персонажами, предопределяет их эмоционально-волевое состояние, но и взаимодействует с персонажами, являясь одним из действующих лиц.

Очевидно, что Д. Гувер, исходно заряженный негативными разрушительными эмоциями со стороны автора-рассказчика, выходит из-под контроля субъекта повествования, обращая свой гнев на него же. В этом видится метатекстовое содержание, имплицитное К. Воннегутом в вышеприведенную повествовательную ситуацию.

Автор-персонаж проявляет неуклюжесть в физических реакциях на действия персонажей (ср. во фрагменте (67) он, вместо того, чтобы зажечь свет, включает мойку стекла). Эта неуклюжесть, опять-таки, доказывает, что автор-персонаж находится в воображаемом мире своих персонажей, а не в объективной реальности.

В предисловии автор освещает свою точку зрения читателю, исходя из внутренней перспективы (т.е. «находясь» внутри текста). Эта же перспектива

нарушается в последующих главах, в которых автор дистанцируется от разворачиваемых воображаемых событий, комментирует эти события, исходя из своей позиции в объективной действительности, лишь эпизодически появляясь в канве повествования. Эти главы сочетают повествовательные ситуации, которые воспроизводятся безучастным рассказчиком, и от первого лица, т.е., К. Воннегут, фактически, находится на границе между воображаемым и объективным миром. В эпилоге автор-рассказчик снова переключается на внутреннюю точку зрения на происходящую воображаемую событийность. Ср.:

(69) *«Kilgore Trout turned away. He hastened anxiously back toward the hospital. I called out to him, but that only made him walk faster. So I jumped into my car and chased him. I was still high as a kite on adrenaline and coagulants and all that»* [Vonnegut, 2015: 275];

«Килгор Траут отвернулся. Он с тревогой поспешил обратно в больницу. Я окликнул его, но это только заставило его идти быстрее. Поэтому я запрыгнул в машину и погнался за ним. Я все еще был под кайфом от адреналина, коагулянтов и всего такого».

Автор-персонаж взаимодействует с К. Траутом, находясь с ним в одном воображаемом физическом пространстве, а поэтому вполне закономерной оказывается его эмоциональная реакция на необоснованные действия персонажа. В этом контексте активизируется внутренняя точка зрения автора-рассказчика на воспринимаемые воображаемые события: он открывает перед читателями свою внутреннюю эмоциональную сферу, квалифицирует физическую активность персонажа как рычаг выведения этой сферы из равновесия, а поэтому суждения от первого лица имплицитно в себе метатекстовое содержание. *Я* автора-рассказчика отходит на задний план, фокус внимания делается на *Я* автора-персонажа, переживающего воображаемое событие, испытывающего определенные эмоции как реакцию на это событие.

Перспектива восприятия повествовательной событийности – от частично внешней точки зрения в главах романа – сдвигается к внутренней точки зрения, поскольку автор-персонажа репрезентирует себя как субъекта воображаемого мира текста, разделяет этот мир со своими персонажами. От отстраненной наблюдательной позиции на жизненные перипетии персонажей автор-рассказчик переходит к активной деятельной позиции, вступая во взаимодействие с персонажами.

Таким образом, повествовательные ситуации от первого лица системно активизируются в тексте романа «Завтрак для чемпионов» во вводной и заключительной части: в предисловии автор выступает как рассказчик, в эпилоге – он воплощает опыт постижения воображаемых событий, воспроизводимых им же. В главах романа автор-рассказчик наделяет себя функцией безучастного свидетеля за происходящим, лишь эпизодически вклинивается в повествования для озвучивания своих комментариев. Можно говорить о том, что в романе «Завтрак для чемпионов» повествовательные ситуации от первого лица задействуются автором-рассказчиком более широко, чем в романе «Бойня номер пять».

Конструктивную роль в этом типе повествования приобретает эпилог романа. В терминах повествовательных ситуаций структура романов «Бойня номер пять» и «Завтрак для чемпионов» репрезентируется на Схеме 3. Повествовательные ситуации, в которых автор-рассказчик излагает события от первого лица и безучастно наблюдает за физическими действиями и эмоциональными реакциями персонажей, взаимодействуют друг с другом. В свою очередь, это взаимодействие отражает трансформации с автором-рассказчиком в ходе целостного разворачивания повествования, предопределяет метатекстовое содержание повествовательных ситуаций и первого и второго типа.

В эпилоге романа метатекстовая проблема соотношения объективной реальности и воображаемого мира художественного текста достигает

кульминационной точки. Ср., в частности, диалог автора-рассказчика и персонажа К. Траута:

(70) *«I am cleansing and renewing myself for the very different sorts of years to come. Under similar spiritual conditions, Count Tolstoi freed his serfs. Thomas Jefferson freed his slaves. I am going to set at liberty all the characters who have served me so loyally during my writing career»* [Vonnegut, 2015: 294];

«Я очищаю и обновляю себя на самые разные годы вперед. В подобных же духовных условиях граф Толстой освободил своих крепостных. Томас Джефферсон освободил своих рабов. Я собираюсь освободить всех персонажей, которые так преданно служили мне во время моей писательской карьеры».

Автор-рассказчик предпринимает попытку освободить К. Траута от своего всеведения и все присутствия, сложить с него полномочия персонажа романа. Он, фактически, испытывает духовное преображение и более не рассматривает своих персонажей в качестве заводных машин. При этом автор рассматривает себя как «пишущую машину», и лишь сдвиг к повествовательной ситуации от первого лица лишает его этой участи, поскольку он начинает взаимодействовать с воображаемым миром своего романа. Вклинивание в текст, приобретение функции персонажа становится основой противопоставления между различными ипостасями К. Воннегута – позицией всеведущего рассказчика, безучастно отражающего жизнь персонажей, и рассказчика-персонажа, принимающего активное участие в разворачивании сюжетной линии повествования. Автор-рассказчик отражает свое преображение в ходе создания художественного текста, о чем свидетельствует попытка освободить персонажей от своего всевидящего взора и манипулятивного воздействия. В этом заключается доминирующий метатекстовый смысл романа.

Роман «Завтрак для чемпионов» – метатекстовое произведение о том, как создаются художественные произведения, о функции повествователя, которая заключается не только в том, чтобы излагать воображаемую

событийность читателю, но и рассказывать историю персонажей самому себе. К. Воннегут сосредотачивается на неспособности автора-рассказчика исполнять только всеведение и всемогущество в рамках художественного текста. Он не только не может контролировать физические действия и эмоциональные реакции персонажей, но и сталкивается с трудностями преодоления своих эмоций и нерациональных дискурсивных шагов.

Метатекстовое содержание романа «Завтрак для чемпионов» выявляет индивидуальный авторский смысл: сознательный выбор рассказчика в художественном повествовании – творческий акт, который характеризуется несовершенством. Автор умоляет всеведение и всемогущество рассказчика в воображаемом универсуме художественного текста. Рассказчик – это всего лишь очередной персонаж. Наделение рассказчика подобной функцией во многом объясняет, почему реальный автор ведет повествование в этом романе. К. Воннегут проникает в виртуальную действительность своих персонажей, чтобы избежать гнетущей объективной реальности, обрести новое понимание острых социальных проблем.

Схема 3. Структура романов К. Воннегута «Бойня номер пять» и «Завтрак для чемпионов» с учетом повествовательных ситуаций



В романе «Бойня номер пять» взаимодействуют две повествовательные ситуации, в которых автор-рассказчик озвучивает воображаемые события от первого лица, вовлекается в воссоздаваемые события и занимает безучастную, беспристрастную позицию по отношению к своим персонажам. С целью создания метатекстового содержания автор-рассказчик время от времени дестабилизирует второй тип повествовательных ситуаций, поскольку вклинивается в событийность и устанавливает прямой коммуникативный контакт с читателем. Вследствие этого автор-рассказчик оказывается субъектом сразу двух миров – объективного и воображаемого. Рассказчик неоднократно настаивает на том, что он является автором текста, который предстает фикциональным по своей сущности.

Роман «Завтрак для чемпионов» отражает вышеуказанную повествовательную структуру лишь с некоторыми исключениями. В предисловии к роману автор-рассказчик также повествует от первого лица, однако в большей степени сосредотачивается на беспристрастном изложении воображаемой обыденной событийности, а не личностном ее восприятии, участии в ней. В последующем разворачивании текста подобная позиция автора-рассказчика сохраняется (приблизительно на протяжении двух третьих романа), после чего снова сдвигается к позиции, при которой время от времени активизируется повествование от первого лица, однако, все же превалирует наблюдательность и безучастность.

В заключительной части романа доминирующей оказывается повествовательная ситуация от первого лица: автор-рассказчик не только освещает события сквозь призму личностного восприятия, но и принимает в них активное участие. Гармоничное сочетание этих двух ситуаций имплицитно проливает свет на глубинный метатекстовый смысл, который проливает свет на авторскую концепцию непаритетных взаимоотношений между рассказчиком и главными героями (персонажами), стремления персонажей избавиться от гнетущего контроля со стороны субъекта повествования.

Отрешенная позиция по отношению к своим персонажам, свидетельство их агрессивного поведения меняют акценты восприятия автором-рассказчиком воображаемого континуума текста, фактически, вынуждают его полноправно выйти на сцену повествования и в полной мере реализовать свои потенциальные возможности. Он порождает перволичностное повествование не только для читателя, но и себя, с целью осознать закономерности установления коммуникативных контактов с главными героями и функционирования воображаемого универсума. Испытав духовное преображение, автор-рассказчик предпринимает попытку освободить одного из персонажей из-под своего влияния и манипулирования. Однако вопрос о том, удалось ли это автору-рассказчику, остается в тексте открытым.

2.4. Смысловое содержание категории времени в научно-фантастическом повествовании

Нелинейная организация категории времени связывается в научно-фантастическом повествовании К. Воннегута преимущественно с таким феноменом, как путешествие в физической темпоральной плоскости. Так, в романе «Бойня номер пять» повествование спонтанно и сиюминутно переключается от настоящего к прошлым и будущим событиям, отражая ментальные переключения Билли Пилигрима. Нелинейность категории времени становится принципом организации научно-фантастического повествования. Автор прежде всего манипулирует содержанием этой категории в попытке имплицировать личностные смыслы, порождая воображаемый мир как эмоциональную реакцию на травмирующие проявления объективной реальности. Испытав психологическую травму во время бомбардировки Дрездена, Билли Пилигрим не способен жить в контексте линейного разворачивания времени, которое оказывается субъективным конструктом его травмированного сознания. Путешествия

персонажа во времени отражают авторское стремление дистанцироваться от горестных воспоминаний о Второй мировой войне, которые настолько разрушительны, что порождают чувство собственного небытия в объективной действительности.

Вследствие этого читатель стимулируется к пересмотру устоявшихся взаимоотношений между онтологией реальности и циклическим разворачиванием временной оси. Ключевым моментом темпорального среза романа «Бойня номер пять» является память персонажа: Билли спонтанно и в силу возникающих ассоциаций воскрешает в памяти травмирующие события прошлого, что, в свою очередь, порождает нелинейный характер разворачивающегося повествования, размывает границы между воображаемым и реально происходящим с ним.

По воли автора, Билли Пилигрим проявляет особую мобильность во времени, живет вне этой категории. В связи с этим прагматический анализ категории времени, стыковка элементов этой категории в единый континуум приобретает первостепенное значение для осознания авторской концепции темпоральности. С целью воспроизвести всю совокупность многочисленных скачков во времени в событийной канве текста романа мы составили схему, в которой фиксируются перемещения Билли из одного временного континуума в другой континуум. Текстологический анализ многочисленных контекстов, отражающих путешествия Билли во времени, дал возможность выявить следующие группы временных отрезков, которые спонтанно реализуются в событийной канве научно-фантастического повествования. Мы представили эти контексты в их логической последовательности.

Схема 4. Реконструкция темпорального плана романа «Бойня номер пять»)

Элемент темпорального плана	Семантика элемента темпорального плана
1. Период, предвещающий рождение персонажа	Период, предвещающий рождение персонажа и его смерть – это две диаметрально крайние точки полного цикла жизни Билли Пилигрима. Способность видеть свое рождение и смерть проявляется у персонажа в самом начале текста, выступает одним из базовых правил разворачивания повествования. Билли способен видеть не только необычные обстоятельства своей смерти (в 1976 г.), но также и последующий период, который освещается фиолетовым светом и шумом.
2. Период детства	Билли в младенчестве, а также в момент между 12 и шестнадцатью годами от рождения.
3. Начало 1944 г.	Прелюдия к травмирующему опыту осознания Дрезденской трагедии.
4. Декабрь 1944 г.	Билли за линией фронта, в Люксембурге по дороге в лагерь для военнопленных.
5. Начало 1945 г.	Персонаж находится в лагере для военнопленных.
6. Январь–май 1945 г.	Билли находится в Дрездене на бойне номер пять.
7. Весна 1948 г.	Три года спустя после окончания Второй мировой войны. Билли находится в палате для душевнобольных в ветеранском госпитале.
8. 1948 г.	Шесть месяцев спустя после выписки Билли из госпиталя.
9. 1957–1961 гг.	В жизни Билли происходят несущественные события.
10. 1964 г.	Билли встречается с Килгором Траутом (событие, которому отводится семь страниц текста).
11. 1965 г.	В тексте не упоминается, но выделяется нами с целью поддержания хронологического жизнеописания персонажа.
12. Фантастическое время	Выпадение Билли из времени повествования: путешествие на планету Тральфамадор.

13. 1967 г.	Билли работает на должности оптика, его похищают тральфамадорцы.
14. Начало 1968 г.	Двадцать пять лет спустя после возвращения Билли из лагеря для военнопленных.
15. Последующий период 1968 г.	Билли начинает распространять знания о времени и смерти, которые характерны для жителей планеты Тральфамадор.
16. 1976 г.	Смерть персонажа.
17. Настоящий период	Рассказчик прерывает повествование в прошедшем времени и напрямую обращается к читателю в формате настоящего времени.

На Схеме 4. реконструируются основные события из жизни Билли Пилигрима в хронологическом порядке. Однако в самом научно-фантастическом повествовании этот порядок не соблюдается вследствие того, что персонаж испытывает многочисленные скачки во времени, застревает во времени. Разные события из жизни Билли воспроизводятся рассказчиком с разной степенью детализации. Так, детскому периоду и событиям 1965 г. отводится по одной странице, событиям 1944 г. – двадцать одна страница.

Другими словами, с точки зрения рассказчика, одни жизненные периоды Билли Пилигрима оказываются более важными для читательского восприятия, чем другие периоды. На первом этапе мы можем исключить из сферы исследования период, предшествующий рождению персонажа, который, как представляется, не несет существенную смысловую нагрузку при анализе темпоральной структуры повествования (рассказчик сообщает читателю лишь самые краткие сведения об этом периоде, который воспроизводится как красный свет и булькающие звуки). Не имеет особого конструктивного значения и период детства Билли Пилигрима.

Наибольшую детализацию в повествовании рассказчика получают период с декабря 1944 г. по май 1945 г. (ему отводится приблизительно 57

страниц). На протяжении всего повествования Билли периодически возвращается к травмирующим моментам этого периода. Эти моменты характеризуются общей пространственной перспективой: по дорогам Европы Билли в составе других военнопленных направляется в лагерь и осмысливает трагические события, связанные с бомбардировкой Дрездена. Вследствие этого имманентные элементы этого периода (на Схеме 4 периоды 4–6) формируют синкретическое целое.

В период, отражающий события из жизни Билли спустя три года после окончания войны, возобновляется динамизм повествования, который поддерживается на протяжении весны 1948 г. и в следующие шесть месяцев. События этих периодов, будучи сопряженными во времени, отражают тематическую общность – постепенное преобразование Билли из мечтающего солдата в преуспевающего оптика-бизнесмена.

Периоды 9–11 и 13, сформулированные на Схеме 4., также могут быть сжаты в один более глобальный период, поскольку характеризуются событиями, которые являются второстепенными, не судьбоносными в жизни Билли. Существенную прагматическую нагрузку приобретает период фантастического времени, которое провел Билли в альтернативном мире планеты Тральфамадор. Рассказчик посвящает этому периоду 10 страниц текста. Следовательно, данный период должен анализироваться отдельно от других периодов, поскольку в его контексте реальные явления квалифицируются как диаметрально противоположность фантастическим феноменам. Важным смысловым содержанием наделяет рассказчик и события 1968 г., включая, в частности, несчастный случай, произошедший с Билли, вследствие которого он становится посыльным.

Таким образом, конструктивную прагматическую значимость рассказчик отводит периодам из жизни Билли Пилигрима, которые систематизируются на Схеме 5.

Схема 5. Элементы темпорального плана романа «Бойня номер пять», наделяемые рассказчиком прагматическим содержанием

Период из жизни Билли Пилигрима	Детализация периода рассказчиком (в количестве страниц)
1. Декабрь, 1944 г. – начало 1945 г.	57
2. Весна 1948 г. – конец 1948 г.	10
3. 1957–1967 гг.	17
4. Фантастическое время, отражающее пребывание персонажа на планете Тральсфамадор	10
5. 1968 г.	21
6. Время, современное рассказчику	2,5

Как мы уже отметили, разные периоды из жизни Билли Пилигрима получают в дискурсе рассказчика разную степень детализации (параметр – важность события для целостной интерпретации темпорального плана научно-фантастического повествования). С опорой на степень детализацию (количество страниц, отводимых рассказчиком для освещения периода из жизни персонажа) Схема 5. может быть преобразована следующим образом.

Схема 6. Степень детализации периодов из жизни Билли Пилигрима рассказчиком

детализация периода (в страницах)

57	декабрь, 1944 г. – январь 1945 г.
21	1968 г.
17	1957–1967 гг.
10	весна 1948 г. – конец 1948 г.
10	фантастическое время (планета Тральфамадор)
2,5	время, современное рассказчику

Дистрибуция временных планов жизни Билли Пилигрима свидетельствует о том, что конструктивными для интерпретации научно-фантастического повествования оказываются два темпоральных потока:

- 1) 1944 г., когда он пропал без вести в Люксембурге, – 1945 г., когда он пережил бомбардировку Дрездена (57 стр. текста);
- 2) 1968 г. (21 стр. текста).

События, которые имели место в жизни главного героя в 1957–1967 гг. (17 стр. текста), не формируют какой-либо логической последовательности. Особую смысловую нагрузку приобретает и фантастический период (пребывание Билли Пилигрима на планете Тральсфамадор), который – несмотря на то, что ему отводится всего лишь 10 стр. текста – маркирует альтернативное время авторского воображаемого мира. Отмеченные временные пласты репрезентируют, фактически, доминирующую темпоральную модель текста романа. В контексте данного романа К. Воннегут также выступает в качестве персонажа-рассказчика, присутствие которое явно проявляется в первой и десятой главе, а также в

моменты вклинивания в повествование Билли Пилигрима, встречающиеся на всем протяжении произведения. При этом в повествовании активируется не иной временной пласт, а особый темпоральный уровень. Таким образом, если мы примем понятие темпорального уровня за принцип упорядочивания категории времени в романе «Бойня номер пять», то мы имеем возможность выделить четыре подобных уровня, которые анализируются в следующих разделах нашего исследования.

1. Время, которое, по мнению рассказчика, включает в себя объективные события из жизни Билли Пилигрима, связанные с формированием его опыта восприятия войны и послевоенный период.

В самом начале второй главы рассказчик освещает читателю краткую хронологию жизни Билли Пилигрима, начиная с рождения и заканчивая периодом крушения самолета, в котором он летел (1968 г.). Причем последний период является стартовой точкой начала повествования. Эта краткая хронология является, своего рода, путеводной линией для читателя, поскольку, начиная с этого момента, Билли периодически и спонтанно «застревает во времени», что усложняет возможность прослеживания хронологического развертывания событийности в повествовании. Ср.:

(71) *«This was when Billy first came unstuck in time. His attention began to swing grandly through the full arc of his time, passing into death, which was violent light... And then Billy swung into life again... going backwards until he was in pre-birth... And then he swung into life again and stopped»* [Vonnegut, 2009: 35];

«Это было тогда, когда Билли впервые застрял во времени. Его внимание начало величественно перемещаться по полной дуге своего времени, переходя в смерть, которая была жестоким светом... А потом Билли снова вернулся к жизни... возвращаясь назад, пока не оказался в предродовом состоянии... А потом он снова вернулся к жизни и остановился».

Модель, которая отмечается во фрагменте (68), периодически повторяется на все протяжении последующего разворачивания повествования: Билли перепрыгивает от момента до рождения к смерти, от смерти – к объективному жизненному циклу. Таким образом, воспроизводится бесконечное движение природного цикла «рождение – жизнь – смерть – новое рождение». В свою очередь, это движение оказывается величиной, обратной конвенциональному линейному разворачиванию категории времени, понятию о хронологическом времени: события, имевшие место в прошлом, переживаются после осуществления будущих событий (и наоборот), что фокусирует читательское внимание на движении от смерти – к новому рождению, от окончания существования – к самому началу существования.

Блуждания Билли Пилигрима во времени всегда возвращают его к одному из четырех периодов, которые доминируют в повествовании. Так, точкой исходного отсчета является 1944 г. (события в Люксембурге), который переходит соответственно в 1945 г. (события в Дрездене). Этот временной интервал характеризуется навязчивым воздействием травмирующего опыта восприятия военных событий на повседневность Билли Пилигрима. В частности, особую смысловую нагрузку приобретает цепочка событий, которая следует после первого «подвисяния» во времени главный герой пропадает без вести за линией германского фронта, в Люксембурге.

Перескакивая между интервалами своего полного жизненного цикла, Билли снова сталкивается с ужасающим опытом своего детского восприятия действительности. Затем он перемещается в 1965 г., в момент, когда он посещал больную мать в доме для престарелых. Он перепрыгивает в 1958 г., снова оказывается на банкете в честь спортивной команды, членом которой является его сын Роберт. Снова мельком оказываясь в 1958 г., Билли путешествует во времени в 1961 г., на новогоднюю вечеринку, на которой он ведет себя скандальным образом, вызывая чувство омерзения у окружающих.

В конце концов, просыпается в том же самом месте и времени, от которых он начал свое ментальное путешествие – в лесу под Люксембургом в момент переломных сражений Второй мировой войны.

Спонтанно повторяющиеся блуждания главного героя во времени формируют бесконечную циклическую темпоральную структуру в повествовании, которая проливает свет на предрасположенность главного героя к саморефлексии. Ср.:

(72) *«This one is a failure and had to be, since it was written by a pillar of salt. It begins like this: Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time. It ends like this: Poo-tee-weet?»* [Vonnegut, 2009: 23];

«Эта книга – неудача и должна была быть таковой, так как была написана соляным столбом. Все начинается так: Послушайте: Билли Пилигрим застрял во времени. Все заканчивается так: Пу-ти-вит?».

Проистекая одновременно, начало и конец книги, как и начало и конец последовательностей событий в жизнеописании главного героя, сливаются в одной темпоральной точке, интегрируются друг с другом, порождая новый временной цикл, который характеризует бесконечный регресс разворачивания повествования. Для того чтобы читатель имел возможность ориентироваться в хронологии событий, каждый сдвиг в темпоральной плоскости повествования сопровождается специфическими референциями на относительность времени как бытийной категории. Так, детализуя смысловое содержание фрагмента (68), можно сказать, что Билли было двенадцать лет, когда он чуть не утонул в бассейне.

Главный герой путешествует во времени, в 1965 г., и рассказчик сообщает читателю, что во время посещения больной матери в доме престарелых ему было сорок один год, причем Билли поместил свою мать в этот дом за месяц до этого. Таким образом, в повествовании содержится три референции на категорию времени:

1. год протекания описываемого событий;
2. возраст Били Пилигрима во время этого события;

3. временной интервал между вторым и первым событием (посещением матери в доме для престарелых и моментом ее помещения в этот дом).

При более пристальном анализе этого текстового фрагмента читатель способен выявить явное противоречие между темпоральными характеристиками стыкуемых событий. В частности, в 1965 г. Билли не могло быть сорок один год. Принимая во внимание, что он родился в 1922 г., то в момент описываемого события ему было уже сорок три или сорок четыре года (если датой его рождения является последняя треть года). Так, потенциальная возможность отнести рождения главного героя к последней трети 1922 г. подтверждается референцией на время разворачивания сражения при Бельже. Ср.:

(73) «*This was in December of 1944... [Billy looked like an old man, his beard going white] even though he was only twenty-one years old*» [Vonnegut, 2009: 30];

«*Это было в декабре 1944 года... [Билли выглядел как старик, его борода поседела], хотя ему был всего двадцать один год*».

Учитывая дату сражения (16–21 декабря 1944 г.), а также последующее упоминание о Рождестве, во время которого главный герой следовал под конвоем в лагерь для военнопленных, можно констатировать, что описываемое событие имело место в самом конце декабря указанного года. В свою очередь, из данного факта можно сделать заключение, что Билли родился именно в конце декабря 1922 г. (плюс-минус во время рождественских празднеств).

В последующем разворачивании повествования точная дата рождения Билли Пилигрима снова вызывает сомнения. Рассказчик сообщает читателю, что в начале 1968 г. главному герою (в момент, когда он возвращается домой из госпиталя после получения увечий во время крушения самолета) было сорок шесть лет. Это было бы возможным, если Билли родился бы в начале 1922 г. Далее рассказчик говорит, что в ночь

свадьбы дочери в 1967 г., когда его похитили Тральфамадорцы, Билли было сорок четыре года. По всей видимости, свадьба имела место в конце лета или начале осени, поскольку в этот год в августе произошла встреча в клубе Львов, членом которого был Билли (а в этот момент Барбара, дочь Билли собиралась выйти замуж).

С учетом этих фактических данных главный герой родился в конце декабря 1922 г. Образ Билли Пилигрима воспроизводится рассказчиком как сорокачетырехлетнего мужчины во второй половине 1967 г., а поэтому весной 1968 г. ему никак не могло быть сорок шесть лет. Опять-таки далее, когда сообщается, что Билли находится в зоопарке планеты Тральсфамадор в течение шести земных месяцев, он представляется как сорокачетырехлетний мужчина.

Расхождения хронологического порядка обнаруживаются и в жизнеописании второстепенного персонажа Эдгара Дерби, бедного школьного учителя. Сначала рассказчик утверждает, что ему сорок четыре года, далее (всего лишь через несколько страниц) сам персонаж говорит, что ему сорок пять лет. Выявляется еще одна неурядица в хронологии событий. В конце пятой главы всплывает факт прибытия американских военнопленных солдат на Бойню номер пять. В шестой главе утверждается, что Билли Пилигрим попал в авиакатастрофу двадцать пять лет после этого события. Поскольку Дрезденская трагедия произошла в 1945 г. (это общеизвестный исторический факт), дата крушения самолета, в котором летел Билли, относится к 1970 г. Другими словами, авиакатастрофа произошла два года спустя той даты, которая в действительности активизируется в повествовании.

Приведенные выше случаи логического несогласования временного разворачивания действий, в том числе, стыковка этих действий на темпоральной оси повествования, на наш взгляд, исключают возможность потенциальной авторской ошибки, а носят намеренный характер, реализуют определенное смысловое содержание. Авторские манипуляции с

хронологическим разворачиванием событийности в определенной степени создают эффект нелинейности категории времени, поскольку нелогичным оказывается стыковка указаний на момент развития событий в какую-либо логическую последовательность. Фактически, К. Воннегут отрицает саму онтологическую возможность хронологического разворачивания событий на временной оси. Вследствие этого прошедшее и будущее время сливаются в настоящем моменте.

2. Альтернативное время пребывания Билли Пилигрима на фантастической планете Тральсфамадор.

В основе альтернативного мира, характерного для планеты Тральсфамадор, лежат законы движения в пространстве и отсчета времени, прямо диаметрально противоположные тем, которые приняты в реальной действительности. Категория времени становится тем индикатором, с учетом которого воссоздается контраст между реальным и фантастическим планом повествования. Медленное движение поезда, в котором Билли Пилигрим и его сослуживцы направляются в лагерь для военнопленных, контрастирует с бесконечно ускоряющимся движением летающей тарелки. Во время путешествия на планету Тральсфамадор главный герой, испытывая скачок во времени, снова оказывается в зоне активных военных действий Второй мировой войны. Разрыв между временной точкой, в которой Билли находится в текущий момент, и военными событиями составляет двадцать три года. В пространственном отношении настоящее местонахождение героя и зона военных действий разделяется тысячами миль.

Фантастический мир повествования испещрен темпоральными воронками, которые позволяют главному герою преодолевать 446 120 000 000 000 000 миль за несколько часов. Подобная скорость противоречит положению дел, сложившемуся в объективной реальности, а поэтому составление таблицы со сравнительными данными между Землей и воображаемой планетой Тральсфамадор не представляется возможным. Путешествие, которое осуществляется со скоростью, превосходящей

движение света, не только устанавливает жесткие пределы времени, но и оборачивает его вспять. Вили утверждает, что его отсутствия не заметили на земле, поскольку Тральфамадорцы «протащили» его сквозь темпоральную воронку. Вследствие этого, пробыв на планете Тральфамадор в течение нескольких лет, он отсутствовал на Земле лишь какие доли секунды.

Категория времени, в терминах которой мыслят жители планеты Тральфамадор, выявляет индивидуальную специфику. Так, ночь на этой планете длится в течение одного земного часа с промежутком 72 часа (в исчислении на Земле). Все моменты во времени протекают одновременно. В терминах субъективного представления Билли Пилигримом категории времени, свойственной Тральфамадорцам, описывается рассказчиком следующим образом:

(74) *«All moments, past, present and future, always have existed, always will exist. The Tralfamadorians can look at all the different moments just that way we can look at a stretch of the Rocky Mountains, for instance. They can see how permanent all the moments are and they can look at any moment that interests them. It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one, like beads on a string, and once a moment is gone it is gone forever»* [Vonnegut, 2009: 26];

«Все моменты, прошлые, настоящие и будущие, всегда существовали и всегда будут существовать. Тральфамадорцы могут смотреть на все разные моменты точно так же, как мы можем смотреть, например, на участок Скалистых гор. Они могут видеть, насколько постоянны все моменты, и они могут смотреть в любой момент, который их интересует. Это просто иллюзия, которую мы имеем здесь, на Земле, что одно мгновение следует за другим, как бусинки на нитке, и как только мгновение уходит, оно уходит навсегда».

Рассказчик противопоставляет образ Скалистых Гор, выступающих метафорой понимания категории времени на планете Тральфамадор, объективному восприятию этой категории жителями Земли. Так, земляне

являются, своего рода, заложниками категории времени, не способны осуществлять движения по темпоральной оси в произвольном направлении. Тральфамадорцы обладают возможностью лицезреть любой момент на темпоральной плоскости, вне зависимости от того, принадлежит он к настоящему, прошедшему или будущему, поскольку все эти моменты сосуществуют в указанной плоскости. Категория фантастического времени, воспроизводимая в повествовании, не только базируется на уникальных воззрениях жителей планеты Тральфамадор, но и имеет непосредственное отношение к путешествиям Билли Пилигрима.

Сам главный герой сообщает читателям, что Тральфамадорцы не причастны к его путешествиям во времени, а дают ему озарение для этих перемещений. Ярким примером концентрации фантастических элементов, маркирующих обратную хронологию, предстает момент, когда Билли смотрит телевизионный фильм в ожидании летающей тарелки, которая, как ему уже известно, должна забрать его на планету Тральфамадор. События фильма всплывают на экране в обратном порядке. Так, в сцене авиационного налета самолеты летят в обратном направлении, как и пули и осколки от бомб – от цели к источнику.

Процесс обратного движения продолжается до тех пор, пока металлические части самолетов не трансформируются в природные минералы, которые снова оказываются помещенными в слои земли, чтобы не нанести урон человеку. Воюющие солдаты снова превращаются в детей, направляющихся в школу. Воспринимая все это, Билли Пилигрим выдвигает предположение, что все человечество, включая Гитлера, превратилось в младенцев.

Кадры фильма, воспринимаемые главным героем в обратном порядке, воспринимаются как, своего рода, метафора диаметрально противоположных отношений между настоящим, прошедшим и будущим в вымышленном мире К. Воннегута. Отдельные характеристики фантастического времени проникают на автобиографический уровень,

субъектом которого выступает К. Воннегут-персонаж, который также сталкивается с неопределенностью категории времени.

3. Линейное время, вмещающее автобиографические события из жизни персонажа-рассказчика К. Воннегута, которое в определенных текстовых сегментах пересекается с жизненным циклом Билли Пилигрима.

В первой главе автор-рассказчик выдвигает неопределенные суждения относительно категории времени: он не способен установить текущее точное время, не может вспомнить, когда именно происходили те или иные события в прошлом. В десятой главе время трагической гибели Роберта Кеннеди и Мартина Лютера Кинга, по мнению автора-рассказчика, имели место в один год с интервалом в один месяц. Читатель сталкивается с неопределенностью определения времени протекания таких двух повествовательных уровней, как:

1. «объективный» мир Билли Пилигрима, который, по сути дела, является воображаемым;

2. автобиографические сведения об авторе-рассказчике, которые соотносятся с реальной действительностью.

Повествование Воннегута-рассказчика вмещает текущие события настоящего, которые происходят в момент создания текста (1968 г.). Данный момент связывает внутреннее время повествования с историческим временем, внешним по отношению к этому повествованию. Вместе с тем, в отдельных контекстах историческое время замещается временем субъективным, а поэтому оно подвержено замедлению, ускорению, компрессии и расширению, что поддерживает воображаемый мир, воссоздаваемый в повествовании. Так, замедление времени наблюдается, когда автор-рассказчик оказывается в Бостоне между пересадкой из одного самолета в другой самолет, предварительно «не увидев» ночи. В этот момент он жалуется:

(75) «*Somebody was playing with the clocks. The second hand on my watch would twitch once and a year would pass, and then it would twitch again*» [Vonnegut, 2009: 22];

«*Кто-то играл с часами. Секундная стрелка на моих часах подергивалась один раз, проходил год, а потом она подергивалась снова*».

Аналогичным образом на замедление времени автор-рассказчик реагирует и позже, в частности, при описании движения поезда, в котором Билли Пилигрим и его сослуживцы направляются в лагерь для военнопленных. Ср.:

(76) «*There would be a click, and then a year would go by, and then there would be another click*» [Vonnegut, 2009: 57];

«*Раздался бы щелчок, а потом прошел бы год, а потом раздался бы еще один щелчок*».

В контекстах (75)–(76), иллюстрирующих соответственно автобиографический уровень повествования и «реальный» мир главного героя, время – на фоне стандартной повседневной действительности – репрезентируется как неисчисляемая категория, предопределяемая внутренним чувством персонажей, таким образом трансформируясь в психологическое время. Время, фактически, продвигается вперед с ужасающей медленностью для автора и Билли Пилигрима (как и для иного другого человека), которые, по воле судьбы – оказались во враждебных и травмирующих обстоятельствах. Автор персонаж застревает в небытии незнакомого ему города, Билли же испытывает чувства боли и страха, будучи военнопленным.

Феномен замедления времени связывает также автобиографический уровень автора-рассказчика с фантастическим бытием Билли Пилигрима. В подобных контекстах манипуляция категорией времени осуществляется в повествовании как следствие воздействия каких-то внешних сил. Суждение автора-рассказчика *Somebody was playing with the clocks / Кто-то играл с*

часами впоследствии отражается эхом в речи Монтаны Вайлдхек на планете Тральфамадор. Ср.:

(77) «*'They're playing with the clocks again,' said Montana...*» [Vonnegut, 2009: 39];

«*'Они снова играют с часами', – сказал Монтана...*».

Для К. Воннегута таинственный кто-то переставлял стрелки часов в произвольном направлении, и он ничего не мог с этим поделать. Будучи жителем Земли, автор-рассказчик вынужден подчиняться неумолимому ходу часов, календарному исчислению времени. Когда же этот незыблемый закон нарушается, а именно минута превращается в год, он воспринимает этот факт изменения как экстраординарное явление. Чувство экстраординарности от произошедшего изменения усиливает воздействие фантастического на главного героя. Монтана, напротив, зная, что такое возможно на планете Тральфамадор, совсем не проявляет удивления.

Манипулирование ходом движения времени, одновременность событий прошлого, настоящего и будущего на планете Тральфамадор является общепринятой закономерностью. В результате время на автобиографическом уровне автора-рассказчика в парадоксальном смысле – в сравнении с планетой Тральфамадор – оказывается более фантастической категорией. Манипулирование категорией времени может являться как фантастическим, так и заурядным феноменом в зависимости от того, нарушаются или же соблюдаются конвенции повествовательного мира.

Другим важным аспектом темпораальности на автобиографическом уровне автора-рассказчика предстает текучесть времени, которая является напоминанием смертности человека. Несмотря на то, что К. Воннегут полностью пренебрегает временем, он, в конце концов, отрицает эту свою предрасположенность. Автор-рассказчик становится одержимым временем, делает все возможное, чтобы отменить свой рейс из Бостона, поскольку в метафорическом смысле воспринимает его как движение жизни к своему неизбежному окончанию. Одержимость К. Воннегута временем, фактически,

усиливается суждениями Билли Пилигрима. Так, главный герой, проснувшись в повседневной реальности после продолжительного путешествия во времени, проявляя удивление, инициирует риторический вопрос:

(78) «*Where have all the years gone?*» [Vonnegut, 2009: 45];

«*Куда делись все эти годы?*».

Опять-таки, вопрос Билли Пилигрима воспринимается читателем как эхо цитирования К. Воннегутом крылатой фразы из Горация в первой главе романа:

(79) «*Eheu, fugaces labuntur anni*» [Vonnegut, 2009: 15];

«*Увы, мимолетные годы ускользают*».

В некоторых иных контекстах К. Воннегут явно вуалирует свою обеспокоенность текучестью времени и неминуемыми последствиями этого процесса, а именно старением. В частности, это ярко проявляется в моменты, когда немощная мать Билли Пилигрима удивляется тому, как она могла стать такой старой, встречи главного героя в кабинете врача с незнакомцем, который жалуется о своей физической беспомощности вследствие старости.

4. Время, которое совпадает с моментом повествования рассказчика (т.е. современное рассказчику).

Жизнеописание Билли Пилигрима ведется в прошедшем времени, за исключением отдельных фрагментов, в которых рассказчик, прерывая повествование, непосредственно обращается к читателю в настоящем времени. Эти контексты формируют то, что мы называем «время рассказчика», активация которого характеризуется в повествовании особой частотностью. В частности, рассказчик часто передает мысли и суждения главного героя в форме косвенной речи. Ср.:

(80) «*Billy says he first came unstuck in time in 1944, long before his trip to Tralfamadore*» [Vonnegut, 2009: 28];

«*Билли говорит, что впервые он застрял во времени в 1944 году, задолго до своего путешествия на Тральфамадор*»;

(81) «*Billy says that the Universe does not look like a lot of bright little dots to the creatures from Tralfamadore*» [Vonnegut, 2009: 63];

«*Билли говорит, что для существ с Тральфамадора Вселенная не похожа на множество ярких маленьких точек*»;

(82) «*Listen: Billy Pilgrim says he went to Dresden...*» [Vonnegut, 2009: 94];

«*Послушайте: Билли Пилигрим говорит, что ездил в Дрезден*».

(83) «*Billy Pilgrim says now that this really is the way he is going to die, too*» [Vonnegut, 2009: 97];

«*Билли Пилигрим теперь говорит, что он действительно так и умрет*».

(84) «*Here is how Billy lost his wife, Valencia*» [Vonnegut, 2009: 123];

«*Вот как Билли потерял свою жену Валенсию*».

Фрагменты (80), (81), (83) отражают фантастическое время в повествовании: главный герой является путешественником в четвертом измерении, а поэтому проявляет способность предсказывать будущие события (в частности, время своего ухода из жизни). Эти фрагменты прямо или косвенно имплицитно информируют о скачках Билли Пилигрима во времени и пространстве из прошлых событий в настоящее время, совпадающее с моментом повествования. Использование настоящего неопределенного времени (*Billy says... / Билли говорит...*) является механизмом внедрения автора-рассказчика и главного героя, который воплощает все фантастические представления о категории времени, в единый темпоральный континуум. Вследствие этого автор-рассказчик делает попытку вернуть главного героя в его привычную бытовую обстановку, «вытянуть» его из путешествий во времени и пространстве, приблизить к читательской реальности.

Настоящее время – это также момент читательского постижения текста романа, а поэтому читатель окунается в темпоральный континуум, в котором «обитают» автор-рассказчик и главный герой. Вследствие этого

образ Билли Пилигрима становится более реальным для читателя, проясняется его присутствие в канве повествования и воображении читателя. Он также приобретает возможность вступать в коммуникативный контакт с автором-рассказчиком, который, в свою очередь, поддерживает фокус читательского внимания к образу главного героя. При посредничестве автора-рассказчика устанавливаются и поддерживаются коммуникативные взаимоотношения между главным героем и читателем на уровне настоящего времени разворачивания повествования. Воображение Билли Пилигрима как фактор осуществления его блужданий во времени и пространства расширяется, заполняет внутреннюю реальность повествования, в которой автор-рассказчик реализует свою дискурсивную деятельность, а также реальность читателя, которая является внешней по отношению к повествованию.

Косвенная речь, вводимая предикатами говорения в настоящем неопределенном времени, во фрагментах (80)–(83) воспроизводит события, которые имели место в прошлом. На стыке со временем, настоящим для автора-рассказчика, с 1968 г. (моментом убийства Билли в Чикаго), осуществляется описание события, которое неминуемо произойдет в будущем (ср. фрагмент (83)). Парадоксальную информацию об этом событии автор-рассказчик получил непосредственно от главного героя, который записал ее на магнитофон, используя стилистику и онтологические установки, типичные для планеты Тральфамадор:

(85) *«I, Billy Pilgrim, will die, have die, and always will die on February thirteen, 1976»* [Vonnegut, 2009: 97];

«Я, Билли Пилигрим, умру, умер и всегда буду умирать тринадцатого февраля 1976 года».

Весь эпизод передается автором-рассказчиком в настоящем времени, до того момента, когда главный персонаж начинает испытывать смерть «в определенной степени», а затем снова возвращается к жизни, перемещаясь в прошлое, в 1945 г. После этого повествование возобновляется в формате

прошедшего времени. При этом формат настоящего времени выполняет прагматическую функцию приближения событий прошлого к текущему читательскому вниманию.

Высказывание, приведенное во фрагменте (84), также содержит элемент предсказания будущего события. Высказывания, в которых предсказываются будущие события, также частотны в тексте романа. В частности, относительно времени ухода из жизни персонажа Эдгара Дерби. Ср.:

(86) «*Derby wouldn't survive the war. That good body of his would be filled with holes by a firing squad in Dresden in 68 days*» [Vonnegut, 2009: 61];

«Дерби не переживет войну. Его добротное тело будет заполнено дырами расстрельной командой в Дрездене через 68 дней»;

(87) «*After poor Edgar Derby, the high school teacher, was shot in Dresden later on...*» [Vonnegut, 2009: 67];

«После того, как бедный Эдгар Дерби, учитель средней школы, был позже застрелен в Дрездене...»;

(88) «*... Edgar Derby, the high school teacher who would be shot to death in Dresden*» [Vonnegut, 2009: 70];

«... Эдгар Дерби, школьный учитель, которого расстреляют в Дрездене»;

(89) «*... Edgar Derby, the high school teacher who would eventually be shot, snored on the another bed*» [Vonnegut, 2009: 94];

«... Эдгар Дерби, школьный учитель, которого, в конце концов, застрелят, храпел на другой кровати».

Хотя во фрагментах (86)–(89) не прослеживается вклинивание формата настоящего времени, соотносящегося с моментом повествования автора-рассказчика, высказывания, которые иллюстрируются ими, нарушают логику изложения событий с опорой на прошедшее время. В связи с этим их необходимо проанализировать с учетом исследования момента осуществления повествования автором-рассказчиком. Полагаем, что

рассматриваемые высказывания, инициированные в настоящем для описываемых событий, представляют собой усиление авторского голоса, озвучивающего повествование. Повтор одной и той же информации, которая оформляется как предсказание конкретного трагического события, свидетельствует о травмирующем ее воздействии на автора-рассказчика, пережившего это событие, участвуя во Второй мировой войне. А поэтому в рассматриваемых высказываниях фиксируется временная перспектива, которая характерна для автора-рассказчика, т.е. самого К. Воннегута.

Иное специфическое проявление категории времени прослеживается в десятой главе, в которой автор-рассказчик завершает изложение своих автобиографических событий. Читатель снова слышит голос К. Воннегута при восприятии комментариев относительно современных событий, а также воспоминаний о возвращении со Второй мировой войны домой. В этих контекстах автор-рассказчик эксплицитно идентифицирует себя в качестве персонажа повествования, который принимает участие в процессе осознания дрезденской трагедии Билли Пилигримом. Ср.:

(90) *«I was there. O'Hare was there. We were there. We were to borrow picks and shovels... and go to work»* [Vonnegut, 2009: 142];

«Я был там. О'Хара был там. Мы были там. Мы должны были взять кирки и лопаты... и иди на работу».

В данном фрагменте сводится воедино четыре темпоральные пространства, которые системно проявляются в тексте романа:

1. автобиографическое время: автор-рассказчик-персонаж К. Воннегут повествует о событии, в котором он участвовал;
2. фикциональное («реальное») время: читателю сообщается о событии, которое составляет фрагмент внутренней действительности текста романа;
3. фантастическое время: главный герой перемещается во времени в событие, которое он некогда пережил;

4. время, повествования автора-рассказчика: К. Воннегут, реальный автор текста, берет на себя функцию рассказчика и озвучивает событие (голоса автора и рассказчика сливаются воедино).

Прагматический анализ функционирования категории времени в воображаемом мире Билли Пилигрима выявляет две важные характеристики разворачивания текста в романе «Бойня номер пять»:

1. повествование обладает циркулярной структурой, являющейся следствием спонтанных и хаотических путешествий главного героя во времени, что является ярким показателем научно-фантастической природы романа;

2. хронологические расхождения в жизнеописании главного героя выявляют общую неопределенность и нелинейность категории времени в тексте романа, что предстает следствием вклинивания временного пласта фантастического уровня повествования во временной пласт «реального» повествования.

В контексте выражения категории фантастического времени сущностную позицию занимают представления об этой категории на планете Тральфамадор, которые определяют структуру путешествий по временной оси Билли Пилигрима. Способность времени к обратимости, воспроизводимая как в альтернативном фантастическом мире, так и в ходе описания дислокаций главного героя в четвертое измерение проливает свет на авторскую концепцию о нелинейности и подвижности упорядочивания событий, которая реализуется, в том числе, на автобиографическом уровне повествования. Установив четыре уровня категории времени, которые системно воплощаются в тексте романа, мы также проследили, как эти уровни взаимодействуют между собой, интегрируя «реальное» и фантастическое, подлинное и воображаемое, в том числе, с учетом такой категории, как автор-рассказчик, принимающий участие в воспроизводимой событийности и напрямую устанавливающий коммуникативный контакт с читателем.

Выводы по второй главе

1. С учетом взаимных сопряжений между такими явлениями, как метатекст, возможные и текстуальные миры повествовательная модель научной фантастики может быть интерпретирована как своеобразный авторский эксперимент, который нацелен на исследование воссоздаваемой онтологии, в том числе, с опорой на категорию времени. В рамках данной главы нашей диссертационной работы исследуются глубинные онтологические структуры, лежащие в основании научно-фантастического текста, определяется, как эти структуры определяют коммуникативный контакт между автором и читателем. Анализируется, как читатель осознает авторский воображаемый мир с учетом категорий, актуальных для объективной реальности. Устанавливается, что метатекст порождает неявную глубинную структуру, служит средством субъективации авторского мира, функционирующего как следствие дейктических сдвигов в повествовании.

2. Метатекстовое семантическое содержание усиливает научно-фантастическое прочтение повествования, выявляет взаимоотношения между событиями, которые невозможны в объективной реальности, и возможными мирами, воссоздаваемыми рассказчиком. В частности, читатель сталкивается с необходимостью эксплицировать научность фантастического текста К. Воннегута из литературных источников: авторское «вхождение» в повествование лежит в основе порождения целого ряда экспериментальных воображаемых миров, в которых вымышленность трактуется как реальность. Подобная форма воссоздания научно-фантастической действительности проливает свет на теоретическую проблематику, связанную с конструированием экспериментальных миров (текстуальных миров и повествовательных уровней). В результате научно-фантастический текст трансформируется в метатекст. Границы между повествованием и категорией автора оказываются размытыми, рассказчик утрачивает абсолютный контроль над персонажами, однако, все еще в состоянии манипулировать ими.

3. Анализ художественных произведений К. Воннегута свидетельствует о возрастающей роли автора в текстопорождении. Избираемый им рассказчик преимущественно отражает авторскую точку зрения, а поэтому воспринимаются читателем как Альтер-эго реального автора. Подобную функциональную нагрузку приобретает, в частности, Килгор Траут, который является персонажем в нескольких текстах К. Воннегута. Во всех этих текстах рассказчики признают, что К. Траут является проницательным писателем, который полностью лишен потребности прославиться. Образ этого персонажа проливает свет на авторскую идентичность К. Воннегута, оба автора маскируют свою социальную критику, используя научно-фантастический жанр. К. Траут редко занимает центральную позицию в повествовании, предстает преимущественно второстепенным, но влиятельным персонажем, который мотивирует рассказчика к изложению событий, аналогичным образом как это делает реальный автор.

4. Нелинейная стыковка событий на временной оси предопределяет прагматическую организацию повествования в романе «Бойня номер пять»: стыковка разноплановых во временном плане событий становится для читателя основой для экспликации глубинных смыслов, заложенных автором в образы главного героя и персонажей, обстоятельства их жизненного пути. Авторское манипулирование хронологией порождает повествование без логически последовательного начала и конца. Категория времени – это фикциональный элемент, который нарушает традиционную композицию текста, способствуя интеграции воображаемого и объективного миров в рамках воспроизводимой событийности. Форма и содержание повествования формируют синкретичное единство, четко не дифференцируются, поскольку категория нелинейного времени становится механизмом разворачивания событийной линии. Повествование воспроизводит негативное отношение главного героя к категории времени, поскольку она не поддерживает причинно-следственные отношения между событиями, расшатывает онтологические основы окружающей реальности.

5. Ключевое значение в интерпретации категории времени в романе «Бойня номер пять» занимает повторяющаяся фраза *So it goes / Такие вот дела*: время, история и реальность – это субъективные конструкты, которые подвержены изменениям, предопределенности. Повествование о путешествиях Билли Пилигрима во времени, его принятие философии времени, которая доминирует на планете Тральфамадор, отражают стремление автора дистанцироваться от травмирующих воспоминаниях о Второй мировой войне, обрести чувство присутствия в настоящем. Вера главного героя в предопределенную природу настоящего, прошедшего и будущего времени, его уверенность, что нечто сверхъестественное контролирует его ментальную деятельность, когда он ненамеренно застревает во времени, отражает данный детерминизм.

6. Категория времени, реализуемая в тексте романа, выявляет системные отношения с памятью автора-рассказчика и главного героя. При этом память оказывается одним из способов воплощения нелинейного времени. Главный герой спонтанно оживляет в памяти воспоминания о прошлом, разрушительных событиях, которые травмировали его психику, что, в свою очередь, порождает нелинейный характер развертывания времени в повествовании. Стыковка разновременных и не соотносящихся друг с другом событий в ментальных представлениях Билли Пилигрима приводит к тому, что он ставит под сомнение возможность существования объективной реальности, воспринимает окружающий мир как плод его воображения. Дестабилизируются представления героя об окружающей действительности, память оказывается единственной формой существования Билли Пилигрима. Его путешествия во времени символизируют отсутствие контроля над психологической травмой, полученной во время Второй мировой войны. Воображаемая реальность становится для него формой бегства от действительности, а время приобретает пространственные и визуальные характеристики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метатекст, представляющий собой яркую характеристику идиостиля К. Воннегута, проливает свет на такие авторские методы воспроизведения воображаемой действительности, как пренебрежение общепринятой хронологией (нелинейный характер следования событий), коллаж логически не стыкуемых событий, пародийное отражение объективной действительности. Каждый из этих методов обладает своими специфическими особенностями, в том числе, присущими исключительно творческой манере письма К. Воннегута. Выбирая повествовательную перспективу рассказчика и персонажа, автор как реальная творческая личность озвучивает мнение об объективном мире и людях, населяющих этот мир. Трансформируя эти перспективы, органично комбинируя их, К. Воннегут конструирует уникальное метатекстовое напряжение между воссозданием и деконструкцией воображаемой художественной реальности, что, в свою очередь, вскрывает всю абсурдность войны с опорой на повествовательную технику черного юмора.

Так, нелинейность порождает эффект хаотического повествования, компрессии категорий пространства и времени, трансформации перспективы мировосприятия рассказчиком. С опорой на коллаж – детализацию нелинейности – автор реконфигурирует различные дискурсивные сегменты текста, прибегает к интертексту, вследствие чего перед читателем встает проблема разграничения внутренних переживаний рассказчика и событий, внешних по отношению к этим переживаниям. Пародийность системно дополняет коллаж и проявляется в намеренном смешении формы и содержания повествования, вследствие чего конструктивную роль приобретают смысловое содержание и подтекст, отражающий ироническое отношение рассказчика к событиям, в которые, по воли автора, он вовлекается. Пародия также гармонично наполняет текст интертекстуальными аллюзиями. Метатекст, зарождающийся в

повествовании вследствие активации указанных творческих методов, сопровождается алогичной архитектоникой категории времени, приобретающей форму спонтанных и сиюминутных скачков, скоростных перемещений в пространстве, не синхронизированного совмещения различных темпоральных пластов, зависаний между этими пластами.

Читатели приходят к заключению, что воображаемый образ Воннегута, который появляется на страницах романа, и реальный автор, создавший этот роман, – это разные ипостаси одной и той же творческой личности, поскольку они выявляют один и тот же личностный опыт восприятия трагических событий Второй мировой войны. Роман «Бойня номер пять» – это книга о том, как пишутся художественные тексты. В последней главе романа реальный автор вскрывает свою истинную идентичность, таким образом, давая понять читателям, что воспринятое ими произведение является не художественным, а документальным и все фантастические события, произошедшие с главным героем, следует интерпретировать как действительно имевшие место в реальной действительности.

Выступая рассказчиком, реальный автор время от времени напоминает читателям о необходимости разграничения таких категорий, как «Воннегут-рассказчик» и «Воннегут-персонаж», что, в свою очередь, предопределяет реализацию метаповествования в тексте романа. Детально описывая трагический опыт постижения Билли бомбардировки Дрездена и его относительно счастливую жизнь после войны, автор (рассказчик) использует регистр всеведения и «вездеприсутствия», обеспечивает читателя основными ключами к интерпретации произведения, особенно в первой и заключительной главах романа.

Вне зависимости от того, какую роль играет К. Воннегут (автора, рассказчика, персонажа) в самом тексте романа и вне его рамок, он дает детальную ретроспекцию важных событий в жизни Билли Пилигрима, иногда прибегая к циничному тону повествования, выражению безразличия к тому, что происходит в воссоздаваемой окружающей действительности.

Проблематичная репрезентация образа автора в фантастическом повествовании становится источником импликации метатекстового содержания. Утрачивая привилегированное положение в порождении произведения, категория автора лишается целостности, не выполняет целеполагающую функцию в проектировании сюжета и хронологической последовательности событий, определении рациональных связей между поступками персонажей и их психологическими характеристиками, деталями поверхностной формы текста и глубинными закономерностями функционирования этих форм. В тексте анализируемого нами романа автор одновременно выступает как всеведущий рассказчик и фикциональный образ. Вследствие этого оспаривается сама доминирующая позиция автора в текстообразовании. Например, автор время от времени проявляет свое присутствие, «вторгаясь» в повествование о главных героях, застрявших во времени, его личностном опыте восприятия катастрофических событий Второй мировой войны. Автор неожиданно появляется на сцене повествования, от первого лица инициирует диалог с читателем, когда главный герой оказывается свидетелем невротических событий.

В акте повествовательного вторжения идентичность реального автора одновременно приобретает фикциональное и упрощенное измерение, за счет этого заметно снижается мощь его всеведения и всеилия (которая, в свою очередь, характерна для классического художественного повествования). Автор предпринимает отчаянную попытку «зацепиться» за свою реальную идентичность, выступить полноправным создателем текста, порождаемого им. Однако на практике реальность образа автора ставится под сомнение читателем, поскольку языковые средства, используемые в текстопорождении, задействуются также и при конструировании авторской идентичности.

К. Воннегут размывает незыблемые границы между такими категориями, как создатель текста и порождаемый этим создателем текст, отказываясь от традиционного всеведения и всеилия, становясь полноправным субъектом воспроизводимого воображаемого мира. Писатель-

постмодернист не только ставит под сомнение всемогущество автора в ходе развертывания художественного текста (признаваемое реалистами), но и разрушает повествовательную связность текста. Другими словами, внедрение категории реального автора в повествовательную канву приводит к тому, что сам автор утрачивает структурный контроль над создаваемым текстом.

Коллаж – это также один из типичных для К. Воннегута способов реализации метатекста, который вмещает в себя отдельно взятые референциальные фрагменты, хаотический порядок следования событий, предопределяемый несбалансированностью пространственно-временной оси повествования. Автор не обеспечивает читателей ключами к тому, что произойдет в следующий момент повествования, в результате сюжетная линия приобретает иррациональный характер, проливающий свет на абсурдность бытия главного героя. Коллаж также воспроизводится в тексте романа за счет цитирований из официальных источников, произведений народной и художественной культуры.

Автор одновременно воплощает собой как объективную, так и воображаемую реальность, постоянно переходит из одной реальности – в другую. Прослеживаются возможные сопряжения между социальной действительностью и художественными формами отображения этой действительности. В метафорическом смысле метатекст можно обозначить как своеобразное зеркальное отображение в художественном произведении креативных процессов, протекающих в авторском сознании в момент порождения этого произведения. Базовым допущением в этом случае признается тот факт, что создание романа ничем не отличается от конструирования индивидуальной реальности.

Автор проблематизирует онтологические основания категории времени. Так, романе «Бойня номер пять» планета Тральфамадор воспринимается читателем не как утопический мир «Времени», а как сфера реализации авторского альтернативного видения времени как философской категории. На протяжении всего художественного повествования данная

категория тесно соприкасается с таким явлением, как короткое замыкание. Это явление трактуется читателем в качестве средства установления «трансмировой идентичности» самого автора, обитающего в пограничье между реальным и воображаемым мирами. Через короткое замыкание автор становится полноправным участником научно-фантастического повествования. Авторская концепция времени в данном случае выявляет онтологические границы восприятия данной философской категории, которая также получает отражение в таких особых авторских техниках, как поток повествования и фрагментации текста романа.

Поток повествования, моделируемый К. Воннегутом, отрицает всякую линейность объективной реальности, в результате онтологический мир текста романа порождает разнообразные смыслы и, следовательно, несходные читательские интерпретации. Описывая какое-либо событие, автор сосредотачивается на определенных деталях, таким образом отвлекая читательское внимание от основной сюжетной линии, впоследствии он возвращается к основному повествованию. Так, в первой главе рассказчик (за которым скрывается имплицитный автор) подробно описывает процесс создания текста романа, используя реалистическую манеру письма, но неожиданно этот процесс преобразуется в самую текстуальную реальность, поскольку сам рассказчик оказывается одним из действительных персонажей в повествовании.

Читатель осознает, что рассказчик ввергается в повествовательную канву, которая создается им же. Поток повествования расшатывает границы между иллюзией и реальностью. В тексте романа различные уровни повествования наслаиваются друг на друга, а поэтому практически невозможно проследить линейную последовательность событий, которые излагаются рассказчиком. Все время читатель пытается постигнуть логику повествования, и когда это ему, казалось бы, удастся, он снова утрачивает эту логику, поскольку повествование подвергается очередной фрагментации. В результате само повествование воспринимается читателем как

произвольная сущность, порождает множественную интерпретацию. Роман «Бойня номер пять» представляет собой противоречивый, метапрозаический текст, в котором в значительной степени оспариваются реалистические повествовательные формы. Метапрозаические импликации приобретают в нем ироническое, пародическое звучание.

Перспективы исследования предопределяются возможностью комплексного и сопоставительного изучения категории метатекста на материале художественных текстов авторов-постмодернистов, которые многогранно отразили разрушающее воздействие войны на личность заурядного человека (например, с учетом прозы К. Воннегута и Дж. Хеллера). Для направления «теория языка» актуальным предстает лингвистическая детализация нелинейной архитектоники категории времени в постмодернистском повествовании с учетом расширения качественного анализа собранного материала, а также с учетом проблемы репрезентации своего субъективного «Я» рассказчиком и персонажем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонова, А.С. К вопросу о лингвистическом статусе реалий научной фантастики [Текст] / А.С. Агафонова // Вестник научных конференций. – 2015. – № 4–3 (4). – С. 7–9.
2. Александрова, М.И. Механизмы концептуальной интеграции в художественном тексте: самоидентификация повествователя [Текст] / М.И. Александрова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2014. – № 4 (149). – С. 20–25.
3. Александрова, М.И. Проблема разграничения художественного и нехудожественного повествования: автор, рассказчик, вымысел, документальность [Текст] / М.И. Александрова // Общественные науки. – 2017. – № 2–2. – С. 101–107.
4. Аппазова, С.Т. Метатекст: лингвистический и литературоведческий аспекты [Текст] / С.Т. Аппазова // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 1 (41). – С. 82–87.
5. Бавыкина, Е.В. Особенности лексической актуализации категории времени в романе В.В. Головачева «Реквием машине времени» [Текст] / Е.В. Бавыкина // Когнитивные исследования языка. – 2015. – № 21. – С. 298–301.
6. Бавыкина, Е.В. Лексические особенности структурирования пространства в текстах научной фантастики [Текст] / Е.В. Бавыкина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2018 (а). – № 3. – С. 15–17.
7. Бавыкина, Е.В. Образы космического пространства в текстах научной фантастики [Текст] / Е.В. Бавыкина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2018 (б). – № 2. – С. 14–16.

8. Бальбуров, Э.А. Нарратив и сюжет как формы осознания времени [Текст] / Э.А. Бальбуров // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сборник статей. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – С. 36–54.
9. Бальбуров, Э.А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий [Текст] / Э.А. Бальбуров // Критика и семиотика. – 2002. – № 5. – С. 71–78.
10. Барт, Р. Миф сегодня [Текст] / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 72–130.
11. Барт, Р. Смерть автора [Текст] / Р. Барт // Избранные работы: семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1994 (а). – С. 384–391.
12. Барт, Р. Эффекты реального [Текст] / Р. Барт // Избранные работы: семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1994 (б). – С. 392–400.
13. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов [Текст] / Р. Барт // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 196–238.
14. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
15. Бергер, П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / П. Бергер, Т. Лукман. – М.: Academia-центр, Медиум, 1995. – 334 с.
16. Бешукова, Ф.Б. Проблема коммуникации в современном постмодернистском тексте [Текст] / Ф.Б. Бешукова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: филология и искусствоведение. – 2016. – № 2 (177). – С. 214–219.
17. Бешукова, Ф.Б., Хачмафова, З.Р. Постмодернистские текстовые стратегии в пространстве литературной коммуникации [Текст] / Ф.Б. Бешукова, З.Р. Хачмафова // Вестник Адыгейского

- государственного университета. Серия 2: филология и искусствоведение. – 2017. – № 3 (202). – С. 108–113.
18. Бирюкова, О.И., Савенкова, Ю.Д. Художественное пространство и художественное время как фундаментальные категории поэтики: теория вопроса [Текст] / О.И. Бирюкова, Ю.Д. Савенкова // Вызовы времени и ведущие мировые научные центры: сборник статей Международной научно-практической конференции. В 2-х ч. – Челябинск: Омега Сайнс, 2019. – Ч. 2. – С. 80–82.
19. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 389 с.
20. Бондаренко, Е.В. Категория «время» как параметр изучения языковой системы [Текст] / Е.В. Бондаренко // Вестник Российского университета Дружбы Народов. Серия: Вопросы образования: язык и специальность. – 2009. – № 2. – С. 34–38.
21. Боровкова, А.А. Читатель как собеседник персонажа в постмодернистских текстах Дж. Барнса [Текст] / А.А. Боровкова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2018. – № 3. – С. 33–40.
22. Браун, В.Б. Элементы метаповествования во «Властелине колец» Дж. Толкиена [Текст] / В.Б. Браун // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2017. – Т. 14. – № 2. – С. 162–170.
23. Буров, А.А., Бурова, Г.П. Метатекстовый интерьер художественного текста: монография [Текст] / А.А. Буров, Г.П. Бурова. – Пятигорск: Пятигорский государственный университет, 2016. – 183 с.
24. Бычкова, О.С. Категории модальности, времени и пространства в жанре научной фантастики (на материале русско- и англоязычных текстов) [Текст]: дис. канд. филол. наук / О.С. Бычкова. – Саратов, 2006. – 189 с.

25. Бюлер, К. Теория языка: репрезентативная функция языка [Текст] / К. Бюлер. – М.: Прогресс, 1993. – 501 с.
26. Валуйцева, И.И. Время как металингвистическая категория [Текст]: дис. ... докт. филол. наук / И.И. Валуйцева. – М., 2006. – 318 с.
27. Веденкова, Е.С. Темпоральный дискурс в романе И. Макьюэна «Дитя во времени» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Е.С. Веденкова. – Воронеж, 2012. – 24 с.
28. Гарипова, Г.Т., Костылева, И.А. Метапоэтика художественных антиутопий рубежа XIX–XX веков [Текст] / Г.Т. Гарипова, И.А. Костылева // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2019. – № 1 (178). – С. 20–29.
29. Гилёва, А.А. Метатекст как предмет лингвистического исследования [Текст] / А.А. Гилёва // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. – 2012. – № 1 (21). – С. 161–163.
30. Голубева, Т.И. Категория времени. Время объективное, субъективное, психологическое, художественное [Текст] Т.И. Голубева // Вестник университета (Государственный университет управления). – 2011. – № 25. – С. 102–105.
31. Грачёва, Н.О. Взаимодействие категории абсолютного и относительного времени в текстах фэнтези [Текст] / Н.О. Грачёва // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2011. – 4 (85). – С. 137–142.
32. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма [Текст] / Ф. Джеймисон. – М.: Издательство Института Гайдара, 2019. – 808 с.
33. Долгих, А.Ю. Утопия и антиутопия: научная фантастика и действительность [Текст] / А.Ю. Долгих. – Киров: «Радуга-Пресс», 2017. – 176 с.

34. Долгов, А.Ф. Спонтанность, парадокс и четвертая стена [Текст] / А.Ф. Долгов. – Волгоград: ВолГУ, 2007. – 103 с.
35. Дробинцева, М.А. Создание новой реальности: разрушение «четвертой стены» в театре и кино [Текст] / М.А. Дробинцева // Прошлое – настоящее – будущее Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – СПб: Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения, 2013. – С. 295–298.
36. Дрозд, А.В. Англоязычный фантастический мир как субъективно-объективизированная языковая модификация реального и вымышленного [Текст] / А.В. Дрозд // Молодежь и наука: проблемы современной филологии и методики преподавания филологических дисциплин: материалы Международной молодежной научно-практической конференции. – Ульяновск: УГПУ им. И.Н. Ульянова, 2017. – С. 31–41.
37. Евсюкова, Т.В., Абраменко, Е.В. Повествовательные уровни в научно-фантастическом тексте и их метапрозаические импликации [Текст] / Т.В. Евсюкова, Е.В. Абраменко // Балтийский гуманитарный журнал. – 2019. – Т. 8. – № 1 (26). – С. 13–16.
38. Женнет, Ж. Повествовательный дискурс [Текст] / Ж. Женнет // Женнет Ж. Фигуры. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – В 2-х тт. – Т. 2. – С. 60–280.
39. Жиличева, Г.А. Функции металеписов в романах постсимволистов [Текст] / Г.А. Жиличева // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018. – № 54. – С. 194–205.
40. Земляная, А.С. Полифония голосов как прагматический способ смыслообразования в художественном повествовании Джейн Остин [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.С. Земляная. – Ростов-на-Дону, 2016. – 22 с.

41. Зенкин, С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты [Текст] / С.Н. Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 460 с.
42. Зотова, Н.О. Рефлексивность речемышления: метакогниция и метаязыковая деятельность человека [Текст] / Н.О. Зотова // Слово и текст: психолингвистический подход. – 2015. – № 15. – С. 36–43.
43. Зотова, Н.О. Метакогнитивная деятельность человека в практиках обыденного сознания [Текст] / Н.О. Зотова // Когнитивные исследования языка. – 2017. – № 30. – С. 254–256.
44. Зусева-Озкан, В.Б. «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и рождение метаромана-автобиографии [Текст] / В.Б. Зусева-Озкан // Новый филологический вестник. – 2013. – № 3 (26). – С. 20–48.
45. Иванов, Н.В. Символическая функция языка в аспектах семиогенеза и семиозиса [Текст]: дис. ... докт. филол. наук / Н.В. Иванов. – М., 2002. – 377 с.
46. Ильинская, Е.А. Время как ментальная категория культуры [Текст] / Е.А. Ильинская // В мире научных открытий. – 2014. – № 11–8 (59). – С. 3029–3042.
47. Ильинская, Е.А. Категория времени как универсалия цивилизации [Текст] / Е.А. Ильинская // Научное мнение. – 2015. – № 7–1. – С. 31–35.
48. Иняшкин, С.Г. Американский научно-фантастический дискурс XX века [Текст] / С.Г. Иняшкин // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2011. – № 1. – С. 14–17.
49. Иняшкин, С.Г. Инвентивные аспекты социальной фантастики [Текст] / С.Г. Иняшкин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 5–1 (59). – С. 85–88.

50. Камардина, Ю.С. Аспекты нарративной темпоральности [Текст] / Ю.С. Веденкова // Научный журнал Дискурс. – 2019. – № 1 (27). – С. 146–152.
51. Кандрашкина, О.О. Время как основополагающая категория художественного текста [Текст] / О.О. Кандрашкина // Знание. – 2018. – № 7–2 (59). – С. 61–65.
52. Карпухина, В.Н. Конструирование лингвистической реальности при смене символического кода культуры [Текст]: дис. ... докт. филол. наук / В.Н. Карпухина. – Пермь, 2013. – 443 с.
53. Киселев, В.С. Метатекст как тип художественного целого (к постановке проблемы) [Текст] / В.С. Киселев // Вестник Томского государственного университета. – 2004. – № 282. – С. 184–190.
54. Климова, Т.М. Проза В. Варшавского как метатекст «незамеченного поколения» [Текст] / Т.М. Климова // Филология и культура. – 2019. – № 1 (55). – С. 170–177.
55. Ковтун, Е.Н. Мир будущего в современной научной фантастике: специфика художественной модели [Текст] / Е.Н. Ковтун // Проблемы исторической поэтики. – 2016. – № 4. – С. 118–135.
56. Комиссаров, В.В. Перспективы человечества через призму научной фантастики XX века [Текст] / В.В. Комиссаров // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – № 113. – С. 1681–1685.
57. Король, Л.П. Время и пространство как формообразующая категория художественного текста [Текст] / Л.П. Король // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 9. – С. 222–228.
58. Коротков, Н.В. Онтология и эпистемология фантастики [Текст]: дис. ... канд. философ. наук / Н.В. Коротков. – Киров, 2011. – 153 с.

59. Котова, Л.Н. К вопросу о средствах гармонизации диалога «Автор – адресат»: пояснительный метатекст [Текст] / Л.Н. Котова // Вопросы филологии. – 2007. – № 2 (26). – С. 21–29.
60. Кудрявцев, И.А. Человек и техника в постсингулярном мире [Текст] / И.А. Кудрявцев // Третьи Лемовские чтения: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема. – Самара: Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, 2016. – С. 422–434.
61. Кулага, О.В. Средства выражения метатекста [Текст] / О.В. Кулага // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 3. – С. 103–107.
62. Кыштымова, И.М. Психосемиотический анализ текста: диагностическое значение категории «время» [Текст] / И.М. Кыштымова // Сибирский психологический журнал. – 2007. – № 26. – С. 50–54.
63. Лазарев, С.С. Три типа категории «время» как основа трех типов наук: точных, исторических и гуманитарных [Текст] / С.С. Лазарев // Бюллетень Московского общества испытателей природы. Отдел геологический. – 2015. – Т. 90. – № 3. – С. 69–74.
64. Летаева, Н.В. Приемы метаповествования в прозе «незамеченного поколения» [Текст] / Н.В. Летаева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2015. – № 5. – С. 99–106.
65. Липатова, Г.А. Рефлексивность в языке и речи [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Г.А. Липатова. – Череповец, 2002. – 142 с.
66. Маслов, В.М. Научная фантастика в системе современного научного знания [Текст] / В.М. Маслов // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. – 2013. – № 3. – С. 180–185.

67. Мельник, Ю.М. Римский, В.П. Экзистенциальное время: категория и концепт [Текст] / Ю.М. Мельник, В.П. Римский // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2009. – № 18 (71). – С. 24–36.
68. Моисеев, Б.М. Время как философская категория и как физическая величина [Текст] / Б.М. Моисеев // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. – 2013. – № 1 (9). – С. 155–162.
69. Моисеев, Б.М. О подтверждении второго постулата специальной теории относительности [Текст] / Б.М. Моисеев // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – Т. 20. – № 6. – С. 14–18.
70. Монастырский, Г.П., Цветков, Е.В. Виртуальная реальность в научной фантастике: социально-философские аспекты [Текст] / Г.П. Монастырский, Е.В. Цветков // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 6. – С. 65–70.
71. Морозкина, Т.В. Когнитивно-прагматический аспект рефлексивного дискурса [Текст] / Т.В. Морозкина. – Ульяновск: Ульяновский государственный педагогический университет им. И.Н. Ульянова, 2015. – 214 с.
72. Нильсен, Е.А. Метафоры времени в английской научной фантастике [Текст] / Е.А. Нильсен // Когнитивные исследования языка. – 2015. – № 21. – С. 236–239.
73. Образцова, Е.В. Рефлексивность в социогуманитарном знании и социологии [Текст] / Е.В. Образцова // Социология в современном мире: наука, образование, творчество. – 2015. – № 7. – С. 401–403.
74. Озкан, В.Б. Метароман как проблема исторической поэтики [Текст]: автореф. дис. ... докт. филол. наук / В.Б. Озкан. – М., 2013. – 46 с.

75. Олянич, А.В., Рыльщикова, Л.М., Худяков, К.В. Лингвосемиотическая креативность научно-фантастического дискурса [Текст] / А.В. Олянич, Л.М. Рыльщикова, К.В. Худяков. – Волгоград: Волгоградский государственный аграрный университет, 2016. – 188 с.
76. Осовский, О.О. Явление метапрозы в контексте литературоведческих исканий последних десятилетий [Текст] / О.О. Осовский // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 2 (20). – С. 174–177.
77. Осовский, О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х–начала 1930-х годов [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / О.О. Осовский. – Саранск, 2012. – 240 с.
78. Первова, А.В. Темпоральная архитектоника художественного текста как способ нарушения его структуры (на материале постмодернистских текстов немецкой литературы) [Текст] / А.В. Первова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2015. – Т. 21. – № 3. – С. 153–156.
79. Повалко, П.Ю. Пространство и время как категории художественного текста [Текст] / П.Ю. Повалко // Вестник Российского университета Дружбы Народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2016. – № 3. – С. 106–112.
80. Полетаева, Е.Д. Человек как антропоцентр научно-фантастического рассказа в формате сильных позиций текста [Текст] / Е.Д. Полетаева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2018 (а). – № 6. – С. 50–59.
81. Полетаева, Е.Д. Англоязычный текст научной фантастики в аспекте когнитивного моделирования действительности [Текст] / Е.Д. Полетаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018 (б). – № 5–2 (83). – С. 384–389.

82. Путилова, Э.О. Антропоморфные характеристики роботов (на примере американской научно-фантастической литературы) [Текст] / Э.О. Путилова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – № 2 (79). – С. 150–152.
83. Радченко, Т.А., Сердюк, Е.Н. Теория метатекста. Элементы метатекста в романе М. Эмиса «The Pregnant Widow» [Текст] / Т.А. Радченко, Е.Н. Сердюк // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: материалы II Международного научного конгресса. – Симферополь: Ареал, 2017. – С. 178–184.
84. Рикёр, П. Время и рассказ. – Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе [Текст] / П. Рикёр. – М., СПб: Университетская книга, 1998. – 216 с.
85. Розин, В.М. Время и нетемпоральные категории («развитие», «становление», «преображение» и пр.) [Текст] / В.М. Розин // Философия и культура. – 2010. – № 2 (26). – С. 41–51.
86. Романенко, Ю.М. Категории «пространство» и «время» в преподавании философии [Текст] / Ю.М. Романенко // Научные исследования и разработки. Социально-гуманитарные исследования и технологии. – 2013. – Т. 2. – № 4 (5). – С. 28–31.
87. Романовская, О.Е. Формы авторской рефлексии в русском постмодернистском романе [Текст] / О.Е. Романовская // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 5 (39). – С. 205–210.
88. Руднева, Т.И. Время и пространство: сюжет и фабула [Текст] / Т.И. Руднева // Образование в современном мире: роль вузов в социально-экономическом развитии региона: сборник научных трудов Международной научно-методической конференции. –

- Самара: Самарский государственный университет, 2014. – С. 394–395.
89. Рыбакова, И.А. Время как особая категория в современной картине бытия [Текст] / И.А. Рыбакова // Евразийский союз ученых. – 2018. – № 8–7 (53). – С. 45–50.
90. Рыльщикова, Л.М., Худяков, К.В. Информационные технологии в научно-фантастическом дискурсе [Текст] / Рыльщикова, К.В. Худяков // *Lingua Mobilis*. – 2013. – № 6 (45). – С. 5–10.
91. Салимова, Д.А., Данилова, Ю.Ю. Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М.И. Цветаевой и З.Н. Гиппиус): монография [Текст] / Д.А. Салимова, Ю.Ю. Данилова. – М.: Флинта, 2009. – 200 с.
92. Саморукова, И.В. Фантастический мир и фантастический сюжет: проблема инновации в science fiction [Текст] / И.В. Саморукова // Вторые Лемовские чтения: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема. – Самара: Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, 2014. – С. 8–17.
93. Саморукова, И.В. Фармакопея и образ будущего в научной фантастике [Текст] / И.В. Саморукова // Поволжский педагогический вестник. – 2017. – Т. 5. – № 4 (17). – С. 140–145.
94. Сараева, Д.А. Деталь как жанрообразующий элемент научно-фантастического текста [Текст] / Д.А. Сараева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2013. – Т. 15. – № 2–2. – С. 485–487.
95. Сафронова, Л.В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции: монография [Текст] / Л.В. Сафронова. – СПб: Петрополис, 2009. – 211 с.

96. Светличная, С.А. Языковые репрезентанты научной картины мира в текстах научной фантастики [Текст] / С.А. Светличная // Современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей победителей III Международной научно-практической конференции. – Пенза: «Наука и просвещение», 2017. – С. 100–103.
97. Середа, М.В. К вопросу об интерпретации времени как лингвистической категории [Текст] / М.В. Середа // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2007. – № 11. – С. 218–223.
98. Старикова, Л.М. Жанр путешествия во времени и пространстве [Текст] / Л.М. Старикова // Театр. – 1988. – № 9. – С. 136–147.
99. Стасива, Г.Д. Интегральные признаки научно-фантастического дискурса в их языковой проекции [Текст] / Г.Д. Стасива // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2008. – № 11. – С. 80–88.
100. Стрельникова, Л.Ю. Метаязык набоковского творчества как игровое отношение к слову [Текст] / Л.Ю. Стрельникова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2017. – Т. 16. – № 4. – С. 222–231.
101. Стрельникова, Л.Ю. Интертекстуальность как инструмент моделирования метатекста в творчестве В. Набокова [Текст] / Л.Ю. Стрельникова // Знание. Понимание. Умение. – 2018. – № 1. – С. 224–237.
102. Сулова, Е.В. Рефлексивность в языке современной русской поэзии (субъективация и тавтологизация) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Сулова. – СПб, 2013. – 202 с.
103. Сысоева, Ю.Н. Метаповествовательные формы в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера» [Текст] / Ю.Н. Сысоева // Филология и культура. – 2013. – 2 (32). – С. 251–254.

104. Татаринова, Л.Н. Гамлет и Дон-Кихот в западном экзистенциализме [Текст] / Л.Н. Татаринова // Гамлет и Дон-Кихот в русской и зарубежной словесности: материалы Международной научно-практической конференции. – Краснодар: КубГУ, 2016. – С. 70–73.
105. Татару, Л.В. Ритм темпоральности постмодернистского нарратива как когнитивная модель (роман М. Спарк «Расцвет мисс Джин Броди») [Текст] / Л.В. Татару // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 6. – С. 535.
106. Твердынин, Н.М. Влияние научной фантастики на научное и обыденное сознание: сходство и различие [Текст] / Н.М. Твердынин // Третьи Лемовские чтения: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием памяти Станислава Лема. – Самара: Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, 2016. – С. 534–546.
107. Тимофеев, В.Г. Рефлексивное и интроспективное повествование (к постановке проблемы) [Текст] / В.Г. Тимофеев // Материалы XXVI межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – СПб: СПбГУ, 1997. – С. 43–45.
108. Тимофеев, В.Г. Генеративная нарратология: о когнитивных механизмах преодоления затруднения формы в приеме «остранение» [Текст] / В.Г. Тимофеев // Седьмая Международная конференция по когнитивной науке: тезисы докладов. – М.: Институт психологии РАН, 2016. – С. 273–275.
109. Тихомирова, А.Н. Категория «пространство – время» в трудах отечественных и зарубежных ученых [Текст] / А.Н. Тихомирова // Университет XXI века: научное измерение: материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава,

- аспирантов, магистрантов и соискателей ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2011. – С. 304–306.
110. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу [Текст] / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
111. Тураева, З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) [Текст] / З.Я. Тураева. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
112. Ураев, Р.Р., Назаров, Т.З., Семенова, Э.З. Время как онтологическая категория [Текст] / Р.Р. Ураев, Т.З. Назаров, Э.З. Семенова // Будущее науки – 2019: сборник научных статей VII Международной молодежной научной конференции. – Курск: Юго-западный государственный университет, 2019. – С. 312–314.
113. Федорченко, С.Н. Научная фантастика как особый метод прогнозирования будущего человеческой цивилизации [Текст] / С.Н. Федорченко // Футурологический конгресс: будущее России и мира: сборник трудов конференции. – М.: «Научный эксперт», 2010. – С. 225–234.
114. Федотова, О.С. Художественный нарратив как коммуникативное событие [Текст] / О.С. Федотова // Когнитивные исследования языка. – 2016. – № 25. – С. 1007–1012.
115. Федотова, О.С. Концептуальная структура метадискурса художественного нарратива [Текст] / О.С. Федотова // Когнитивные исследования языка. – 2018 (а). – № 32. – С. 402–409.
116. Федотова, О.С. Структура метадискурса англоязычного художественного нарратива [Текст] / О.С. Федотова // Когнитивные исследования языка. – 2018 (б). – № 34. – С. 593–596.
117. Фетисова, А.Н. Научная фантастика в условиях модерна и постмодерна: культурно-исторические аспекты [Текст]: дис. ... канд. философ. наук / А.Н. Фетисова. – Ростов-на-Дону, 2008. – 147 с.

118. Филиппова, Ю.В. Черты постмодернизма в американской литературе «новой волны» [Текст] / Ю.В. Филиппова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – Т. 17. – № 4. – С. 325–331.
119. Фокин, С.Л. Металепсис, или новые приключения неуловимых фигур нарратологии [Текст] / С.Л. Фокин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2006. – № 2. – С. 32–38.
120. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер. – Харьков: Фолио, 1997. – 503 с.
121. Холмогорова, В.Е. Временная перспектива в постмодернистском тексте [Текст] / В.Е. Холмогорова // Вопросы филологических наук. – 2014. – № 1 (65). – С. 23–27.
122. Цветков, Е.В. Научная фантастика и научное предвидение [Текст] / Е.В. Цветков // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 1. – С. 49–54.
123. Цветков, Е.В. Научная фантастика как способ конструирования социальной реальности: социально-философские аспекты [Текст]: дис. ... канд. философ. наук / Е.В. Цветков. – Архангельск, 2009. – 205 с.
124. Чернышёва, Л.А. Причины языковых проблем определения философских категорий «пространство» и «время» [Текст] / Л.А. Чернышёва // Проблемы развития современного общества: сборник научных статей IV Всероссийской научно-практической конференции. – Курск: Юго-западный государственный университет, 2019. – С. 16–18.
125. Шаров, К.С. Путешествия во времени: научная фантастика или наука [Текст] / К.С. Шаров // Идеи и идеалы. – 2018. – Т. 1. – « 2 (36). – С. 164–181.

126. Шелковников, А.Ю. Философия семиотики как метагносеологическая проблема [Текст]: дис. ... философ. наук / А.Ю. Шелковников. – М., 2006. – 275 с.
127. Шипова, И.А. Метасемиотическое пространство художественного текста [Текст] / И.А. Шипова. – М.: «Библио-Глобус», 2016. – 230 с.
128. Широкова, Е.Н. Текстовая категория «художественное время»: монография [Текст] / Е.Н. Широкова. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина, 2012. – 97 с.
129. Шуваева, О.М. Ценностно-смысловые темы в научной фантастике [Текст]: дис. ... канд. философ. наук / О.М. Шуваева. – Ростов-на-Дону, 2015. – 156 с.
130. Шуваева, О.М. Роль научной фантастики в процессах трансформации мировоззрения современного человека [Текст] / О.М. Шуваева // Философия права. – 2017. – № 1 (80). – С. 118–122.
131. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. – М.: Петрополис, 1998. – 432 с.
132. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / У. Эко. – СПб: Симпозиум, 2007. – 512 с.
133. Alter, R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* [Text] / R. Alter. – Berkeley: University of California Press, 1975. – 207 p.
134. Bould, M., Vint, Sh. *The Routledge Concise History of Science Fiction* [Text] / M. Bould, Sh. Vint. – L.: Routledge, 2011. – 391 p.
135. Boyd, M. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* [Text] / M. Boyd. – Lewis: Bucknell University Press, 1983. – 293 p.
136. Cixin, L. *Beyond Narcissism: What Science Fiction Can Offer Literature* [Text] / L. Cixin // *Science Fiction Studies*. – 2013. – № 40.1. – P. 22–32.

137. Clute, J., Nicholis, P. The Encyclopedia of Science Fiction [Text] / J. Clute, P. Nicholis. – NY.: St. Martins Press, 1995. – 287 p.
138. Elias, N. Time: An Essay [Text] / N. Elias. – Oxford: Blackwell, 1992. – 291 p.
139. Fletcher, J., Bradbury, M. Introverted Novel [Text] / J. Fletcher, M. Bradbury. – NY.: Penguin, 1976. – 291 p.
140. Fludernik, M. An Introduction to Narratology [Text] / M. Fludernik. – L., NY.: Routledge, 2009. – 275 p.
141. Genette, G. Narrative Discourse: An Essay in Method [Text] / G. Genette. – Ithaca: Cornell University Press, 1983. – 234 p.
142. Gomel, E. Shapes of the Past and the Future: Darwin and the Narratology of Time Travel [Text] / E. Gomel // Narrative. – 2009. – № 17.3. – P. 334–352.
143. Gunn, J. Introduction [Text] / J. Gunn // Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction. – Candalaria, Lanham: Scarecrow Press, 2005. – 374 p.
144. Harvey, C.B. Fantastic Transmedia. Narrative, Play and Memory Across Science Fiction and Fantasy Storyworlds [Text] / C.B. Harvey. – NY.: Palgrave Macmillan, 2015. – 250 p.
145. Hassan, R. Globalization and the «Temporal Turn». Recent Trends and Issues in Time Studies [Text] / R. Hassan // The Korean Journal of Policy Studies. – 2010. – Vol. 25. – № 2. – P. 83–102.
146. Heinlein, R.A., Kornbluth, C., Bester, A., Bloch, R. Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues [Text] / R.A. Heinlein, C. Kornbluth, A. Bester, R. Bloch // The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism. – Chicago: University of Chicago, 1959. – P. 47–63.
147. Hutcheon, L. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox [Text] / L. Hutcheon. – NY.: Methuen, 1984. – 362 p.

148. Jameson, F. Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? [Text] / F. Jameson // Science Fiction Studies. – 1982. – Vol. 9 – № 27. – P. 147–158.
149. Jameson, F. The End of Temporality [Text] / F. Jameson // Critical Inquiry. – 2003. – Vol. 29. – № 4. – P. 695–718.
150. Kudryashov, I.A., Turanova, A. Yu. The Author's Manipulation of the Space and Time Categories as A Factor in Reader's Identifying with the Character's Image [Text] / I.A. Kudryashov, A.Yu. Turanova // Russian Linguistic Bulletin. – 2021. – № 2 (26). – P. 151–156.
151. Malmgren, C.D. Meta-SF: The Examples of Dick, LeGuin and Russ [Text] / C.D. Malmgren // Extrapolation. – 2002. – Vol. 43. – № 1. – P. 22–37.
152. Scholes, R. Fabulation and Metafiction [Text] / R. Scholes. – Urbana: University of Illinois Press, 1979. – 274 p.
153. Spenser, K. The Red Sun Is High, the Blue Low. Towards a Stylistic Description of Science Fiction [Text] / K. Spenser // Science Fiction Studies. – 1983. – № 10.1. – P. 35–49.
154. Stockwell, P. Cognitive Poetics: An Introduction [Text] / P. Stockwell. – L.: Routledge, 2009. – 275 p.
155. Suvin, D. Metamorphosis of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre [Text] / D. Suvin. – New Haven: Yale University Press, 1979. – 274 p.
156. Werth, P. Text Worlds. Representing Conceptual Space in Discourse [Text] / P. Werth. – Harlow: Longman, 1999. – 268 p.
157. Williams, J. Theory and the Novel. Narrative Reflexivity in the British Tradition [Text] / J. Williams. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 297 p.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Vonnegut K. God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls before Swine [Text] / K. Vonnegut. – L.: Vintage, 2014. – 163 p.
2. Vonnegut K. Slaughterhouse-five [Text] / K. Vonnegut. – L.: Penguin, 2009. – 104 p.
3. Vonnegut K. Breakfast for Champions [Text] / K. Vonnegut. – L.: Penguin, 2015. – 137 p.