

Автор и нарратор в истории русской литературы *

В. И. Тюпа

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Соотношение фигур автора и нарратора впервые рассматривается не чисто теоретически, но в диахроническом аспекте: как исторически меняющееся от Карамзина до Водолазкина. На смену синкретизму этих нарративных инстанций в прозе Карамзина приходит радикальное их размежевание у Пушкина в игровых формах «образа автора» или ненадежного нарратора (Белкин), что приводит к возникновению имплицитной авторской инстанции. Зрелая русская классика (за исключением «Войны и мира») отказывается от «образа автора», придавая имплицитному авторству статус репрезентации истинности бытия. Кризис классического авторства на рубеже XIX и XX вв. порождает разнообразные модификации рассматриваемой соотносительности в символизме, «орнаментальной» прозе, соцреализме, постмодернизме. Отмечены в статье также поиски творческой реконструкции классической оппозиции в творчестве Булгакова, Пастернака, в период «оттепели» 60-х гг. и в новейшей русской прозе.

Ключевые слова: автор, нарратор, историческая нарратология, образ автора, ненадежный нарратор, кризис авторства.

УДК 82.09

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

Тюпа В. И. Автор и нарратор в истории русской литературы // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 22–39.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-22-39

Контактная информация: Тюпа Валерий Игоревич, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Миусская площадь, 6, Москва, 125047, Россия, v.tiupa@gmail.com)

Теоретическая проблематика оппозиции *нарратор – автор* детально рассмотрена Вольфом Шмидом [Шмид, 2008; Schmid, 2010], однако в диахронии эта соотносительность подвижна и далеко не однозначна. В настоящее время становится очевидным, что категория нарратора, как и прочие основные нарратологические категории, нуждается в историческом освещении. Моника Флудерник имела веские основания говорить о «глубине пренебрежения диахронным подходом, преобладающего в нарратологии» [Fludernik, 2003, p. 334], а ее призыв совершить «прорыв» в «захватывающе новую область исследований» [Ibid., p. 332], прозвучавший в 2003 г., пока еще так и не получил достойного отклика. Едва ли не первую попытку в этом направлении Ирены де Йонг приходится признать довольно робкой в силу ограниченности рассматриваемого материала [Jong, 2014].

В современной нарратологии термин *нарратор* служит для обозначения фигуры субъекта рассказывания, излагающего некоторую *историю* и обладающего некоторым *кругозором* (широким, сверхшироким или узким), *точкой зрения* (пространственно-временной и ценностной), а также *голосом* (речевыми особенностями, манифестирующими особенности менталитета).

В словесной эстетической деятельности это всегда фигура фикциональная, некий авторский конструкт, принципиально неотожествимый с самим автором. Категория *автора* при этом имеет двоякое значение: 1) конкретная (биографическая) личность писателя и 2) сверхличная фигура *имплицитного* (или, по Вольфу Шмиду, *абстрактного*) автора. Во втором значении это «олицетворение интенциональности произведения» [Шмид, 2008, с. 57], т. е. виртуальная инстанция субъекта смысла данного нарративного высказывания как творческого целого. Если нарратор выступает гарантом событийности излагаемой истории (а без события нет и нарратива), то абстрактный автор – гарантом ее смысловой значимости. Наиболее очевидным в своей необходимости имплицитное авторство окказывается при обращении писателя к фигуре *ненадежного нарратора* (1961) [Booth, 1983], чье свидетельство должно быть читателем в известной степени преодолено для постижения действительного смысла рассказанной ему истории.

В произведениях зачинателя русской художественной прозы Николая Карамзина имеет место исходный *синкретизм* инстанций автора и нарратора. В эссе «Что нужно автору?» (1802) Карамзин утверждал, что «творец всегда изображается в творении своем», а потому должен иметь «доброе, нежное сердце», «желание всеобщего блага», «страстное человеколюбие», правила же и приемы текстосложения для него факультативны. Современники не отграничивали карамзинскую «Историю государства Российского» (1816–1824) от собственно художественного (фикционального) литературного наследия писателя. В повествованиях о вымышленных историях – «Бедная Лиза» (1792), «Наталья, боярская дочь» (1792), «Остров Борнгольм» (1794) – нарратор, отрицая их вымышленность, подчеркивает свою биографическую конкретность в качестве пишущего автора. Так, к надписи на рыцарском панцире, в который была «наряжена» Наталья, Карамзин делает подстрочное примечание: «В Оружейной московской палате я видел много панцирей с сею надписью». Автономия диегетического мира в повествованиях Карамзина существенно ослаблена, что делает инстанцию имплицитного автора неотделимой от автора биографического и практически совпадающей с нарратором.

На первый взгляд наиболее выдающиеся продолжатели сформированной Карамзиным нарративной русской традиции следуют тому же синкретическому принципу «неслиянности и нераздельности» субъектов нарративного дискурса. Так, речь нарратора в «Евгении Онегине» (1825–1833) содержит в себе обильные аллюзии к биографии самого Пушкина; полное название книги «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» (1830) очевидным образом отсылает к самому Пушкину как автору предисловия «От издателя» и составителю общей композиции текста; аналогичную функцию исполняет послесловие издателя к «Капитанской дочке» (1836). «Рамочный» нарратор, объединяющий главы «Героя нашего времени» (1838–1840) в единое целое, демонстративно отождествляет себя с общеизвестным поэтом Лермонтовым (например, в следующем примечании: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка – вторая натура»).

Однако во всех этих случаях соотношение фигур автора и нарратора намного сложнее, чем у Карамзина. Разделение их происходит уже потому, что в перечисленных прозаических текстах изложение историй передано другим лицам: Белкину, Гриневу, Максиму Максимычу, Печорину. Что же касается романа в стихах, то, по общему мнению российских пушкинистов, здесь нарратор присутствует в качестве «образа автора», принадлежащего диегетическому миру стихотворного романа наравне с другими его персонажами. При рассмотрении данного текста в его авторизованной композиции, завершающейся «Отрывками из путешествия

Онегина», становится очевидным – впервые в русской литературе – возникновение полноценной инстанции имплицитного автора: «Пушкин взял уровнем выше, создав художественную модель универсального иронического сознания» [Чумаков, 1999, с. 22].

В «Повестях Белкина» аналогичная инстанция возникает благодаря неоднократно акцентированному в тексте эффекту «двойного авторства». В этом начальном феномене русской классической прозы в лице Белкина впервые появляется фигура ненадежного нарратора. Проникновение в смысл данного произведения предполагает «заглядывание» за горизонт текстов Белкина, преодоление его наивности и подражательной литературности, восприятие композиции из пяти текстов как единого эстетического целого, на всем протяжении пронизанного мотивами притчи о блудном сыне, карнавальной пары Арлекин и Пьеро, антитезой моцартианского и сальерианского отношения к жизни (см.: [Дарвин, Тюпа, 2001, гл. 6]).

Аналогичным образом носителем смыслового комплекса «Героя нашего времени» оказывается отнюдь не нарратор, именующий себя «автором», завладевший записками Печорина и радующийся его смерти, но имплицитный субъект эстетической интенции, согласно творческой воле которого текст романа завершается не смертью одинокого героя, а его пристальной заинтересованностью в другом человеке (Максиме Максимыче). Сопоставление лермонтовского шедевра с его ранним незаконченным текстом о Печорине «Княгиня Лиговская» (1836–1937) наглядно демонстрирует разложение первоначального синкретизма автобиографического героя, нарратора, биографического и имплицитного авторов (см.: [Маркович, 1996]).

В «Мертвых душах» (1842) нарратор также неоднократно говорит о себе как об «авторе» разворачиваемого текста. Такая организация «образа автора», несомненно, ориентирована на пушкинский прецедент. Имеются пародийные переключки. Например, если пушкинский «автор», знакомя читателя с Татьяной Лариной, всерьез мотивировал выбор имени для своей героини, то гоголевский «чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него». Оба «автора» нередко вступают в разговоры с читателями. Однако гоголевский говорит о себе в третьем лице, а не в первом (как было в «Евгении Онегине»), и – в отличие от пушкинского – отказывается от своей созидательной роли в произведении: «не приди в голову Чичикова эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма [...] здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться».

Демонстративная условность такого «образа автора» еще очевиднее, чем у Пушкина, манифестирует присутствие в романе инстанции имплицитного «надавтора». В частности, оно проявляется в отношении к христианской категории «внутреннего человека» (см.: [Бочаров, 1985]). Внут-

ритекстовый «автор» (нарратор) не может поверить, что в Чичикове способен пробудиться «внутренний человек», тогда как для сверхавтора именно на потенциальной возможности такого преобразования сосредоточена его творчески-назидательная интенция.

Во всех перечисленных случаях на переднем плане оказывается повествующий субъект. Это соответствует установке Карамзина на «автопортретность» нарративного дискурса. Однако образ автора теперь уже радикально размежеван с биографической личностью писателя, а нередко это и вовсе фиктивная фигура пишущего персонажа (Белкин, Гринев, Печорин, Поприщин). Превращение метанарративной фигуры «автора» в одного из персонажей произведения делает имплицитное авторство – интенциональную концентрацию высшего смыслового единства данного нарратива как эстетического целого – принципиально необходимым.

Русский реалистический роман и повесть изначально базируются на инстанции интенционального автора как субъекта истинного знания о действительной жизни. Данная интенция была унаследована от «натуральной школы» Белинского и впоследствии существенно развита и углублена. Согласно представлениям литературной эпохи классического реализма, будучи всего лишь одним из живущих, даже гениальный писатель не в силах обладать всей полнотой живого (не теоретического) знания, однако его высокохудожественный текст проявляет, делает доступной истину жизни, которую впоследствии истолковывает литературная критика. Потребность в концентрации особого внимания на личности биографического автора или на замещающем его нарраторе при этом отпадает.

Обычно в реалистических романах и повестях позиционируемый автором нарратор весьма активен, однако он не претендует на роль субъективного творца, создающего диегетический мир произведения – об этом мире он только свидетельствует. «Ограничение “партии” повествователя [...] освобождает поле действия для внесубъектной авторской активности» [Маркович, 1975, с. 43].

Среди великих произведений русской литературы середины XIX столетия пушкинско-гоголевская традиция «образа автора» дает о себе знать только в «Войне и мире» (1863–1869) с его пространными историко-публицистическими и моралистическими отступлениями. Здесь нарратор тяготеет к виртуальной фигуре имплицитного автора, однако именно публицистическая оценочность его отступлений выявляет субъективность, небесспорность обобщений, выходящих за пределы диегетического мира романа и напоминающих о его биографическом авторе. Толстой сознавал, что пишет не столько роман, сколько «Книгу» о человеке, природе и истории, что его многотомное высказывание не сводится к нарративу. В сущности, в данном литературном труде частично произошел невольный возврат к карамзинскому синкретизму, тогда как в последующих романах

и повестях Толстой осуществляет в основном общепринятую реалистическую постановку нарратора, когда «обобщения повествователя звучат как голос самой истины» [Маркович, 2008, с. 301].

Классическим для русского реализма можно признать позиционирование нарратора в романе «Отцы и дети» (1962). Здесь нарратор не выступает с позиции авторства, но свободно выбирает для себя угол зрения: одних и тех же персонажей он в одних ситуациях показывает только внешне, в других – изнутри раскрывая их мысли и переживания. Ему, как и нарратору Толстого, вполне открыты не только облик, но и внутренняя ситуация всякого персонажа, однако он, как правило, воздерживается от авторского вмешательства в существование героя, хотя и позволяет себе априорные характеристики, например: «Анна Сергеевна была довольно странное существо [...] Как все женщины, которым не удалось полюбить, она хотела чего-то, сама не зная, чего именно».

Последующий интерес романного повествования заключается в том, как поведет себя вполне определенный персонаж в складывающихся событийных обстоятельствах. При этом «аукториальный» (подобный автору, но не разыгрывающий перед читателем «образ автора») нарратор часто почитает своим долгом досказать все жизненные траектории основных действующих лиц, как это сделал Пушкин в концовке «Пиковой дамы». Так, в заключительной главе «Отцов и детей» нарратор говорит: «Казалось бы, конец? Но, быть может, кто-нибудь из читателей пожелает узнать, что делает теперь, именно теперь, каждое из выведенных нами лиц. Мы готовы удовлетворить его».

Далее мы узнаём, как складывается жизнь практически у всех героев произведения – не только первого, но и второго ряда. Вообще тургеневский нарратор в романах «оказывается в одном измерении с читателем и принципиально отличается от персонажей» [Маркович, 1975, с. 9], тогда как в повестях роль нарратора часто отводилась персонажу («Ася», 1858; «Первая любовь», 1860).

Реалистический нарратор – не только у Тургенева, но и у Гончарова, Толстого, Достоевского – стремится засвидетельствовать «самодвижение» жизни, что отодвигает фигуру автора на задний план художественного целого. На этом основании Бахтин выдвинул широко известную идею равноправия героев и автора у Достоевского, не навязывающего им свое собственное понимание их жизни. Однако в этом случае Бахтин явно имел в виду нарратора (данный термин тогда еще не применялся), а не того эстетического субъекта, о котором он писал в своей ранней философской работе «Автор и герой в эстетической деятельности» и который идентичен нарратологической категории имплицитного автора. Классический нарратор реалистического типа присутствует у Достоевского в «Преступлении и наказании» (1866), «Идиоте» (1868), однако чаще в этой роли выступает

центральное действующее лицо, как в романах «Игрок» (1866), «Подросток» (1875), или так называемый «хроникер», весьма заинтересованный повествуемыми событиями, но стремящийся свидетельствовать о них нейтрально. Такие формы «ненадежного нарратора» не только уводят в сторону от конкретного автора, но одновременно существенно повышают значимость смысловой инстанции автора имплицитного. Наиболее яркий пример – «Братья Карамазовы» (1879–1880), где эта инстанция проявляется в амбивалентном мировоззренческом «надрыве автора» (см.: [Шмид, 1998, с. 171–193]).

Ранее феномен амбивалентной позиции имплицитного автора впервые возникает у Гончарова в «Обломове» (1859). История Обломова в критике и литературоведении неоднократно осмысливалась диаметрально противоположно: одними – как карикатура на русскую лень, другими – как оправдание «естественного» человека с «голубиной душой». Первое подтверждается осуждением Обломова со стороны деятельного Штольца; второе – тем, что центральная фигура романа многочисленными повторами неразрывно связана с солнцем в произведении, диететическое время которого организовано в соответствии с годичным солнцеворотом (см.: [Тюпа, 2010а]). Конечная фраза текста гласит: «И он [Штольц] рассказал ему [литератору], что здесь записано».

Оказывается, в романе изложена версия Штольца (полагающего, что Обломов погубил себя своей инертностью и сонливой апатией), но изложена она «литератором», столь похожим на самого Обломова («полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами»), что этим можно объяснить возникающую в тексте симпатию к герою. Не случайно поведенная нам история не поддается однозначному истолкованию, что и составляет основополагающую интенцию имплицитного автора в данном случае. При раздвоении субъекта наррации на свидетеля жизни героя и рассказывающего о ней объединяющая их инстанция имплицитного автора становится конструктивной необходимостью.

В зрелом творчестве Чехова не утвердительная, а вопросительная интенциональность авторской позиции, эвристически возникшая в «Обломове», становится осознанной установкой писателя, полагавшего, что автор не должен давать исчерпывающих ответов относительно изображаемых ситуаций, его задача – правильная постановка перед читателем актуальных вопросов. В отличие от романной классики XIX в. чеховский нарратор, не становясь, по большей части, героем произведения, «находится не рядом с читателем, а рядом с героями, не вне, а внутри художественного мира» [Цилевич, 2011, с. 280].

Обычно чеховскому нарратору, как, например, в «Даме с собачкой» (1899), известно содержание внутренней жизни только одного из участников рассказываемой истории, наблюдаемого извне и изнутри; об осталь-

ных читатель узнает лишь то, что открывается этому герою-фокализатору. Однако, исходя из убеждения, что основа человеческого существования заключается в его «личной тайне» (см.: [Тюпа, 1989, с. 32–58]), Чехов не позволяет своему нарратору знать о герое всё. Рассказывание строится не в модальности готового знания о человеке, как обычно у Тургенева, а в модальности углубляющегося понимания его индивидуальности. Отсюда общеизвестные открытые финалы чеховских рассказов, впоследствии широко распространенные в мировой литературе; отсюда и чеховская проблематизация событийности (см.: [Шмид, 1998, с. 263–294]). Демонстративная незавершенность интриги (текст «Дамы с собачкой» заканчивается словом «начинается») непосредственно обращена к читателю. Чеховский нарратив не доносит до него готовую, сложившуюся мысль о жизни, а целеустремленно ищет ее, не только вовлекая в солидарный поиск и читателя, но и возлагая на него ответственность за ту перспективу, в какой читателю видится вероятностное разрешение интриги (см.: [Тюпа, 20106]). Упрощенно говоря, пессимист читает Чехова пессимистически, оптимист – оптимистически. В этом можно усмотреть ту исключительную новизну рассказов Чехова, которая отмечалась Львом Толстым, Сомерсетом Моэмом и мн. др.

Не только диегетический нарратор, выступающий одним из участников истории, но и нарратор aukториальный предстает у Чехова частной личностью, не обладающей абсолютным знанием, но вникающей в жизнь героя, стремящейся постичь чужую «личную тайну». По этой причине рассказы Чехова, написанные от третьего или от перового лица, почти не различаются по своей поэтике. Характерный пример – цикл «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» (1898), где событийную основу каждого рассказа составляет вставной рассказ одного из персонажей. При этом в стилевом отношении между текстами первичного и вторичного нарраторов контраста не возникает, однако они существенно разнятся своими нарративными стратегиями: Буркин излагает историю Беликова как анекдот, Иван Иваныч излагает историю своего брата как притчу, и только рассказ Алёхина вполне соответствует гибридной стратегии самого чеховского рассказа как жанра, принципиально иного, чем новелла и повесть (см.: [Тюпа, 2006; 2018]). Если первые два вставных нарратива трилогии разобщали коммуникантов, то последний их сближает. Первичный нарратор трех самостоятельных, но тесно связанных между собой текстов своими обрамляющими замечаниями и описаниями позволяет читателю самостоятельно приблизиться к интенции имплицитного автора – к персоналистической интенции понимания диалогического напряжения между индивидуальными жизненными позициями. Можно сказать, что соотношение Алёхина-рассказчика и первичного нарратора аналогично соотношению нарратора и имплицитного автора в зрелых чеховских рассказах.

Существенная роль в чеховском новаторстве принадлежала также «поэтизации» прозы – интенсивному обращению к мотивным и формальным эквивалентностям при вербализации наррации (см.: [Шмид, 1998, с. 297–344]). Проза Бунина по степени своей «поэтизации» сходна с чеховской, однако нарративные модальности у них диаметрально противоположны. В противовес персонализму имплицитного автора у Чехова в произведениях Бунина эта инстанция осуществляет пантеистическую позицию безличного абсолютного знания о прецедентности индивидуальных существований. Как говорится в анарративном тексте Бунина «Воды многие» (1925–1926), «единая жизнь совершает свое таинственное странствование через тела наши». Бунинский нарратор запечатлевает в слове событийное взаимодействие «тел», тогда как автор созерцает глубинную бессобытийность «единой жизни», происшествия которой (подобно «солнечному удару» в одноименном рассказе) глубоко прецедентны. В автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева» (1930), пользуясь личными воспоминаниями, Бунин не просто скрывается за вымышленным именем – он рассказывает действительно не о себе, но о частном случае «единой жизни», для которой индивидуальная личность живущего не имеет существенного значения.

Заметное место среди постреалистических русских нарративов принадлежит «Мелкому бесу» (1902) символиста Федора Сологуба. История сумасшествия главного персонажа развивает литературную традицию, созданную Гоголем в «Записках сумасшедшего» (1835) и Достоевским в «Двойнике» (1846), однако здесь нарратив безумия захватывает весь диегетический мир произведения. Патология Передонова становится очевидной не сразу, и на первых страницах все люди, окружающие его, производят аналогичное впечатление не вполне нормальных. Общегородское безумие достигает апогея в ходе маскарада. Нарратор, часто употребляющий формулу «в нашем городе», напоминает хроникеров Достоевского, однако ему вполне открыта внутренняя жизнь любого из персонажей, да к тому же он нередко выступает моралистом, сопровождая изложение едкими обобщающими комментариями. Тогда как позиционирование абстрактного автора у Сологуба, как пронизательно уловил это Александр Блок в статье «Ирония» (1908), состоит в тотальной иронии самоотрицания человеческого в человеке.

Нарративная поэтика Чехова выступила основанием складывающейся в первые десятилетия XX в. культуры художественного письма, которая получила наименование «орнаментальной прозы» и была представлена именами Андрея Белого, Исаака Бабеля, Евгения Замятина, Всеволода Иванова, Бориса Пильняка, Алексея Ремизова и др. Повышенная ритмико-эвфоническая организация высказывания, орнаментальная когерентность, создаваемая отношениями эквивалентности (контраста и подобия) единиц

текста, актуализация мифических структур архаического мышления – всё это до известной степени уподобляет прозаический нарратив лирической поэзии [Schmid, 2014]. Возникающее таким образом расслоение наррации и ее вербализации заметно углубляет диссоциацию нарратора и автора. Если фигура нарратора служит сохранению событийности (существенно ослабленной в орнаментальной прозе, как и у Чехова или Бунина), то поэтическая организация нарративного текста отсылает к инстанции автора: не писателя, которому можно вменить только отдельные «приемы», но имплицитного автора, обеспечивающего смысловую глубину и единство многоуровневой текстовой структуры. Одновременно с ростом значимости этой инстанции возрастает роль читателя в нарративной коммуникации. По мысли Замятина, читательское впечатление, «им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее» [Замятин, 1988, с. 470]. В данной интенции находит свое продолжение радикальный нарративный «поворот к читателю», осуществившийся в зрелом творчестве Чехова.

В эмигрантской русскоязычной словесности ярким представителем орнаментальной нарративности предстает Владимир Набоков. Так, в рассказе «Рождество» (1924) нарратор сосредоточен на поведении ослепленного горем отца, тогда как имплицитный автор выступает организатором коммуникативного события рассказывания как воздействия на читательское сознание. В диегетическом мире произведения, строго говоря, никакого события не происходит, поскольку превращение куколки в бабочку, будучи естественным процессом, внесобытийно. Не узнаём мы и о том, совершилось ли ментальное событие внутреннего преображения героя, решающегося на самоубийство. Авторская интенция ментального преображения направлена на читателя и проявляется многообразно: в мифопоэтике бабочки-души; в композиционном членении на четыре части (подобные строфам), создающем маркированное положение для начальных и особенно конечных фраз и слов; в символической значимости детализации кадров ментального видения; в особой стилистической селективности речевых единиц текста; в пронизанности мотивной структуры текста множеством эквивалентностей. В итоге при отсутствии событийной интриги на передний план выдвигается интрига слова (см.: [Тиша, 2018]): рассказ о безмерном душевном страдании оканчивается словом «счастье».

Соцреализм, зародившийся в творчестве Максима Горького еще до революции, а в 1934 г. провозглашенный «основным методом советской художественной литературы», явился ангажированной практикой письма, реализовавшей сталинскую культурную политику. Освобождаясь от сказовых и орнаментальных форм организации текста, писатели соцреализма встали на путь «стилевого регресса» и пришли к «авторитарному стилю» (см.: [Белая, 2000]), основанному на авторитарной ментальности. «Произ-

водственный роман» – ведущий жанр соцреализма – при всей априорности своего идеологического содержания приближался к имитированию нон-фикциональной нарративности. Это приводило к тому, что грань между нарратором и биографическим автором (писателем) становилась практически неощутимой. Авторитарная же фигура абстрактного автора при этом сублимировалась за пределы текста и сливалась с интертекстуальным каноническим «образом вождя» – вдохновителя всех творческих достижений советского народа. Нарративная модальность архаичных по своей нарративности соцреалистических текстов – модальность убеждения.

В маргинальной литературной практике сталинского периода сохраняется ироническая диссоциация автора и нарратора, зародившаяся в русле символизма. Так, в метанарративной прозе Константина Вагинова, несущей в себе «отрицание доведенного до абсурда ‘жизнетворчества’ в условиях отсутствия подлинной жизни», обнаруживается глубокий «зазор между внутритекстовым автором и авторской волей Вагинова, выражающийся в композиции нарратива» [Жиличева, 2013, с. 185].

Литература политической «оттепели» (1956–1968), манифестируя кризис советской ментальности (см.: [Социокультурный феномен..., 2008]), обращается к ориентации на классическую нарративную традицию. Так, «Жизнь и судьба» (1959) Василия Гроссмана очевидным образом ориентирована на нарративную стратегию «Войны и мира», а «Один день Ивана Денисовича» (1962) Александра Солженицына – на стратегию очерка, нарративного жанра, сложившегося в русской «натуральной школе». Однако на фоне канонического соцреализма «оттепельная» проза воспринимается как новаторская волна. Используя сюжетные схемы производственного романа и свой нон-фикциональный (журналистский) опыт, Георгий Владимов в «Большой руде» (1961) или Василий Аксенов в «Апельсинах из Марокко» (1962) отказываются от интриги трудового подвига, от направляющей роли партийного руководства, от модальности убеждения. В литературе 1960-х гг. авторы прибегают как к диегетической фигуре нарратора, так и к недиегетической, но в обоих вариантах изложение истории осуществляется в модальности частного мнения. Как и у Чехова, интенция имплицитного автора здесь не утвердительная, это интенция проблемного вопроса, молчаливо обращенного к читателю.

Дальнейший отход от соцреализма ознаменовался, с одной стороны, реставрацией классической литературной практики («деревенская проза», Юрий Трифонов, Василий Шукшин и др.), а с другой – постмодернистскими тенденциями литературного письма. Наиболее заметным явлением этого рода явился «Пушкинский дом» (1971) Андрея Битова. Но и здесь ключевая роль принадлежала актуализации литературной преемственности. Во-первых, выдвигающийся на передний план «образ автора» уходит своими корнями в романистику Пушкина и Лермонтова; во-вторых, поэти-

ка «Пушкинского дома» восходит к «орнаментальной прозе»: ослабленная событийность «компенсируется наличием сквозных тем, многозначных поэтических лейтмотивов, образующих символический подтекст», а роман в целом «обладает достаточно жесткой и стройной архитектурой, напоминающей нам о структуре лирического стихотворения» [Андрианова, 2011, с. 77–79]. О «смерти автора» в данном случае вести речь не приходится: фрагментарность текста, формируемая постмодернистским нарратором, преодолевается мощной оцеляющей интенцией имплицитного эстетического субъекта. Здесь это интенция ответственности, контрастирующая с предательством в диегетическом мире героев.

Интенцией ответственности следует признать авторскую интенцию и другого знаменитого произведения тех лет «Москва – Петушки» (1970) Венедикта Ерофеева, обычно причисляемого к постмодерну. Данный текст, написанный от первого лица демонстративно автобиографического нарратора, искусностью своей композицией, множеством интертекстуальных аллюзий, финалом, где диегетический нарратор погибает, делает инстанцию имплицитного автора неоспоримо присутствующей и вступающей в глубокое рассогласование с позицией героя.

Вообще в произведениях, прибегающих к фигуре ненадежного нарратора, – таких, как «Лолита» (1955, на русском – 1960-е гг.) Набокова, как «Москва – Петушки», как «Школа для дураков» (1973) Саши Соколова, – присутствие в нарративном дискурсе имплицитного автора выявляется с особой отчетливостью.

Вершинными достижениями нарративной литературы советского периода, не принадлежавшими к соцреализму, явились романы «Мастер и Маргарита» (1940) Михаила Булгакова и «Доктор Живаго» (1955) Бориса Пастернака – ярко новаторские произведения, сохраняющие при этом верность классическим законам словесной эстетической деятельности.

В «Мастере и Маргарите» Булгаков обращается к пушкинской традиции метанарративного «образа автора», неоднократно по ходу изложения событий вступающего в беседу с читателем. Диссоциация нарратора и автора здесь продемонстрирована текстом-в-тексте: главный герой произведения является автором собственного романа, где события излагаются в модальности знания, но сам при этом занимает эвристическую позицию угадывания истины. Получив подтверждение своей версии евангельских событий, Мастер восклицает: «О, как я угадал». Аналогичная позиция скрывается и за несколько шутовской речью первичного нарратора, увлеченно повествующего о проделках Воланда и его свиты, но при этом глубоко озабоченного возможностями творчества (действительно ли «рукописи не горят»?) и любви. Автохарактеристика пушкинского нарратора в «Евгении Онегине» – «шут печальный» – вполне применима и к булга-

ковскому «образу автора», отсылающего к наднавторской инстанции смысла, пребывающей в «пятом измерении» (свободном от времени).

Сходной может быть признана инстанция имплицитного автора и в романе Пастернака. С позиции вечности он вместе с главным героем соучаствует в разгадке тайны исторической соотносительности жизни и смерти. Нарративная модальность изложения здесь аналогична чеховской: кругозор нарратора шире, чем кругозор героя, но при этом его связывает с героем отношение человеческой солидарности в историческую эпоху катастрофической утраты человечности. «Доктор Живаго» весьма богат событиями исторического масштаба и биографическими, однако при этом он интенсивно наследует поэтику орнаментальной прозы. Вербализация наррации здесь композиционно, системой многообразных эквивалентностей, глубокой мифопоэтикой существенно уподобляет прозаический текст – поэтическому (см.: [Поэтика..., 2014]), а роман органично завершается стихами главного героя. Данное построение с энigmatической фигурой брата Евграфа в композиционном центре текста, пронизанного поразительными совпадениями, перекличками, эквивалентностями и палимпсестными наслоениями, делает явственно ощутимой верховную инстанцию имплицитного автора. В соответствии с органическим свойством художественных текстов, именуемым *mise en abyme*¹, главный герой романа сам выступает автором и осознает, что его стихи принадлежат тому, «что выше его, что находится над ним и управляет им»; они представляют собой «следующий по порядку шаг, который предстоит ей [мировой поэзии] сделать в ее историческом развитии». «Доктор Живаго» позволяет говорить «о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится как решение одной из объективных задач мировой культуры» [Маркович, 1996, с. 175].

Наиболее заметные фигуры русской постмодернистской прозы – Саша Соколов, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин – воссоздают авторскую интенцию тотальной иронии, сформировавшуюся в «Мелком бесе» Сологуба. Так, знаменитый роман Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), диегетическое пространство которого является абсолютной пустотой, написан в «стратегии анекдота» (см.: [Богданова и др., 2008]). Как говорится в самом романе, «весь этот мир – это анекдот, который Господь Бог рассказал самому себе». В «Generation 'П'» (1999) иронично «само событие рассказывания», формирующее «иронический метасюжет» и героя как «фигуру сюжетной иронии» [Силантьев, 2006, с. 174]. Деструктивную тенденцию иронической нарративности на рубеже тысячелетий продолжает Михаил Шишкин, приводя, например, роман «Взятие Измаила» (1999) к эффекту

¹ Повторение общего структурного принципа целого текста в его части (см.: [Dällenbach, 1977; Муравьева, 2016]).

«нарратологической пустоты» и разрушая сложившуюся за два столетия диссоциацию между нарратором и автором (см.: [Шатин, 2015, с. 328–335]).

К неразличению этих фигур приводит также и весьма распространенное в новейшей литературе стирание границ между нарративными практиками *fiction* и *non-fiction*, у истоков которого обнаруживается авторитетная фигура Сергея Довлатова. В романе «Даниэль Штайн, переводчик» (2006) Людмила Улицкая, можно сказать, возвращается к исходному карамзинскому синкретизму нарратора и автора (см.: [Гримова, 2018, с. 75–93]).

Противоположная тенденция восстановления эстетической завершенности нарративного произведения реализуется ведущим русским прозаиком современности Евгением Водолазкиным. В романе «Лавр» (2012) писатель достигает парадоксальной гибридации средневекового жанра жития и классической романной целостности. «Мифогенное» повествование, обращение к «точке зрения вечности» (аналогичное «обратной перспективе» в иконописи, исследованной Павлом Флоренским) в сочетании с типовыми интригами романного жизнеописания и густой сетью мотивных эквивалентностей [Там же, с. 180–192] органически связывают архаическое мироощущение с исторически актуальным опытом личностного присутствия в мире. Столь сложная когерентность нарративного целого на фоне скупого и «простодушного» повествования, не разграничивающего тексты нарратора и персонажей, явственно отсылает к инстанции имплицитного автора-творца. Еще очевиднее такого рода диссоциация в «Авиаторе» (2016), где Водолазкин искусно прибегает к фигуре ненадежного нарратора – персонажа, восстанавливающего самоидентичность, – продолжая следовать установке на нарративное преодоление времени, преемственно связывающей его романы с «Мастером и Маргаритой» и «Доктором Живаго».

Список литературы

Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе Андрея Битова. СПб., 2011.

Белая Г. А. Стилевой регресс: о стилевой ситуации в литературе соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 556–568.

Богданова О. В., Кибальник С. А., Сафронова Л. В. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб., 2008.

Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 124–160.

Гримова О. А. Поэтика современного русского романа: жанровые трансформации и повествовательные стратегии. Екатеринбург, 2018.

Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск: Наука, 2001.

Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск, 2013.

Замятин Е. Закулисы [1929] // Замятин Е. Соч. М.: Современник, 1988. С. 461–472.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975.

Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака: «Герой нашего времени» – «Доктор Живаго» // Автор и текст / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. С. 150–178.

Маркович В. М. Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века // Маркович В. М. Избранные работы. СПб., 2008. С. 290–304.

Муравьева Л. Е. Редупликация (*mise en abyme*) и текст-в-тексте // Новый филологический вестник (РГГУ). 2016. № 2 (37). С. 42–52.

Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении / Под ред. В. И. Тюпы. М.: Intrada, 2014.

Силантьев И. В. Газета и роман: риторика дискурсных смещений. М.: Языки славянской культуры, 2006.

Социокультурный феномен шестидесятых / Под ред. В. И. Тюпы, О. В. Федунинной. М.: РГГУ, 2008.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высш. шк., 1989.

Тюпа В. И. Коммуникативная стратегия чеховской поэтики // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава, 2006. С. 17–32.

Тюпа В. И. Солярные повторы в романе Гончарова «Обломов» // Критика и семиотика. 2010а. № 14. С. 113–117.

Тюпа В. И. Функция читателя в чеховском нарративе // Русская литература. 2010б. № 3. С. 45–50.

Тюпа В. И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 19–24.

Цилевич Л. М. Повествователь в чеховском рассказе // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 280–282.

Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

Шатин Ю. В. Русская литература в зеркале семиотики. М.: Языки славянской культуры, 2015.

Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянских культур, 2008.

Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1983.

Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977.

Fludernik M. The Diachronization of Narratology. *Narrative*, 2003, vol. 11, no. 3, p. 331–348.

Jong, I. de. Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative). In: *Handbook of Narratology*. 2nd ed. Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1, p. 115–122.

Schmid W. *Narratology. An Introduction*. Berlin, New York, de Gruyter, 2010.

Schmid W. Poetic or Ornamental Prose. In: *Handbook of Narratology*. 2nd ed. Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1, p. 720–725.

Tiupa V. Интрига слова в рассказе В. Набокова «Рождество». In: Tiupa V. *Wykłady z nieklasycznej narratologii*. Toruń, 2018, p. 169–173.

Article metadata

Title: Author and Narrator in the History of Russian Literature *

Author: V. I. Tiupa

Author's e-mail: v.tiupa@gmail.com

Author affiliation: Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation)

Abstract. The correlation between the author and narrator figures is considered not only theoretically, but in the diachronic aspect for the first time, as historically changed from Karamzin to Vodolazkin. The syncretism of these narrative instances in Karamzin's prose was replaced by their radical segregation by Pushkin in playing forms of "image of the author" or the unreliable narrator (like Belkin), that leads to the emergence of an implicit authorial instance. The Great Russian classics (with the exception of "War and Peace") refuse the "image of the author", gives to the implicit authorship the status of a representation of the being truth. The crisis of classical authorship at the turn of the 19th and 20th centuries gives rise to various modifications in symbolism, in "ornamental" prose, in socialist realism, in postmodernism. The article also deals with the issue of creative reconstruction of the classical opposition in the works by Bulgakov, Pasternak, during The Thaw in 1960s and in modern Russian prose.

Key words: author, narrator, historical narratology, image of the author, unreliable narrator, crisis of authorship.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-22-39

Reference literature (in translation):

Andrianova M. D. *Avtorskie strategii v romannoy proze Andrey Bitova*. St. Petersburg, Biblioteka rossijskoj akademii nauk, 2011. (in Russ.)

* This work was supported by the Russian Science Foundation grant No. 17-78-30029.

Belaya G. A. Stilevoj regress: o stilevoj situatsii v literature sotsrealizma. In: *Sotsrealisticheskiy kanon*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, p. 556–568. (in Russ.)

Bocharov S. G. Zagadka ‘Nosa’ i tajna litsa. In: *Gogol’: Istoriya i sovremenost’*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1985, p. 124–160. (in Russ.)

Bogdanova O., Kibalnik S., Safronova L. *Literaturnye strategii Viktora Pelevina*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2008. (in Russ.)

Booth W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1983.

Chumakov Yu. N. *Stikhotvornaya poetika Pushkina*. St. Petersburg, Gosudarstvenny Pushkinskiy Teatral’ny tsentr Publ., 1999. (in Russ.)

Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, 1977.

Fludernik M. The Diachronization of Narratology. *Narrative*, 2003, vol. 11, no. 3, p. 331–348.

Grimova O. A. Poetika sovremennogo russkogo romana: zhanrovye transformatsii i povestvovatel’nye strategii. Ekaterinburg, Intmedia Publ., 2018. (in Russ.)

Jong, I. de. Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative). In: *Handbook of Narratology*. 2nd ed. Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1, p. 115–122.

Markovich V. M. Avtor i geroj v romanakh Lermontova i Pasternaka: “Geroy nashogo vremeni” – “Doktor Zhivago”. In: *Avtor i tekst*. Eds. V. M. Markovich, V. Schmid. St. Petersburg, St. Petersburg Uni. Press, 1996, p. 150–178. (in Russ.)

Markovich V. M. *Chelovek v romanakh I. S. Turgeneva*. Leningrad, LSU Press, 1975. (in Russ.)

Markovich V. M. Paradoks kak printsip postroeniya kharaktera v russkom romane 19 veka. In: *Markovich V. M. Izbrannye raboty*. St. Petersburg, 2008, p. 290–304. (in Russ.)

Schmid W. *Narratologiya*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury, 2008. (in Russ.)

Schmid W. *Narratology. An Introduction*. Berlin, New York, de Gruyter, 2010.

Schmid W. Poetic or Ornamental Prose. In: *Handbook of Narratology*. 2nd ed. Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1, p. 720–725.

Schmid W. *Proza kak poeziya*. St. Petersburg, INAPRESS, 1998. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Narratologicheskaya pustota v sovremennom khudozhestvennom tekste (“Vzyatie Izmaila” M. Shyshkina). In: *Shatin Yu. V. Russkaya literatura v zerkale semiotiki*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury, 2015, p. 328–335. (in Russ.)

Silantev I. V. *Gazeta i roman: ritorika diskursnykh smesheniy*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury, 2006. (in Russ.)

Tiupa V. Intriga slova v rasskaze V. Nabokova “Rozhdestvo”. In: Tiupa V. *Wyklady z nieklasycznej narratologii*. Toruń, 2018, p. 169–173. (in Russ.)

Tiupa V. I. Funktsiya chitatelya v chekhovskom narrative. *Russkaya literatura*, 2010, no. 3, p. 45–50. (in Russ.)

Tiupa V. I. *Khudozhestvennost’ chekhovskogo rasskaza*. Moscow, Vysshaya shkola, 1989. (in Russ.)

Tiupa V. I. *Povesti pokojnogo Ivana Petrovicha Belkina, izdannye A. P.* In: Darvin M. N., Tjupa V. I. *Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina*. Novosibirsk, Nauka, 2001, p. 151–224. (in Russ.)

Tiupa V. I. *Solyarnye povtory v romane Goncharova “Oblomov”*. *Critique & Semiotics*, 2010, iss. 14, p. 113–117. (in Russ.)

Tiupa V. I. *The Communicative Strategy of Chekhov’s Poetics*. In: Chekhov: *Poetics – Hermeneutics – Thematics*. Ottawa, 2006, p. 1–20. (in Russ.)

Tiupa V. I. *Zhanrovaya priroda narrativnykh strategiy*. *Filologicheskij klass*, 2018, no. 2 (52), p. 19–24. (in Russ.)

Tiupa V. I., Fedunina O. (comp.) *Sotsiokul’turnyj fenomen shestidesyatykh*. Moscow, RSHU Press., 2008. (in Russ.)

Tsilevich L. M. *Povestvovatel’ v chekhovskom rasskaze*. In: A. P. Chekhov. *Entsiklopediya*. Comp. and ed. by V. B. Kataev. Moscow, Prosveshchenie Publ., 2011, p. 280–282. (in Russ.)

Zamyatin E. *Zakulisy [1929]*. In: Zamyatin E. *Sochineniya*. Moscow, Sovremennik Publ., 1988. (in Russ.)

Zhilicheva G. *Narrativnye strategii v zhanrovoy structure romana (na materiale russkoy prozy 1920–1950-kh gg.)*. Novosibirsk, NSPU Press., 2013. (in Russ.)