

**Т. Ф. Фильчук**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

**Ризома как прием создания постмодернистского текста  
(на материале рассказов Т. Толстой)**

---

**Фильчук Т. Ф. Ризома як прийом створення постмодерністського тексту (на матеріалі оповідань Т. Толстої).** У статті розглядаються прийоми створення постмодерністського художнього тексту, визначається сутність ризоми, виявляються головні принципи організації ризоми (множинність, зв'язок і гетерогенність, «незначний розрив», картографія й декалькоманія) та їх реалізація в оповіданнях Т. Толстої («Сюжет», «Милая Шура», «На золотом крыльце сидели...»).

**Ключові слова:** *постмодерністський художній текст, ризома, множинність, зв'язок і гетерогенність, принцип «незначного розриву», принцип картографії та декалькоманії, інтертекст.*

**Фильчук Т. Ф. Ризома как прием создания постмодернистского текста (на материале рассказов Т. Толстой).** В статье рассматриваются приемы создания постмодернистского художественного текста, определяется сущность ризомы, выявляются основные принципы организации ризомы (множественность, связь и гетерогенность, «незначительный разрыв», картография и декалькомания) и их реализация в рассказах Т. Толстой («Сюжет», «Милая Шура», «На золотом крыльце сидели...»).

**Ключевые слова:** *постмодернистский художественный текст, ризома, множественность, связь и гетерогенность, принцип «незначительного разрыва», принцип картографии и декалькомании, интертекст.*

**Filchuk T. F. A rhizome as a method of creating of a postmodernistic text (on a material of T. Tolstaya's stories).** The article discusses techniques of creating of a postmodernistic artistic text, it also defines the essence of a rhizome, identifies the main principles of a rhizome' organization (multiplicity, bound and heterogeneity, «insignificant gap», cartography and decalcomania) and its implementation in stories of T. Tolstaya («Сюжет», «Милая Шура», «На золотом крыльце сидели...»).

**Keywords:** *postmodernistic artistic text, rhizome, multiplicity, bound and heterogeneity, principle of an «insignificant gap», principle of cartography and decalcomania, intertext.*

---

Статья посвящена ризоме как приему создания постмодернистского текста. Цель работы состоит в выявлении принципов ризомы и их реализации в постмодернистской прозе — рассказах Т. Толстой «Сюжет», «Милая Шура», «На золотом крыльце сидели...». Актуальность статьи обусловлена направленностью современных лингвистических исследований на поиск универсальных способов экспликации текстового знания в постмодернистском художественном дискурсе. Тема статьи является актуальной также с точки зрения анализа постмодернистского художественного дискурса в рамках интерпретативных стратегий лингвокультурологии.

Постмодернистский художественный текст неоднократно становился предметом внимания как зарубежных, так и отечественных ученых. Как художественное направление постмодерн был зафиксирован и рассмотрен на Западе. Его теоретиками выступили такие исследователи, как Л. Фидлер, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар. Выделенные в трудах классиков черты постмодернизма стали теоретической базой нашего исследования.

Постмодернизм определил атмосферу культуры XX в. и задал новую ее парадигму, что приве-

ло к пересмотру традиционной модели культуры. Подверглись переоценке все главные составляющие этой модели: рациональность, систематичность, целостность, универсальность, постоянство шкалы ценностей, наличие четких оппозиций добра и зла, истины и лжи и т. п.

В известном смысле всю современную культуру можно назвать постмодернистской, так как постмодернистская модель восприятия мира, намеренно сближающая несопоставимое, объединяющая необъединимое, стремящаяся принять весь мир со всеми его патологиями, жестокостями, иррациональностью, с разного рода отклонениями, ломающими представление о норме, характерна для современного представления о действительности.

В исследовании содержания и построения постмодернистского текста принципиальную роль играет понимание творчества как игры, основным приемом которой становится ризоматичность.

Характерными чертами постмодернизма являются: интертекстуальность; пародирование, иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого; многоуровневая организация текста; прием игры, принцип читательского сотворчества; неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа

(принцип ризомы); жанровый и стилевой синкретизм (соединение, нерасчлененность различных видов культурного творчества); театральность, работа на публику, использование приема «двойного кодирования»; явление «авторской маски», «смерть автора».

Отличительной чертой постмодернистского мировоззрения является ризома — понятие, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность как для внутренней имманентной подвижности, так и для интерпретационного плюрализма. Именно ризома является фундаментальной категорией для осмысления постмодернистского искусства, и уже непосредственно из неё вытекают такие характеристики, как фрагментарность, децентрация, изменчивость, контекстуальность, неопределенность, ирония, симуляция, которые, в свою очередь, определяют специфику постмодернистского произведения.

В работах «Ризома» (1976), «Тысяча поверхностей» (1980) [3] Ж. Делез и Ф. Гваттари выделяют ряд принципов организации ризомы, которые присущи современному тексту.

– Принцип множественности. В современном тексте при ризоматическом подходе главенствующая роль отводится не точкам контакта между автором и читателем, автором и действующим лицом произведения, персонажем и читателем и т.д., а линиям, соединяющим точки, линиям повествования, множеству кодируемых и декодируемых комбинаций, на которые распадается интертекстуальные вставки, построенная реальность, используемые «языковые» и «текстовые» игры, — именно они имеют наибольшее значение, так как порождают «новый» текст, множество смыслов и интерпретаций, они являются смыслообразующими следами, системами. Современный текст — это воплощенная множественность, представляющая собой мир означающих, мир смыслов, а не структуру означаемых. По мнению Р. Барта, в тексте следует выявлять смыслы, «проследить пути смыслообразования», а не искать структуру, «“проникать” в смысловый объем произведения, в процесс *означивания*» [1:425]. Читатель участвует в со-творчестве, в бесконечной игре «децентрации» и «рассеивания», так как культура в постмодернистской парадигме знания представляет собой не просто множество текстов, а некую взаимопроникающую сумму дискурсов.

– Принципы связи и гетерогенности. Согласно этим принципам, каждая точка корневища может быть соединена с любой другой, так как ризома не имеет начальной точки развития; по своей природе она децентрирована и антииерархична, т. е. никакая точка не имеет никаких преимуществ перед другой, не может быть доминирующей связи между двумя отдельными точками — в ризоме все точки связаны между собой, независимо от их роли и положения. Современный постмодернистский текст — это открытая структура; он децентрирован и неиерархичен, в нем нет структури-

рующего центрального начала, которое контролирует текст, навязывает ценностные, идеологические установки, собственное мироощущение, выражает непререкаемую истину и единственный смысл, толкование произведения.

– Принцип «незначашего разрыва». Согласно этому принципу, корневище может быть разорвано в любом месте, но, несмотря на это, оно возобновит свой рост или в старом направлении, или выберет новое. В тексте это положение реализуется во множестве вариантов в структурном и содержательном плане. Это и незаконченность сюжетной линии, которая не приводит к обесмысливанию произведения, а позволяет читателю принять участие в творческом процессе — поиске путей для дальнейшего осмысления текста. Современный текст, не теряя своих пространственных очертаний, обретает иное измерение. Он становится зоной свободы от одномерного прочтения, от герменевтического понимания.

– Принцип картографии и декалькомани. Философы Ж. Делез и Ф. Гваттари отмечают, что ризома — это карта с множеством входов, а не механизм копирования — калька. Противопоставляя карту и кальку, исследователи замечают, что карта по своей природе открыта, подвижна, переворачиваема и восприимчива к изменениям. Калька же, наоборот, не подвержена модификациям, она не создает ничего нового, а лишь копирует имеющиеся линии и очертания. Рисунок на карте никогда не может считаться окончательным — он постоянно меняется, как и меняется сама действительность. В то же время карты могут сосуществовать независимо от того, существует ли что-либо вне карты, тогда как кальки существуют только как представления, слепки референта. То есть карта, в противоположность кальке, не воспроизводит реальность, а экспериментирует, вступает с ней «в схватку» [4], творит ее.

Постмодернистский текст, как было сказано ранее, — это неиерархическая, динамично развивающаяся система, не законченная не в содержательном плане, а в смысловом, интерпретационном, в плане майевтического понимания. С этой позиции текст представляет собой номадическое пространство, по которому целеустремленно или хаотично перемещаются кочевники-читатели, каждый со своими фоновыми знаниями, культурным багажом, взглядами, мировидением, своей способностью распознавать, угадывать, видеть. Постмодернистский текст напоминает сеть полевых степных дорог, которая постоянно меняет свое направление и конфигурацию: одни идут по одному пути и осмысливают их по-своему, так как именно это событие, этот персонаж, эта линия затронули их ассоциативное сознание и вызвали ассоциативные связи, которые породили определенное понимание текста; другие прокладывают иные пути, которые просуществуют недолго, и так до бесконечности. Такой текст не задан, он открыт для различных интерпретаций и пониманий, он многосмысленен, как карта с «множеством входов», среди которых каждый читатель

является потенциальной отправной точкой и становится производителем текста.

Рассмотренные принципы устройства ризомы свойственны художественному тексту Т. Толстой. В рассказах Т. Толстой принцип множественности реализуется с помощью интертекстов. Например: *«Пушкину грезятся огни, стрельба, крики, Полтавский бой, ущелья Кавказа, поросшие мелким и жестким кустарником, один в вышине, топот медных копыт, карла в красном колпаке, Грибоедовская телега, ему мерещится прохлада нятигорских журчащих вод — кто-то положил охлаждающую руку на горячий лоб — Даль? — Даль. Даль заволакивает дымом, кто-то падает, подстреленный, на лужайке, среди кавказских кустиков, мушмулы и каперсов; это он сам, убит, — к чему теперь рыдания, пустых похвал ненужный хор? — шотландская луна льет печальный свет на печальные поляны, поросшие развесистой клюквой и могучей, до небес, морошкой; прекрасная калмычка, неистово, туберкулезно кашляя, — тварь дрожащая или право имеет? — переламывает над его головой зеленую палочку — гражданская казнь; что ты ищешь, калмычка? — Портка. — Кому? — Себя. Еще ты дремлешь, друг прелестный? Не спи, вставай, кудрявая! Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом, и свеча, при которой Пушкин, трепеща и проклиная, с отвращением читает полную обмана жизнь свою, колеблется на ветру. Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах»* [б: 292].

В отрывке представлены различные прецедентные феномены: прецедентные имена — названия стихотворений А. С. Пушкина, широко известные имена собственные (Даль, Грибоедов), прецедентные тексты — цитаты из произведений А. Пушкина («Полтава», «Цыганы», «Кавказ», «Медный всадник», «Зимнее утро», «Евгений Онегин», «Борис Годунов»), М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»), Л. Н. Толстого («Детство»), Б. Л. Пастернака («Зимняя ночь»), из песни советского периода («Не спи, вставай, кудрявая!» — «Песня о встречном» Д. Шостаковича и Б. Корнилова), которые используются в тексте не столько для обозначения конкретного произведения, сколько в качестве своего рода культурного знака, символа определенных событий, судеб, ситуаций.

Интертекстуальные вставки создают специфическую текстовую структуру, форму и стиль, полифонизм, служат средствами связи рассказов с другими текстами, расширяют рамки произведения, способствуют его смыслообразованию и пониманию.

Принцип «незначущего разрыва» в рассказе Т. Толстой «Сюжет» проявляется прежде всего на лексическом уровне. Например: *«кто-то положил охлаждающую руку на горячий лоб — Даль? — Даль. Даль заволакивает дымом, кто-то падает»*. [б:290]. В данном контексте омонимия слов «Даль» (прецедентное имя) — ‘фамилия вра-

ча и друга А. Пушкина’ — и «даль» — ‘далеко простирающееся пространство, видимое глазом; простор, ширь’ [2:238; 5:544] разрывает повествование, нарушает связь между элементами текста, но вся конструкция произведения не рассыпается: возникает новая сюжетная линия.

В рассказе «Милая Шура» принцип «незначущего разрыва» проявляется в следующем: в первом абзаце текста происходит раздвижение границ обыденного пространства посредством приема выстраивания ряда однородных членов: (чугунный балкон — крутая крыша — нежная решеточка — тающая башенка — шпиль). Например: *«В первый раз Александра Эрнестовна прошла мимо меня ранним утром, вся залитая розовым московским солнцем. Чулки спущены, ноги — подворотней, черный костюмчик засален и протерт. Зато шляпа!... Четыре времени года — бульденежи, ландыши, черешня, барбарис — свились на светлом соломенном блюде, припиленном к остаткам волос вот такущей булавкой! Черешни немного оторвались и деревянно постукивают. Ей девяносто лет, подумала я. Но на шесть лет ошиблась. Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим — где повис чугунный балкон на нежилей высоте, где крутая крыша, какая-то нежная решеточка, воздвигнутая прямо в утреннем небе, тающая башенка, шпиль, счастья глазами движется Александра Эрнестовна по солнечной стороне, широким циркулем переставляя свои дореволюционные ноги. Сливки, булочка и морковка в сетке оттягивают руку, трутся о черный, тяжелый подол»* [б:118]. Такое описание обстановки улицы может осознаваться как немотивированное вторжение в ткань повествования, так как до и после него в тексте идет описание Александры Эрнестовны. Например: *«Чулки спущены, ноги — подворотней, черный костюмчик засален и протерт. Зато шляпа... движется Александра Эрнестовна по солнечной стороне, широким циркулем переставляя свои дореволюционные ноги. Сливки, булочка и морковка в сетке оттягивают руку, трутся о черный, тяжелый подол»* [б:118].

Принципы связи и гетерогенности в рассказе «На золотом крыльце сидели...» реализуются посредством интертекстуальных сравнений главных героев. Например: героиня рассказа — Вероника — является одновременно и старухой из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» и Спящей красавицей. Герой рассказа — дядя Паша — уподобляется «маленькому человеку», «царю Солomonу» и «халифу на час». Таким образом, в рассказе присутствуют два типа знаков: буквальный и образный. Образ героя в тексте принимает себя несколько метатекстовых образов.

В рассказе «Милая Шура» принципы связи и гетерогенности реализуются с помощью концепции времен года, которая описывает разные этапы человеческой жизни. Каждая пора года связана с периодами жизни героини.

*«На четыре времени года раскладывается человеческая жизнь. Весна!!! Лето. Осень... Зима? Но и зима позади для Александры Эрнестовны — где же она теперь?» [6:115].*

Весна является знаком молодости и отражает эмоцию радости, которая выражается в тексте пунктуационно: после слова *весна* автор ставит три восклицательных знака. Лето символизирует юность, расцвет жизни, в котором человек еще не задумывается о приходе старости. «Осень...» означает зрелый период в жизни человека, подготовку к старости. Стоящее после слова многооточие выражает задумчивость и ослабление сил. «Зима?» — символ старости. Используя вопросительный знак, автор подчеркивает удивление человека от неожиданности прихода старости и намекает на то, что жизнь мчится.

Текст состоит из нескольких уровней, на одном из которых находятся знаки-символы в виде времен года, на другом — периоды жизни героини. Таким образом, время календарное становится аналогом биографического.

Принцип «картографии и декалькомании» наиболее ярко представлен в рассказе «Сюжет». В нем Т. Толстая творит собственную реальность, т.е. собственную карту, и создает её с помощью антимифа. В качестве объекта иронии Т. Толстая выбирает образ А. Пушкина. Автор создает новый образ Пушкина, который отличается от существующего в нашем сознании — некоего культурного абсолюта. Таким образом, создаётся антимиф о Пушкине. В мире Т. Толстой Пушкин старый и немощный, не окружен всенародной любовью и не пишет больше гениальных произведений.

В рассказе «Сюжет» Т. Толстая меняет представление о Ленине, культ которого с чертами обожествления и массовым поклонением вождю начинается сразу после его смерти. Исторический миф о Ленине строится на концепции близости к народу. В рассказе Ленин презирует простых людей. Известно, что Ленин предпочитал скромную жизнь. В рассказе он описан как любитель дорогих сигар, французских ликёров, женщин, комфорта. Образ Ульянова-Ленина снижается. Этому способствует использование в тексте просторечных слов и разговорной лексики: «*в пику*», «*помалкивала*», «*заглядываться*», «*навеселе*», «*люэс*», «*гондон*», «*мамахен*», «*на лихаче*», «*скотина*», «*напачкали*», «*хватился*»; слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами *-очк-*, *-ик-*, *-к-*: «*Вовочка*», «*носик*», «*записочка*», «*оперетки*», «*по головке*». Выбрав в качестве главных персонажей для своего рассказа известные исторические личности, Т. Толстая вписывает их в собственный мир. Автор использует антимиф как прием создания собственной карты жизни главных героев.

Проанализировав рассказы, можно сделать вывод, что ризома является основной организующей категорией художественного текста Т. Толстой. Действие ризоматического принципа в рассказах Т. Толстой «Сюжет», «Милая Шура», «На золотом крыльце сидели...» проявляется в какофонии голосов. В анализируемых художественных текстах ризома актуализирует процесс креативного чтения за счет композиционно-стилистических приемов диалогичности (интертекста и неомифа), амбивалентности и постмодернистской чувствительности.

### Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр.] — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Большой толковый словарь русского языка / [гл. ред. С. А. Кузнецов]. — СПб. : «Норинт», 2008. — 1536 с.
3. Делез Ж. Ризома («Тысяча плато») [Электронный ресурс] / Ж. Делез, Ф. Гваттари — Режим доступа : [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm).
4. Емелин В. Ризома и Интернет [Электронный ресурс] / В. Емелин — Режим доступа : [http://www.geocities.com/emelin\\_vadim/rhizome.htm](http://www.geocities.com/emelin_vadim/rhizome.htm).
5. Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. / [под ред. В. И. Чернышева]. — М. — Л. : Изд-во АН СССР, 1950—1965. — Т. 3 : Г—Е, 1954. — 1340 с.
6. Толстая Т. Н. Ночь / Т. Толстая. — М. : Эксмо, 2007. — 416 с.