

УДК 821.134.2(82)-31(Кортасар Х.)
ББК ШЗЗ(7Арг)6-8,44

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.03

Л. Г. Хорева
Москва, Россия

Нарративные стратегии сказки как отражение национального менталитета в романе Хулио Кортасара «Игра в классики»

Аннотация. Статья посвящена исследованию жанровой природы романа Хулио Кортасара при помощи нарративных стратегий. Актуальность исследования обусловлена появлением большого количества исследований, посвященных творчеству аргентинского писателя, но недостаточным анализом его главного произведения с точки зрения его жанровой принадлежности. Жанровая размытость романа давно является предметом обсуждения литературных критиков и литературоведов, многие из которых обращали внимание на особенности организации текстового пространства в романе, многочисленные ключевые слова, помогающие исследовать мифопоэтику произведения, но не делали далее идущих выводов, которые напрашиваются сами собой. В работе использованы методы современной нарратологии. Новизна авторского подхода заключается в попытке установить жанровую природу произведения и фигуры главного героя сквозь призму нарративных стратегий. Герой романа — аргентинский интеллигент Орасио Оливейра — всеми силами пытается вырваться из окружающего его пространства, которое предстает откровенно враждебным началом. Бесконечный мрак, дождь, холод, окружающие героя, заставляют вспомнить об inferнальном начале Парижа, несмотря на то, что для поколения Хулио Кортасара этот город был центром устремлений, аналогом рая на земле. Здесь же семиотика пространства Парижа, знаковые имена героев романа, многочисленные ключевые знаки в тексте романа заставляют по-иному посмотреть на произведение Хулио Кортасара. Автор статьи приходит к следующим выводам: во-первых, в произведении ярко выражено сказовое начало; во-вторых, главный герой романа — Орасио Оливейра — является героем мифологическим, но героем ложным, который в итоге не проходит испытания и все теряет, будучи депортированным в Буэнос-Айрес, который современниками самого Хулио Кортасара воспринимался как тюрьма. Образ Орасио Оливейры становится знаковым и символическим для самого Кортасара, который изобразил в нем собирательный образ аргентинской интеллигенции, подсознательно искупающей своим бездействием и рефлексией так называемый «комплекс Иуды». Последний становится отличительной чертой аргентинской картины мира второй половины XX столетия, поскольку многие представители аргентинской интеллигенции полагали, что своим молчанием и бездействием они спровоцировали массовые репрессии во времена диктатуры. Приняв во внимание все вышесказанное, автор статьи приходит к выводу, что жанр «Игры в классики» может быть обозначен как роман-сказание.

Ключевые слова: нарративные стратегии; сказки; романы; аргентинская литература; аргентинские писатели; литературное творчество; литературные жанры; категории текста.

L. G. Khoreva
Moscow, Russia

The narrative strategies as a reflection of the national mentality in the novel of Julio Cortázar «Rayuela»

Abstract. The article deals with analysis of genre of the novel of Julio Cortazar «Rayuela» by utilizing narrative strategies. The topicality is caused by number of the researches devoted to the novel of the Argentina writer, but the insufficient analysis of his main work in terms of its genre accessory. The genre peculiarities and non-specificity is the point at issue of lit-crits for a long time. Some of them took notice of peculiarities of textual space of the novel, the key words that can aid to investigate the mythopoeic of the novel without evident conclusions. We cannot see the analysis of the text and the main character through the lens of narrative strategies. So we use the method of narratology as the main one. The main character — the Argentinian refined person Horacio Oliveira — wants like the devil to break away. The space of Paris is presented here as the hostile one. Infinite gloominess, the rain, the alidity gave credence to infernal essence of Paris, although the French capital always is presented as paradise for Julio Cortazar and for his equals in age. Horacio Oliveira's image becomes symbolical one for Cortázar who represented in it a generalized character of the Argentina intellectuals; they were obsessed with so-called «Judas's complex». This one becomes distinctive feature of the Argentina picture of the world of the second half of the XX century as many representatives of the Argentina intellectuals believed that their silence and inaction provoked mass repressions at the time of dictatorship. So nobody can survive in paradise as deserving of existence.

The novel presents the semiotics of the space of Paris, tooltip balloons, key words as the fairy tale ones, so we can say about creation of the folk novel.

Keywords: narrative strategies; fairy tales; novels; Argentinean literature; Argentinean writers; literary creative activity; literary genres; text categories.

Роман «Игра в классики» произвел сенсацию в литературном мире. Написанный в стиле магического реализма он быстро завоевал статус нового шедевра романистики. Опубликованный в 1963 году роман считается одним из самых знаковых образцов литературы постмодернизма и классическим образцом жанра антиромана. Это произведение отличается «лоскутным построением текста», «жанровой размытостью», незавершенностью и фрагментарностью, писали отечественные критики, предлагая оставить термин «роман» как единственно возмож-

ный [Писанова 2011: 105]. Испаноязычная критика была менее консервативна: «контра-роман», «бесконечная книга», «поп-мандала», «кортасариана» [Orteg, Yurkievich 1991] и другие экзотические наименования, которыми читающая публика награждала это произведение даже спустя пятьдесят лет после его появления, свидетельствовала о непрекращающемся интересе к форме произведения.

Жанровая природа романа до сих пор вызывает споры литературоведов. Но до сих пор не было сделано ни одной попытки исследовать природу произведе-

ния при помощи нарративных стратегий. Данный подход — применение нарративных стратегий — нам представляется оправданным, учитывая ментальные интенции латиноамериканской литературы в целом и литературы Аргентины в частности в 60-е гг. прошедшего столетия.

Несмотря на активную социально-политическую жизнь, национальное сознание целого ряда этносов стран Латинской Америки находится на стадии статусно-роевого, которому аналогично психическое состояние ребенка младенческого возраста. Отдельные представители этносов — как правило, представители интеллигенции и высших социальных слоев — демонстрируют развитое индивидуальное сознание, однако общий вектор духовной жизни всего латиноамериканского общества можно назвать архаичным, ориентированным на мифотворчество, богоскитательство, попытке выявления архетипических основ бытия [Першин 2014], которые берут свое начало в долитературных речевых жанрах, так что применение теории нарративных стратегий в исследовании вышеназванного романа будет оправдано.

Теория нарративных стратегий, то есть «стратегии ретрансляции событийного опыта» [Тюпа 2010], исследует событие, отражает культуuroобразующий менталитет, его картину мира и те роли, которые призваны играть в нем его представители. В. И. Тюпа выделяет три стратегии, присущие долитературным речевым жанрам: сказание, притча и анекдот [Там же]. Картина мира каждой из трех стратегий четко детерминирована: картина мира сказания — предопределенность, картина мира притчи — иллюстрация свободы выбора, картина мира анекдота — казусная, которая ставит под сомнение любую предопределенность мира и отношений и во главу угла ставит столкновение индивидуальностей.

Попробуем разобраться, какая из нарративных стратегий (анекдот, притча, сказание) здесь превалирует.

Протагонист романа Орасио Оливейра — сорокалетний интеллигент, который вместе со своей подругой Магой живет в Париже. Безработный Оливейра все свое свободное время посвящает решению вечных, великих вопросов. Он много слушает джаз и читает архив умирающего писателя Морелли. В этом занятии ему помогают остальные члены импровизированного Клуба Змеи, участником которого является и сам Орасио.

Драма Оливейро состоит в том, что он находится в состоянии мучительной рефлексии. Он ощущает раздвоенность, разорванность современного человека. Ему претит, что человек постоянно находится в положении рокового выбора между душевным и телесным, разумным и инстинктивным, истинным и живым, феноменальным и посредственным. М. Б. Смирнова так характеризует этого персонажа: «Его не устраивает бинарный принцип, определяющий западноевропейскую антропологию, да и в целом — мировидение (дихотомия — одно из презираемых им слов)». Подобное мировоззрение приводит к тому, что Оливейро отказывается идти по общему пути европейской расы. Он решительно отторгает готовые модели человеческих отношений: любви, дружбы, профессиональной деятельности,

любых общественных деяний. Так рождается принцип жизни Орасио Оливейры: «Бездействие, умеренное душевное равновесие, сосредоточенная несосредоточенность» [Кортасар 2001]. Презрение к проблеме выбора и активному началу идентифицирует героя определенным образом.

Как известно, проблема выбора — прерогатива притчи [Тюпа 1999], поскольку ее основная задача сводится в иллюстрации данной герою свободе выбора и существованию нравственных законов, подтверждаемых действиями персонажей. Однако для главного героя романа «Игра в классики» Орасио Оливейры — потерянного, чуждого этому миру, расшатанного изнутри — нравственного выбора как будто нет вообще. Он плывет по течению предлагаемых обстоятельств, не делая сколь-нибудь значимых попыток изменить свою жизнь.

Отсутствие личной инициативы в чем бы то ни было подчеркивает отсутствие анекдотического начала, которое, как известно, во главу угла ставит столкновение индивидуальностей, авантюрный характер главного героя. Но Орасио Оливейра вовсе не авантюрист по натуре, его скорее можно назвать фаталистом, изредка делающим робкие попытки вырваться из замкнутого круга в другой мир, который для него реален и ирреален одновременно. Исходя из вышесказанного, мы можем заключить, что красной линией через все произведение проходит нарративная стратегия сказания. Рассмотрим более подробно.

Уже название произведения дает нам сказовую, скорее даже мифологическую картину мира. Если брать его в оригинале, то следует знать, что испанское слово «gaucela» в его аргентинском варианте обозначает игру с заданным алгоритмом хода развития сюжета: «1, 2, 3, 4: Земля, Небо! 5, 6: Рай, ад! 7, 8, 9, 10: Нужно уметь ходить». Земля — Небо — Ад — Рай пересеклись в одной точке пространства, представляя нам, по сути, архетипическую картину мира.

Как в архетипической картине мира очень важным в романе является деление центр — периферия. Пространство в центре обладает целым рядом парадоксальных свойств, прежде всего, мифологическими координатами.

Географический центр Парижа приобретает вид причудливого лабиринта — ризомы, имеющего вход, но не имеющего выхода. Играя с читателем, автор «расставляет» специальные знаки в виде ключевых слов, одним из которых является слово «центр».

Известно, что первоначально Кортасар хотел назвать свой роман «Мандала», являющееся, как известно в буддизме и других религиозных практиках некоей сакральной конструкцией. Впоследствии отказавшись от этой идеи, автор оставил концепцию прежней и в соответствии с ней создал особое художественное пространство, в котором отчетливо выделяются центр, верх (небо), низ (земля). Главным притяжением для героев, в частности, для Оливейры, является центр мандалы, к нему они стремятся, его жаждут обрести. Поэтому слово «центр» довольно часто встречается в тексте, выявляя стремление героя обрести свое место в жизни, которое должно быть именно в центре. Но при этом для них понятие центра не совпадает с понятием сере-

дины, где как раз и находятся герои, мучимые этим несовпадением центра и середины мира. М. С. Бройтман [Бройтман 2010: 25–31], исследуя ключевые знаки в романе Х. Кортасара, обращает внимание на мифопоэтическую организацию пространства романа с Мировым деревом в центре, Небом наверху и Адом внизу. Термин «центр» используется в романе около 40 раз и обрастает синонимами, типа *el eje* (ось), *la llave* (ключ), *la entrada en el infierno* (вход в преисподнюю) и многими другими.

Не только Оливейра, но и менее искусшенная в этих вопросах Мага ощущает странное сакральное пространство, которое окружает ее друга. Спорящие Оливейра и Этьен кажутся ей «стоящими в меловом круге, и ей хотелось войти в этот круг и понять, чем так важен для литературы принцип индетермизма и почему Морелли, о котором они столько говорили, собирались сделать из своей книги стеклянный шар, в котором бы и микро- и макрокосм слились в самоуничтожающем видении» [Кортасар 2003].

Самоуничтожающее пространство пронизывает героев, детерминирует всю их жизнь. Париж, который для аргентинцев 60-х гг. был синонимом рая, неожиданно оборачивается для Орасио Оливейры своей оборотной стороной: темное пространство, открытое холодным ветрам и дождям, совсем не похоже на искомые героем райские кущи. Герой вязнет в лабиринтах улиц и переулков, стремясь всеми правдами и неправдами выбраться из лабиринта-ризомы, столь любимого Х. Кортасаром разновидности лабиринта, который имеет вход, но не имеет выхода. Незримое присутствие центра, который является конечной точкой пути, буквально изводит героя. Он постоянно ощущает его, но с другой стороны, — пока он не достигим для него, отчего герой пребывает в бесплодных поисках. В связи с этим обстоятельством в тексте возникают мотивы дороги, блужданий, а с ними — и новые ключевые слова-знаки: мост (как символ разлуки или, напротив, соединения), гостиница (как указание на бездомность и бесприютность героев). Роман начинается с мыслью о Маге и упоминаний о мосте:

«Встречу ли я Магу? Сколько раз, стоило выйти из дому и по улице Сен добраться до арки, выходящей на набережную Конт, как в плывущем над рекою пепельно-оливковым воздухе становились различимы контуры, и её тоненькая фигурка обрисовывалась на мосту Дез-ар; случалось, она ходила из конца в конец, а то застывала у железных перил, глядя на воду» [Кортасар 2003: 23].

В этом контексте мост оказывается признаком надежды, встречи, но в других случаях он может приобретать и другую, более мрачную окраску, отказывая герою в оптимистическом завершении его дел. Мост является и характеристикой Маги: «Она принадлежала к тем, кому достаточно ступить на мост, чтобы он тотчас же под ней провалился...» [Кортасар 2003: 28]. Атрибуты Маги также весьма красноречивы: «...у неё всегда был цветок, открытка Клее или Миро...», либо подобранный лист платана [Кортасар 2003: 29].

Потеряв Магу, Орасио безуспешно пытается найти нового помощника, который поможет ему найти дорогу. В этом плане любопытным становится

эпизод с пианисткой Берг Трепа. Полусумасшедшая старуха, исполняющая «Павану смерти», завораживает Оливейру и он остается на концерте, в отличие от других слушателей, толпами бегущих из зала. После концерта, сам не зная зачем, Оливейра предлагает пианистке проводить ее до дома. Выйдя на улицу, он внезапно по наитию сворачивает с пианисткой в переулок Сен-Жак, сам удивляясь сложности выбранного пути. Однако если мы обратимся к истории улиц и переулков Парижа, то сможем увидеть, что переулок Сен-Жак со времен средневековья обладал славой переулка паломников, именно с него начинали свой путь пилигримы, идущие в Сантьяго-де-Компостела, к мощам святого Иакова. Иными словами, данный эпизод мы можем интерпретировать как очередную попытку Орасио вырваться из замкнутого лабиринта, найдя дорогу пилигримов. Но и эта попытка оказывается безуспешной. Берг Трепа, которую мы в определенной степени можем расценивать как двойника Маги, но двойника темного (что стоит одно ее исполнение «Паваны смерти»!), совершенно не стремится к святому пути. Дав оплеуху Оливейре, она отправляет его обратно в лабиринт.

Последняя попытка Оливейры выбраться из замкнутого круга связана с фигурой девушки — бродяжки, ночующей под мостом. Орасио встречается с ней, когда бродяжка, проснувшись, совершает утренний туалет: втирает в грязное лицо розовую пудру (бесенок рядится ангелом). Она проводит Орасио по мосту, то есть, по сути, выполняет функции проводника и, казалось бы, выводит, наконец, его из замкнутого круга. Но радость оказывается преждевременной: на другом конце моста их арестовывает полиция, и Орасио депортируют в Аргентину, в Буэнос-Айрес, который на тот момент всеми аргентинцами воспринимался как тюрьма. Освобождения не произошло. Одна тюрьма сменилась другой.

Как видно из сказанного выше, игра с пространством является одним из основополагающих факторов в создании произведения, ведь, по словам Ю. М. Лотмана «семиотика пространства имеет исключительно важное, если не доминирующее значение в создании картины мира той или иной культуры. Природа этого явления связана с самой спецификой пространства. Неизбежным фундаментом освоения жизни культурой является создание образа мира, пространственной модели универсума» [Лотман 1996: 205].

Помимо ключевых слов — мост, центр, середина, лабиринт — знаковыми для романа являются имена героев.

Имя главного героя Орасио Оливейры (*Orasio Oliveira*) выявляет пристрастие автора к литературе, к интеллектуальной рефлексии, поскольку *Orasio* представляет собой испанский вариант имени Гораций. Здесь сразу возникает ассоциация с великим древнеримским поэтом Горацием (65 г. до н. э. — 8 г. до н. э.), который являлся олицетворением Золотого века римской литературы.

Другая ассоциация — Гораций как герой У. Шекспира (1564–1616), друг Гамлета. Как известно из одноименной трагедии Шекспира, Гораций был не только другом, но и поверенным Гамлета, а потому пользовался его безграничным довери-

ем. Как утверждают П. Квиннел и Х. Джонсон, Горацио «наделён чертами римского героя-стойка, популярного в эпоху Возрождения» [Квиннел, Хамеш 1996: 78–79]. Именно эти черты поэта-воина, по всей вероятности, были важны для автора в своем герое, который пытается выстоять в современном мире и не потерять самого себя.

Еще одна ассоциация, которую вызывает имя героя — Орасио — связана с романом Жорж Санд «Орас». Здесь тем более любопытно проследить ключевые моменты совпадения и несовпадения в развитии сюжета и личности героя. Начнем с того, что действие обоих романов происходит в Париже, который, подобно Петербургу Достоевского, играет немаловажную роль в сюжете обоих произведений. В обоих романах внешняя канва поведения героев очень похожа: эгоистичное начало прослеживается довольно отчетливо у аргентинского Орасио и очень ярко у французского Ораса. От обоих в итоге уходят возлюбленные, оба являются чужими в обществе. Но внешняя схожесть только сильнее подчеркивает глубокие внутренние различия. Французский Орас — честолюбивый и тщеславный молодой человек — готов попать любые нравственные законы в погоне за богатством и карьерой. Он отравляет жизнь своим друзьям — Теофилу, Эжени, Полю Арсену и, конечно же, Марте — бесконечными выходками, свидетельствующими о чудовищном эгоизме и себялюбии. Лишь в последних строках романа автор сообщает, что Орас, вернувшись из итальянского путешествия, решает взяться за ум, вернуться к учебе и найти клиентуру у себя в провинции. Будучи авантюристом и романтическим индивидуалистом, Орас резко контрастирует с аргентинцем Орасио, который является эгоистом скорее поневоле и страдает от своей неприкаянности на протяжении всего романа, искренне пытаясь найти хоть какой-то выход и не видя очевидного, того, что Мага способна вывести его из замкнутого круга. Очевидно здесь то, что оба героя являются героями разных нарративных стратегий. Орас постоянно стоит перед проблемой выбора и на протяжении всего романа, за исключением последней страницы, делает неправильный выбор, угождая своим инстинктам. В случае аргентинской версии мы видим, что у героя Орасио выбора как такового нет. Подобно ложному культурному представлению он обречен на прохождение своего пути и провалу в финале.

Если же говорить о фамилии героя — Оливейра, то она, конечно, являясь довольно распространенной для испаноговорящих стран, указывает на желание автора подчеркнуть некоторые типические черты его героя-интеллекта, склонного к рефлексии. С другой стороны, фамилия происходит от испанского «*oliva*» — слова, не нуждающегося в переводе. В мировой культуре олива как символ имеет несколько толкований, основными из которых являются мудрость, мир, значительные достижения [Кирло 2010]. Олива может являться и признаком, указывающим на Гефсиманский сад, и определять, таким образом, степень страдания героя.

Имя главной женской героини Маги (Мага) также выбрано автором со смыслом. В переводе с

испанского Мага — это волшебница, фея. В Маге действительно много непонятно, волшебного, магического. Герой то уподобляет ее внутреннему миру с «захлопнутым мокрым зонтиком»: «...О Мага, в каждой женщине, похожей на тебя, копится, точно оглушительная тишина, острое стеклянное молчание, которое в конце концов печально рушится, как захлопнутый мокрый зонтик»; то упоминает ее крик, схожий с криком Валькирии: «...и с высоты я что было сил швырнул зонтик на дно заросшего мокрой травой оврага, под твой, Мага, крик» [Кортасар 2003: 34].

Здесь следует вспомнить, что валькирия в скандинавской мифологии — дочь славного воина, которая на крылатом коне должна была летать над полем битвы, подбирать упавших воинов и сопровождать их души в Вальхаллу — небесный чертог. Мага действительно напоминает чародейку. Подобно булгаковской Маргарите, она сочетает в себе черты и земной женщины, и ведьмы. Весьма примечательным является тот факт, что Оливейра в определенные моменты считал ее «туманностью, принявшей человеческий облик» [Кортасар 2003: 35].

Оливейра действительно ожидает чудес от Маги, надеясь на нее как на проводника в этом странном лабиринте парижских улиц, из которых он не может выбраться. Но Мага уходит от Орасио. Как и полагается «волшебному помощнику», она должна помогать только истинному герою. Орасио, как и многие другие аргентинцы — его современники, героем себя не считает, подсознательно искупая так называемый «комплекс Иуды», которым страдают образованные аргентинцы середины XX века, считая, что с их молчаливого согласия и моральной слабости в стране происходили ужасные вещи: истребление коренного населения в прошедшие века, уничтожение интеллигенции в периоды правления Хуана Доминго Перона (8.10.1895 — 1.07.1974).

Эта слабость становится визитной карточкой аргентинской интеллигенции середины и второй половины XX века, объясняя тот факт, почему в аргентинской литературе не появляется тип настоящего героя, способного преодолеть все выпавшие ему испытания. Оливейра, подобно многим другим персонажам аргентинской литературы, являет собой особый литературный тип. Это герой сказания, но герой ложный, провалившийся испытания и потерявший всех помощников, которые могли бы ему помочь.

Красноречиво и имя писателя Морелли (Morelli). Как утверждает Д. В. Бобрик, эта фамилия указывает на произведение известного в Аргентине писателя Адольфо Бью Касареса (Adolfo Bioy Casares, 1914–1999) и его фантастический роман под названием «Изобретение Мореля» (*La invención de Morel*) [Бобрик 2012: 39], в центре которого — фигура писателя, сумевшего в нестандартных обстоятельствах изобрести машину времени. Касарес был близким другом Хорхе Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899–1986). В числе произведений Борхеса есть новелла «Жестокий освободитель Лазарус Морель», которая, по мнению В. Андреева, перекликается с романом Кортасара [Андреев 2000: 9], и одной из точек их соприкосновения оказывается фамилия и образ Морелли.

С помощью пласта, связанного с образом Морелли, выражен авторский посыл, адресованный современным литераторам, в котором содержится подсказка того, каким образом следует сегодня писать. По мнению Кортасара, писателю нельзя отказываться от вымысла, не стоит воспроизводить действительность; но нужно опозитивировать ее, отказавшись от старых традиций повествования и предложив новые [Кортасар 1980: 56].

Роман «Игра в классики» воплотил, по сути, творческий посыл Х. Кортасара, став его творческой лабораторией по созданию нового жанра — романа-сказания.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев В. А. Для чтения по обе стороны Атлантики // Кортасар Х. Игра в классики. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 704 с.

Арутюнова Н. Д. Наивные размышления о наивной картине мира // Язык о языке: сб. ст. / под общ. ред. Н. Д. Артюновой. — Москва: Яз. рус. культуры, 2000. — С. 7–19.

Бобрин Д. В. Постмодернистская концепция культуры в латиноамериканской литературе на примере «Игры в классики» Хулио Кортасара // Теория и практика общественного развития. — 2012. — № 8. — С. 38–41.

Бройтман М. С. Ключевые знаки, организующие пространство текста романа Х. Кортасара «Rayuela» // Вестник Российского университета дружбы народов. — 2010. — № 4. — С. 25–31.

Вежбицка А. Сравнение градация — метафора // Теория метафоры. — Москва: Прогресс, 1990. — С. 133–153.

Квиннел П., Хамеш Дж. Кто есть кто в творчестве Шекспира. — Москва: Дограф; Лондон — Нью-Йорк: Рутледж, 1996. — 280 с.

Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. — Москва: Центрполиграф, 2010. — 525 с.

Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. — Москва: [Б. и.], 1999. — 274 с.

Кортасар Х. Игра в классики. — Москва: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. — 844 с.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. — Москва: Языки русской культуры, 1996. — 464 с.

Писанова Т. В. Лингвосомиотические характеристики романа Х. Кортасара «Игра в классики» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. — 2011. — № 616. — С. 105–136.

Почепцов О. Г. Языковая ментальность: способ представления мира // Вопросы языкознания. — 1990. — № 6. — С. 110–122.

Першин Ю. Ю. Архаическое сознание: сущность и принципы: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13. — Омск, 2014. — 40 с.

Информация об авторе

Лариса Георгиевна Хорева — кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет (Москва).

Адрес: 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, 6.

E-mail: novella2000@mail.ru.

About the author

Larisa Georgievna Khoreva — Candidate of Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow).

Тюна В. И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. — Москва: Языки славянских культур, 2010. — 320 с.

Шмидт В. Нарратология. — Москва: Языки славянской культуры, 2013. — 312 с.

Ortega Ju., Yurkievich S. Edición Crítica // Julio Cortázar. Rayuela. — Ediciones Unesco, 1997.

REFERENCES

Andreev V. A. Dlya chteniya po obe storony Atlantiki // Kortasar Kh. Igra v klassiki. — Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000. — 704 s.

Arutyunova N. D. Naivnye razmyshleniya o naivnoy kartine mira // Yazyk o yazyke: sb. st. / pod obshch. red. N. D. Artyunovoy. — Moskva: Yaz. rus. kul'tury, 2000. — S. 7–19.

Bobrik D. V. Postmodernistskaya kontseptsiya kul'tury v latinoamerikanskoj literature na primere «Igy v klassiki» Khulio Kortasara // Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. — 2012. — № 8. — S. 38–41.

Broytman M. S. Klyucheveye znaki, organizuyushchie prostranstvo teksta romana Kh. Kortasara «Rayuela» // Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. — 2010. — № 4. — S. 25–31.

Vezhbitska A. Sravnenie gradatsiya — metafora // Teoriya metafory. — Moskva: Progress, 1990. — S. 133–153.

Kvinnel P., Khamesh Dzh. Kto est' kto v tvorchestve Shekspira. — Moskva: Dograf; London — N'yu-York: Rutledzh, 1996. — 280 s.

Kirlo Kh. Slovar' simvolov. 1000 statey o vazhneyshikh ponyatiyakh religii, literatury, arkhitektury, istorii. — Moskva: Tsentrpoligraf, 2010. — 525 s.

Kornilov O. A. Yazykovye kartiny mira kak proizvodnye natsional'nykh mentalitetov. — Moskva: [B. i.], 1999. — 274 s.

Kortasar Kh. Igra v klassiki. — Moskva: NF «Pushkinskaya biblioteka», ООО «Izdatel'stvo AST», 2003. — 844 s.

Lotman Yu. M. Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovektokst-semiosfera-istoriya. — Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 1996. — 464 s.

Pisanova T. V. Lingvosemioticheskie kharakteristiki romana Kh. Kortasara «Igra v klassiki» // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. — 2011. — № 616. — S. 105–136.

Pochepctsov O. G. Yazykovaya mental'nost': sposob predstavleniya mira // Voprosy yazykoznanija. — 1990. — № 6. — S. 110–122.

Pershin Yu. Yu. Arkhaicheskoe soznanie: sushchnost' i printsipy: dis. ... d-ra filos. nauk: 09.00.13. — Omsk, 2014. — 40 s.

Tyupa V. I. Diskursnye formatsii: Ocherki po komparativnoy ritorike. — Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. — 320 s.

Shmidt V. Narratologiya. — Moskva: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2013. — 312 s.

Ortega Ju., Yurkievich S. Edición Crítica // Julio Cortázar. Rayuela. — Ediciones Unesco, 1997.