



НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ И ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА РОМАНА

Равианова Гузал,

Магистр 1 курса

Международного инновационного университета

Лингвистика (русский язык)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18756542>

Аннотация. В данной статье рассматривается повествовательная организация исследуемых романов, которая отличается наличием фигуры нарративной стратегии, обладающего оригинальным субъективным кругозором, а также применением особых приемов, нарушающих норму линейной наррации. Использование такого типа повествования обнаруживает мета-текстуальную (в том числе пародийную) природу сюжета. Подобная техника повествования соотносится с пониманием универсума как балагана, автора как режиссера-манипулятора, а читателя как участника игры. Таким образом, нарративная стратегия и жанровая структура романа выполняет функцию манифестации провокативной стратегии дискурса.

Ключевые слова: наррация, повествование, нарратор, рассказчик, мета-автор, стимул, развиваемый ход, действия, модернизм, событие.

Annotasiya. Ushbu maqolada o'rganilayotgan asarlarning izohlanish(narratsiya strategiyasi) ko'rib chiqilgan, u o'ziga xos subyektiv dunyoqarashga ega bo'lgan hikoya strategiyasi figurasi mavjudligi, shuningdek chiziqli rivoyat normasini buzadigan alohida usullarni qo'llash bilan ajralib turadi. Ushbu turdagi rivoyatlardan foydalanish syujetning meta-tekstual (shu jumladan parodiya) tabiatini belgilaydi. Hikoya qilishning bunday usuli universumni balagan, muallif rejissyor-manipulyator, o'quvchi esa o'yin ishtirokchisi sifatida tushunish bilan bog'liq.

Shunday qilib, asarning hikoya strategiyasi va janr tuzilishi diskursning provokatsion strategiyasini namoyish qilish vazifasini bajaradi.

Kalit so'zlar: rivoyat, hikoya, izoh, hikoyachi-narrator, meta-muallif, rag'bat, rivojlanayotgan harakat, harakat, modernizm, voqea.

Annotation. This article examines the narrative organization of the novels under study, which is characterized by the presence of a narrative strategy figure with an original subjective outlook, as well as the use of special techniques that violate the norm of linear narrative. The use of this type of narrative reveals the meta-textual (including parodic) nature of the plot. Such a narrative technique correlates with the understanding of the universe as a farce, the author as a manipulator director, and the reader as a participant in the game. Thus, the narrative strategy and genre structure of the novel serves as a manifestation of the provocative strategy of discourse.

Keywords: narrative, narration, narrator, narrator, meta-author, stimulus, developed course, actions, modernism, event.

Введение и актуальность. В последние годы в спектре филологии идёт активный процесс поиска новых подходов к интерпретации литературы. Филологи-исследователи достигли впечатляющих результатов как в описании поэтики отдельных произведений, так и в рассмотрении различных аспектов литературного процесса, стиля, жанрообразования. Важную роль в этом процессе играет



нарратологический подход.

В традиционном, узком понимании нарратология- это наука о сюжетном повествовании произведений. Объектом исследования является нарратив - особый вид дискурса, то есть высказывание, в ходе которого рассказчик представляет слушателю ряд и последовательность событий.

В широком смысле нарратология - это не только часть теории эпического и литературного текста, но и знание о повествовании как одном из основных способов оформления, хранения, передачи человеческого опыта.

В современной науке такие исследователи, как И. Брокмейер, Р. Харре объясняют причины популярности слова «нарратив» следующим образом:

«... именно понятие нарратива было обосновано и широко используется и в то же время специализируется в спектре проблем, посредством которых организуется память, цели, жизненные опыты, идеи человеческой идентификации или «персональной личности».

Конечно, способы нарратологии дают возможность исследовать как «грамматику» повествования, так и её реализацию в произведениях. « И так, интерпретирующийся рассказ, и вовлеченные в нем рассказывающие и слушающие, и событие, в которой оно рассказывается, оказываются тесно связанными с базовой и культурно-исторической структурой, а также с набором дискурсивных порядков».

Несмотря на расширительное толкование термина «нарратив» в современной науке, приоритетом для нарратологического анализа остается рассмотрение знакового материала текста в качестве манифестации коммуникативного «события рассказывания»⁴. В этой области происходит сближение подходов зарубежного и отечественного литературоведения.

Методы и степень исследования. Важной тенденцией литературы модернизма является акцентирование «события рассказывания», т.е. нарраторство. Один из способов его манифестации – смена аукториального типа повествования на персональный.

В. Беньямин, в свою очередь, прототипом модернистского повествования называет стиль Н. Лескова, позволяющий автору исчезнуть в языковой субъективности [2].

Наиболее часто в эпоху «конца романа», так как во время кризиса традиционной биографической основы жанра, в качестве повествующей инстанции используется субъективный, «фигуративный» нарратор. Кроме того, в литературе постсимволизма в связи с отказом от идеи автора-теурга усиливается тенденция наррации рассказчика. (Понятие «постсимволизм» разработано в трудах И. П.



Смирнова [4], В. И. Тюпы [5].) Термин «нарратор» был изложен У. Бутом для обозначения такого типа повествователя, который появляется в литературе XX в. в результате отказа от «всезнающего автора» [6].

В романах 1920–1930-х гг. присутствует несколько форм нарративной стратегии. Например, утверждения повествователя могут не соответствовать друг другу. В «Зависти» Ю. Олеши последовательно даются две версии ареста Ивана Бабичева (в ресторане – из-за призывов персонажа к «заговору чувств», на улице – из-за встречи с братом). К этому противоречию внимание читателя привлекается фразой: «Он был арестован, о чем известно из предыдущей главы» [7, с. 91], из которой становится понятно, что перед нами не просто история, а уже записанный и разделенный на главы текст. Тем не менее повествование ведется в модальности мнения и выглядит как поток.

«Перспективное повествование сочетается с ретроспективным. Набоковеды неоднократно обращали внимание на тот факт, что нарраторская стратегия в данном романе акцентирует метатекстовую модель повествования [9]. Кроме того, нарраторская стратегия рассказчика соответствует элементам авторской стратегии.

Вариантом нарраторской стратегии является некомпетентность или непрофессионализм рассказчика. Так, в «Хулио Хуренито» карнавальный двойник автора (повествователь по имени Илья Эренбург) не понимает смысла действий своего учителя – Великого Провокатора. Это дает возможность использовать двойной регистр наррации: когда попытки рассказчика придать истории о кумире притчевый характер не удаются, обнажается ее анекдотичность. Важной мотивировкой необъективности также выступает измененное состояние сознания говорящего или его физическая неполноценность.

В знаменитом финале романа Л. Добычина «Город Эн» выясняется, что рассказчик близорук, что заставляет усомниться в его «дневнике наблюдений». Визуальные эффекты нарративов постсимволизма в целом и романа Л. Добычина в частности неоднократно становились предметом рассмотрения исследователей (обзор литературы по проблеме см. в [13]).

Заметим, что неожиданное финальное «прозрение» героя-фокализатора, а вместе с ним и читателя подготовлено включением в интригу серии однотипных эпизодов, в которых герой разглядывает панораму, «живую фотографию», «электрический театр». Поэтому в исследованиях романа сосуществуют противоположные интерпретации последней главы: обретение истины – профанация откровения [15].



Как уже было отмечено выше, в отечественном литературоведении анализ сюжетно-повествовательных текстов базируется не только на методах формализма и структурализма, но и на идее М.М. Бахтина об эстетической взаимодополнительности аспектов повествования как единого конструктивного элемента произведения. Концепция Бахтина, на наш взгляд, помогает выйти за пределы формального различения дихотомии истории – повествования, поскольку они объединяются категорией события.

Несмотря на распространенность нарративного подхода во многих гуманитарных областях знания, основой его развития остается анализ художественного текста. За время существования дисциплины сложились устойчивые процедуры и методики описания литературного нарратива, общие принципы понимания нарративности. Некоторые исследователи даже употребляют по отношению к ставшему классическим описанию структурной организации нарратива термин «стандартная модель», аналогичный наименованию знаменитой теоретической конструкции в физике элементарных частиц.

Однако в данном подходе есть ряд нерешенных проблем. Нарратология, сформировавшаяся во французском структурализме, долгое время была сосредоточена на формальном анализе «грамматики» повествования. Так, А. Компаньон считает, что развитие нарратологии шло по пути «анализа структурных особенностей литературного дискурса, синтаксиса повествовательных структур, в ущерб тому, что в текстах связано с семантикой, мимесисом, изображением реальности». Но это не означает, что нарратология 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.

На наш взгляд, для нарративного анализа особенно важно понимание того, что деление на эпизоды является не только структурной необходимостью (ведь эпический текст всегда фрагментирован), но и выражением коммуникативной интенции, поскольку события выстраиваются в определенной закономерности, воздействующей на реципиента. То есть последовательность эпизодов и манифестирует фабульные происшествия, и является медиатором, соединяет в единую наррацию парадигматическое измерение сюжета (тип интриги) и последовательность повествования (цепь эпизодов).



Результаты исследования. Наррация здесь выступает как его самоидентичность, возлагая на него ответственность за выбор одного из вероятных состояний вероятностного мира и, тем самым, за направление дальнейшего хода жизни в нем.

Нарративная стратегия произведения–интрига обретения *личностной идентичности* в вероятностном мире. Человек в романе, как писал Бахтин, «перестал совпадать с самим собой»[13].

Это с нарративной стратегией корректно определить. Он представляет собой рецептивную установку на причастность к излагаемому событию – аналогичную авторской: не подчинение и не дублирование, но единение двух равнодостоинных, не соподчиненных сознаний. Солидарная истина, по мысли Бахтина, «требует множественности сознаний, она принципиально неместима в пределы одного сознания и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [13].

Вероятностная картина мира до известной степени «синтезировала» в себе также и три стадияльно более архаичные. Это наделило ее потенциалом их вторичной актуализации и породило целый спектр многообразия нарративных стратегий.

Нарративную стратегию, питаемую солидарности (в противовес провокативной стратегии самоактуализации) можно квалифицировать как *инспиративную* стратегию откровения – в той мере, в какой рассказывание способно инспирировать диалогическую позицию совместного прояснения смысла повествуемой истории.

Дискурсивный статус нарраторской стратегии позволяет акцентировать отношение к излагаемым событиям как к референциальной иллюзии. Необходимо отметить, что тенденцией романного дискурса эпохи постсимволизма является и 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 нарраторскую стратегию изображаемой реальности.

Исследователи Вагинова связывают проблематизацию статуса нарратора в его романах с эстетикой авангарда, традициями символистского абсурда, театрализацией повествования, жанром метаромана, философским контекстом, саркастическим модусом художественности. Представляется, что провокационная неоднозначность повествования объясняется амбивалентной природой текста.

Например, в романе Вс. Иванова «У» профанация определяет даже те структуры, которые обычно относятся к компетенции абстрактного автора:



предисловие, комментарии, эпитафьи, заголовки глав. Традиционные элементы паратекста становятся частью художественного эксперимента, направленного на создание авантюрного повествования. Поэтому примечания предшествуют роману.

Видимо, Вс. Иванова вдохновила возможность «самостоятельного» существования комментария, изучение которого позволяет произвести своего рода «реконструкцию» текста. Повествование романа «У» «запускается» с помощью предисловия и примечаний, представляющих собой указания на литературные и философские источники реплик персонажей. Далее появляются примечания к примечаниям («Ко всем страницам и предыдущим примечаниям», «Продолжение «Ко всем страницам и предыдущим примечаниям»), в которых повествователь объясняет принципы написания своего текста и рассказывает об обстоятельствах его создания.

В результате начало романа оказывается замаскированным, а рассказ о событиях возникает как реплика в ответ на информацию паратекста. Получается своего рода обнажение приема – роман и комментарий поменялись местами, следовательно, текст романа в какой-то степени комментирует примечания. Акцентирование значимости предшествующих тексту разделов позволяет задуматься о двойном кодировании смысла. Система взаимодействий между текстом и комментариями включает в себя как отношения дополнительности (если примечаниям соответствуют последующие сюжетные эпизоды), так и отношения противоречивости (в тех случаях, когда информация примечаний не соответствует тому, что мы читаем в романе). Тем самым роман провоцирует реципиента на своего рода «челночное» движение между текстом и паратекстом, однако воссозданный смысл оказывается амбивалентным.

Такая коммуникация с читателем характерна для комического романа. Поскольку «У» является метапоэтическим произведением, то в нем осуществляется пародийная рефлексия традиции (цитируются Стерн, Сервантес, Рабле). Особую роль в повествовании выполняют отсылки к «Посмертным запискам Пиквикского клуба». Интересно, что Вс. Иванов, пародируя научные комментарии к тексту Диккенса, тем не менее использует некоторые особенности его нарратива. Сходство между «У» и романом Диккенса прослеживается как на уровне повествовательной структуры (разговор с воображаемым читателем, множественность повествовательных инстанций, корреляция записок героя с редакторскими вставками составителя), так и в некоторых общих деталях.[5]

В предисловии повествователь Диккенса рефлексировал тему подлинности документов, на основании которых строится роман: «Официального изложения



фактов... у нас нет, но они тщательно проверены на основании писем и других рукописных свидетельств, подлинность которых не подлежит сомнению».

То есть примечания, как правило, соотносят реалии наррации с референтами, вне текстовой реальностью или другими текстами, поэтому воспринимаются как нечто достоверное. В романе же происходит двойная подмена.

Во-первых, примечания отсылают к героям и событиям, о которых читатель (при первом знакомстве с романом) не знает.

Во-вторых, персонажи, которым приписываются цитаты из произведений мировой литературы и философии, не могут в силу своего узкого кругозора употреблять их в своей речи. Комический характер наррации подчеркивается тем, что повествователь сначала постулирует ценность примечаний, а потом заявляет, что они являлись обманом.

В первых разделах составитель, как бы оправдываясь, выстраивает традицию комментирования: упоминает «Записки о галльской войне» Цезаря, намекая, что этот текст состоял только из комментариев, приписывает Стерну несуществующую главу «Сентиментального путешествия» под названием «Способ примечать». При этом в предисловии содержится такое объяснение начальному положению комментариев в книге: «...сейчас же, воздвигая комментарии, мы хотим сказать: роман – романом, черт его знает, удачный ли он, интересный ли, грустный ли, веселый ли или просто чепуха на постном масле, а комментарии верное дело: мысли в них чужие, а значит, и полезные, можно их без вреда сообщить всем своим знакомым.

Исходя из вышеизложенного, мы нашли наилучшим поместить в начале нашего труда примечания, ибо, будучи до ломоты в мозгу продолжателями славных литературных традиций, мы решительно встали на точку зрения редакторов, для которых более важны комментарии, чем текст. Кроме того, неизвестно – будет ли окончена эта книга, и тогда, что же, жить ей без комментариев?» [3].

Кроме того, в разделе «Ко всем страницам и предыдущим примечаниям» повествователь упрекает профессора-акушера в бергсонианстве. Далее в романе появятся и рассуждения о времени, которые в иронической форме перекодируют логику М. Пруста на «бергсонианскую»: «...участь романиста, – не поиски времени, как утверждает классик и туча его подражателей, – а проецирование теперешнего состояния нашего сознания на прошлое» [3]. Диегетический (эксплицированный в сюжете) нарратор Егор Егорыч (секретарь, пытающийся стать писателем) рефлексировал литературные конвенции с позиций комического простака. Наибольшую сложность представляет для него расположение событий во времени –



он удивляется, что описания происшествий, случившихся за несколько дней, занимают большое количество страниц: «...и впредь до конца романа будем просыпаться никак не ранее 12 часов дня» [3].

Нарративная стратегия смысла провоцирует множественные интерпретации. Такая коммуникативная модель организует не только взаимодействие автора и читателя, но и процесс семиозиса, изображенный в романе, когда повествователь вместо однозначного истолкования знакового комплекса формулирует несколько версий. [11]

А. Эткинд отмечает, что переделка человека – главная тема романа: «Игра в У идет по крупной, иронически проигрывается идея нового человека, которая была центральной для левых русских интеллектуалов в течение всего серебряного века»[3]. Однако в тексте отвергается не только эта идеологема (ее пропагандирует жулик Черпанов), но и демонстрируется, что переделывать уже нечего. Таким образом, примечания, названия, эпиграфы и другие элементы паратекста срабатывают и как явная, и как своего рода «апофатическая» наррация в случае, когда они манифестируют те смыслы, которые в тексте так и не актуализируются. При этом получается, что наррация и текст, взаимодействуя в читательском восприятии, вступают в отношения символического обмена, указывающего на семантическую суперструктуру дискурса – игровое самоутверждение на фоне метафизической пустоты. Итак, повествовательная организация исследуемых романов отличается наличием новваторской стратегии, обладающая оригинальным субъективным кругозором, а также применением особых приемов, нарушающих норму линейной наррации. Использование такого типа повествования (наррация) обнаруживает метатекстуальную (в том числе пародийную) природу сюжета. Подобная техника повествования соотносится с пониманием универсума как балагана, автора как режиссераманипулятора, а читателя как участника игры. Таким образом, нарраторская стратегия выполняет функцию манифестации провокативной стратегии дискурса.

Заключение. Из сказанного можно сделать вывод, что нарративные стратегии в романе встречаются в типе знаковости – иконический и символический. Нарративные стратегии текста и использование сложных образов свидетельствуют об ироничности говорящего, о его установке на провокационность, о стремлении вовлечь адресата наррации в языковую игру, о поиске идеального читателя, способного понять авторский замысел. Сосуществование двух типов дискурсивности указывает на одновременное присутствие модальности мнения и понимания.[14]



Также это говорит о слиянии элементов разнонаправленных стратегий в одном произведении. Эмблематический логос в произведениях также свидетельствует о поиске идеального читателя и об игре с ним. Кроме того, он указывает на модальность убеждения, призванную обмануть адресата повествования. В результате логос наррации становится связующим звеном между элементами нарративной стратегии (модальность) и такими жанровыми признаками филологического романа, как игра с читателем, ирония, провокационность и поиск идеального реципиента.

Библиография:

1. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. 418 с.
3. Мандельштам О. Конец романа // Сочинения: в 2 т. Т. 2: Проза. М.: Худ. лит., 1990. С. 201–205.
4. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 206 с.
5. Тюпа В. И. Литература и ментальность. М.: Вест-консалтинг, 2009.
6. Олеша Ю. К. Зависть // Зависть. Три толстяка. Рассказы. М.: Вагриус, 1999. С. 17–127.
7. Набоков В. Отчаяние // Приглашение на казнь. Романы. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 1999. С. 325–476.
8. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литер. обозрение, 2009. 372 с.
9. Люксембург А. М. Коварный конструктор игровых структур: организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Набоковский сборник: искусство как прием / под ред. М. А. Дмитриевской. Калининград: Изд-во Калинингр. гос. ун-та, 2001. С. 3–19.
10. Witte G. Double Blind. Über Nabokovs Kinoroman // Gedächtnis und Phantasma: die Welt der Slaven Sammelbände. Festschrift für Renate Lachmann / hg. S. Frank, E. Greber, S. Schahadat, I. Smirnov. Band
11. München, 2001. S. 574–593. 13. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии провокации и откровения в русском романе 1920–1950-х гг. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2012. 299 с.
12. Смирнов И. П. Кинооптика литературы // Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 478.
14. Масляева О.Ю. Поэтика трилогии Дэвида Лоджа (романы «Академический обмен», «Мир тесен», «Прекрасная работа»): дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2001. 173 с.