

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И АВТОРСКАЯ ОЦЕНКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Статья посвящена феномену интертекстуальности с позиции средства реализации авторской оценки в художественном тексте, рассмотренная как дискурсивная категория, определяющая концептуальную целостность художественного текста. Оценочное содержание интертекстуальных связей в художественном тексте выявлено на примере романа Г. Грасса «Мое столетие» и пародийного рассказа В. Эккерта.

Ключевые слова: интертекстуальность, оценочность, художественный текст, смысл текста, дискурс, когнитивно-дискурсивный.

Среди характеристик, отличающих художественный текст от других типов текста, как наиболее значимые выделяются фикциональность, абсолютный антропоцентризм, диалогичность, наличие скрытых смыслов, субъективность и связанная с ним оценочность. И если степень реализации первых пяти характеристик может быть различной и проявляться в большей или меньшей степени, то оценочность художественного текста есть «величина» постоянная, она присуща каждому художественному тексту, поскольку последний является оценочным по самой своей сути. Это обстоятельство определяется тем, что художественный текст является продуктом вторичного осмысления (переосмысления) действительности, то есть осмысления интерпретативно-оценочного в отличие от первичного – эмпирического познания [2: 8]. Вторичное осмысление, являясь деятельностью производной от первичного осмысления, с необходимостью включает в свой процесс «индивидуальность субъекта познания, так как предполагает опору на его собственное мнение и определенный когнитивный опыт взаимодействия с миром, а также способность к оценке и эмоциональному восприятию» [Ibid.: 14].

Категория оценочности, будучи антропоцентрической, то есть непосредственным образом связанной с человеком, его ценностными установками и нормами, предполагает выход в экстралингвистическую реальность. Об этом, в частности, свидетельствует наличие в структуре оценки как сугубо языковых (оценочный предикат), так и внеязыковых компонентов (субъект, объект оценки, оценочная шкала, стереотип и др.). Оценка формирует

концептуальную целостность художественного текста и составляет основу его метасмысла (главной идеи). Эти особенности оценки обуславливают наряду с языковым, текстовым, сверх/надтекстовый уровень ее реализации – черту, характерную прежде всего для художественной коммуникации. Все это является доказательством дискурсивности, или дискурсивной природы оценочности. Оценочность художественного текста выходит за рамки текста, его собственной семантики. Задаваемая авторской интенцией, она рождается, с одной стороны, на стыке языкового/текстового и надтекстового уровней (контекста, интертекстуальных взаимосвязей и т. п.), а с другой – при взаимодействии самого текста с экстралингвистической реальностью (фоновые знания, ценностные установки читателя и т. п.), что и позволяет определять статус данной категории как категории дискурсивной.

Именно поэтому исследование оценочности в художественном тексте предполагает обращение к категории дискурса, под которым мы понимаем «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными и другими факторами, <...> речь, рассматриваемую как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [12: 136–137]. При этом особый интерес для исследователя (и особую эстетическую значимость для читателя) представляет имплицитная оценочность. Вид оценки в художественном тексте (критичность, ироничность, аффирмативность и т. п.), как и ее форма, определяется, по нашему мне-

нию, авторской стратегией, которая понимается как некий план оптимальной реализации интенции автора, определяющий внутреннюю и внешнюю структуру текста [11].

Знакомство с современной немецкоязычной литературой позволяет говорить как о доминирующей критической, критически-иронической позиции автора к описываемой реальности мира, которая реализуется в рамках текста через определенный набор тактик¹. Среди таковых следует выделить интертекстуальность как способ передачи оценочного отношения автора.

Свое научное рождение идея интертекстуальности получила, как известно, в работах М.М. Бахтина, где были сформулированы понятия полифонии и диалогичности. В теории Бахтина любой знак, являющийся частью выражения, приобретает значение, указывая, с одной стороны, на более ранние выражения, а с другой, – являясь исходной точкой для других более поздних выражений. Это понимание диалогичности, или полифонии смыслов в языковой коммуникации (выходящей за рамки бытового диалога, состоящего из реплик и ответов на них) Ю. Кристева облекла в термин интертекстуальность в своей статье «Бахтин, слово, диалог и роман» [15].

Являясь понятием постмодерна, интертекстуальность обозначает феномен взаимодействия текста с семиотически организованным окружающим культурным пространством посредством интериоризации внешнего. Интертекстуальность в постмодернизме есть свойство текста, который понимается как много-смысловое образование, возникающее в развертывании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур, способное генерировать новые смыслы. Такому тексту присущи также внутренняя неоднородность, многоязычие, открытость, множественность. По мнению Р. Барта, текст возникает в результате реконструирующей трансформации, это «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным, текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1: 388].

Разработка идеи интертекстуальности означала признание смысловой открытости текста, обязательности включения текста в новое культурное поле и нескончаемости обновления смыслов в новых контекстах.

Более широкий взгляд на проблему заставляет видеть в интертекстуальности онтологическое свойство текста, каждый элемент которого находится в разнообразных смысловых перекличках с иными текстами; область функционирования интертекстуальности, таким образом, охватывает практически любое взаимодействие «своего» и «чужого».

Так, Н.В. Петрова [7], апеллируя к интертекстуальности на уровне композиции, обнаруживает в ней «универсальный семиотический закон», «общий механизм текстообразования». Интертекстуальность соотносится исследователем с памятью культуры, которая, в свою очередь, осмысливается ею вслед за Ю.М. Лотманом как сложный, иерархически организованный текст. Благодаря способности накапливать семиотический опыт совокупность ранее созданных вербальных и невербальных текстов (текстового пространства) объявляется источником текстопорождения.

В границах предложенной Ж. Женнетом классификации типов взаимодействия текстов выделяется *собственно интертекстуальность* как присутствие в одном тексте двух и более различных текстов (цитата, плагиат, аллюзия и др.), *паратекстуальность* как отношение текста к своей части (эпиграфу, заглавию, вставной новелле), *метатекстуальность* как соотношение текста с собственными «предтекстами», *гипертекстуальность* как пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами и, наконец, *архитекстуальность* как систему жанровых связей текстов (см. [6: 183]).

Мы вслед за Е.А. Гончаровой считаем, что в художественных текстах интертекстуальность входит в систему авторской стратегии писателя и занимает важное место в диалоге культур автора и читателя [3: 29]. При этом интертекстуальные связи могут пронизывать как всю художественную структуру произведения, и в этом случае они являются «тексто-

¹ Понятие тактики вводится в определенной степени условно, как имеющей в отличие от средств реализации того или иного явления более глобальный характер. Для реализации тактики используется определенная система средств.

образующим фактором», на основе которого «выстраивается производный от базового текст», так и касаться отдельных элементов сюжетно-композиционной структуры текста, решая «частные художественно-образительные задачи», способствуя «реализации эстетической информации, выделяя наиболее значимые в смысловом и эмоциональном отношении элементы текста, осуществляя оценочную, характерологическую, ироническую функции» [Ibid.].

Отсылка к уже известному тексту предполагает прежде всего перенос информации из одного текстового пространства в другое, рефлексию по поводу их взаимосвязей, на основе чего осуществляется процесс смыслопорождения. В этом отношении интертекстуальность есть способ передачи информации в свернутом виде ², эстетическая значимость которой определяется способностью читателя перевести ее в эксплицитную форму. Однако в большинстве своем предметное содержание интертекстуальных вкраплений неразрывно связано с ассоциативно-оценочными моментами, вызываемыми в сознании читателя при упоминании прецедентных феноменов. Происходит это в связи с тем, что в основе последних, как правило, лежит культурно значимый концепт, сформировавшийся в рамках определенной культуры в результате взаимодействия человека с данным феноменом: «Прецедентный текст всегда формирует концепт, то есть социопсихическое образование, характеризующееся многомерностью и ценностной значимостью» [9: 23]. «Переживание» его (прецедентного феномена) человеком и осмысление в рамках существующей системы ценностей приводит к возникновению устойчивых ассоциативно-оценочных связей. Таким образом, прецедентные феномены относятся, на наш взгляд, к концептуальному пространству, обеспечивая взаимодействие между пространствами семантическим и семиотическим [8: 141].

Интертекстуальность как авторская стратегия рассматривается нами в широком понимании, не только как отсылка к какому-либо

иному тексту, но также и к историческому событию, известной реалии, уже получившим оценку в том, или ином культурном пространстве. Автор, соглашаясь, либо опровергая уже существующее мнение по отношению к означенному событию, вступает в своего рода диалог с предшествующими текстами-оценками.

В этом отношении особый интерес представляет роман Г. Грасса «Мое столетие» («Mein Jahrhundert»). Вышедший в свет в 1999 году, роман изображает XX век глазами его современников – рядовых немцев, за которыми стоит автор. Каждый год XX столетия представлен небольшой историей, рассказанной от первого лица людьми молодыми и старыми, мужчинами и женщинами различных политических убеждений и взглядов. Этот рассказчик описывает мир под своим углом зрения так, что весь роман становится своего рода оценочной ретроспективой XX века.

Интертекстуальные связи пронизывают в этом романе весь текст: на содержательном уровне, через систему персонажей, а также на речевом уровне отдельных персонажей.

Одну из наиболее традиционных форм интертекстуального взаимодействия представляет глава «1906», в которой рассказчик – бывший капитан немецкой флотилии, – повествуя о событиях первой мировой войны, называет себя капитаном Сириусом (Сайрусом), существованием которого современная литература обязана, как известно, А.К. Дойлу ³: «*Man nenne mich Kapitän Sirius. Mein Erfinder heißt Sir Arthur Conan Doyle <...>*» [14: 25] – так начинается глава. Идентифицируя себя с литературным героем, рассказчик передает его историю как свою, не заканчивая, однако, ею свое повествование, а продолжая, словно дописывая историю известного литературного героя: «*Bedauerlicherweise hat mein Erfinder, Sir Arthur, vergessen zu berichten, dass ich als junger Leutnant in Kiel dabeigewesen bin, als am 4. August 1906 auf der Germania werft unser erstes seetaugliches Boot mit dem Werftkran auf Wasser gesetzt wurde, streng abgeschirmt, weil geheim*» [14: 27] (подчеркнуто нами). Используя наряду с подчеркнутыми и далее слова-реалии: *die Firma Krupp*,

² Ср. с пониманием прецедентного феномена в [8: 141], который есть «вербализованный элемент экстравертивной фигуры коммуникации – дискурса, устойчиво эксплицируемый в прагматических целях для экономии коммуникативных усилий и/или маркированности ситуации общения».

³ Речь идет о рассказе А.К. Дойда «Опасность».

Prinz Heinrich, die «Forelle», die «Kambala» (названия подводных лодок), рассказчик переносит читателя в другую, уже как бы «нелитературную» реальность.

Любое сравнение, любые параллели обладают, как было уже сказано выше, определенной семантической значимостью: герой Г. Грасса приобретает в глазах читателя черты капитана Сириуса – находчивость, мужество, удалство, преданность родине, веру в правоту своего дела⁴. Последнее качество развивается, однако, рассказчиком в конце его повествования, как некий миф, стоящий жизни тысячам молодых немецких моряков: *«Trotz seines in unzähligen Geschichten bewiesenen Detektivgespürs hat Conan Doyle nicht ahnen können, wie viele deutsche Jungmänner sich – gleich mir – das schnelle Abtauchen, den schweifenden Sehrohrblick, die ziegelgerecht dümpelnden Tanker, das Kommando «Torpedo los!», die vielen bejubelnden Treffer, das kameradschaftlich enge Beieinander und die wimpelgeschmückte Heimfahrt erträumt haben»* [14: 28]. Содержащееся в данном предложении перечисление в форме нескольких связанных асидентически однородных конструкций (*определение + существительное*), обозначающих деятельность моряков, передает динамику и романтизм жизни молодых военных моряков. За этим предложением следует другое, несущее совсем иную тональность: *«Und ich, der ich von Anfang an dabeigewesen bin und inzwischen zur Literatur gehöre, habe nicht ahnen können, dass Zehntausende unserer Jungs aus ihrem Unterwassertraum nicht auftauchen würden»* [14: 28]. Прием катахрезы (*aus ihrem Unterwassertraum nicht auftauchen würden*) помогает автору передать весь трагизм мальчишеских мечтаний. Расхождение в образах двух Сириусов многократно усиливает глубокое сожаление о тех бессмысленных потерях, которое звучит в голосе рассказчика, сливающимся здесь с голосом автора: нет оправдания этим жертвам, а есть лишь только злая насмешка кровавой войны над светлыми грезами юношеской романтики. И словно приговор звучит в последнем абзаце предложение, состоящее всего из трех слов: *«So viele Tote»*.

Гораздо более сложные интертекстуальные связи составляют, на наш взгляд, основу смыслопорождения в главе «1956». Эта глава посвящена гипотетической встрече Бертольда Брехта и Готфрида Бенна на могиле Г. фон Клейста. Встреча двух известных немецких деятелей искусства (причем незадолго до их собственной смерти) представлена ретроспективно глазами одного студента-германиста. Символика этой сцены построена на встрече идеологий Запада и Востока и в то же время писателей, находивших в себе силы личного противостояния идеологическому диктату. Вся интрига главы основывается на том, что рассказчик не называет имен писателей и остается даже в своих воспоминаниях сторонним наблюдателем, передавая читателю лишь обрывки услышанных им фраз и иногда свои догадки. Именно эти фразы являются ключевыми в разгадке тайны, поскольку представляют собой цитаты из произведений героев главы: писатели ведут несколько странный для наблюдателя диалог, цитируя друг друга. Эзопов язык в реальности описываемого события оправдан ситуацией встречи: слезка со стороны обеих зон. В реальности же текста эти цитаты приобретают иную функцию – они заостряют внимание читателя на отдельных моментах идеологии и творчества Б. Брехта и Г. Бенна, как ярких представителей Запада и Востока на немецкой земле. Выбор цитат обусловлен авторской стратегией так, что интертекстуальность служит выражению авторского отношения. Рисуя образы этих известных писателей, представителей двух враждебных миров – эры Аденауэра и эры молодого немецкого социализма, – Г. Грасс пытается, однако, обратить внимание на их общность. Именно поэтому первый (Бенн) цитирует в начале разговора строки из стихотворения Б. Брехта «Der Nachgeborene»⁵, которое в своей безнадежности, в воспевании гибели мира и его отрицании очень близко экспрессионистскому мироощущению самого Бенна. Брехт не остается в долгу, и словно в подтверждение процитированного звучат в его устах последние строки из стихотворения

⁴ Капитан Сайрус в рассказе К. Дойла «Опасность» заканчивает свое повествование о походе следующими словами: «<...> ликующая толпа, замечательные празднества по мере прихода в порт каждой победоносной субмарины. Государство щедро вознаградило каждого моряка и им не придется ни в чем нуждаться до конца своих дней. Мужественная стойкость, долгий поход <...> надолго останутся в летописях. Страна может гордиться такими подводниками» [4].

Бена «Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke». Более чем трагичное, описывающее без прикрас (как это близко Брехту-бичевателю!) при избытии сниженной лексики ужасное положение приговоренных к смерти больных, это стихотворение далеко от поэтических красот, хотя и заканчивается, словно в насмешку поэтически образами⁶. Прибегая к ироническим намекам, Г. Грасс устами своих героев указывает на их основные методы и мотивы: метод остранения, развиваемый Брехтом в его эпическом/диалектическом театре («*Ist Ihnen phänotypisch verfremdet gelungen*») и стихотворный цикл Бена «Morgue», в котором наиболее ярко представлена его «эстетика безобразия» («*Ihr abendländisches Leichenschauhaus steht meinem epischen Theater so monologisch wie dialektisch zur Seite*») [14: 201]. По мнению Грасса, они и в этом близки. Не о том же ли самом желании поэтов обнажить жизнь и показать ее, какой она есть, идет здесь речь?

Авторская ирония по отношению к своим героям усиливается при упоминании их «политических грехов» («*Was den Eigenwuchs ihrer politischen Sünden betraf, <...>*»). Брехту вменяется в вину его панегирик Лысенко и Сталину «*Die Erziehung der Hirse*» («*So brachte der eine spöttisch zwei Zeilen aus einem partaischen Hymnus des anderen, «...und des Sowjetvolkes großer Ernteleiter, Josef Stalin, sprach von Hirse, sprach von Dung und Dürrewind*»), а Бенну – его, пусть и недолгое, восхищение нацистским порядком, нашедшее свое выражение в его сочинении «*Dorische Welt*». И здесь Г. Грасс проводит между поэтами параллель: «*<...> worauf der andere des einen zeitweilige Begeisterung <...> in Einklang brachte*» [14: 202].

⁵ Ich gehe es: Ich
Habe keine Hoffnung.
Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich
Sehe.

Wenn die Irrtümer verbraucht sind
Sitzt als letzter Gesellschafter
Uns das nichts gegenüber.

⁶ Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort,
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.

⁷ <...>

Dabei wissen wir doch.
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. <...> (B. Brecht An die Nachgeborenen)

Идея общности этих людей несмотря на традиционное мнение звучит и в конце разговора, в упоминании Брехтом программных произведений Бена – «*Die Maßname*», «*Ausdruckswelt*», «*Ptolemäer*», увидевших свет лишь после нескольких лет запрета на публикации, и в цитировании последних строк не менее важного в творчестве Брехта стихотворения «*An die Nachgeborenen*»:

*«Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind*

Gedenkt

Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht

Auch der finsternen Zeit

Der ihr entronnen seid».

Критически осмысляя свое бытие и бытие своего народа до и во время национал-социализма, Брехт обращается в этом стихотворении к последующим поколениям с просьбой о понимании к поступкам людей, ибо и ненависть по отношению к ничтожеству, и гнев на несправедливость уничтожают в человеке человеческое⁷.

Выбор именно этих цитат в рамках данной главы свидетельствует, несомненно, и о значимости их для ее автора – Г. Грасса, также пытающегося осмыслить в своем романе события и поступки людей (и свои в том числе) ушедшего столетия.

В отношении текста этой главы можно, пожалуй, говорить об идее деконструкции Ж. Деррида, которая как вид интерпретации заключается «в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых <...> «остаточных смыслов», доставшихся в наследство от дискурсивных тактик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов <...>» [5: 34].

Воссоздание типичных структур мышления, или стереотипов массового сознания характерно в огромной степени для концептуалистов, широко использующих для этих целей интертекстуальные связи, посредством чего достигается, например, перестраивание, конструирование мнений и оценок. В текстах этого рода интертекстуальность становится источником иронии или даже сарказма. Такие тексты очень близки к текстам пародии. В них интертекстуальность носит особый характер. Текст пародии формируется на основе пародируемого текста, одновременно комически преобразуя его, реализуя сдвиг в значении, смену оценок, заложенных в базисном тексте. Пародия живет отраженным светом текста предшественника, но в ней обязательно смещение, комическое принижение предшествующего текста. Пародия рождает иронию, которая уже не столько стилистический прием, сколько способ мировосприятия, способ мышления.

Интересными иллюстрациями пародийных приемов являются фельетоны Вольфганга Эккерта, представленные им в сборнике «Leise tönt das Martinshorn». Уже само название сборника основано на парадоксе, своего рода оксюмороне: *das Martinshorn tönt leise*. Парадоксальность, а в некоторых случаях абсурдность изображаемого достигается здесь именно благодаря пародийным приемам.

В рамках данной статьи хотелось бы остановиться на фельетоне «Vertriebsgesellschaft Paradies», основанного на пародийном переосмыслении всем известной библейской истории об изгнании Адама и Евы из рая.

История эта начинается после небольшого вступления с предположения, что изгнание происходило совершенно иначе. Перед взором читателя предстает Адам, лежащим на лугу, над непорочными чреслами которого порхают соловьи и бабочки. Перед ним появляется танцующая Ева. На первый взгляд ничего нового. Но дальнейшее описание Евы сбивает с толку, как и ироничное замечание автора, своим несколько вульгарным стилем: «*Eva tänzelte vor ihm – live! – im Gras. Ihre kleinen Brüste wippten, der feste Po glich den Rundungen zweier aneinandergelegten Orangen. Das alle tat sie nur, damit Adam eine Veränderung an ihr feststellte. Aber alle Männer- die schon über ein Jahr mit einer Frau zusammenleben, leiden an*

einem Rückgang ihres Beobachtungsvermögens» [13: 12]. Все дело было в том, что Ева приобрела себе новый фиговый лист, так как старый, по ее словам, не соответствовал моде ни по дизайну, ни по цвету и потому был выброшен. Та же участь постигла и новый лист на следующий день. Любопытство Евы привлекали звуки за воротами рая, так как она инстинктивно (и читатель вновь ошеломлен вульгарностью стиля) подозревала, что за ними есть другие Адамы: «*Instinktiv ahnte sie, dass es noch andere Adams geben könnte, denen ihr durchbrochenes Feigblatt möglicherweise mehr gefiel*» [13: 13].

Не менее иронично представлен в истории и «*der liebe Gott*»: «*Er gehörte zu jenen Männern, die in einem gewissen hohen Alter aufhören, alt zu werden. Liften kam für ihn nie in Frage*» [13: 14]. Нарушение стиля как главный источник комического достигается также путем использования таких выражений, как «*besaß einen fülligen, Freundlichkeit ausstrahlenden Bauch*», «*an seiner Qualitätsarbeit*», «*ganz schönen Pfuscher gebastelt zu haben*».

Остальное действие строится на несоответствии между ожиданием, предвосхищенным уже знакомым текстом, и удовлетворением этого желания. История развивается таким образом, что Ева соблазняет Адама покинуть родной рай, и они выходят за ворота. Их никто не изгоняет, это было их добровольным решением. Герои библейской истории попадают в мир потребителей, в котором каждую минуту производятся и выбрасываются тонны самых разных продуктов, так что в нем почти совсем не осталось свободного места. Авторская ирония достигает наивысшей точки в сцене торга. Адам и Ева возвращаются в рай в образе современных дельцов («*E&A*», *sagte der Herr und zeigte seine Karte. Darauf stand MANAGEMENT FÜR EINE SAUBERE WELT*»), но лишь за тем, чтобы заключить с Богом сделку: «*Wir laden hier unser Dreck ab.<...> Sind Sie mit sechzig Millionen einverstanden?*» [13: 16].

История заканчивается тем, что нескончаемая колонна машин двигается разгружать мусор на новой территории, а Бог, забравшись на самую верхушку древа познания, пытается забросать эти машины в надежде спасти райские владения своими яблоками. И уже горь-

кой усмешкой звучит последнее предложение: «*Aber gleich sind die Äpfel verschossen*» [13: 16].

Путем такого переосмысления и использования сниженной лексики происходит десакрализация библейского сюжета и заключенных в нем ценностей. Все сюжетные «переделки» имеют социальную направленность: автор пытается указать на прекрасные наркотики жизни («*wunderschöne Drogen für das Leben*»), уничтожающие человека: *Mode, Anschaffungsmanie, Verschwendungswahn, Strip, Sex, Eifersucht*. Более того, они отражают определенный способ восприятия мира, с которым пытается бороться автор. Пародия проявляется здесь в столкновении культуры и контркультуры, объектом ее нападения является уже не отдельный текст, а целая ценностная система, хотя и находящая свое выраже-

ние в сжатой форме в том или ином тексте. Пародийное обращение к этому тексту позволяет автору в гротескной форме обратить внимание читателя на злободневные проблемы жизни, выразив к ним свое отношение.

Содержательный анализ интертекстуальных связей в художественных текстах демонстрирует достаточно отчетливо значительный оценочный потенциал интертекстуальности. Конечно, интертекстуальность не обязательно должна быть связана с выражением оценочного отношения автора, ее функции в художественном тексте гораздо шире. Однако смена окружающего семантического пространства очень часто связана с экспликацией именно оценочных в своей основе моментов, на которые автор обращает внимание умного читателя.

18. 09. 2012

Список литературы:

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
2. Болдырев Н.Н., Магировская О.В. Языковая репрезентация основных уровней познания // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – №2. – С. 7–16.
3. Гончарова, Е.А. Интерпретация текста. Немецкий язык: Учеб. пособие / Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.
4. Дойл, А.К. Опасность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: csusoe@livejournal.com, <http://on-island.net>
5. Ильин, И.П. Постструктурализм // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 342 с.
6. Грицанов, А.А. Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – М.: Современный литератор, 2007. – 816 с.
7. Петрова, Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования (на материале англо-американских коротких рассказов): автореф. дис. на соис. учен. степени д-ра филол. наук. – Волгоград, 2005. – 28 с.
8. Прохоров, Ю.Е. В поисках концепта. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 176 с.
9. Слышкин, Г.Г. Прецедентный текст: структура концепта и способы апелляции к нему // Проблемы речевой коммуникации: Межвуз. Сб. научн. тр. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. – С. 62–68.
10. Троянов, В.И. Стратегии коммуникантов в споре // Прагматика и логика дискурса. – Ижевск, 1991. – С. 20–25.
11. Энквист, Н.Э. Стили как стратегии в моделировании текста. – М.: Изв. АН СССР, сер. лит. и яз., 1988. – С. 34–42.
12. Ярцева, В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцева. – М.: «Советская Энциклопедия», 1990. – 683 с.
13. Eckert, W. *Leise tont das Martinshorn*. – Rostock: Ingo Koch, 2004. – 149 p.
14. Grass, G. *Mein Jahrhundert*. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 3. Auflage, 2002. – 384 p.
15. Kristeva, J. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* // Critique [Paris 1967, Aril N 23, P. 434–443].

Сведения об авторе:

Солодилова Ирина Анатольевна, декан факультета филологии

Оренбургского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент
460018, г. Оренбург, пр-т Победы, 13, ауд. 4110, тел. 8 (3532) 372430, e-mail: solodilovaira@rambler.ru

UDC 821.112.2.0(430)

Solodilova I.A.

Orenburg state university, e-mail: solodilovaira@rambler.ru

INTERTEXTUALITY AND AUTHOR'S EVALUATION IN THE LITERARY TEXT

The chapter deals with the intertextuality as a method of the author's evaluation in the literary text. Furthermore the evaluation is viewed in the cognitive-communicative aspect as a discursive category, which determined the conceptual integrity of the text. The interpretation of intertextual correlations is made by the example of two chapters of G. Grass' novel «My century» and W. Eckert' parody.

Key words: intertextuality, evaluation, literary text, discourse, cognitive-discursive.