

СПОСОБЫ ОБЪЕКТИВАЦИИ КАТЕГОРИИ МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И ИХ РОЛЬ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА АЙРИС МЕРДОК «ДИТЯ СЛОВА»)

Л.Л. Шевченко

Ключевые слова: метатекст, метапроза, гипертекст, картина мира, метакогниция.

Keywords: metatext, metaprose, hypertext, worldview, metacognition.

DOI 10.14258/filichel(2021)3-10

Традиционно в лингвистических исследованиях художественного текста гораздо больше внимания отводится вопросам диалога автора и читателя, опосредованного не столько самой историей (сюжетом), сколько способом, которым эта история рассказывается. Не «что», а «как» часто определяет художественное достоинство литературного произведения и филологический интерес к нему. Исследователь не только «распаковывает» смысл текста, но также предлагает анализ того, как он «запакован», что неизменно выводит его на описание авторской картины мира.

Данная статья относится к области лингвокогнитивных исследований художественного текста и рассматривает литературное произведение как воплощение авторской картины мира, проецируемой в текст с помощью определенных языковых средств. Одним из способов репрезентации авторской картины мира является метатекст, понимаемый как истолкование текста, вербализованное в самом тексте.

Метатекстуальность является неотъемлемым признаком художественной литературы, поскольку метакоммуникация часто инициируется самим автором, который предлагает читателю разъяснение к своему тексту. Понимая метатекстуальность как способность текста «комментировать самого себя», проявляющуюся в различных формах, можно предположить, что формы метатекстового повествования, или автокомментария, будут повторяться в произведениях одного и того же автора и выстраиваться в систему средств, составляющих индивидуальную манеру изложения, которая является отражением всего творческого опыта автора.

Существует некая системная организация процесса повествования, которая имеет свои закономерности. Такую своеобразную «надстройку» Л.И. Чернейко называет гипертекстом, или моделью текста, вскрывающей нелинейные (над-, сверх-текстовые) отношения составляющих его единиц. Эти отношения описываются с помощью текстовых парадигм, устанавливаемых по любому основанию, значимому для исследователя [Чернейко, 2017, с. 18, 32].

Особое гипертекстовое пространство может структурироваться различными формами автокомментария в художественном тексте. Эти формы объективации категории метатекстуальности, опосредующие диалог автора и читателя/исследователя, в своей совокупности выступают объектом данного исследования, а их участие в репрезентации уникальной модели авторского повествования и картины мира в целом — его предметом.

Скрыто или явно в структуре любого произведения присутствуют следы творческого поиска автора. В произведениях, относящихся к эпохе постмодернизма, метатекстуальность выступает одной из ведущих характеристик художественного текста и идиостилевой чертой отдельных авторов.

Ссылаясь на эссе Н.А. Бердяева, посвященное творчеству Вячеслава Иванова, поэта и теоретика символизма, В.И. Постовалова говорит об особом «умонастроении субъекта культуры, живущего в мире эстетической реальности», где филология «подменяет» онтологию, в замкнутом вторичном мире, в котором все воспринимается в отражениях культуры и продуктах творчества [Постовалова, 2011, с. 9]. Это суждение совершенно справедливо в отношении многих представителей литературы прошлого века. В.В. Фещенко, говоря о концептуальном искусстве XX века, отмечает, что, начиная еще с эпохи авангарда, художник «не просто создает произведение искусства, но ставит целью сказать что-то о самом искусстве, причем автокомментарий самого художника становится сопутствующим элементом творческого акта» [Фещенко, 2011, с. 38].

Результатом интенсивной интеграции автокомментария в саму материю текста стало появление феномена метапрозы в литературе. Исследователи постмодернистской метапрозы связывают ее появление с установкой современной литературы на саморефлексию и интертекстуальность, обусловленную целым рядом философских идей об исчерпанности культуры, диалогичности, игре, открытости текста, стертости его границ [Блинова, 2012, с. 843]. Особая сложность постмодернистских произведений объясняется множеством историко-культурных обстоятельств, кумулятивно-синергетическим характером самого сти-

ля эпохи, повышенным уровнем эстетических задач и сознательной закодированностью не только смысла художественного произведения, но и его стилиевой и языковой ткани [Моташкова, 2015, с. 144].

Рассмотрение метапрозы как особой повествовательной модели ставит одной из своих задач систематизацию приемов метатекстового повествования. Строгой классификации этих приемов не существует, равно как и четких границ самого понятия метатекста. Смысловая структура метатекста многослойна и неоднородна, поскольку она формируется не только из содержания метавысказываний, но и фоновых знаний автора и читателя.

О.С. Федотова использует понятие метадискурса, выделяя две стороны художественного произведения: «то, о чем повествуется, и то, как организуется процесс повествования» [Федотова, 2019, с. 3]. Другими словами, разграничение проводится между информацией, относящейся к сюжету, и авторской манерой изложения. Исследователь широко трактует понятие метадискурса, реконструируя когнитивные структуры, описывающие различные стратегии формирования текста художественного произведения. Автор отмечает, что метатекстовые элементы, или показатели метатекста (метадискурса), такие как различные сигналы очередности и логической последовательности, средства когезии, различные формы апелляции к читателю, используются с целью упорядочить передаваемую идею [Федотова, 2019, с. 20].

Предложенная методика декодирования метадискурсивного компонента художественной прозы сочетает в себе концептуальный и языковой уровень анализа и представляет большой интерес. Когнитивно-дискурсивный подход к решению проблемы классификации метатекстовых элементов в художественном тексте позволяет включить в их перечень такие, которые содержат имплицитную информацию о метаязыковой рефлексии автора.

С включением когнитивного уровня анализа понятие метатекста расширяется. Рассмотрение метатекста как проекции авторского сознания в художественном тексте, по сути, является метакогницией, определяемой как «когниция о когниции» и включающей «либо интроспективный анализ наших собственных ментальных состояний, либо прогнозистически-вероятностный анализ ментальных состояний другого когнитивного субъекта» [Клепикова, 2008, с. 155]. Метатекст является свидетельством внутреннего поиска автора, направленного на выбор наилучшего способа рассказать ту или иную историю. Это след всех размышлений автора по поводу своего произведения, манифестация того внутреннего диалога, который автор ведет с читателем, с самим собой, с другими авторами и их произведениями.

Источником материала для данной статьи послужил роман Айрис Мердок «Дитя слова», в котором метаязыковая рефлексия становится предметом художественного осмысления и, наряду с другими формами метатекстуальности, находит наиболее яркое воплощение в творчестве исследуемого автора.

Айрис Мердок является выдающейся английской писательницей XX века и одним из ярких представителей постмодернистской традиции. Ее творчество отличается философской направленностью и психологической глубиной. Обращение к метатексту в произведениях Айрис Мердок обусловлено склонностью данного автора к метаязыковой рефлексии. Важной составляющей уникального стиля писательницы, на наш взгляд, является удивительное равнодушие к языку.

Анализ форм метатекстуальности в произведении Айрис Мердок мы начнем именно с *метаязыковой рефлексии* и рассмотрим наиболее яркие примеры комментариев героя-рассказчика, касающиеся формы и значения слов.

Склонность героя романа «Дитя слова» к метаязыковой рефлексии тесно связана со стремлением к раскрытию и истолкованию своего внутреннего мира, в котором слова выступают как способ взаимодействия с миром внешним, гораздо более надежный и доступный герою, чем все другие способы: *I discovered words and words were my salvation. I was not, except in some very broken-down sense of that ambiguous term, a love child. I was a word child* (Iris Murdoch, 2002, p. 21). Языковая игра в данном случае основана на взаимодействии значений исходного выражения *a love child* («незаконнорожденный ребенок») и образованного *a word child* («дитя слова»). Прием замещения компонента позволяет очень точно передать отношение героя к миру, языку и самому себе.

Хилари Берд был незаконнорожденным ребенком. Смерть матери, разлука с сестрой и тяжелое детство в приюте лишили его надежды на счастливую судьбу. Единственным его даром была способность к языкам, благодаря которой он поступил в Оксфорд. Любовь к замужней женщине и ее смерть от несчастного случая разрушили академические планы молодого человека и обрекли его на жалкое существование в окружении «странных» людей, бессмысленную работу и обременительную связь с нелюбимой женщиной. Одним из немногих удовольствий для Хилари является наблюдение за словами. Как рассказчик своей истории он чрезвычайно внимателен к выбору того или иного слова. Особое отношение героя к словам выражается в форме прямых комментариев, предшествующих или следующих за словами, форма или значение которых подвергаются метаязыковой рефлексии: *I know*

the whole thing is a terrible imposition, a terrible — impertinence. 'What a ridiculous word (p. 240)²⁰.

В речи героя анализ значения того или иного слова превалирует над анализом его формы. Он может ограничиваться коротким комментарием к слову, квалифицирующим его как подходящее или не подходящее для передачи того или иного смысла: *I was (I think this describes it) ill for years* (p. 126). Однако чаще всего встречаются примеры более внимательного анализа значения слова: *Arthur worked in a cupboard (almost literally), a little room partitioned off from the corridor...* (p. 29); *Aunt Bill was, of course, a tough egg. ('Brave' carries the wrong implications.)* (p. 18); *Tommy, darling girl, was not only remarkable for her name and her legs and her lucid Cairngorms misty eyes. (Mist is perhaps a better image than smoke...)* (p. 35). Прямое и переносное значение слова, различные оттенки значения и его образный компонент становятся предметом размышлений героя.

Комментарий к словам проявляется в характеристиках, основанных на личном чувственном опыте Хилари: *Tommy, as I should have perhaps explained earlier, was my mistress; though this awkward word scarcely conveys the odd relation in which she stood to me. 'Ex-mistress' would be more accurate in some ways, less truly descriptive in others* (p. 34); *When we parted from each other, mingling our tears, she used always to say to me, 'O be good!'...But for me Crystal's little cry was and is the apotheosis of that word* (p. 19). Слова опосредуют бытие героя: неловкость и неудобство в отношениях с женщиной находит отражение в сомнениях героя по поводу подходящего слова для наименования этой женщины и этих отношений; настойчивый и одновременно отчаянный призыв сестры *'O be good!'*, который всегда звучал при расставании, превратился для героя в квинт-эссенцию смысла, который стоит за словом *good*.

История жизни Хилари рассказывается от первого лица. Особенность такого повествования состоит в максимальном сближении героя и автора. Автор словно вживается в героя, или «завладевает» им, делая его транслятором собственной морально-эстетической идеи. Роман «Дитя слова» является отражением концепции Айрис Мердок, которую писательница обозначила как *Salvation in Words* («Спасение в словах»): *“Words constitute the ultimate texture and stuff of our moral being, since they are the most refined and delicate and detailed. As well as most universally used and understood, of the symbolisms whereby we express ourselves into existence. We become spiritual animals as we become we become verbal*

²⁰ Здесь и далее ссылки даны по изданию: Murdoch I. *A Word Child*. London, 2002.

animals. The fundamental distinctions can only be made in words. Words are spirit" (цит. по: [Козлова, 2012, с. 97]).

Отсюда происходит чрезвычайно внимательное отношение автора к языковому оформлению своей идеи. Множество свидетельств этому мы также находим в пунктуации и графическом выделении слов. В тексте исследуемого романа присутствует большое количество обособлений, используемых с целью разграничить повествование и авторский комментарий к нему: *Beyond my routine chaos began and without routine my life (perhaps any life?) was a phantasmagoria* (р. 28). Автор нередко помещает в скобки довольно большие отрывки, состоящие из нескольких предложений: *(I detest television. I'm told that the average person now spends twelve years of his life watching it. No wonder the planet is done for)* (р. 39). Графическое выделение отдельных слов с помощью кавычек или курсива косвенно указывает на метаязыковую рефлекссию: *Gunner can't "forgive" me, I doubt I God could, what's done is done* (р. 196); *My reputation for 'badness' was not unmerited* (р. 19); *A death is the most terrible of f a c t s* (р. 228).

Косвенно реализация метаязыковой рефлексии также осуществляется в словотворчестве. Говоря об уровнях метаязыковой организации поэтического текста, Н.А. Фатеева выделяет словообразовательный уровень как наиболее интересный для метаязыкового исследования [Фатеева, 2011, с. 204]. Создание окказиональных образований свидетельствует о креативности языкового мышления автора, а также о его размышлениях над словом, «стремлении получить на основе смыслового синкретизма более емкое слово» [Шапилова, 2010, с. 151]. Яркой стилиевой чертой А. Мердок можно считать авторские новообразования с суффиксом — *ness*: *And I reflected too, as walked and walked about London, on the absolute doneness of what was done* (р. 201).

Метатекст, или автокомментарий, в художественном тексте может выполнять различные функции, распространяясь не только на отдельные языковые единицы, но и на весь текст. Как указывает А. Вежбицкая, «метатекстовые нити», вплетаясь в основной текст, скрепляют и соединяют элементы текста [Вежбицкая, 1978]. Подобные метатекстовые элементы служат не только для переключения внимания читателя, помогая ему ориентироваться в тексте, но также свидетельствуют о своего рода самоконтроле автора. Будучи «вербализацией контроля над вербализацией», они в самом строгом смысле соответствуют определению «метатекста» [Ляпон, 1986, с. 54].

Метатекстовые уточнения иногда не имеют особого значения для прояснения событий основной истории: *Uhlmeister was however an inter-*

loper who had married Tommy (nee Forbes) when she was eighteen and abandoned her when she was twenty. (Uhlmeister is not part of this story. Only his name got left behind.) (p. 34). Среди так называемых «метаорганизаторов», не имеющих особой смысловой нагрузки, выделяются сигналы очередности: ..., as I have said, ... (p. 69) ..., as I have explained, ... (p. 33); ..., as I should have perhaps explained earlier, ... (34); I suggested in the last paragraph that ... (p. 35). Наиболее часто эти сигналы встречаются в начале и в конце главы. Ярким примером в романе служит глава *Thursday* («Четверг»): *Before describing the events of Friday I must [while, as it were, I am asleep] talk at more length about myself* (p. 17); *A year afterwards, as a result of a catastrophe which will be mentioned later in these pages, I resigned my post and left Oxford for ever* (p. 24).

Таким образом, некоторые метатекстовые элементы, как описанные выше внутритекстовые референции, или организаторы, лишь устанавливают связи, не дополняя содержания основного текста. В других случаях метатекст помогает читателю интерпретировать материал основного текста или комментирует его: *I shall try to be just in telling the story, however unjust I am in the story told* (p. 36); *Any story can be told many ways; and there is a kind of justice in the fact that this one could be told cynically...* (p. 122). Иногда комментарий несет и смысловую нагрузку, показывая насколько важно место описываемого события в истории: *I will now tell the story which is at the center of this story, and which it was necessary to delay until the moment when, in this story, I told it. I will tell it now, as far as it can be told by me, truthfully and as it was, and not as I told it that Friday night to Arthur* (p. 111).

Обращение к читателю в тексте — наследство английской литературной традиции. С момента зарождения жанра романа в XVIII веке фигура рассказчика, ведущего диалог с читателем, рассматривалась как эффективный художественный прием. Эта повествовательная стратегия способствует установлению «прямого» контакта с читателем: *It was now Monday afternoon (it looks as if nothing ever happens on Sundays, but just wait a while), getting dark, which consisted in a yellowish twilight which had persisted all day thickening into a yellowish darkness* (p. 137); *This sounds like a prejudiced description. Let me try to amend it* (p. 14). Таким способом происходит смещение акцента с «события, о котором говорится» на «событие самого рассказывания» [Теория литературы, 2004, с. 348].

Автокомментарий в тексте может иметь самый разный характер — быть спонтанным или намеренным, включенным в основную текстовую ткань или выделяться в отдельный текст. Примером «прямого» диалога автора с читателем, который выходит за рамки рассказываемой исто-

рии, являются авторские отступления. Они могут приобретать форму риторических вопросов: *Why are such people not made rich by a grateful society?* (p. 21); *'Who am I to have a cosmic sorrow?'* (p. 109).

Чаще всего отступления-комментарии служат обобщением к описываемым событиям. Эти обобщения охватывают определенный круг концептов, таких как *Любовь, Брак, Жизнь, Смерть, Сознание, Литературное творчество*. Это стержневые элементы ментального лексикона автора. Анализируя отступления-комментарии, можно выделить несколько наиболее острых вопросов, вызывающих у автора потребность высказаться. Ни одно произведение писательницы не обходится без обсуждения сущности Любви: *Being in love has its own self-certifying universality, it informs and glorifies the world with an energy which, like a drug, becomes a necessity of consciousness* (p. 335). Редкая книга не содержит упоминания о сложности *Супружеских отношений*: *Married life if not organized is hell* (p. 62); *Life does not end even with the most desperate of marriages, it prolongs itself drearily: new occasions for cruelty, a life of crime* (p. 44). Тема *Жизни и Смерти* неизменно сопровождает ситуации морального выбора, на которых строится любой сюжет произведений писательницы: *History was a slaughterhouse, human life was a slaughterhouse. Mortality itself was my philosophical robe. Even the stars are not ageless and our breaths are numbered* (p. 28); *There is so much accident in all things — I suppose in the end all things must be forgiven* (p. 327). Излюбленной также является тема устройства *Человеческого сознания*: *The deeper levels of the mind no not of time* (p. 147); *'Human minds are relentless things and strong. You can't just turn a switch and decree merriment.'* (p. 336). Как писатель Айрис Мердок редко может обойтись без размышлений по поводу *Литературы*: *It is only in books that a violent nature is attractive* (p. 35); *'Novels explain. Plays don't.' — 'It's better not to explain,' said Arthur. 'Poetry is best of all. Who wouldn't rather be a poet than anything else? Poetry is where words end.' — 'Poetry is where words begin.'* (p. 88).

Отступления, как правило, очень гармонично вписываются в основной текст повествования и не уводят читателя от сюжета. Однако есть и такие, которые значительно превышают объем сопутствующего комментария и представляют собой целые пассажи авторских размышлений. Таким отступлением в романе «Дитя слова» является описание лондонского метро: *Drinking there between six and seven in the shifting crowd of rush-hour travellers, one could feel on one's shoulders as a curiously soothing yoke the weariness of toiling London, that blank released tiredness after work which can somehow console even the bored, even the frenzied. The coming and the parting rattle of the trains, the drifting movement*

of the travellers, their arrival, their waiting, their vanishing forever presented a mesmeric and indeed symbolic fresco: so many little moments of decision, so many little finalities, the constant wrenching of texture, the constant destruction of cells which shifts and ages the lives of men and of universes. The uncertainty of the order of the trains. The dangerousness of the platforms. (Trains are lethal weapons.) The resolution of a given moment (but which?) to lay down your glass and mount the next train. (But why? There will be another in two minutes.) (p. 38). Целая страница размышлений, оформленных с помощью односоставных предложений, выступает как зарисовка к сюжету романа. С ее помощью Айрис Мердок словно выписывает образ героя и одновременно приоткрывает дверцу в собственное сознание. Отступления дают возможность писательнице сказать что-то важное, наиболее важное, что беспокоило ее давно и ждало возможности быть выраженным.

Очень часто важные концепты, структурирующие авторскую модель мира, актуализируются в форме интертекстуальных включений. Интертекстуальность в творчестве Айрис Мердок реализуется через диалог с другими авторами и имеет ключевое значение для «распаковки» смысла произведения. Так описание лондонского метро служит ссылкой на знаменитое стихотворение Эзры Паунда: *The apparition of these faces in the crowd; Petals on a wet black bough*. А в размышлениях о поэзии мы слышим слова из стихотворения Эмили Дикинсон: *A word is dead / When it is said / Some say, / I say it just / Begins to live / That day*. Эти реминисценции — свидетельство метатекстовой природы интертекстуальности, которая связана с необходимостью обращения к прецедентному тексту.

Использование многочисленных аллюзий в романах Айрис Мердок является индивидуально-авторской повествовательной стратегией, поскольку большинство из них не выходит за пределы определенного списка «любимых» автором произведений английской литературы. По словам А.В. Кремневой, интертекстуальность «является средством овнешнения памяти культуры» [Кремнева, 2017, с. 200]. Не случайно участниками интертекстуальной «переклички» часто становятся тексты, представляющие одну культуру. Подтверждение этому мы находим в романах Айрис Мердок, чье мировоззрение складывалось под влиянием таких произведений, как легенды о Короле Артуре, пьесы Уильяма Шекспира, «Питер Пен» Джеймса Барри, «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла.

Роман «Дитя слова» изобилует ссылками на эти книги. Образы благородного короля Артура (Arthur) и прекрасной леди (Lady Kitty) преломляются через образы героев книги, чьи «говорящие» имена являются тому подтверждением: *'Crystal is definitely going to marry Arthur,*

it's fixed. She has said yes. Arthur is glorified. Arthur in majesty.' (p. 143); *The end of the quest was in sight, the Lady had already gone* (p. 259). По количеству ссылок Пупера Пена можно было бы отнести к полноправному участнику событий, будь то упоминание его статуи в парке, которая выступает свидетелем встреч Хилари и Леди Кити, или обсуждение одноименной пьесы, которую выбрали для праздничной постановки в офисе: *'I mean one's mind is just an accidental jumble of stuff. There's nothing behind ordinary life. There isn't anything complete. Life isn't a play. It isn't even a pantomime.'* — *'No Never-Never Land.'* — *'Certainly no Never-Never Land,' said Arthur. 'That's the point.'* (p. 88). Использование в сюжете постановочного действия служит реминисценцией, отсылающей читателя к шекспировским пьесам. Влияние Шекспира на творчество Айрис Мердок неоспоримо. Осмысление человеческой жизни как драмы, разыгрываемой на сцене, красной нитью проходит через все ее творчество. Наиболее часто писательница обращается к «Буре» — последней пьесе Шекспира, ставшей завещанием великого драматурга: *Who after all did poor Crystal ever meet? She might as well have been Miranda on the island for all she really saw of men* (p. 76).

Еще одним способом направить читателя, сориентировать его в повествовании, является включение в текст описания сновидений героев. Метатекстовая функция такого приема заключается в образном прояснении надвигающихся событий: *One dream I remembered. I was in a quite awful place beside some water where some huge crime either had been committed in the past or would be committed in the future* (Murdoch, 2002, p. 129); *I had gone straight to bed and slept well and dreamed of an elephant who turned to pick me up and take me to the dance* (p. 295). Последняя встреча героя с возлюбленной произошла на причале. Неожиданное появление Ганнера, мужа леди Китти, грузного мужчины, которого автор часто сравнивает с большим животным, стало причиной трагедии. Во время драки между Хилари и Ганнером леди Китти упала в реку. Женщина умерла в больнице от переохлаждения.

Известно, что через образность лежит наиболее короткий путь к авторскому мировосприятию. Метафора, которая в тексте описывает одно через другое, метатекстуальна по своей природе. Она выступает как стимул метатекстовой реакции и выводит читателя на уровень концептуальных связей, структурирующих авторскую картину мира. Так метафоры *игры, клетки, сцены, сна, полотна, паутины*, переходя из произведения в произведение, начиная с самого первого романа Айрис Мердок «Под сетью», выступают яркой чертой «поэтической филологии» автора, неизменно возвращающей читателя к экзистенциальной философии. Как и многие писатели ее поколения, Айрис Мердок испытывала тревогу за

судьбу «дезориентированного» мира, мира абсурда и хаоса, в котором человек обречен на одиночество. Реальность, через которую пробираются ее герои в поисках истины, всегда трагична. Стремление героев к постижению смысла бытия — основа творчества писательницы. Они много говорят и думают, транслируя читателю взгляды самого автора.

Рассмотрение произведений Айрис Мердок в широком культурологическом контексте сводит воедино все формы объективации категории метатекстуальности в ее романах. Прямо или косвенно они указывают на важные составляющие авторского образа мира. Читатель/исследователь оказывается в положении соучастника творческого процесса создания текста. Для распознавания метатекстовых сигналов ему необходимо владеть кодом, ключ к которому содержится в повторяющихся повествовательных стратегиях автора.

Каждый художник слова на протяжении всей жизни создает лишь одно безграничное произведение, неповторимый текст, проистекающий из его жизненного опыта, воспитания, образования, культурной среды, всего того, что создает цементирующую основу его творчества. Одна из задач данной статьи состояла в том, чтобы показать, что понимание художественного текста, как воплощения авторской картины мира, вряд ли достижимо без определения роли метатекста в ее моделировании. Взаимодействуя со всей системой средств художественного изображения, метатекст приобретает вид особой надстройки, или гипертекстового пространства, и служит своеобразной проекцией авторского сознания в текст.

Библиографический список

Блинова М.П. Структура постмодернистского метатекста // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2012. Вып. 84.

Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. 1978. Вып. 8.

Клепикова Т.А. Метакогниция и язык // Вестник ТГУ. 2008. Вып. 3.

Козлова Л.А. Метаязыковая рефлексия как предмет художественного осмысления и как регулятор межличностного общения // Коммуникативистика в современном мире: эффективность и оптимизация речевого взаимодействия в социуме. Барнаул, 2012.

Кремнева А.В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия в семиотическом пространстве культуры. Барнаул, 2017.

Ляпон М.В. Смысловая структура сложного предложения и текст: к типологии внутритекстовых отношений. М., 1986.

Моташкова С.В. Постмодернизм и интертекстуальность как проблемы диалога автора и читателя // Известия ВГПУ. 2015. № 2.

Постовалова В.И. Три пути метасинтеза в культуре XX-XXI вв.: А.Ф. Лосев, прот. А. Геронимус, Ю.С. Степанов // Под знаком «Мета»: материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры». Москва ; Калуга, 2011.

Теория литературы. Т. 1. М., 2004.

Фатеева Н.А. Уровни метаязыковой организации поэтического текста // Под знаком «Мета»: материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры». Москва ; Калуга, 2011.

Федотова О.С. Лингвокогнитивные метаструктуры в англоязычном художественном нарративе. М., 2019.

Фещенко В.В. Наука о концептах и искусство концептов // Под знаком «Мета»: материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры». Москва ; Калуга, 2011.

Чернейко Л.О. Как рождается смысл: Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования. М., 2017.

Шапилова Н.И. Метаязыковые рефлексивы в художественном дискурсе [на материале произведений В.П. Астафьева] // Обыденное метаязыковое сознание: онтологические и гносеологические аспекты. Кемерово, 2010.

Источники

Murdoch I. A Word Child. London, 2002.

References

Blinova M.P. *Struktura postmodernistskogo metateksta*. [The Structure of Postmodernist Metatext]. In: *Politematicheskii setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta*. [Polithematic Online Scientific Journal of the Kuban State Agrarian University]. 2012. Iss. 84.

Wierzbicka A. *Metatekst v tekste*. [Matatext in a Text]. In: *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*. [The New in Foreign Linguistics]. 1978. Iss. 8.

Klepikova T.A. *Metakognitsiya i yazyk*. [Metacognition and Language]. In: *Vestnik TGU* [Tomsk State University Bulletin]. 2008. Iss. 3.

Kozlova L.A. *Metayazykovaya refleksiya kak predmet hudozhestvennogo osmysleniya i kak regulyator mezhlichnostnogo obshcheniya*. [Metalanguage Reflexion as the Object of Artistic Comprehension and the Regulator of Interpersonal Communication]. In: *Kommunikativistika v sovremennom mire: effektivnost' i optimizatsiya rechevogo vzaimodejstviya v sociume*. [Communication Research in Modern World]. Barnaul, 2012.

Kremneva A.V. *Intertekstual'nost' kak odna iz form mezhtekstovogo vzaimodejstviya v semioticheskom prostranstve kul'tury*. [Intertextuality as a Form of Intertextual Interaction in the Semiotic Cultural Space]. Barnaul, 2017.

Lyapon M.V. *Smyslovaya struktura slozhnogo predlozheniya i tekst : k tipologii vnutritekstovykh otnoshenij*. [The Meaning Structure of Complex Sentence and Text : on the Types of Intratextual Relations]. Moscow. 1986.

Motashkova S.V. *Postmodernizm i intertekstual'nost' kak problemy dialoga avtora i chitatelya*. [Postmodernism and Intertextuality as the Questions of Author-Reader Dialogue]. In: *Izvestiya VGPU*. [Bulletin of the Volgograd State University]. 2015. Iss. No.2.

Postovalova V.I. *Tri puti metasinteza v kul'ture XX-XXI vv.: A.F. Losev, prot. A. Geronimus, YU.S. Stepanov*. [Three Directions of Metasynthesis in the Culture of the 20th and 21st Centuries]. In: *Pod znakom «Meta»*. [Under the Mark of 'Meta']. The materials of the Conference "Languages and Metalanguages in the Cultural Space". Moskva–Kaluga, 2011.

Teoriya literatury. [Theory of Literature]. Vol. 1. Moscow, 2004.

Fateeva N.A. *Urovni metazyzkovoj organizacii poeticheskogo teksta*. [The Levels of Metalanguage Organisation of Poetic Text]. In: *Pod znakom «Meta»*. [Under the Mark of "Meta"]. The materials of the Conference "Languages and Metalanguages in the Cultural Space". Moskva–Kaluga, 2011.

Fedotova O.S. *Lingvokognitivnye metastruktury v angloyazychnom hudozhestvennom narrative*. [Linguistic and Cognitive Metastructures in the English Literary Narrative]. Moscow, 2019.

Feshchenko V.V. *Nauka o konceptah i iskusstvo konceptov*. [The Study of Concepts and the Art of Concepts]. In: *Pod znakom «Meta»*. [Under the Mark of "Meta"]. The materials of the Conference "Languages and Metalanguages in the Cultural Space". Moskva–Kaluga, 2011.

Chernejko L.O. *Kak rozhdaetsya smysl: Smyslovaya struktura hudozhestvennogo teksta i lingvisticheskie principy ee modelirovaniya*. [How the Meaning is Born : The Meaning Structure of Literary Text and the Linguistic Rules of its Modeling]. Moscow, 2017.

Shapilova N.I. *Metazyzkovye refleksivy v hudozhestvennom diskurse (na materiale proizvedenij V.P. Astaf'eva)*. [Metalanguage Reflexion in Literary Discourse (on the works of Viktor Astafyev)]. In: *Obydennoe metazyzkovoe soznanie: ontologicheskie i gnoseologicheskie aspekty*. [Common Metalanguage Consciousness: Ontological and Gnoseological Aspects]. Kemerovo, 2010.

List of sources

Murdoch I. A *Word Child*. London, 2002.