

*На правах рукописи*



ЖИЛИЧЕВА Галина Александровна

**НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ  
РОМАНА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1920–1950-Х ГГ.)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Москва  
2015

Работа выполнена на кафедре теоретической и исторической поэтики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет»

**Научный консультант:** **Тюпа Валерий Игоревич**  
доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

**Официальные оппоненты:** **Корниенко Наталья Васильевна** –  
чл.-корр. РАН, доктор филологических наук,  
профессор, зав. Отделом новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ им. А. М. Горького.

**Прохоров Георгий Сергеевич** –  
доктор филологических наук, доцент,  
профессор кафедры литературы ГАОУ ВПО «Московский государственный областной социально-гуманитарный институт».

**Федяева Татьяна Анатольевна** –  
доктор филологических наук, доцент,  
профессор кафедры иностранных языков ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский Аграрный университет».

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»

Защита состоится « 25 » июня 2015 года на заседании диссертационного совета Д 212.198.04, созданного на базе ФГБОУ ВПО «РГГУ», по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГГУ по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6. и на сайте РГГУ <http://dissovet.rggu.ru>.  
URL: <http://dissovet.rggu.ru/section.html?id=11616>

Автореферат разослан « » \_\_\_\_\_ мая \_\_\_\_\_ 2015 года

Ученый секретарь диссертационного совета  
доктор филологических наук

С. С. Бойко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В последние годы в отечественной филологии шел активный процесс поиска новых подходов к интерпретации литературы советского периода. Исследователи достигли впечатляющих результатов как в описании поэтики отдельных произведений, так и в рассмотрении различных аспектов литературного процесса, стиля, жанрообразования. Возникла возможность создания обобщающих концепций, теоретических моделей. Важную роль в этом процессе может сыграть нарратологический подход.

В традиционном, узком понимании нарратология – наука о сюжетно-повествовательном произведении. Объектом исследования дисциплины является нарратив – особый тип дискурса, то есть высказывание, в ходе которого говорящий разворачивает перед слушателем историю (последовательность событий).

В широком понимании нарратология – это не только часть теории эпического текста, но и учение о повествовании как одном из базовых способов оформления, хранения, передачи человеческого опыта. Й. Брокмейер, Р. Харре объясняют причины популярности термина «нарратив» следующим образом: «... именно понятие нарратива было обобщено и расширено и в то же время специфицировано в спектре вопросов, которые включают исследование способов, посредством которых мы организуем нашу память, намерения, жизненные истории, идеи нашей “самости” или “персональной идентичности”»<sup>1</sup>.

Несмотря на расширительное толкование термина «нарратив» в современной науке, приоритетом для нарратологического анализа остается рассмотрение знакового материала текста в качестве манифестации

---

<sup>1</sup> Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29.

коммуникативного «события рассказывания»<sup>2</sup>. В этой области происходит сближение подходов зарубежного и отечественного литературоведения.

Хотя нарратология сформировалась в западной науке, многие ее основополагающие концепции напрямую связаны с работами таких отечественных исследователей, как Р.О. Якобсон, В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, В.Я. Пропп, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский. В. Шмид, один из ведущих современных нарратологов, отмечает: «Категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием русских теоретиков и школ»<sup>3</sup>. Следовательно, свойственный нарратологии кросскультурный диалог идей может помочь взглянуть на специфику отечественной литературы в ракурсе анализа художественной коммуникации.

Зарубежные нарратологи, исследуя структурные особенности нарратива, долгое время не интересовались изучением специфики литературных жанров. Использование методов отечественной исторической поэтики, рассмотрение важнейших аспектов нарратива с учетом жанровых параметров произведения и принципов повествования, актуальных для той или иной парадигмы художественности, на наш взгляд, позволит перейти от формальных моделей к семантическим, от теоретической нарратологии к исторической.

**Целью** исследования является формулирование понятия нарративной стратегии и создание на его основе типологии нарративных стратегий русского романа 1920–1950-х гг.

Поставленная цель определяет ряд **задач**, связанных как с изучением теоретических положений нарратологии, так и с анализом отдельных произведений:

1) систематизировать способы анализа сюжетно-повествовательного текста, представленные в зарубежной и отечественной нарратологии;

---

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 404.

<sup>3</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 9.

2) обозначить область применения термина «нарративная стратегия» в современной филологии;

3) на основе проведенного исследования сформулировать определение нарративной стратегии, соотнести понятия «нарратив романа» и «жанровая структура романа»;

4) выявить типы нарративных стратегий; проанализировать способы их реализации в романах 1920–1950-х гг.;

5) на основании сопоставления особенностей отдельных произведений дать характеристику базовым составляющим нарративной стратегии (повествовательная модальность, сюжетная интрига, нарративная картина мира).

**Предметом** исследования выступает категория нарративной стратегии, **объектом** – способы реализации нарративных стратегий в русских романах 1920–1950-х гг.

**Материалом** работы служат следующие романы: «Зависть» Ю. Олеши, «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» И. Ильфа и Евг. Петрова, «Город Эн» Л. Добычина, «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада», «Гарпагоניה» К. Вагинова, «Защита Лужина», «Отчаяние» В. Набокова, «У» Вс. Иванова, «Чапаев» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Время, вперед!» В. Катаева, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака.

Выбор материала для нарратологического анализа обусловлен принадлежностью романов к литературе постсимволизма. Термин «постсимволизм» был введен И.П. Смирновым и получил теоретическое обоснование в работах В.И. Тюпы<sup>4</sup>. По мнению исследователей, данная парадигма художественности сформировалась как преодоление эстетических устремлений начальной фазы модернистского «проекта» русской культуры и развивалась в советский период.

---

<sup>4</sup> Подробнее о понятии «постсимволизм» см.: *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977; *Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М.: Вест-консалтинг, 2009.

Жанровая структура романа постсимволизма складывалась в парадоксальной ситуации. С одной стороны, «кризис эстетизма» привел писателей к ощущению исчерпанности традиционных повествовательных форм. По выражению О. Мандельштама, наступил «конец романа», обусловленный обесцениванием биографии, редукцией авторского, субъектного начала: «... акции личности в истории падают в сознании современников, и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории является как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы»<sup>5</sup>. С другой стороны, именно роман оказался центром художественного осмысления бытия человека в новом мире, полем экспериментов в области программирования активной читательской реакции. В романном повествовании на первый план вышли элементы, связанные с рефлексией природы литературных конвенций, принципов рассказывания истории, логики разворачивания сюжета, способов соотношения литературы и реальности.

Для анализа практики текстопорождения такого типа продуктивной представляется методология нарратологии, поскольку она позволяет объединить рассмотрение поэтики произведения и описание принципов художественной коммуникации.

В.И. Тюпа полагает, что в литературе постсимволизма сосуществуют несколько вариантов взаимодействия субъекта, объекта и адресата эстетического дискурса: «На смену стадильной диахронии парадигм художественности, последним звеном которой явился модернизм символистов, приходит синхронное противостояние и взаимодействие альтернативных стратегий творческого поведения»<sup>6</sup>. Из всего многообразия романистики для теоретического описания были выбраны три противонаправленные смысловые линии литературы постсимволизма

---

<sup>5</sup> Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. Проза. С. 203.

<sup>6</sup> Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Вест-Консалтинг, 2009. С. 106.

(авангардизм, соцреализм, неотрадиционализм), позволяющие выявить альтернативные модели нарратива.

Анализ прозы 1920–1930-х гг. дал нам возможность классифицировать приемы «рассказывания историй» в период кризиса повествовательной традиции и становления нового канона. Временные и культурные границы рассматриваемого материала были расширены за счет изучения романов В. Набокова и Б. Пастернака. Включение в обзор текстов Набокова имело своей целью обнаружение сходств и различий принципов повествования в литературе метрополии и литературе русского зарубежья. Исследование романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», завершено в 1950-е гг. и ставшего своеобразным итогом культурной эпохи, позволило выявить особенности нарративности нового типа.

**Актуальность** работы обусловлена тем, что в ней исследуется одна из важных теоретических проблем современной нарратологии – концептуализация принципов взаимодействия жанра и нарратива. Предлагаемая в работе категория нарративной стратегии романа может использоваться в качестве обобщающей категории, характеризующей соотношение особенностей авторского повествования и типа дискурсивной формации культуры.

**Научная новизна** исследования состоит в совмещении нарратологического и жанрового анализа, уточнении теоретического потенциала понятия нарративной стратегии, систематизации типов нарративных стратегий отечественной эпической прозы 1920–1950-х гг.

**Методологической базой** работы является круг идей зарубежной и отечественной нарратологии.

Ключевые гипотезы исследования основываются на концепции «металингвистики» М.М. Бахтина. Бахтин выдвинул ряд положений, которые легли в основу отечественной нарратологии и теории романа. Центральными для данной работы стали понятия «события рассказа» и «события рассказывания», категория «внутренней меры» жанра.

Истоком определения нарратива как сюжетно-повествовательного дискурса в диссертации является теория компаративной нарратологии В.И. Тюпы. Описание параметров жанровой структуры романа опирается на методологию Н.Д. Тамарченко.

В основе алгоритма анализа нарративной стратегии, представленного в работе, лежат несколько центральных категорий зарубежной нарратологии: «конфигурация интриги» (П. Рикер), «метафорический субтекст» (М. Риффатер), «сюжетно-речевая эквивалентность» (В. Шмид).

**Степень разработанности темы.** В нарратологии существуют устойчивые процедуры и методики описания литературного нарратива. Однако в данном подходе есть ряд нерешенных проблем. Нарратология, сформировавшаяся во французском структурализме, долгое время была сосредоточена на формальном анализе «грамматики» повествования. Но это не означает, что дисциплина не может быть ориентирована на семантику литературы. Важной задачей современной науки является поиск принципов, позволяющих теоретизировать сферу смыслопорождения сюжетно-повествовательного дискурса. Одно из направлений развития – построение исторической (в том числе жанровой) типологии нарративов. Обобщающей категорией, описывающей не только структурные элементы нарратива, но и его содержание, может стать категория нарративной стратегии.

Значение термина базируется на понятиях «стратегия текста», «стратегия автора», «риторическая стратегия», «стратегия дискурса», которые были введены в научный обиход представителями рецептивной эстетики, неориторики и дискурсного анализа.

Х.Р. Яусс, В. Изер употребляют термин «стратегия текста»<sup>7</sup>, М. Фуко использует понятия «дискурсная формация» и «коммуникативная стратегия»<sup>8</sup>; Т.А. ван Дейк говорит о «стратегии дискурса»<sup>9</sup>. В рамках

---

<sup>7</sup> Изер В. Вымыслообразующие акты // НЛО. 1997. № 27; Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004.

<sup>8</sup> Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996.

нарратологического анализа термин «стратегия» появляется в работах Ж. Суважа<sup>10</sup>, У. Бута<sup>11</sup> и П. Рикера<sup>12</sup> и получает широкое распространение с 70-х гг. XX века. Тем не менее, несмотря на долгую традицию использования, понятие до сих пор не имеет развернутого теоретического обоснования и описания.

В отечественной филологии термин «стратегия» в большинстве случаев используется лишь для обозначения особенностей стиля автора или речевых приемов рассказчика. Однако в последнее время появились работы, в которых категория стратегии рассматривается как фундаментальная. Так, И.В. Кузнецов разрабатывает типологию риторических стратегий литературного дискурса<sup>13</sup>. В монографии О.А. Ковалева о творчестве Достоевского нарративная стратегия понимается как «определенная организация поэтики»<sup>14</sup>.

Основой нашего исследования является теория В.И. Тюпы. Он предлагает рассматривать нарративную стратегию в качестве центрального понятия компаративной нарратологии. Нарративные стратегии, по определению исследователя, – «особый род коммуникативных стратегий культуры: конструктивное единство креативной (субъектной), референтной (объектной) и рецептивной (адресатной) компетенций нарративного текстопорождения»<sup>15</sup>. Такое понимание дает возможность

---

<sup>9</sup> Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989.

<sup>10</sup> *Souvaige J.* An Introduction to the Study of the Novel, with Special Reference to the English Novel. Gent: Story, 1965.

<sup>11</sup> *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

<sup>12</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 2.

<sup>13</sup> *Кузнецов И.В.* Риторические стратегии литературного дискурса (на материале русской словесности XI–XIX вв.): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2009.

<sup>14</sup> См.: *Ковалев О.А.* Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского). Барнаул: Изд. Алтайского гос. ун-та, 2009. С. 55.

<sup>15</sup> *Тюпа В.И.* Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 9; *Tjupa V.* Narrative strategies // Handbook of Narratology (2nd edition) / ed. by P. Hühn, J.C. Meister, J. Pier, W. Schmid. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014. P. 564–575.

концептуализировать нарративную стратегию и как ведущий принцип текстопорождения сюжетно-повествовательного произведения, и как реализацию определенной дискурсивной формации культуры.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Нарративная стратегия – фундаментальная характеристика основных параметров сюжетно-повествовательного произведения («истории» и «дискурса»), принцип взаимосвязи событийного ряда и коммуникативного намерения. В структуре романа нарративная стратегия реализуется как конфигурация интриги (системы событий), нарративной модальности (типа повествователя и повествования) и нарративной картины мира (взаимодействия внутреннего и внешнего хронотопа).

2. На уровне сюжетной организации «нарративность» состоит во фрагментации истории и связывании событий в последовательность посредством особой структуры – системы эпизодов. На композиционно-речевом уровне связность осуществляется с помощью чередования микроучастков речи, маркированных определенным типом нарратора и способом высказывания.

3. Нарративная картина мира индексируется с помощью системы метатекстовых элементов («авторских вторжений», вставных текстов персонажей), дискурсивных метафор, речевых повторов, организующих «интригу слова». Тип соотношения нарративной коммуникации и событийного ряда особенно полно проявляет себя в серии маркеров «созерцания» повествуемого мира (визуальный код) и указаний на процессуальность повествования (метафоры «движения» речи и «перемещения» в повествуемом мире), выполняющих роль интеграторов «события рассказа» и «события рассказывания».

4. В романах постсимволизма реализуются несколько типов нарративных стратегий, которые можно обозначить как стратегии «агитации», «провокации» и «откровения». Они актуализируют различные

экзистенциальные «установки» повествования: подчинение идеологической норме, игровое самоутверждение, конвергентное взаимодействие.

5. Стратегия провокации, представленная в романах К. Вагинова, Л. Добычина, Ю. Олеси, В. Набокова, Вс. Иванова, И. Ильфа и Евг. Петрова характеризуется нарративной модальностью мнения, наличием фигуры «ненадежного» нарратора или повествователя-«метаавтора», что позволяет манифестировать игровую направленность «акратической» коммуникации. Сюжетное строение основано на системе нарративных парадоксов (включении анарративных элементов, нарушениях событийной последовательности, пародийных вставных текстах, совмещении противоречивой сюжетной информации). В романах такого типа присутствуют образы персонажей-манипуляторов (фокусник, режиссер, визионер), дискурсивные метафоры, базирующиеся на визуальном коде, связанном с архетипическими формами искусства «примитива» (прежде всего с балаганным представлением). «Движение» персонажа, мира и текста описывается в подобных произведениях как хаотичное, карнавальное, театрализованное. Данные приемы манифестируют базовое коммуникативное событие – провокационное самоутверждение.

6. Стратегия агитации реализуется в романах соцреалистического канона («Чапаев» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Время, вперед!» В. Катаева) посредством акцентирования зависимости наррации от идеологического «сверхтекста». Установка на подчинение сознания читателя дискурсу власти, «авторитарное повествование» выражается в ряде нарративных приемов: легитимирующие новые ценности авторские отступления, систематические повторы «общих мест» соцреалистического дискурса (тема героического подвига, образ врага), метафоры коллективного пути к светлому будущему. Одним из центральных актантов интриги является персонаж-агитатор (комиссар, политрук, учитель жизни), а центральным эпизодом – коллективное зрелище идеологического типа (представление агиттеатра, митинг, заседание).

Коммуникативное событие всеобщего «контроля» диктует образы сверхчитателей (коллектив, партия, вождь), ради которых субъект творчества готов к устранению своей индивидуальности.

7. Стратегия откровения, актуализированная в нарративах М. Булгакова, Б. Пастернака, предполагает «синкретическое», «интерсубъектное» повествование, диалогическую интерференцию повествовательных инстанций, сочетание внешней и внутренней фокализации. В романах «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» присутствуют интрига постижения тайны, метафоры «покрова истины». Многие сюжетные эпизоды соотносятся с мистериальным кодом: образами вертепа, пещеры, древнего театра. Протагонист наделяется статусом медиатора между наличным и трансцендентным миром, нарратор приобретает функцию «вестника», читателю отводится позиция «сотворческого сопереживания».

**Теоретическая значимость** исследования определяется тем, что оно восполняет пробел в области нарратологического анализа романа, предлагая обобщающую категорию нарративной стратегии как основу описания жанровой структуры. При синхронном рассмотрении романов, сосуществующих в один исторический период, но манифестирующих разнонаправленные типы стратегий, обнаруживается ряд уникальных особенностей эпической литературы эпохи. Систематизация приемов дискурсивной упорядоченности в отдельном произведении позволяет описать принципы романной коммуникации в целом.

**Практическая значимость** диссертации заключается в том, что ее положения могут быть использованы в разных сферах научной и педагогической деятельности: в области теории литературы, в междисциплинарных нарратологических исследованиях, в общих и специальных филологических курсах для бакалавров, магистрантов, аспирантов.

Исследование прошло **апробацию** в форме докладов на международных конференциях: конференции Международного исследовательского центра «Россия – Италия» (Новосибирск, НГПУ, 2009), конференции «Сюжетология / Сюжетография» (Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2014), ежегодной конференции «Белые чтения» (Москва, РГГУ, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014). Основные положения работы были представлены в виде докладов на всероссийских конференциях: «Сюжеты и мотивы русской литературы» (Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2010), «Трансформация культурных моделей в литературе» (Томск, ТГПУ, 2009, 2010), «Русский травелог XVII–XX веков» (Новосибирск, НГПУ, 2014), ежегодных конференциях «Филологические чтения» (Новосибирск, НГПУ, 2010, 2011) и «Филологические проблемы книгоиздания» (Новосибирск, НГПУ, 2010, 2012, 2013).

По результатам исследования опубликованы две монографии, разделы в коллективной монографии, два учебных пособия и 26 статей, из которых 15 – в изданиях, соответствующих рекомендованному ВАК РФ «Перечню рецензируемых научных журналов и изданий».

Диссертация имеет следующую **структуру**: введение, четыре главы, заключение, список источников, научной, а также справочной литературы, приложения. Список использованной литературы составляет 385 наименований. В приложениях даются перечни сюжетно и композиционно маркированных фрагментов романов К. Вагинова и Б. Пастернака.

## **СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обосновывается выбор темы, представлена история вопроса, обозначены дискуссионные аспекты нарратологии. Определены актуальность, цели и задачи, теоретическая и практическая значимость,

научная новизна, материал, методы исследования, сформулированы основные положения, выносимые на защиту.

*Первая глава* диссертации **«Категория нарративной стратегии в контексте исследований сюжетно-повествовательного дискурса»** носит теоретический характер. В ней дается обоснование базового понятия диссертации – понятия нарративной стратегии, описываются основные модели нарратологического анализа, представленные в работах А.-Ж. Греймаса, К. Бремона, Цв. Тодорова, Ж. Женетта, П. Рикера, В. Шмида, В.И. Тюпы.

В разделе *1.1. «Эпистемологическая открытость современной нарратологии»* выявляются специфические особенности нарратологии как научной дисциплины, совмещающей разнообразные подходы: теорию повествования, дискурсный анализ, неориторику, рецептивную эстетику, «металингвистику». В разделе *1.2. «Понятие нарратива»* с опорой на концепции ведущих отечественных и зарубежных исследователей рассматривается феномен нарратива, систематизируются его основные характеристики. Нарратив определяется как сюжетно-повествовательный дискурс.

Раздел *1.3. «История и дискурс в структуре нарратива»* посвящен систематизации теоретических концепций, обосновывающих двусоставную природу нарратива. Разграничение уровней истории и дискурса в современной науке основывается на дихотомии фабулы и сюжета, событийного ряда и речевой организации текста. Узкое понимание терминов «дискурс» и «история» преодолевается включением в нарратологические штудии теории речевых жанров М.М. Бахтина, дающей возможность сформировать представления об общих принципах нарративной коммуникации, проявляющихся и в способах воздействия на читателя, и в приемах презентации наррации, и в особенностях организации событийного ряда.

В разделе 1.4. «Нарратологические модели событийности» систематизируются подходы к анализу события и сюжета в структуралистской и современной нарратологии. Обосновывается необходимость исследования «эпизодической конфигурации интриги» (термин П. Рикера). Раздел 1.5. «Теоретические модели нарративной коммуникации» содержит обзор основных исследований дискурсивной организации нарратива. Принципиальным для нарратологии является тезис о двойной коммуникации (авторской и нарраторской) в сюжетно-повествовательном произведении, а также разграничение уровней дискурса (автор – читатель, нарратор – наррататор, герой-рассказчик – герой-реципиент). Но в современной науке возникает потребность в обобщении типовых способов выражения нарративного «намерения». Нарративная интенция может быть понята как связывание референтного и коммуникативного плана («события рассказа» и «события рассказывания») в единое художественное высказывание. Следовательно, необходима категория, объединяющая базовые характеристики нарратива.

Раздел 1.6. «Категория нарративной стратегии» посвящен формулированию определения категории нарративной стратегии. Нарративная стратегия понимается как общая характеристика коммуникативного единства сюжетно-повествовательного произведения, задающая тип нарратора и нарративной модальности высказывания, тип интриги и референтной «картины мира». Таким образом, нарративная стратегия является регулятивным принципом взаимодействия «события рассказывания» и «события рассказа».

В разделе 1.7. «Нарративная стратегия и жанровая структура романа» дается обзор концепций отечественных и зарубежных теоретиков, исследующих жанровые признаки романа. Рассматривается соотношение терминов «жанр» и «дискурс», определяются способы взаимодействия жанровых особенностей и нарративных стратегий. В разделе 1.8. «Риторическая индексация нарративной стратегии» выдвигается гипотеза о

наличии в повествовании индексов нарративной стратегии, воздействующих на восприятие читателя через систему повторов, образующих «интригу слова». Описываются функции базовых маркеров стратегии – метафор «созерцания» повествуемого мира и метафор «движения» наррации.

Результаты, полученные в первой главе, позволяют сделать несколько выводов.

Сюжетно-повествовательный дискурс обладает определенной конфигурацией позиций субъекта, объекта и адресата. Принцип взаимодействия данных сторон коммуникативного события можно обозначить термином «нарративная стратегия». В парадигматическом измерении нарративная стратегия – вариант дискурсивной стратегии культуры, характерной для той или иной исторической эпохи. В синтагматическом измерении, в последовательности текста, нарративная стратегия реализуется в конкретных особенностях «картины мира», интриги и повествования. Поэтому при анализе нарратива учитываются разные уровни художественной информации, равнопротяженные тексту: система микрособытий (эпизодов), объединенных пространственно-временными формами и набором актантов, система композиционно выделенных фрагментов (микродискурсов), объединенных субъектом речи и способом высказывания.

Кроме того, нарративизация выражается в связывании «события рассказывания» и «события рассказа» в единое высказывание. Процесс означивания нарративной интенции манифестируется с помощью рядов риторических индексов, характеризующих как модель повествуемого мира, так и принципы коммуникации автора и читателя.

Жанр романа обладает набором разноплановых нарративных стратегий. Каждая нарративная стратегия актуализирует свойственные ей признаки и повествовательные приемы.

Во второй главе диссертации «Способы реализации нарративных стратегий в романах 1920–1950-х гг.» анализируются приемы манифестации стратегий в сюжете и повествовании.

Раздел 2.1. «Визуальные метафоры в нарративной структуре романа» посвящен исследованию визуализации нарратива.

Визуализация осуществляется в двух планах. Во-первых, писатели экспериментируют с графическим обликом текста (выделение фрагментов особым шрифтом, «монтаж» разнородных элементов). Во-вторых, визуальные образы становятся основой сюжета и речевого строения: в роман включаются эпизоды, описывающие «зрелища», в повествовании акцентируются экфрасисы и дискурсивные метафоры, связанные с оптическим кодом европейской культуры. Поскольку роман является большой жанровой формой, серии нарративных маркеров такого рода оказываются развернутыми, скрепляющими объемное повествование, образующими «оптическую» интригу, семантика которой дифференцируется в зависимости от нарративной стратегии.

Раздел 2.2. «Метафора балагана в нарративной картине мира» состоит из трех подразделов, посвященных анализу образа балагана в романах постсимволизма. В подразделе 2.2.1. «Балаганный код нарративной интриги» рассматриваются сюжетные события, связанные с балаганным инвариантом и его вариантами. Тематика «зрелища» вводится в нарративную структуру романа разными способами и задействует несколько уровней художественной информации. Во-первых, данная смысловая сфера встраивается в ряд традиционных приемов комического повествования: использование карнавальных мотивов, авантюрного сюжета, героя-трикстера, гротескного стиля. Так, в романе И. Ильфа и Евг. Петрова «Золотой теленок» (1930–1931) одного из спутников Бендера зовут Шура Балаганов, в «Зависти» (1927) Ю. Олеши герои наделяются признаками балаганных актеров (Иван Бабичев декламирует стихи, гадает на картах), в «У» (1934) Вс. Иванова каждый день пребывания доктора Андрейшина в

доме №42 заканчивается «веселой» катастрофой: его бьют, обливают помоями, закрывают в сундуке, засовывают в печь и т.п.

Во-вторых, балаганная образность связана с эстетической рефлексией (часто пародийной) символистского или авангардистского миропонимания. Например, в текстах В. Набокова присутствуют аллюзии на блоковский «Балаганчик», романы А. Белого, авангардные театральные проекты; в творчестве Л. Добычина осуществляется рецепция идей Н. Евреинова. В-третьих, в романах часто используется образ идеального зрителя, гения-визионера, ассоциирующийся с культурными традициями барокко, романтизма, раннего модернизма. Например, в «Зависти» Ю. Олеши герой, «развлекающийся наблюдениями», соотносит себя с персонажами западноевропейской литературы. В-четвертых, метафоры мира как зрелища определяются кругом авторской мифологии. Так, фрагментарность и хаотичность повествования объясняется нарратором Вс. Иванова разбитыми очками – «магическим кристаллом».

Интересующие нас мотивы могут присутствовать и на уровне сюжетной референции, когда балаганное, театральное, цирковое представление является объектом описания (посещение героями Ильфа и Петрова спектакля «Женитьба»), и на уровне тематизации в повествовании процесса творчества. Характерно, что Герман (рассказчик «Отчаяния» В. Набокова (1934)) воображает себя хозяином «складного» театра). Образ театра марионеток присутствует в сознании повествователя романа «У» Вс. Иванова. Нарратор «Театрального романа» (1936) М. Булгакова описывает акт творчества как созерцание фигурок в коробке.

Важным атрибутом мира-балагана является закрытое пространство. В романе Л. Добычина «Город Эн» (1935) часто появляются эмблемы замкнутости: сундуки, ящики, коробки, «скрынки», «замки», рамки, занавески. Воображаемый город Эн ассоциируется с «картонажем». Сочетание города-буквы и героя-буквы (рассказчика принимают за

персонажа Чехова – телеграфиста Ять) подчеркивает метафоризацию реальности как объекта, сделанного из бумаги, картона.

Балаганное представление является моделью «игровой» коммуникации, актуализирующей позиции автора-режиссера и читателя-зрителя. Нарратор «Козлиной песни» (1926–1928) К. Вагинова произносит «интермедии» и «междусловия», появляясь на «сцене» создаваемого им романа. В первой редакции послесловия к роману автор и герой были уподоблены балаганным «уродам», а читатели – зрителям.

При этом цирк, театр и кинематограф во многих случаях становятся хронотопами «страха» – персонажи испытывают ужас перед чужими взглядами, трансформирующими их в актеров, шутов. Неслучайно герой романа Набокова «Защита Лужина» решает «выпасть из игры» именно после того, как Валентинов предлагает ему участвовать в фильме, то есть выставить себя на всеобщее «обозрение».

Таким образом, в исследуемых романах балаган оказывается моделью универсума. Поэтому в сюжете используются сопоставления процесса творчества с трюками фокусника.

В подразделе 2.2.2. *«Фигура фокусника в структуре балаганного сюжета»* анализируются сюжетные и метасюжетные функции персонажа-фокусника. Во многих случаях появление фокусника профанирует идею творческого преображения мира. Так, сверхуспешный манипулятор Остап Бендер сравнивается с факиром, его атрибутом является волшебный саквояж, из которого «с ловкостью фокусника» герой извлекает необходимые предметы. В романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929) «советский Калиостро» Психачев пародирует «авторские» претензии главного героя. Иван Бабичев (Ю. Олеша, «Зависть») – «скромный фокусник советский» – выполняет функции учителя и антагониста поэта Николая Кавалерова.

Детали, связанные с фокусниками, способны указывать на медиацию между дискурсом и историей. Например, в «Защите Лужина» В. Набокова

развитие метафорического ряда, связанного с концептом «фокуса», соединяет ключевые эпизоды. Первый шагом на пути «исчезновения» из декораций реальности для Лужина является соединение в образе фокусника любимых литературных героев – Филеаса Фогга и Шерлока Холмса. Все дальнейшие этапы жизни персонажа – сумасшествие, побег от Валентинова, падение из окна – означаются с помощью атрибутов балагана («оптический обман», «восковой манекен», «двойное дно», «волшебная власть»).

Частотность появления автореферентной фигуры фокусника в интриге романов постсимволизма объясняется рефлексией изменения статуса творца в неклассической художественной коммуникации.

В подразделе 2.2.3. «*“Ненадежный” нарратор и “метаавтор” в балаганном повествовании*» описываются основные типы нарраторов в романах, актуализирующих балаганный код. Балаганному универсуму соответствует «ненадежный» нарратор (термин У. Бута), при этом используются несколько форм «ненадежности» повествования. Например, утверждения повествователя могут не соответствовать друг другу, или же он может сознательно лгать. В романе В. Набокова «Отчаяние» (1934) по ходу повествования о замысле преступления обнаруживается, что рассказчик к моменту начала написания романа убийство уже совершил и вспоминает прошедшие события. Этот нарративный «акробатический трюк» рефлексирован в медитациях Германа, воображающего себя на арене цирка. Важной мотивировкой необъективности также выступает измененное состояние сознания рассказчика или его физическая неполноценность. В финале романа Добычина «Город Эн» выясняется, что протагонист близорук, и это заставляет усомниться в его «дневнике наблюдений».

Таким образом, дискурсивный статус «ненадежного» нарратора позволяет акцентировать отношение к излагаемым событиям как к референциальной иллюзии.

Другой важной тенденцией романа эпохи является постулирование фигуры «метаавтора», вторгающегося в реальность героев. Эффектом экспликации авторского присутствия в диегезисе становится «нарративный солипсизм» – представление о том, что создаваемый текст важнее повествуемого мира. Следовательно, «фигуративность» нарратора проблематизирует «надежность» изображаемой реальности. «Метаавтор» не стремится к объективности, подчиняя события «истории» описаниям рефлексии творческого акта. В романах К. Вагинова авторская деятельность изображается как беспрепятственное проникновение в хронотоп персонажей. Герои, в свою очередь, ощущают свою зависимость от авторской воли. Например, в «Гарпагонии» (1932–1933) Локонов сравнивает себя с бабочкой, наколотой на булавку.

В литературе постсимволизма возможны случаи совмещения метапозиции повествователя и его «ненадежности». Например, в романе Вс. Иванова «У» профанации подвергаются даже те структуры, которые обычно относятся к компетенции абстрактного автора: предисловие, комментарии, эпиграфы, заголовки глав. Традиционные элементы паратекста становятся частью художественного эксперимента, направленного на создание авантюрного повествования нового типа.

В финале раздела обобщаются полученные результаты.

Дискурсивная организация исследуемых романов отличается наличием «ненадежного» нарратора, обладающего оригинальным субъективным кругозором, или «метаавтора», вторгающегося в мир героев, а также применением особых повествовательных приемов, проблематизирующих нормы линейной наррации. Маркеры созерцания «игровой» реальности и сцены «зрелищ» являются метапоэтическим кодом, иконически означающим «геральдическую конструкцию»<sup>16</sup> – «балаган в балагане». Нарратив подобного типа фиксирует свою эквивалентность балаганному

---

<sup>16</sup> М.Б. Ямпольский использует этот термин для интерпретации метароманов Набокова. (*Ямпольский М.Б. Память Тиресия. М.: Новое литер. обозрение, 1993. С. 71*).

универсуму, воспринимая как иллюзию саму возможность воссоздания «эйдоса», декларируя свободу самоидентификации в масочном миропорядке. Подобная техника повествования соответствует пониманию автора как режиссера-манипулятора, а читателя как участника игры. Нарративную стратегию такого рода можно назвать **стратегией провокации**.

В разделе 2.3. «*Метафора мистерии в нарративной картине мира*» анализируется метафорический контекст сюжетов «прозрения истины», «постижения тайны».

В романах М. Булгакова («Мастер и Маргарита», «Белая гвардия») и Б. Пастернака («Доктор Живаго») эти сюжеты соотносятся с образами храма, «катарсиса», вертепа. По мысли Б.М. Гаспарова, обращение Пастернака к философии Платона<sup>17</sup> подчеркивает одну из значимых оппозиций романа «Доктор Живаго» (1957) – контраст мира «теней» и мира «эйдосов». Метафора «балагана» используется лишь как фон «онтологической» интриги, «арлекинада» революции противопоставлена образам вечности. Несмотря на кинематографические, живописные, театральные подтексты, в романе значимо отсутствуют ситуации посещения героем кинотеатров, музеев, стадионов. (Характерно, что в момент приближения поезда с семьей Живаго к Юрятину в иллюзионе «Гигант» случается пожар).

«Иллюзионам» герой предпочитает зрелища, которые можно назвать «органическими»: он присутствует в «анатомическом театре», где постигает тайну бытия, на магическом «представлении» Кубарихи, где тайна сущего открывается ему в образе Лары. Необходимыми для развития интриги становятся знаки «мистерии» (эпизод на капище-кургане, стихотворение об актере-Гамлете-Христе). То есть Живаго-зритель как бы проходит путь, обратный эволюции европейского театра.

---

<sup>17</sup>Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1993. С. 240–273.

Человек в повествуемом мире не уместается в рамки предписанной ему роли, многоплановый универсум не может быть воспринят только как декорация, в любых ситуациях остается вероятность обнаружения подлинности и ценности жизни. Интрига «тайны», повествователь-вестник конституируют нарративную **стратегию откровения**. Интенция откровения предполагает солидарные отношения автора и героя, интерференцию повествовательных инстанций.

Раздел 2.4. «Агитационное “зрелище” в нарративной картине мира» содержит описание визуального кода в романах соцреалистического канона. Главная задача соцреалистического дискурса – «производство» советской действительности<sup>18</sup>. Следовательно, идеологический нарратив становится видом «дисциплинарного дискурса» (термин М. Фуко), удерживающего личность (героя, автора, читателя) в границах нормы.

Характерно, что в «Цементе» Ф. Гладкова (1922–1924) первое агитационное выступление вернувшегося с войны Глеба Чумилова предваряется описанием «зрелища», подчеркивающего заводскую разруху и деградацию коллектива: «ряженный» рабочий кричит «по-бабьи» и «балаганно жеманится». Но протагонист побеждает трикстера, оказываясь центром представления другого типа: рабочие смотрят на Глеба «с изумлением и растерянностью, как на воскресшего мертвеца», балаган оборачивается митингом, где Чумилов призывает всех к переменам. По мнению К. Кларк, «общей чертой всех советских романов оказывается их ритуальность»<sup>19</sup>.

В таком контексте «иллюзионы» становятся описаниями обрядов новой космогонии, балагану возвращается дометафорическое архаичное значение «легитимирующего» ритуала приобщения к миру мертвых предков. Так, в «Чапаеве» (1923) Д. Фурманова поездка командарма на агитационное

---

<sup>18</sup> Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литер. обозрение, 2007. С. 37.

<sup>19</sup> Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. С. 17.

представление в какой-то степени обуславливает его смерть. После этого эпизода в нарративе дается лишь краткий обзор финальных событий и резюмирующее описание гибели армии. Отметим, что герой выходит «на подмости» во время митинга, завершающего агитационный спектакль, чтобы разоблачить ходящие в списках «белогвардейские стихи» о разгроме чапаевцев. Чапаев рассказывает о своих победах, и эта речь становится его последним выступлением. Сюжет вставного текста (белогвардейских стихов) транслируется в диегезис: описанный далее в романе бой с казаками проигран. Но победная речь осталась за Чапаевым, следовательно, его функция в «производстве» героической реальности выполнена.

Вставные эпизоды митингов и агитспектаклей наиболее полно демонстрируют принцип интриги советского романа – отказ от «я» и слияние с «массой». В финале «Железного потока» (1924) А. Серафимовича описывается митинг, в котором участвуют множество ораторов. Многочасовой ритуал («до самой до синевы вечера»), который выглядит как своеобразный отчет перед лицом высшей надзирающей инстанции, удостоверяет завершение похода и обретение «земли обетованной».

В романе В. Катаева «Время, вперед!» (1931–1932) трудовой подвиг приобретает характер спортивного и циркового зрелища. Бетономешалка располагается на помосте (в виде пентаграммы), по которому ходят, как по сцене. Рабочие выбегают на настил, как «спортсмены на стадион перед матчем», у бригадира Моси есть свисток «наподобие судейского». Однако в данном случае балаган «лишается» карнавальной амбивалентности, становится «ступенью» к трудовому экстазу. Неслучайно именно бригадир-ударник разъясняет жене идеологическое значение зверинца, привезенного на стройку.

Графические элементы (таблицы, плакаты, чертежи) оказываются манифестацией «поднадзорной» дискурсной коммуникации, в «творимую» реальность читатель вписывается в качестве зрителя агитационного представления. Нарратив, реализующий **стратегию агитации**, нивелирует

самовыражение нарратора, отводит автору позицию транслятора идеологической нормы.

Раздел 2.5. «*Метафоры движения в нарративной структуре романа*» состоит из двух подразделов. Подраздел 2.5.1. «*Метафоры движения в пространстве*» описывает функционирование метафор движения в романах с разными нарративными стратегиями. Процессуальность наррации является одной из базовых характеристик сюжетно-повествовательного текста. Объектом метафоризации служит не только пространственно-временной континуум жизни героев, но и само разворачивание текста, последовательность событий.

В идеологическом нарративе образы движения являются эмблемой коллективных «акций». В «Железном потоке» нарратор регулярно воспроизводит семантику названия романа: железный поток становится знаком «сознательной» массы (речь, тела и характеры героев уподобляются движущимся металлическим объектам, акцентируется их скрежет, грохот).

В текстах с нарративной стратегией провокации движение является, наоборот, знаком индивидуальной свободы, манифестирует «нестабильность», изменчивость, незавершенность. В романе Вс. Иванова «У» Егор Егорыч говорит о своем тексте как о пешем путешествии за «хромой» истиной, центральным элементом сюжета является организация шествия на стадион, которое откладывается из-за сходства людей с «куклами».

В нарративах, реализующих стратегию откровения, путь героя не объясняется авантюрным мировосприятием, он «телеологически» обусловлен. Так, наиболее важным в отношении строения романа «Доктор Живаго» представляется принцип взаимонаправленного движения человека и мира. Начало наррации оформлено глаголом «шли», обозначающим перемещение героя, а финал стихотворного цикла указывает на движение всего универсума к субъекту: «ко мне <...> столетья поплывут из темноты». Живаго соединяет все локусы в пространстве романа, и по мере развития

действия его путь (от героя до автора стихов) становится все более сложным. Последние шаги героя нарратор буквально подсчитывает: «... сделал шаг, другой, третий».

Таким образом, исследуемые романы актуализируют разные сюжетные возможности: дорогу к светлому будущему, карнавальное шествие, путь к бессмертию.

В подразделе 2.5.2. «*Метафоры движения во времени*» анализируются способы описания «хода» времени в нарративе.

«Авантюрное» время буквализуется в сюжетных деталях романа И. Ильфа и Евг. Петрова «Двенадцать стульев». Приезд героев в Москву отмечен эпизодом разглядывания часов Октябрьского, Ярославского, Рязанского вокзалов, показывающих абсолютно разное время. Этот факт вызывает закономерную реакцию Остапа, заявляющего, что такое время «удобно» для влюбленных на свидании. Индивидуальность точки зрения – главная ценность комического мироощущения – присуща и часам, которые должны быть объективны.

В трагическом дискурсе тот же сюжетный прием «материализации» времени будет связан совсем с другой смысловой сферой – темой судьбы, предназначения. Например, в «Докторе Живаго» Б. Пастернака неожиданно зазвонивший будильник предвещает болезнь героя. В начале романа события «запускаются» с помощью визуализации движения времени: «Замелькали последние минуты». Данная деталь указывает на провиденциальную обусловленность событий – от смерти к воскресению – ведь финал прозаической части романа трансформирует тему «последних минут», содержит фразы о наступившем будущем.

В романе, реализующем стратегию агитации, хронология зависит не от восприятия субъекта, а от принципов новой «космогонии», отменяющей естественный ход времени ради прорыва в будущее. Закономерно, что часы в начале романа В. Катаева «Время, вперед!» описываются как помеха (отсюда

уничижительные эпитеты: «жестянка», «дешевый будильник»), отвлекающая героя от «коммунистического» ритма жизни.

В результате проведенного во второй главе анализа обнаруживается, что одни и те же знаки нарративной интенции актуализируют свой семантический потенциал по-разному. Сопоставление картины мира, интриги, повествовательной модальности исследуемых романов позволяет говорить о трех смысловых «векторах»: стратегии провокации, стратегии агитации, стратегии откровения.

**Глава 3 «Нарративная стратегия провокации»** описывает сюжетно-повествовательные параметры данной стратегии.

Раздел *3.1. «Принципы повествования в романе Ю. Олеши “Зависть”»* состоит из трех подразделов. Подраздел *3.1.1. «Театрализация повествования»* посвящен анализу семантики театрального кода в нарративе Ю. Олеши. Одним из важнейших «сбоев» нарративной упорядоченности романа «Зависть» является неоднородность повествовательной инстанции. В тексте происходит замена эксплицитного диегетического нарратора (Николая Кавалерова) имплицитным недиегетическим нарратором. Такая подмена создает ощущение игровой фикциональности, которое подкрепляется на уровне речевого строения развернутым субтекстом «театра».

Принцип театрализации предполагает видение себя как субъекта, преображенного ролью. Контраст поэтического внутреннего мира Кавалерова и реальности приводит героя к эксцентрическому, шутовскому поведению, а потом и к «молчанию». Но у этого перехода есть и положительная сторона – «поглощение» нарратива героя нарративом повествователя не дает воображению Кавалерова полностью исчезнуть.

В повествование включаются развернутые диалоги персонажей и «сцены»-«показы», усиливающие эффект театрализации. При этом в романе совмещаются комический и трагический театральные коды. Кавалеров ассоциируется с Гамлетом, но не с Гамлетом-принцем, а с Гамлетом-нищим, похожим на Чарли Чаплина.

Еще один существенный сбой линейной событийности происходит на стыке третьей и четвертой глав второй части, перед тем, как история вернется к судьбе Кавалерова. Эпизод пребывания Бабичева в ГПУ «театрализуется»: появляются развернутый диалог без комментариев нарратора и драматургический способ обозначения реплик («Следователь», «Иван»).

Таким образом, стремление превратить событие в спектакль объединяет героев и нарратора.

Подраздел 3.1.2 «Фигура нищего в нарративной картине мира» посвящен анализу сюжетного потенциала персонажа-нищего. Концепция нищеты возникает у Олеси как продолжение размышлений над важнейшей темой романа «Зависть» – конфликтом нового и старого мира. Но нищета оказывается не только свойством героя, но и своеобразной эмблемой метафизического состояния автора<sup>20</sup>. Судя по речи на съезде советских писателей (и другим текстам со сходной проблематикой), превращение в нищего фиксирует некий предел, за которым должно последовать радикально иное состояние. Олеша много раз публично заявляет, что собирается писать роман «Нищий», но нарратив о нищем не может быть завершен. Смысловая напряженность «нулевой точки» письма, долгая рефлексия начала повествования блокирует развертывание сюжетной истории или осложняет ее движение анарративными элементами: сценами зрелищ, снов, фантазмов, а также медитациями и другими композиционными вставками.

Подраздел 3.1.3. «Фигура визионера в нарративной картине мира» содержит анализ визуализации повествования романа «Зависть». «Мысленным взором я вижу», «так видно мне», «переход от одного видения к другому», – такого рода выражения предваряют многочисленные описательные фрагменты текста. Риторика визуальности в сюжете манифестирует возможность поэтического преображения мира.

---

<sup>20</sup> Подробнее о философии нищеты см.: Маркина П.В. Философия нищеты Ю.К. Олеси // Филология и человек. Барнаул, 2010. № 1. С. 66–77.

Слово «зависть» указывает на зрение – Кавалеров «завидует виду». Но герою не удастся овладеть желаемым с помощью взгляда, поэтому он стремится переместиться в «авторский» хронотоп. Характерно, что своего предполагаемого читателя Кавалеров приглашает погрузиться в воображаемый мир.

Поскольку смена нарратора не ведет к принципиальным изменениям стиля, создается впечатление, что Кавалеров – автор и второй части романа. В моменты особенно ярких фантазмов кругозор героя возвращается в повествование, о чем сигнализируют повторы метафорических индексов, визуализация повествования.

Лирический дискурс откровения в иллюзорной, фантомной реальности невозможен. Но, в то же время, оригинальные метафоры Кавалерова, «присвоенные» нарратором второй части романа, приобретают универсальный характер и сами по себе становятся проявлением свободы, противостоят статичному, иерархическому миропорядку.

Раздел 3.2. «Принципы повествования в романах К. Вагинова» состоит из трех подразделов. Подраздел 3.2.1 «Сюжет “смерти культуры”» содержит анализ романов К. Вагинова. Читатель романов К. Вагинова сталкивается с парадоксальной интенцией – без культуры персонажам существовать в страшном мире невозможно, но бытие в культуре оказывается смертельно опасным.

Еще в так называемой «поэме о Филострате» (1925), которая является источником идей вагиновской прозы<sup>21</sup>, духовная катастрофа изображается на фоне аллюзий на два классических произведения – «Пир во время чумы» Пушкина и «Божественную комедию» Данте. Один из персонажей «повесился над Данта песнью пятой».

---

<sup>21</sup> Об этом см. в работе: *Никольская Т.Л.* Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе / сост., вступ. ст. и примеч. Т.Л. Никольской, В.И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. С. 5–11.

Ассоциации с Данте (и итальянской культурой в целом) служат своеобразным сигналом опасности. Так, Неизвестный поэт – герой «Козлиной песни» – застрелился после написания стихотворения о Флоренции. «Советский Калиостро» Психачев из романа «Труды и дни Свистонова» духовно убит писателем Свистоновым. В романе «Бамбочада» Евгений Фелинфлеин перед смертью от туберкулеза читает трактат итальянского алхимика. В «Гарпагониане» Анфертьев, сын певицы итальянской оперы, душит своего приятеля Локонова.

Закономерно, что в галлюцинациях Неизвестного поэта Данте оказывается главным судьей Страшного суда. Однако даже нисхождение в ад не помогает поэту получить место среди авторов прошлого. Наказание настигает его за «неправильное» искусство. «Я позволил автору погрузить в море жизни нас», – признается Неизвестный поэт. Нарциссическое замыкание литературной коммуникации, когда герой равен автору, а автор герою, приводит к «убийственной» тождественности слова и жизни.

Подраздел 3.2.2. «*Нарративные функции “авторских вторжений”*» посвящен анализу системы металеписов романа К. Вагинова «Козлиная песнь». В тексте, помимо предисловий, присутствуют главы, названные «междусловия», в которых описываются действия эксплицитного повествователя, называемого «Автором», а также глава «Появление фигуры», посвященная встрече «Автора» и героев. Такие вставки (14 фрагментов) появляются с определенной периодичностью (с интервалом от шести до восьми глав), симметрично обрамляют текст. Нарратор «Козлиной песни» живет в мире своих героев, не обладает позицией вневходимости. Более того, несмотря на заявления о своей авторской и редакторской компетенции, он не может подобрать заголовки двадцать шестой и тридцать шестой главе. (Именно в этих главах без названия описана деградация творчества протагонистов – Неизвестного поэта и Тептелкина).

Нарратор, обусловленный принципами, подобными тем, которые он применяет к изображаемым героям, в какой-то степени является «ложным демиургом», коллективной проекцией собственных персонажей.

Подраздел 3.2.3. «*Нарративные функции сносок*» описывает сюжетное значение элементов паратекста в романах К. Вагинова.

«Конфликт» повествовательных инстанций вынуждает нарратора проявить себя в композиции текста – сделать сноски. Сноски не только содержат обращения к читателю, но и комментируют события сюжета. Более того, они актуализируют сквозной метасюжет цикла романов: от текста к тексту эксплицитный повествователь (свидетель жизни своих героев) становится все более имплицитным, постепенно перемещается из повествуемого мира в сферу дискурса, превращается из участника событий в нарративную инстанцию. Такое «бегство» творца из созданного мира объяснимо изменением реальности – Петербург поэтов и философов первого романа превращается в город безумных коллекционеров-старьевщиков (собирающих волосы и ногти) последнего романа.

Сюжет исчезновения маркируется с помощью паратекстуальных компонентов. В романе «Труды и дни Свистонова», в отличие от «Козлиной песни», уже нет внутритекстовых фрагментов «я-повествования». Но в переработанном варианте журнального издания романа появляются дополнения в виде шести сносок. Тем самым, на наш взгляд, Вагинов находит композиционно-графическое выражение идее разграничения миров автора и героя.

«Фикциональность» сносок усиливает тот факт, что они подчеркнута сюжетны, легко могли бы войти в основной текст в качестве одного из резюме нарратора. Однако их местоположение внизу страницы, за пределами текста имеет принципиальное значение – сноски помещаются именно в те главы, которые описывают редакторскую работу Свистонова над романом. И наоборот, творческие принципы протагониста отражаются во внешней

конструкции повествования – любая рефлексия автора над текстом героя, данная в сносках, оборачивается авторефлексией.

В последних романах персонажи являются уже не писателями, а собирателями артефактов. Связь между миром нарратора и миром героев-старьевщиков устанавливается очень редко. Например, единственная сноска романа «Бамбочада» относится к фразе о Пуншевиче, разглядывающем коллекцию конфетных оберток. Нарратор заявляет, что нашел и сохранил «рекламную новеллу» героя о превращении неизвестной актрисы в звезду с помощью пудры Товарищества Гигиена. Тенденция «отчуждения» усиливается пародийным моментом: сноска является своеобразным аналогом пушкинской «игры» с письмами героев и авторскими примечаниями (к «онегинскому» контексту отсылает и имя протагониста романа – Евгений).

Единственная сноска в романе «Гарпагониана» появляется в главе «Систематизатор» при описании коллекции Жулонбина. Сноска комментирует словосочетание «фигурные бутылки»: «Некоторые из них должны были изображать великих поэтов, писателей, деятелей науки, политики». Профанирование идеи авторства выражается в том, что поэты и писатели становятся «вещами», элементами коллекции.

Проведенное в третьей главе исследование позволило выявить несколько тенденций.

Проблема перехода от внутренней речи к внешним формам выражения поэтической интенции рефлексировалась Ю. Олешей с помощью сюжета потери творческого дара. На уровне интриги романа этой рефлексии соответствует «метасобытие» – отказ от инициации, ведущий к превращению героя в «ничто» (нищего). На уровне дискурсивной организации потеря «идентичности» подчеркивается «исчезновениями» субъекта наррации, выражающимися с помощью замены «я-повествования» на «он-повествование» на границе композиционных частей романа, а также путем использования эффектов театрализации и визуализации.

Трансформациям героев-визионеров в героев-старьевщиков в романах Вагинова соответствуют и изменения «текстов в тексте». От романа к роману происходит определенная «деградация» содержания вставных текстов героев и авторских сносок: от стихотворений и писем – к газетным вырезкам, рекламным новеллам и табличкам, каталогизирующим ногти.

**Глава 4. «Нарративная стратегия откровения»** посвящена описанию сюжетно-повествовательных параметров данной стратегии.

Раздел *4.1. «Метафоры откровения в романе Б. Пастернака “Доктор Живаго”»* состоит из двух подразделов. Подраздел *4.1.1. «Субтекст “тайны” в структуре нарратива»* описывает функционирование метафорических рядов, связанных с концептами тайны, тайника, сокровища, ларца. Лара является семантическим центром метафорического субтекста «тайны»: звучание имени героини похоже на слово «ларь», она ассоциируется с «драгоценностью» и «тайником». Сходство Лары и Живаго усилено указанием особого «отверстия» на их телах (на плече, лопатке), через которое «просвечивает» внутреннее содержание или входит «дар живого духа». «Знаками-предвестниками» (термин П. Рикера) встречи Живаго с Ларой оказываются ларец и скважина, вдохновляющие на поиск тайны и творчество: окна описаны как «драгоценные ларцы», а проталина на окне квартиры Антипова дважды названа скважиной.

Метафора ларца сюжетогенна, организует событийный ряд. Так, в четвертой главе четвертой части ларец и драгоценность «материализуются». Надя Кологривова дарит Ларе ожерелье. Вещь соотносится с сущностью ее обладателя: ожерелье похоже и на виноград, и на капли воды, героиня также связана с водой и растительным миром. Элементы субтекста, расположенные последовательно, отражают принцип постепенного приближения к тайне жизни (подаренная драгоценность извлекается из оболочек медленно, судьба не сразу дарит доктору Лару). Однако семантическое тождество субтекстовых знаков указывает на то, что откровение уже дано (Лара, скрытая за окном, присутствует в эпизоде пробуждения творческого дара).

О.М. Фрейденберг считает, что лары в римской мифологии соотносятся не только с комплексом смерть-воскресенье, но и с образами героя-тотема, гения-даймона, театральной маски-персоны<sup>22</sup>. В сюжете романа актуализируется семантика древнейших мотивов: с одной стороны, Лара связана с театрально-мистериальными метафорами (появляется в круге света, сравнивается с марионеткой), с другой стороны – выступает в функции Музы (то есть гения-близнеца-души), сопровождающей жизнь и смерть героя. Ожерелье героини, исчезнувшее из сюжета, как бы возвращается в лирике Живаго – в описании Магдалины, повторяющей у распятия жест Лары над гробом возлюбленного. Лара обнимает гроб всей душой, Магдалина припадает к ногам Христа всей своей сутью, а также платьем, волосами, бусами. Следовательно, женщина соотносится с покровом.

В подразделе 4.1.2. «Субтекст “покрова” в структуре нарратива» описывается функционирование метафорических рядов, связанных с концептом покрова, ткани, шитья, вязанья. Обилие упоминаний о материях, нитях в романе приводит исследователей к заключению о том, что Пастернак использует общеевропейский метапоэтический код, связанный как с мифологией Мойр (Парок), плетущих и обрезающих нить судьбы, так и с символизацией текста как ткани<sup>23</sup>. На первое истолкование указывает наличие в сюжете портних и вязальщиц (Галузина, Тунцева, стрелочница). На второе – соотнесение шитья и текста: буквы, «вытканые на занавесе» железнодорожной станции, вышитое на подкладке имя Сережи Ранцевича, надпись на витрине портновского ателье, словесная «вязь» заклинания Кубарихи. Е. Фарино пишет об эквивалентности мотивов капусты, одежды, «нерукотворной мировой ткани», покрова, бумаги, книги, Писания<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 50.

<sup>23</sup> Обзор библиографии по теме шитья-вязанья в творчестве Пастернака см. в работе: Фатеева Н.А. Проза как поэзия: О языке романа «Доктор Живаго» // Фатеева Н.А. Синтез целого. М.: Новое литер. обозрение, 2011. С. 204–216.

<sup>24</sup> Фарино Е. Муаровая капуста и тетрадь откровений (археопэтика «Доктора Живаго» 2) // Культура и текст. Барнаул: Алтайская гос. педагог. Академия, 2011. Вып. 12. С. 54.

Вязание (сшивание) является эмблемой наррации, основанной на стремлении дискурса к тотальной связности. Неслучайно начало романа означивается темой шитья: в первой части задаются метафоры ткани-снега и полотна железной дороги, а во второй подробно описана швейная мастерская Гишар. Исчерпанность наррации в финале текста (часть «Окончание») соотносится с остановкой «плетения» и обозначается сгоревшей деревней Веретенники и закрытым ателье «модного портного» под комнатой Гордона.

Слово «связь» (во всех значениях) повторяется в разнообразных контекстах. В начале романа ход истории определяется как связность, но эта связность чревата разрывами. Нарушение медиации земного и небесного историческими катастрофами требует духовного подвига по ее восстановлению.

Живаго своим творчеством пытается соединить форму и содержание, и «завязка», о которой он думает, когда пишет стихотворение «Сказка», приобретает метафорический смысл «сведения воедино <...> распадающихся строк». Во время пешего возвращения доктора из Варыкино в Москву идея связи становится наглядной: он идет мимо «вязов и орешника», обращая внимание на «точно узлами или бантами завязанные» орехи.

Отношения Живаго и Лары также ассоциируются с материей, тканью, покровом. Они в некоторой степени предопределяются их поочередным пребыванием в имении хозяина шелкопрядильной фабрики Кологривова, который как бы «связывает» их судьбы. Кроме того, Лару по всему тексту сопровождает метафорика ткани и шитья. Попытка стать покровом друг для друга – «друг к другу льнем» – оказывается предельным выражением чуда любви, одушевляет все бытие, обретающее, тем самым, подлинную связность.

Кремированный, лишенный отпевания (и, следовательно, лишенный формального права на воскресение) герой, тем не менее, воскресает в стихах. Лара, исчезнувшая в одном из лагерей севера, «забытая под каким-нибудь безымянным номером», возвращается как безымянная (семантика ларца уже

не нужна) муза-героиня этих стихов – совместное духовное сокровище, лишенное оболочек, буквально выходит наружу.

Превращение Лары в покров предвосхищено сравнением пережитого ею с «мотками лент». Этот образ возвращает читателя к началу романа, где после похорон матери, в канун Покрова, Юра смотрит на мотки снега-ткани. Метафора «покрова» образует композиционный «фрейм»: точка отсчета событий жизни протагониста связана с пеленами снега, закрывающими могилу матери, а финал – с образом театрального занавеса, который должен подняться после увертюры.

Путь героя к откровению (жизненный, творческий) оказывается более важным, чем риторическая «рационализация» истины. Возможно, поэтому даже в стихотворной части дискурса, которая должна служить главным подтверждением исполненного предназначения героя, не исчезает идея движения к смыслу. В то же время, парадоксальным образом, тайна сама приближается к субъекту познания («чудо вышло наружу»), а сюжетная «пассивность» героя («голос этой тайны преследовал Юру») оттеняет его способность стать насквозь пронцаемым для смысла.

Наррация предстает как «покров» лирики и, наоборот, стихотворения («сокровища») Живаго зависят от событий сюжета. Тем самым индексируется коммуникативная модель «откровения», главной интенцией которой является постулирование сотворческой позиции адресата.

Раздел 4.2. *«Особенности нарративной интриги романа Б. Пастернака “Доктор Живаго”»* состоит из двух подразделов. Подраздел 4.2.1. *«Время и вечность в сюжете романа»* посвящен анализу конфигурации времени в романе.

В сюжетной организации романа сопричастствуют две временные сферы: хронологическое время изображаемых событий и «экзистенциальное» время восприятия. Свободное перемещение повествователя по временной оси – он то забегают вперед («... стал впоследствии называться»), то дает ретроспективный обзор («маленьким мальчиком он застал еще то время...»)

– заканчивается именно в тех случаях, когда внимание читателя привлекает к вневременному смыслу. Нарратор начинает употреблять слово «однажды», указывать приблизительные даты («восемь или девять последних лет его жизни», «прошло пять или десять лет...»).

Характерно, что в дневнике Живаго, описывающего свое «незаметное» для истории существование, нет точной датировки. Повествователь сначала сообщает о соответствии записей приметам календарного времени: «зимою <...> записал», «несколько позднее <...> записал», «ближе к весне <...> записал», но потом исчезает и это соотношение: пять глав даются без какой-либо привязки к датам. Следовательно, Варыкино – место встречи с вечностью.

После трагического расставания с Ларой в жизни доктора происходит «вытеснение» истории. Он «потерял счет времени», и в его стихах «частный случай» поднялся до «общности всем знакомого». Тема незаметности течения времени выражена в рассуждениях доктора, сравнивающего историю с жизнью растительного царства. Во фрагменте присутствует как бы «обратное» цитирование ситуации движущегося леса из шекспировского «Макбета».

Юрий Андреевич понимает, что, отрешившись от индивидуальной истории, субъект совпадает с «историей» вечности, и время для него становится незаметным. Возможно, поэтому в самые страшные моменты жизни Живаго, не противодействуя, отдается потоку событий. Погружение (почти Дантовское) в «темный дремучий лес своей жизни» приводит его к постижению истины. Движение леса для протагониста не является угрозой, лес тянется к нему, «выйдя из-под земли для изъявления сочувствия», даже в трагический момент замыкания героя в себе. Образ сочувствующих растений повторяется в связи с проекцией смерти и воскресения героя на евангельскую историю. В стихотворении «На Страстной» лес и сад принимают участие в «крестном ходе». Гроб Христа стоял в саду, гроб Живаго окружен цветами.

Повествователь замечает, что «царство растений» легко представить «ближайшим соседом» царства смерти.

Все рассмотренные эффекты связаны с темпоральным парадоксом романа – герой находится и в нарративном прошлом (как персонаж), и в нарративном настоящем (как субъект восприятия, к кругозору которого присоединяется нарратор), и в нарративном будущем (как автор стихов). Течение «катастрофического» времени, то есть движение к смерти, таким образом, преодолевается самой структурой повествования, организующей время чтения – читатель может «оглянуться назад» (рецепция стихотворений позволяет пережить события романа по-новому).

Подраздел 4.2.2. *«Конфигурация эпизодов сюжетной линии протагониста»* содержит анализ функционирования структуры «движение – остановка» в системе эпизодов сюжета.

В «Докторе Живаго» взаимодействие между регистрацией внешних изменений в повествуемом мире и описаниями ментальных состояний личности отражается в эпизодах контакта героя с иным измерением. Главным маркером подобных ситуаций является остановка на пути. В макроструктуре интриги локусами сюжетных «пауз», позволяющих протагонисту испытать моменты откровения, являются, например, партизанский лес, Варыкино, комната в Камергерском переулке. Но на уровне «микрособытий» такие остановки могут появляться в любом пространстве, дающем возможность «обзора», вслушивания в окружающий мир или «погружения» в себя.

Если последовательно рассмотреть серию исчезновений героя, можно сделать вывод о наличии в романе развернутого сюжета «отсутствия», который заканчивается переходом в поэтическую вечность. «Исчезновения» протагониста предвосхищают трансфигурацию прозы в стихи. (Подобные эпизоды встречаются в 39 главах).

Эпизоды-ретардации сходны по смысловой структуре – герой погружается в особое состояние, описываются сны, обмороки, болезни,

смерти, созерцания «зрелищ» природы, моменты вдохновения. Очевидны перекрестные связи между ними: сны похожи и на стихи, и на инобытие, видения и зрелища аналогичны творческим фантазмам, создание текстов может занимать в сюжете место сна.

Живаго, парадоксальным образом, или спит, когда другие действуют, или не спит (пишет, созерцает), когда другие спят. Например, в части «В дороге» постоянно чередуются описания сна и бодрствования. Герой спит и не замечает событий в вагоне, но во время общего сна выходит из поезда и подвергается аресту. Мотивировкой ночной прогулки является духота – деталь, постоянно маркирующая желание Живаго уйти, арест же аналогичен сюжетной ситуации «Гефсиманского сада». Прозрения Юрия Андреевича (его «сновидения <...> легко было принять за правду») указывают на то, что он не только актант действия. Наррация как бы догоняет его интуицию, разворачивая в событийный ряд то, что уже увидено во сне, фантазме. Более того, исчезая из наличной реальности, герой реальность создает. Так, написание стихотворения «Сказка» изображено в метафорике сворачивания – разворачивания пространства.

Сюжетная структура «движение – остановка» соотносится с «матрицей» интриги романа – рядом повторяющихся «смертей» и «рождений» героя, заканчивающихся выходом из вагона в бессмертие. Нарративные паузы «приучают» героя к смерти и вечности. Осознанность повествовательного приема нарушения плавного течения событий созерцательными остановками (ведь сам герой мечтает о произведении с аналогичной конструкцией – книге жизнеописаний со «скрытыми взрывчатыми гнездами мыслей») позволяет воспринять его как знак стратегии откровения.

Раздел 4.3. «Особенности повествования в романе Б. Пастернака “Доктор Живаго”» состоит из двух подразделов. Подраздел 4.3.1. «Двойная фокализация» описывает принципы фокализации сюжета романа Пастернака.

Термин «фокализация» означает отбор подробностей повествуемого мира, обусловленный восприятием героя и повествователя. Фокализацию в нарративе Пастернака можно назвать двойной, поскольку детали функционируют не только как элементы «внешнего» сюжета, но и как маркеры интроспекции. Более того, образы, значимые для кругозора нарратора, вступают в «резонанс» с образами, постулированными как основа мировосприятия героя, вплоть до полного совпадения многих концептов в лирике Живаго и повествовательной части романа. Следовательно, подробности повествуемого мира, выраженные в наррации устойчивым способом (определенным словом, словосочетанием, тропом и т.п.), помимо событийной интриги маркируют «интригу дискурсии», важную для прозы поэта.

Так, детали, связанные с мотивным комплексом леса, зверя, волка, можно интерпретировать как часть сюжетной парадигмы: они являются маркерами лиминальной интриги, ситуации духовной катастрофы, мифологического сюжета о Егории Храбром. Однако анализ последовательности появления деталей в тексте позволяет обнаружить их значимость и в «интриге слова». Выстраивание в нарративе ряда эквивалентностей, в том числе и поэтапное введение в сюжет эпизодов, связанных с «волком», «облаком», «Блоком», «волхвом», указывает, на наш взгляд, на эволюцию способов восприятия и описания мира протагонистом и нарратором. Детали означивают скрытую за событийностью жизни вневременную «лирическую» сущность героя, индексируют метасюжетный ряд (вызывая ассоциации с творчеством Блока и лирикой самого Пастернака). Поэтому увиденные героем волки впоследствии становятся «темой о волках» и подчеркивают его превращение в «волхва».

Таким образом, двойная фокализация позволяет акцентировать «двойное бытие», соприсутствие обыденности и вечности. «Резонанс» деталей из разных кругозоров приводит к актуализации идеи интерсубъективности смысла.

В подразделе 4.3.2. «Интерференция повествовательных инстанций» анализируются способы взаимодействия кругозоров нарратора и протагониста. Кругозор нарратора в романе Пастернака организован с помощью интерференции двух перспектив. Повествование ведется или в модальности мнения, когда нарратор выступает как инстанция, субъективно оценивающая события, или с позиции вечности (и всеведущего «сверхнарратора»). Поэтому одни утверждения повествователя оформляются такими маркерами, как «можно было подумать», «казалось», «могло показаться», «может быть», а другие являются констатацией «объективного» знания, не входящего в кругозор персонажей. Соприсутствие модальностей не ведет к полемике, разноголосице, а образует целостное представление о повествуемом мире, реализуя стратегию понимания.

Повествователь часто выступает как «транслятор» чувств и мыслей поэта Живаго, но он легко присоединяется и к кругозорам других героев (даже если это второстепенные, локализованные в определенном пространстве персонажи). В то же время, в романе есть противоположная тенденция – повествователь подчеркнуто отстраняется от какого-либо комментирования монологов, разговоров персонажей (или включается в них очень редуцированно – на уровне жестовых «ремарок»). Большое количество развернутых «вставных» дискурсов персонажей, оставленных без обобщающих фраз нарратора (около 58 фрагментов), акцентирует естественность хода жизни, «не редактируемой» нарратором, воплощается в «случайном» речевом потоке – полифонии голосов.

Санкционирование свободной читательской конкретизации важно для автора до такой степени, что в романе применяется чеховский прием – персонаж «проговаривает» свою сущность вплоть до риторической самодискредитации, или, наоборот, выражает в слове глубину «личной тайны». Поэтому нарратор не только не присоединяется (вербально) к близким ему по стилю и смыслу «платоновым диалогам» Лары и Живаго, Живаго и Веденяпина, но и не вмешивается в рассказы убийц, разбойников,

революционеров, реплики случайных прохожих, акцентируя эффект «отсутствия».

Чередование «присутствий» и «отсутствий» нарратора задает определенный ритм дискурса и, следовательно, приближает читателя к авторскому замыслу. Моменты отстранения от потока речи используются как композиционный прием, некомментируемые диалоги и реплики чаще всего помещаются в конец главы. Пауза в событии рассказывания, таким образом, усиливается появлением номера следующего раздела. «Драматургические» финалы глав «расфокусируют» картину событий, так как преодолевают одномерное видение и, подобно интермедиям в мистерии, подготавливают финальное преобразование дискурса. Все голоса, по сути своей, оказываются эквивалентными по отношению к «логосу» романа, подобно тому, как события жизни, послужившие основой сюжета, обретают символическое значение в стихотворениях Живаго. Можно предположить, что такие «паузы» в повествовании подготавливают финальное «исчезновение» нарратора, уступающего место бессмертному голосу Юрия Андреевича.

В конце главы подводятся некоторые итоги.

Стратегия откровения манифестируется в метафорических субтекстах «сокровища» и «покрова». Лиминальная интрига инициации трансформируется в интригу «тайны». Герой, многократно попадая в ситуации выхода в «трансцендентное измерение», не приобретает ничего в «социальном» хронотопе, но получает возможность преобразования в автора стихотворений. Поэтому нарратор «уступает» ему повествовательную инициативу – роман завершается словами Живаго.

Сложная система взаимодействия повествовательных инстанций (интерференция голосов, двойная фокализация сюжета) существует на фоне редко нарушаемого стилистического единообразия. В тексте снимается базовая для модернистского романа проблема нарративной «конкуренции» автора и героя, приводящая к игровой диссоциации повествовательных инстанций. Через дифференциацию голосов проявляется единое смысловое

поле, позиция «внезаходимости» изображенному миру позволяет нарратору «расслышать» всех героев и вступить в диалог с культурой, вселенной, истиной.

Поэтому, несмотря на то, что личность нарратора явно не эксплицирована, значимой становится сама возможность смены перспектив, с которых ведется повествование. Повествователь излагает историю, опираясь на поэтические прозрения протагониста; Живаго, в свою очередь, пишет стихи, позволяющие расширить символический контекст происходящего в эпической части романа. Нарративно-анарративная двусоставность дискурса (проза и стихи говорят реципиенту по-разному об одном и том же) продуцирует «бессмертное общение между смертными».

В **Заключении** подводятся итоги, обобщаются результаты, намечаются перспективы исследования.

Период постсимволизма является уникальным случаем сосуществования дискурсов разных типов. В идеологических повествованиях приемы нарративной упорядоченности обусловлены не оригинальностью текста, а затекстовой культурной практикой. Стратегия агитации акцентирует модальность «принуждения»: повествователь понимается как анонимная инстанция, подчиненная «сакральному» дискурсу. Нарратор проявляет «нулевую» активность, не воплощаясь как субъект креации, что приводит к риторизации событий, которые становятся идеологическим инструментом, лишаясь собственно нарративного смысла. Цель такого дискурса – создание нового читателя, способного воспринимать нарратив как учебник жизни.

В нарративах, реализующих стратегию провокации, обнаруживаются особые «игровые» способы повествования: нарушение линейной упорядоченности (Иванов), сложная система нарраторов-«режиссеров» (Набоков), пародирование конвенциональных маркеров романной наррации (Ильф и Петров), проблематизация привычных способов эстетического восприятия (Добычин). В романах присутствуют разнообразные приемы «фигурации» нарратора, демонстрирующие «литературный солипсизм».

В нарративах, актуализирующих стратегию откровения (романы Булгакова, Пастернака), напротив, присутствуют сюжетные эпизоды обнаружения смысла, эйдоса, чуда за пределами занавеса, декорации, сцены, то есть за границей эстетического. Поэтому интрига основывается на неотрадиционалистском «воспроизведении» мифопоэтической модели с «сильной валентностью» гармонизации картины мира – на сюжете о постижении Бога, истины, предназначения. Нарратор, автор, герой, читатель находятся в конвергентном взаимодействии, создавая взаимодополнительные версии смысла.

Необходимо отметить, что тексты с противоположной коммуникативной установкой вступают в своеобразный конфликт интерпретаций. В романах, которые связаны с соцреалистическим канонem, любое проявление игровой коммуникации подавляется нормативным ритуалом. Так, эпизоды балаганных (цирковых, театральных) представлений в романах «Цемент» (Ф. Гладков), «Чапаев» (Д. Фурманов), «Время, вперед!» (В. Катаев) оканчиваются одним и тем же сюжетным ходом – преобразованием игрового «зрелища» в митинг, а вставные фрагменты, связанные с изображением «эстетической деятельности» (чтения, письма) героев служат «переходами» к эпизодам агитации и самоагитации. Таким способом в сюжете эмблематизируется, говоря словами Б. Гройса, лишение пишущего «автономной роли художника» и приобретение им способности «изнутри идентифицироваться с волей партии»<sup>25</sup>.

В романах другой дискурсивной формации идеологическая интенция общения между людьми рефлексирована как абсурдная. Например, в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Евг. Петрова дается пародийное описание митинга в честь открытия трамвайной линии (Гаврилин неожиданно для самого себя начинает делать доклад о международном положении); в «Золотом тельце» Шура Балаганов испытывает ужас при виде «агитационного гроба». «Представители» традиционного карнавального

---

<sup>25</sup> Гройс, Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 41.

сюжета своим присутствием в идеологическом хронотопе «деконструируют» ритуалы нового миропорядка: Остап не только смеется во время митинга, но и в нескольких случаях произносит речи, имитирующие советскую риторику, создает пародийную «матрицу» идеологически выдержанной статьи. Тем самым «агитационные» эпизоды встраиваются в серию «аттракционов» Великого комбинатора.

В «Зависти» Ю. Олеши эпизод митинга является частью вставного текста – рассказа Ивана Бабичева («Сказка о встрече двух братьев»). Изложенная героем версия событий радикально отличается от того, что могло бы происходить на советском митинге, нормативная риторика заменяется символической логикой. Более того, представление оканчивается цирковым «трюком» фокусника Ивана, который произносит «антиагитационную» речь о подушке и разрушает постройку с помощью воображаемой машины Офелии. Таким образом, митинг становится поводом для «эксцентричного» поведения, «провокационного» жеста.

Герой романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», разочаровавшись в идее переделки мира, приемлет агитационный дискурс (не только большевистский, но и любой другой) лишь в случае, когда «митингуют» деревья и звезды. Своего рода «рефлексия» соцреализма вложена в уста Симе Тунцевой, считающей, что новый способ понимания жизни аннулирует гуманистическое, христианское мировоззрение.

Исходя из вышесказанного, можно констатировать, что агитация, провокация и откровение становятся в жанровой структуре романа постсимволизма основными типами нарративности. Автор-«агитатор», автор-«фокусник» и автор-«вестник» акцентируют разные виды творческой интенции.

Исследования нарративных стратегий, на наш взгляд, должны быть продолжены в нескольких направлениях. Существенные результаты может принести поиск закономерностей в сфере взаимодействия изображенных в тексте стратегий рассказчиков и авторской стратегии. Многообещающим

объектом изучения является трансформация авторских стратегий в процессе творческой эволюции писателя.

Необходимой представляется дальнейшая разработка типологии стратегий, их изучение в диахронии, исторической перспективе. Описание соотношения нарративных стратегий и жанровых структур разных типов, сравнительный анализ нарративов в контексте смены литературных эпох может стать основой исторической нарратологии.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

*Статьи в изданиях, соответствующих рекомендованному Высшей аттестационной комиссией РФ «Перечню рецензируемых научных журналов и изданий»*

1. Жиличева, Г. А. Природа художественности романа Ю. К. Олеши «Зависть» / Г. А. Жиличева // Сибирский филологический журнал. – 2004. – № 3–4. – С. 37–45 (0,5 п.л.).

2. Жиличева, Г. А. Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920–1930-х годов / Г. А. Жиличева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – № 7. – С. 65–69 (0,7 п.л.).

3. Жиличева, Г. А. Нарративная стратегия романов К. Вагинова / Г. А. Жиличева // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2013. – № 20. – С. 52–65 (0,7 п.л.).

4. Жиличева, Г. А. Конфигурация времени в нарративе романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Г. А. Жиличева // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 130–141 (0,7 п.л.).

5. Жиличева, Г. А. Метафоры движения в нарративной структуре романов 1920–1950-х гг. / Г. А. Жиличева // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 373. – С. 14–18 (0,6 п.л.).

6. Жиличева, Г. А. Функции «ненадежного» нарратора в русском романе 1920–1930-х годов / Г. А. Жиличева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2013. – № 11 (139). – С. 32–38 (0,7 п.л.).

7. Жиличева, Г. А. Функции сносок в нарративной организации романов К. Вагинова / Г. А. Жиличева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8 (38) : в 2-х ч. – Ч.1. – С. 75–80 (0,6 п.л.).

8. Жиличева, Г. А. Функции повторов в комическом нарративе (на материале романа И. Ильфа и Евг. Петрова «Двенадцать стульев») / Г. А. Жиличева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 11 (41) : в 2-х ч. – Ч.1. – С. 69–77 (0,7 п.л.).

9. Жиличева, Г. А. Способы риторической индексации нарративной стратегии (на материале романов К. Вагинова и Б. Пастернака) / Г. А. Жиличева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – № 2 (26). – С. 134–140 (0,6 п.л.).

10. Жиличева, Г. А. Тема времени и время повествования в русском романе 1920–1950-х гг. / Г. А. Жиличева // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 3 (29). С. 99–108 (0,6 п.л.).

11. Жиличева, Г. А. Двойная фокализация сюжета в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Г. А. Жиличева // Филология и человек. – 2014. – № 2. – С. 46–55 (0,6 п.л.).

12. Жиличева, Г. А. Категория нарративной стратегии в современных исследованиях сюжетно-повествовательного текста / Г. А. Жиличева // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. – № 7. – Том 3. – С. 278–287 (0,7 п.л.).

13. Жиличева, Г. А. Метафора в структуре нарратива (на материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго») / Г. А. Жиличева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 11. – С. 83–88 (0,6 п.л.).

14. Жиличева, Г. А. Функции героя-визионера в нарративной организации романа Ю. Олеши «Зависть» / Г. А. Жиличева // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). – 2014. – № 8. – Том 3. – С. 142–150 (0,6 п.л.).

15. Жиличева Г. А. Функции «авторских вторжений» в русских романах 1920–1950-х гг. / Г. А. Жиличева // Глобальный научный потенциал. – 2015. – №3 (48). – С. 78 – 82 (0,5 п.л.).

#### *Монографии*

16. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х гг. / Г. А. Жиличева. – Новосибирск : НГПУ, 2012. – 299 с. (17,4 п.л.).

17. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.) / Г. А. Жиличева. Новосибирск : НГПУ, 2013. – 317 с. (18,4 п.л.).

#### *Разделы в коллективной монографии*

18. Жиличева, Г. А. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении : коллективная монография. Разделы 2.1, 2.2, 4.1 / под. ред. В. И. Тюпы. – М. : Intrada, 2014. – 512 с. (всего – 32 п. л., из них Жиличева Г. А. – 3,3 п.л.).

*Статьи, опубликованные в сборниках научных трудов и научных  
журналах*

19. Жиличева, Г. А. Фокус как элемент интриги / Г. А. Жиличева // Новый филологический вестник. – 2006. – № 3. – С. 37–48 (0,6 п.л).

20. Жиличева, Г. А. Автореференция как функция второстепенных персонажей в русском романе / Г. А. Жиличева // Текст и интерпретация : сборник научных статей. – Новосибирск : НГПУ, 2006. – С. 170–174 (0,6 п.л).

21. Жиличева, Г. А. Фигура фокусника в русской прозе 20–30-х гг. XX в. / Г. А. Жиличева // Новый филологический вестник. – 2007. – Т.4. – № 1. – С. 131–136 (0,6 п.л).

22. Жиличева, Г. А. Италия как иллюзия в прозе К. Вагинова / Г. А. Жиличева // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв. : сборник статей / под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис. – Томск : ТГУ, 2009. – С. 194–210 (0,8 п.л).

23. Жиличева, Г. А. Фигура нищего в нарративах Ю. Олеши / Г. А. Жиличева // Новый филологический вестник. – 2010. – № 4. – С. 121–129 (0,6 п.л.).

24. Жиличева, Г. А. Функции метакомпонентов в романах К. Вагинова / Г. А. Жиличева // Русская литература в современном культурном пространстве. Литература о литературе: проблема литературной саморефлексии : материалы V Всероссийской научной конференции / под ред. Н. Е. Разумовой, М. А. Хатямовой. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2010. – С. 178–190 (0,8 п.л.).

25. Жиличева, Г. А. Принципы повествования в романе Ю. Олеши «Зависть» [Электронный ресурс] / Г. А. Жиличева // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа : <http://narratorium.rggu.ru/section.html?id=9261> (0,7 п.л.).

26. Жиличева, Г. А. Особенности фокализации в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» [Электронный ресурс] / Г. А. Жиличева // Narratorium. –

2012. – № 2 (4). – Режим доступа :  
<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628911> (0,7 п.л.).

27. Жиличева, Г. А. Пародийный паратекст в романе Вс. Иванова «У» / Г. А. Жиличева // Филологические аспекты книгоиздания : сб. ст. / под ред. Т. И. Стексовой. – Новосибирск : Гаудеамус, 2012. – С. 68–81 (0,8 п.л.).

28. Жиличева, Г. А. Метафоры откровения в нарративе «Доктора Живаго» / Г. А. Жиличева // Новый филологический вестник. – 2012. – № 4 (23). – С. 78–106 (1,3 п.л.).

29. Жиличева, Г. А. Интерференция повествовательных инстанций в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Г. А. Жиличева // Новый филологический вестник. – 2013. – № 2 (25). – С. 99–125 (1,3 п.л.).

#### *Учебные пособия*

30. Жиличева, Г. А. Русский комический роман XX века : учеб. пособие / Г. А. Жиличева. – Новосибирск : НГПУ, 2004. – 149 с. (8,6 п.л.).

31. Жиличева, Г. А., Москалева, А. Е., Муратова, Н. А., Ромащенко, С. А. Анализ фрагмента литературного произведения : учеб. пособие / Г. А. Жиличева / под. ред. Г. А. Жиличевой. – Новосибирск : НГПУ, 2008. – 128 с. (всего – 7,4 п.л., из них Жиличева Г. А. – 3 п.л.).