

Э. Г. Новикова

Томский государственный университет

**Ризоморфные структуры в малой прозе Татьяны Толстой:
структурные типы образов-метаболов***

Статья посвящена особенностям поэтической системы, сложившейся в малой прозе современного российского прозаика, яркого представителя необарокко (одной из ветвей русского постмодернизма), Татьяны Толстой. Опираясь на постмодернистское понятие ризомы, автор статьи выявляет ризоморфные явления на трех структурных уровнях литературно-художественного произведения: на уровнях речевой художественной формы, литературно-образной художественной формы и на концептуальном уровне. Методами лингвопоэтического анализа в малой прозе Т. Толстой выявляются два структурных типа (две модели) образов-метаболов. На материале рассказа Т. Толстой «Йорик» описывается специфика строения и функционирования образа-метабола «Йорик – китовый ус – кит», имеющего в тексте несколько художественных денотатов. Предлагаются варианты прочтения (интерпретации) данного рассказа с учетом интенций текста, обусловленных его ризоморфной структурой.

Ключевые слова: Татьяна Толстая, необарокко, лингвистическая поэтика, когнитивная поэтика, речевая художественная форма, ризома, образ-метабола, артема-полисемант.

Данная статья оформилась на пересечении нескольких проблем, актуальных для двух дисциплин современной филологической науки: литературоведческой поэтики и лингвопоэтики, имеющей своим предметом речевую художественную форму как отдельную и существенную строевую часть (уровень) в художественной структуре произведения. Это, во-первых, отмеченная выше, но остающаяся все еще проблемой, отдельность уровня речевой художественной формы произведения от двух других его структурных уровней: концептуального уровня и уровня

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-54-00022.

Новикова Элеонора Геннадьевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общего, славяно-русского языкознания и классической филологии, старший научный сотрудник лаборатории «Когнитивные исследования языка» Томского государственного университета (пр. Ленина, 36, Томск, 634050, Россия; linx@rambler.ru)

литературно-образной художественной формы – и их взаимосвязь; во-вторых, это проблема интерпретации художественного текста, получившая новое звучание во второй половине XX в. в связи с осознанием роли читателя не только как одного из звеньев триады «автор – текст – читатель», но и как соиздателя прагматики художественного текста; в-третьих, это целый комплекс проблем, связанных с особенностями писательской техники Т. Толстой и художественного мира ее рассказов.

Как известно, для характеристики направления, близость к которому наблюдается в «изысканно сложной» поэтической системе Татьяны Толстой, в литературоведении были введены понятия «другая проза» (С. Чупринин), «эстетическое направление» (П. Вайль, А. Генис), «артистическая проза», «постмодернистское необарокко» (М. Н. Липовецкий), «метареализм» (М. Эпштейн). Остановимся подробнее на двух последних.

Согласно теоретикам литературы, русский литературный постмодернизм представляет собой биполярную эстетическую модель, двумя полюсами которой являются концептуализм и необарокко (по М. Н. Липовецкому) или концептуализм и метареализм (по М. Эпштейну). Для необарокко (восходящего к эстетике В. Набокова), характерна «настойчивая эстетизация всего, на что падает взгляд» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 425] и восстановление индивидуальных экзистенциальных смыслов изображаемой в произведении действительности. Писатели необарокко, по словам М. Н. Липовецкого, в своих текстах восстанавливают реальность, «выжимая» экзистенцию из «культурных руин и фрагментов», органически возрождают ее для субъекта, заставляют ее существовать «здесь и теперь», «нередко только в момент написания / прочтения текста» [Липовецкий, 2000]. Именно апофатическое утверждение неогуманистических ценностей, характерное для прозы Т. Толстой и для русской литературы эпохи постмодерна в целом [Бабенко, 2007, с. 384], позволяет Е. Гоцило охарактеризовать Т. Толстую как писателя «с традиционными неогуманистическими ценностями и модернистской техникой» [Гоцило, 2000, с. 11]. Не случайно проблемно-тематический срез малой прозы интересующего нас писателя представлен традиционными для русской литературы экзистенциальными вопросами жизни и смерти, смысла жизни, любви, вечности и быстротекущего времени, мечты и разочарования, искусства, памяти и одиночества.

Художественной разработке этих вечных проблем в рассказах Т. Толстой присущи две особенности. Во-первых, в этих рассказах основные темы представлены в виде тематических антиномий: «добро – зло», «детство – взрослая жизнь», «душа – материальный мир», «воображаемое – действительность», «жизнь – смерть», «природа – культура», «искусство – жизнь», «свое – чужое» и т. д. Во-вторых, составные элементы отмеченных проблемно-тематических антиномий в малой прозе Т. Толстой, реализуясь через конкретно-предметные художественные образы, не резко противопоставляются друг другу, но сплетаются между собой и даже перетекают друг в друга, образуя сложное, неоднозначное художественное единство [Беневоленская, 2008; Грошева, 2003].

Наиболее ярко эта особенность проявляется в таком типе художественных образов как образы-метабола. **Образ-метабола** (термин М. Эпштейна) – это «поэтический образ, в котором нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность» [Эпштейн, 2005, с. 153], это образы «двоящейся и вместе с тем единой реальности» [Там же, с. 154], через которые раскрывается взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров.

Для того чтобы выявить и описать речевую структуру образа-метабола, необходим анализ составляющих ее минимальных художественно-смысловых элементов, в качестве которых выступают единицы речевой художественной формы –

художественно актуализированные слова или сочетания слов – **артемы** [Климовская, 2009]. Суть художественной актуализации заключается в намеренной, художественно значимой, формальной или семантической трансформации языковой единицы, в нарушении одной из норм литературного языка или норм коммуникации [Мукаржовский, 1967], в результате чего в слове помимо (а иногда вместо) основного лексического значения возникают **дополнительные художественные смыслы** (термин В. В. Виноградова), участвующие в формировании смыслового (концептуального) уровня текста. Лингвопоэтический анализ предполагает сопоставление артемы с ее стилистически нейтральным эквивалентом (словом, тождественным артеме по основному, предметно-лексическому значению и не имеющим в толковом словаре никаких стилистических помет) и выявлением смысловой разницы между ними [Климовская, 2009].

Лингвопоэтический подход к описанию речевой структуры литературно-художественного образа позволяет определить: (1) какие артемы моделируют данный литературно-художественный образ; (2) какие речевые художественные приемы участвуют в создании данных артем; (3) какие внутриуровневые и межуровневые формально-смысловые связи выстраиваются между единицами художественной формы.

Ранее нами была описана речевая художественная структура образа-метабола швейной машинки «Зингер» из рассказа Т. Толстой «Йорик». Данный образ-метабола, компактно развернутый в небольшом фрагменте текста, совмещает в себе образ прекрасной девушки, швейной машинки и некоего универсального пространства [Новикова, 2012]. Сходной, но двухчастной, метаболической структурой, обладает образ дома из рассказа «На золотом крыльце сидели...» (1983), который благодаря употреблению глагольных метафор «вбирает» в свою структуру образ бегущего (вдоль него) ребенка: «Черный бревенчатый сруб *выбирался* боком из-под сырого навеса кленов и лиственниц и, светлея, умножая окна, истончаясь до солнечных веранд, *раздвигая* настурции, *расталкивая* сирень, *уклонившись* от столетней ели, *выбежал, смеясь*, на южную сторону и *останавливался* над плавным клубнично-георгиновым спуском вниз-вниз-вниз, туда, где дрожит теплый воздух и дробится солнце в откинутых стеклянных крышках волшебных коробок, набитых огуречными детенышами в розетках оранжевых цветов» [Толстая, 2007, с. 235].

Подобные метаболические образы, построенные на совмещении противоположных смыслов и имеющие в тексте основной художественный денотат, встречаются во многих ранних рассказах Т. Толстой (например, образы несчастного волка и собаки Джульки из рассказа «Факир», образы старинных фотографий и дипломатического негра из рассказа «Милая Шура» и др.).

При этом в рассказах Т. Толстой существуют метаболические образы, построенные несколько по иному принципу. Их отличительная черта – структурная рассредоточенность по всему тексту рассказа и многокомпонентность, которая проявляется на художественно-денотативном уровне: они в равной мере соотносятся с несколькими описываемыми в тексте художественными объектами, что не позволяет выделить для них один доминирующий денотат и затрудняет их номинацию. В ранних рассказах таким качеством могли быть наделены центральные персонажи, например, Александра Эрнестовна – милая Шура (чудная старушка – упоительная красавица), Филин (хозяин квартиры – временно проживающий; птица – человек – собака). Еще более наглядно метаболическая многокомпонентность проявлена в структуре центральных образов в рассказах «Йорик» (Йорик – китовый ус – кит и др.) и «Чужие сны» (сны – вода – пена – литература и др.).

В качестве примера рассмотрим центральный образ-метабола в рассказе «Йорик» (1999). В литературоведении уже была отмечена его «семантическая двуплановость», «полисеманτικότητα», возникающая, в первую очередь, благода-

ря непривычному сочетанию Йорика и кита [Сизых, 2012, с. 162–163]. Но проведенный нами лингвопоэтический анализ речевой структуры данного многокомпонентного образа позволяет утверждать, что в качестве его **ядерных элементов** должны быть выделены не две, а минимум три артемы: *Йорик*, *китовый ус* и *кит*. Такой вывод делается на основании следующего.

Артема *Йорик* относится к числу ядерных элементов структуры речевой художественной формы рассматриваемого образа-метабола по той очевидной причине, что она занимает в тексте позицию заглавия (так называемую сильную позицию текста). Благодаря этой позиции она играет решающую роль в понимании и всего текста рассказа, и центрального образа-метабола, так как выступает в качестве метафорического наименования обеих «денотативных составляющих» рассматриваемого образа: кита и китового уса (о чем читателю напрямую сообщается только в финале рассказа). Кроме того, как отмечают многие исследователи, артема *Йорик* выполняет функцию интертекстуального знака, с самого начала настраивая читателя на восприятие текста данного рассказа на фоне текста трагедии У. Шекспира «Гамлет».

Остальные наименования, репрезентирующие рассматриваемый художественный образ-метаболу, могут быть распределены на основании отнесения их к одному из двух основных художественных объектов (по основному художественному денотату) (таблица).

Распределение артем-репрезентантов художественного образа
Йорик – китовый ус – кит

Йорик	
китовый ус	кит
«мутно-костяная пластинка»	«чудо-юдо, рыба-кит»
«роговые образования на нёбе»	«гладко-черная гора»
«кусочки изо рта серого К., а может, гладкого К., а может, полосатика»	«усатые К. (серые К., гладкие К., полосатики)»
«осколки морей»	«наш собственный, личный, серый и гладкий полосатик»
«частички нежной серо-розовой пасти»	«наш бедный Йорик»
«молчаливые, чудесные черепки времени»	«три кита»
«частичка Йорика, молочная и прохладная»	

Из приведенной таблицы видно, что единицы *китовый ус* и *кит* являются стилистически нейтральными эквивалентами по отношению к остальным артемам-репрезентантам данного художественного образа; возможно, именно это позволяет отнести их к ядру речевой структуры образа-метабола. Очевидно, что дополнительный художественный смысл возникает не в каждой отдельно взятой единице *кит* и *китовый ус*, а в момент взаимодействия (столкновения и переплетения в едином образе) их прямых номинативных значений друг с другом и со значениями остальных артем, эксплицирующих данный художественный образ-метаболу.

При этом возможность ассоциативно-семантического взаимодействия лексических значений ядерных элементов образа-метабола (*Йорик – китовый ус – кит*) в аспекте синтагматики обусловлена принципом построения текста рассказа «Йорик»: принципом последовательного **ассоциативно-семантического развертывания** текста. Суть данного принципа состоит в замене прямой логической связи между высказываниями и их элементами на ассоциативную. Важно под-

черкнуть, что поводом для возникновения потока ассоциаций¹ послужил найденный («выловленный») рассказчицей в стоящей на подоконнике жестянке с пуговицами *китовый ус*.

«Маленькие трупки вещей, ракушки затонувших островов. И без конца всплывала, проваливалась на дно и снова всплывала мутно-костяная пластинка, непригодная ни на что. Естественно, ее, как и все прочее, никто не выбрасывал. Однажды кто-то сказал: “а вот это китовый ус”.

Китовый ус! Сразу представился чудо-юдо, рыба-кит, гладко-черная гора в сером, серебристо-медленном море-океане. Посреди кита – фонтан, как в Петродворце, – бьет пенной водой на обе стороны. Маленькие внимательные глазки. На морде у чуды-юды – усы, длинные и пушистые, совершеннейший Мопассан. Впрочем, энциклопедический словарь пишет: “Зубы только у т. н. зубастых К. (дельфины, нарвалы, кашалот, клюворылы), к-рые питаются гл. обр. рыбой; уса-тые К. (серые К., гладкие К., полосатики) имеют на нёбе роговые образования – “усы”, служащие для отцеживания планктона”... Неправда, не только для отцеживания: еще в 1914 году портниха, шившая модное платье моей бабушке... набрала кусочков изо рта серого К., а может, гладкого К., а может, полосатика, и вшила в бабушкин корсет, и бабушка благополучно вращалась, нося под грудью, или на талии, осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты...» [Толстая, 2007, с. 344–345].

Ассоциативно-семантический принцип развертывания текста, в основном базируясь на когнитивно-языковых механизмах метафорического и метонимического переноса, провоцирует читателя на поиск разнообразных ассоциативных связей между контактными и дистантными элементами текста.

Так, связь между тремя ключевыми элементами центрального образа-метабола *Йорик* – *китовый ус* – *кит* в тексте организуется на разных основаниях.

А. Между *китовым усом* и *китом* наблюдается семантическая связь «часть и целое» (меронимия), которая «запускает» в рассказе ассоциативную цепочку от китового уса к киту и обратно, выводящую к рассказу о судьбе бабушки.

Б. Артемы *Йорик* и *кит* напрямую семантически никак не связаны, но они сближаются текстуально через промежуточный элемент – *полосатик* (кит и полосатик имеют гипонимическую, родо-видовую семантическую связь): «наш собственный, личный, серый и гладкий полосатик, наш бедный Йорик...» [Там же, с. 346]. Речевой художественный прием контрастного соположения смысловых элементов называется диафорой [Уилрайт, 1990]. Не употребляя термин диафора, М. Эпштейн описывает данный прием как один из приемов, создающих образ-метаболу в лирике метареалистов [Эпштейн, 2005, с. 178]. В силу диафорического сближения артема *бедный Йорик* формально становится метафорической перифразой к стилистически нейтральному эквиваленту *кит* и выступает интертекстуальным маркером, заставляя читателя для лучшего понимания рассказа вспомнить эпизод из трагедии Шекспира «Гамлет».

В. Элементы *Йорик* и *китовый ус*, во-первых, объединяются перифрастически через промежуточный элемент («частичка Йорика, молочная и прохладная»), во-вторых, семантически соотносятся через интертекст по функции: череп шута, найденный Гамлетом в могиле, порождает знаменитый монолог, через который Йорик не только оживает в воспоминании шекспировского героя, но и обретает место в пространстве мировой культуры, через текст трагедии входя во множест-

¹ Начало рассказа «Йорик» («На подоконнике моего детства...») с первых строк обнажает сложность его повествовательной структуры, в которой рассказчица занимает одновременно две позиции: ребенка с его реакциями на происходящие события и взрослого человека, уже со своей позиции оценивающего эти события и облекающего их в словесную форму, в силу чего сложно однозначно определить, какое из двух сознаний порождает развивающиеся сюжет ассоциации.

во других текстов (художественных и бытовых, как известное восклицание: «Бедный Йорик!»). *Китовый ус*, найденный рассказчицей в «братской могиле для всех одиноких пуговиц», во-первых, порождает сам текст рассказа; во-вторых, является поводом для рассказчицы вспомнить и рассказать о своей бабушке, оживив ее в своих воспоминаниях и в воображении читателя; в-третьих, вводит в рассказ широкий пласт культурного пространства, так как Т. Толстой удается актуализировать с его помощью минимум шесть разнородных глобальных контекстов:

1) **детских визуальных впечатлений** (сугубо личных, индивидуальных ассоциаций: «посреди кита – фонтан, как в Петродворце»; «усы, длинные и пушистые, совершеннейший Мопассан»);

2) **сказки**, или шире – **русского фольклора** («чудо-юдо, рыба-кит»);

3) **мифа** (древнегреческий миф об Афродите; христианский миф об Иове; миф о трех китах, на которых стоит мир);

4) **науки** (через приведенную, а потом вплетенную в текст цитату из энциклопедического словаря);

5) **литературы** (трагедия Шекспира, Мопассан, Блок и др.);

6) **истории** (истории культуры определенной эпохи, истории страны и народа, истории своей семьи через историю о жизни бабушки, в чей корсет был когда-тошит китовый ус).

Таким образом, в тексте выстраивается образ многогранного социокультурного мира, способного развернуться из маленькой костяной пластинки путем свободных ассоциаций после того, как «кто-то сказал: “а вот это китовый ус”», т. е. из «негодного ни на что» «трупика вещи» через слово возрождается целый мир – художественный мир рассказа, его сложная семиотическая реальность.

Ослабление прямых логических и усиление ассоциативных связей между элементами художественного текста (образами и артемами) приводит к возникновению многочисленных структурно-смысловых связей, заставляя отражаться «все во всем» и уподобляя художественную структуру рассказа ризоме. Под **ризомой** (от фр. *rhizome* – ‘корневище’, термин французских философов-постмодернистов Ж. Делёза и Ф. Гваттари) понимается «неравновесная целостность, отличающаяся неизбывной креативной подвижностью», то есть не содержащая «стабильных точек, ибо каждая из них в своей динамике воспринимается в качестве прочерченной ею траектории ускользания» [Грицанов, 2007, с. 471]. Благодаря этому «среди мыслимых структур ризомы ни одна не может быть выделена как наиболее предпочтительная («естественная») в онтологическом ракурсе или правильная в интерпретационном смысле: «Быть ризоморфным значит порождать стебли и волокна, которые кажутся корнями или соединяются с ними, проникая в ствол с риском быть задействованными в новых странных формах» [Там же].

Ризоморфность художественной структуры рассказа «Йорик» позволяет включаться в структуру его центрального образа *Йорик – китовый ус – кит* все новым элементом, что делает проблематичным определение границ данного метаболического образа, который, по сути, пронизывает весь текст, так как артемы-репрезентанты центрального образа-метабола не только имеют линейные формально-семантические связи с основным денотатом (китовый ус – кит), но и становятся способны обозначать другие художественные объекты, встраиваясь во все новые семантические связи и порождая новые дополнительные художественные смыслы.

Данное положение можно показать на примере анализа артемы *черепки времени*, которая не только перифрастически обозначает китовый ус, как следует из ближайшего контекста, но и актуализирует в тексте одновременно три словарных значения слова *черепок*:

а) ‘череп’ (речевой художественный прием «поэтического этимологизирования») – еще раз актуализирует ассоциативно-семантическую связь центрального

образа рассказа «Йорик» с образом королевского шута Йорика, череп которого находит в могиле герой трагедии У. Шекспира (аналогично тому, как рассказчица находит китовый ус в жестянке, служившей «могилой для всех одиноких пуговиц»);

б) «небольшой горшок, миска, чашка» – становится метафорическим обозначением самого (небольшого по объему) рассказа как емкости, вместилища, хранящего частичку времени, частичку истории, частичку жизни, прожитой бабушкой рассказчицы;

в) «обломок, осколок разбитого сосуда», то есть артефакт, помогающий археологам реконструировать прошлое (это значение в тексте усиливается вторым членом метафорической перифразы *черепки времени*). Использование формы множественного числа указывает на то, что рассказ «Йорик» (как и трагедия У. Шекспира) – один из многих «черепков времени», в совокупности составляющих литературу, а шире – культуру, «семиосферу» (в терминологии Ю. М. Лотмана).

В результате выработки в артеме *черепки времени* вышеназванных дополнительных художественных смыслов моделируется (по принципу «часть и целое») такая художественная структура, при которой китовый ус как семиотический объект (то есть предмет, выполняющий функцию знака) может быть сопоставлен с самим текстом рассказа – семиотической реальностью по отношению к китовому усу и семиотическим объектом по отношению к семиосфере. Это позволяет увидеть в тексте Т. Толстой художественное отражение философских исканий XX столетия, в частности, идеи М. М. Бахтина о литературном творчестве как эстетическом завершении, оправдании жизни «другого» и его спасении [Бахтин, 2000]; идеи Ж.-П. Сартра о существовании иного измерения – мира искусства (мира мелодии, гармонии, логики, человеческой мысли), спасающего человека от абсурда существования [Сартр, 1999]. В трудах по семиотике это «другое измерение» получает название «семиосфера» [Лотман, 2000] или «семиотическая реальность» [Руднев, 2000; Соломоник, 2005].

Если обратиться к плану содержания (к концептуальному уровню) текста, то можно предположить, что при наличии читателя, знакомого с отечественной историей, рассказ «Йорик» может быть прочитан и интерпретирован исключительно в историческом ключе. Но он также может быть прочитан и как биографический очерк о Наталье Васильевне Крандиевской-Толстой (1888–1963) – бабушке писательницы Т. Толстой по отцовской линии, что позволяет некоторым исследователям относить его к жанру эссе [Любезная, 2006], или как миф о первопредке, проходящем обряд инициации: пересечение водного пространства, посещение «того света» и возвращение в новом виде («подстриженная, в новой, модно-короткой юбке и шляпе грибом, держа подростшего папу за руку» [Толстая, 2007, с. 345]), – т. е. не только преобразившись, но и изменив свой социальный статус: превратившись из юной девушки в женщину, в мать. В кодах мифопоэтики, надев корсет, проходящая инициацию героиня оказывается как бы в пасти чудовища (*кит* от греч. κῆτος – «морское чудовище»), зажатой между его зубов-усов, вшитых в корсет, от которого она освобождается, вернувшись в Петроград в юбке². Размышляя же с позиций экзистенциальной философии, можно утверждать, что, став героиней рассказа, Наталья Васильевна будет жива не только до тех пор, пока о ней помнит внучка, но и до тех пор, пока текст о ней существует как семиотиче-

² Образ корсета на китовом усе, выполняющий художественную функцию «пасти чудовища» для проходящей своеобразный обряд инициации героини, встречается также в метаромане сербского писателя-постмодерниста М. Павича «Стеклянная улитка» (1998) (глава «Корсет») [Павич, 2000, с. 38–59].

ская реальность, то есть пока этот текст кто-то читает, перелистывая «задумчивыми пальцами» страницы книги.

Возможность прочтения рассказа «Йорик» в мифопоэтическом, историческом, биографическом, интертекстуальном, философском аспектах подтверждает, что каждый вариант интерпретации ризоморфного текста существует как некое **плато** – рисунок ризомы, образуемое линиями движения ризомы, произвольно связанными между собой в «пульсирующую конфигурацию» [Грицанов, 2007, с. 471]. Несмотря на то что произвольность интерпретации не безгранична, а обусловлена наличием точек пересечения и расхождения различных семантик, благодаря ризоморфной структуре текста любая из интерпретаций не разрушает «нарративную вселенную» (термин У. Эко) рассказа, будучи изначально включенной в художественную стратегию (интенцию) текста.

Таким образом, ризоморфизм в текстах Т. Толстой реализуется на всех трех структурно-смысловых уровнях художественного текста – речевом, литературно-образном и концептуальном, – проявляя их структурную изоморфность. На уровне **речевой художественной формы** ризоморфизм проявляется в выработке артемой нескольких художественных смыслов, в ее тяготении к полисемантической структуре (исходная структура артемы-полисеманта создается актуализацией нескольких значений многозначного слова³, но художественные смыслы могут быть выработаны и за счет контекста). На уровне **литературно-образной художественной формы** данный принцип реализуется как неоднозначность (многозначность) художественной семантики отдельных литературно-художественных образов, структурно уподобляющихся образам-метаболам. При этом образы-метаболы, имеющие несколько художественных денотатов и рассредоточенные по всему тексту рассказа, более «ризоморфны», чем образы-метаболы, имеющие художественный денотат-доминанту и обладающие компактной речевой структурой. На **концептуальном** уровне принцип ризоморфности проявляется в многослойности и «многозначности» художественного образа мира и в «неуловимости» авторской позиции.

Список литературы

- Бабенко Н. Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. СПб., 2007.
- Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.
- Беневоленская Н. П. Татьяна Толстая и постмодернизм (Парадоксы творчества Татьяны Толстой): Науч.-критический очерк. СПб., 2008.
- Гоццо Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / Пер. с англ. Д. Ганцевой; А. Ильенкова. Екатеринбург, 2000.
- Грицанов А. А. Ризома // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск, 2007. С 470–472.
- Грошева Г. В. Мифологемы пространства и времени в творчестве Т. Н. Толстой // Вопросы отечественной и всеобщей истории. Томск, 2003. Вып. 2. С. 143–153.

³ Интересно отметить, что Н. А. Кожевникова, описывая результат одновременной актуализации прямого и переносного значения метафоры, использует формулу «неустойчивое равновесие» (ср.: определение ризомы как «неравновесной целостности»): «В результате столкновения прямого и непрямого употребления одного и того же слова возникает неустойчивое равновесие, заставляющее, с одной стороны, искать точки соприкосновения между разнотипными сочетаниями, с другой – обостряется алогичность их соединения и своеобразие каждого сочетания становится очевидным» [Кожевникова, 1988, с. 156].

- Климовская Г. И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. Томск, 2009.
- Кожеевникова Н. А. Метафора в поэтическом тексте // Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В. Н. Телия. М., 1988. С. 145–165.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. М., 2003. Т. 2: 1968–1990.
- Липовецкий М. Н. Концептуализм и необарокко: Биполярная модель русского постмодернизма // НГ Ex libris (Приложение «Независимой газеты»). 07.09.2000. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-07/3_postmodern.html
- Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2000.
- Любезная Е. В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: Дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006.
- Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок / Под ред. Н. А. Кондрашева. М., 1967. С. 406–431.
- Новикова Э. Г. Речевая структура образа-метабола (на материале рассказа Т. Толстой «Йорик») // Язык и культура. 2012. № 3 (19). С. 16–25.
- Павич М. Стеклоулитка. СПб., 2000.
- Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.
- Сартр Ж.-П. Тошнота: Роман; Стена: Новеллы. Ростов н/Д, 1999.
- Сизых О. В. Реализация танатологической метафоры в рассказе Т. Н. Толстой «Йорик» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6. С. 159–164.
- Соломоник Б. А. Несоответствие между онтологией и семиотической реальностью (к философским основам семиотики), 2005. URL: http://www.countries.ru/library/semiotic/two_realities.htm
- Толстая Т. Не кысь. М.: Эксмо, 2007. 608 с.
- Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры: Сб.: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; под общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М., 1990. С. 82–109.
- Энштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высш. шк., 2005.

E. G. Novikova

**Rhizome structures in the small prose by Tatyana Tolstaya:
the structural model of an image-metabola**

The paper is dedicated to the features of the poetic system, which was formed in the works of the modern Russian small prose writer Tatyana Tolstaya – the well known representative of neo-Baroque (one of the branches of the Russian postmodernism). Relying on the postmodernist concept of rhizome, the author of the paper reveals the rhizome phenomena at three structural levels of the literary work: at the level of the speech art form, at the level of the figurative art form and at the conceptual level. Two structural types (two models) of image-metabolas come into light by the methods of the linguopoetic analysis in the small prose of T. Tolstaya. The peculiarity of the structure and the functioning of the image-metabola «Yorick – baleen – whale» having some artistic denotation in the text are described in the story by T. Tolstaya «Yorick». Other interpretations to the story have also been given, taking into account the intensiveness of the text, produced by its rhizome structure.

Keywords: Tatyana Tolstaya, neo-Baroque, linguistic poetics, cognitive poetics, speech art form, rhizome, image-metabola, artema-polysemant.