



LUDWIG-  
MAXIMILIANS-  
UNIVERSITÄT  
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU



86

АНГЕЛИНА МАСЛЕННИКОВА

## Аукториальность в современных русских романах

Михаил Шишкин *Письмовник, Взятие Измаила* и  
Евгений Водолазкин *Авиатор, Лавр*

Die Auktorialität in russischen Gegenwartsromanen.  
Michail Šiškin *Briefsteller, Die Eroberung von Ismail* und  
Evgenij Vodolazkin *Luftgänger, Laurus*

Аукториальность в современных  
русских романах

Михаил Шишкин *Письмовник, Взятие Измаила* и Евгений  
Водолазкин *Авиатор, Лавр*

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie der  
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Angelina Maslennikova  
aus  
Nizhny Novgorod  
2025

Referent: Prof. Dr. R. Eshelman  
Korreferent: Prof. Dr. R. Nicolosi  
Datum der mündlichen Prüfung: 06.05.2025

Angelina Maslennikova

Аукториальность в современных русских романах.  
Михаил Шишкин *Письмовник*, *Взятие Измаила* И Евгений  
Водолазкин *Авиатор*, *Лавр*

Die Auktorialität in russischen Gegenwartsromanen.  
Michail Šiškin *Briefsteller*, *Die Eroberung von Ismail* und  
Evgenij Vodolazkin *Luftgänger*, *Laurus*

Dissertationen der LMU München

Band 86

# Аукториальность в современных русских романах

Михаил Шишкин *Письмовник, Взятие Измаила* и  
Евгений Водолазкин *Авиатор, Лавр*

# Die Auktorialität in russischen Gegenwartsromanen

Michail Šiškin *Briefsteller, Die Eroberung von Ismail*  
und Evgenij Vodolazkin *Luftgänger, Laurus*

von  
Angelina Maslennikova

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**.

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Angelina Maslennikova 2025

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2025

Zugleich Dissertation der LMU München 2025

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-354237>

<https://doi.org/10.5282/edoc.35423>

ISBN 978-3-487-17159-3

# Inhalt

Благодарности .....	3
Die deutsche Zusammenfassung .....	5
1 Введение .....	13
2 Аукториальность I. Аукториальные стратегии в модернистской и постмодернистской художественной прозе .....	37
3 Аукториальная стратегия в романе Михаила Шишкина <i>Письмовник</i> .....	67
3.1 Аукториальное моделирование времени в романе <i>Письмовник</i> .....	67
3.2 Соотнесение аукториального моделирования темпоральности в романе <i>Письмовник</i> с некоторыми пост-постмодернистскими концепциями .....	78
3.3 Романное время как ирреальная темпоральность .....	84
3.4 Истолкование трансцендентного .....	101
4 Аукториальное моделирование темпоральности в романе Михаила Шишкина <i>Взятие Измаила</i> .....	109
4.1 Трансдигетическое сотворение темпоральности .....	109
4.2 Сотворённая темпоральность в контексте пост-постмодернистских концепций .....	139
5 Аукториальная стратегия в романе Евгения Водолазкина <i>Авиатор</i> .....	145
5.1 „Замороженная темпоральность“ в романе <i>Авиатор</i> .....	145
5.2 Распространение описаний „замороженной темпоральности“ на повествовательном уровне .....	160
5.3 Напряжение между „замороженной“ и линейной темпоральностями в романе .....	167

5.4 „Замороженная темпоральность“ в соотнесении с пост-постмодернистским понятием постиронии, или аутентичности.....	173
6 Аукториальное моделирование метафизического в романе Евгения Водолазкина <i>Лавр</i> .....	177
6.1 Метафизическая амбивалентность повествователя в романе <i>Лавр</i> .....	177
6.2 Аукториальное моделирование метафизического в соотнесении с пост-постмодернистскими концепциями.....	196
7 Аукториальность II. Аукториальная стратегия, используемая в современной русской художественной прозе.....	201
8 Заключение.....	219
9 Библиография.....	231

*Моим любимым и любящим родителям.*



# Благодарности

«Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему дай славу [...]»

(Пс. 113:9)

Огромная признательность моему любимому научному руководителю, профессору доктору Раулю Эшельману за его особую требовательность ко мне, которую я научилась ценить выше любого комплимента, за веру в меня, самоотверженный труд и подаренную возможность пройти этот путь с его отеческой поддержкой.

Сердечная благодарность профессору доктору Светлане Ефимовой за отзывчивость, умение найти бесценные в трудную минуту, тёплые слова поддержки и радость нашего неформального общения.

Отдельно хотелось бы поблагодарить участников исследовательского коллоквиума института славистики LMU, а также председателей коллоквиума Graduate School Language & Literature за искренний интерес к моему проекту и ценные комментарии.

Meinen besonderen herzlichen Dank möchte ich dazu auf Deutsch Herr Dr. Markus Wiefarn für seine aufwändige Arbeit als Wissenschaftskoordinator der Klasse für Literatur aussprechen.



# Die deutsche Zusammenfassung

„Das Bild des Autors“, „der abstrakte Autor“ oder „der implizite Autor“, „die auktoriale Ebene“ – was verbindet diese narratologischen Begriffe miteinander? Zur Beantwortung dieser Frage lässt sich zunächst feststellen, dass das Auftreten dieser weitgehend synonym verwendeten Begriffe auf unvermindertes Interesse der Forscher an den Prinzipien der Umsetzung von der Auktorialität oder auktorialen Strategien im literarischen Text sowie an den Effekten, die sie beim Rezipienten hervorrufen können, zurückzuführen ist. Die Besonderheiten auktorialer Strategien und die durch sie erzeugten Effekte ermöglichen Fiktion in verschiedene literarische Epochen zu unterscheiden. Die vorliegende Dissertation ist der Analyse innovativer auktorialer Strategien in den Romanen *Briefsteller*, *Die Eroberung von Ismail* sowie *Der Luftgänger, Laurus* von den zeitgenössischen russischen Autoren Michail Šiškin und Jewgeni Wodolazkin gewidmet. Die Arbeit besteht aus einer Einleitung, einem zweiteiligen theoretischen Kapitel, vier analytischen Kapiteln und einer Schlussfolgerung. In der Einleitung wurden die Relevanz des Problems, die Ziele und Zielsetzungen dieser Forschung sowie ihre wissenschaftliche Neuheit dargelegt und auch die Struktur der Arbeit vorgestellt. Die Relevanz des Themas ist dadurch gegeben, dass in Bezug auf die zeitgenössische russische Kultur der letzten Jahre bestimmte charakteristische Merkmale auffallen, und nämlich eine ironiefreie Darstellung mythologischer, metaphysischer, historischer, ethischer und ästhetischer Themen, die von vielen Kritikern und Forschern als anti-postmodernistische Tendenzen wahrgenommen werden. Die Fraglichkeit der meisten post-postmodernistischen Konzepte, die diese anti-postmodernistische Tendenzen am Material von russischen gegenwärtigen Texten konzeptuell zu erfassen versuchen, besteht darin, dass es entweder keinen einheitlichen methodologischen Ansatz zur Beschreibung der russischen Gegenwartsprosa und ihrer innovativen auktorialen Strategien gibt oder dass unter den Forschenden kein Konsens bezüglich ihrer Abgrenzung zu den modernistischen und postmodernistischen Modellen der Auktorialität besteht.

In Bezug auf die zeitgenössische russische Literatur und insbesondere die Prosa der letzten Jahre lassen sich ähnliche Tendenzen in einer Reihe von Texten erkennen, sowohl bei Michail Šiškin und Jewgeni Wodolazkin, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, als auch bei Autoren wie Alexej Warlamow, Pawel Krusanow, Sachar Prilepin, Gusel Jachina und Alexej Iwanow. Wodolazkin und Šiškin heben sich jedoch von den meisten ihrer schriftstellenden, russischen Zeitgenossen durch die besondere Bedeutung ihrer Werke in einer diachronen Perspektive des literarischen Prozesses ab. Insbesondere die stilistischen und poetologischen Merkmale ihrer Prosa haben viele Forscher dazu veranlasst, die Kontinuität der Werke im Verhältnis zur Prosa von Iwan Bunin, Wladimir Nabokov, Saša Sokolov sowie zu den Klassikern des westeuropäischen Modernismus hervorzuheben. In diesem Zusammenhang stellt die Untersuchung der in den Romanen von Šiškin und Wodolazkin verwendeten innovativen auktorialen Strategie, die den modernistischen und postmodernistischen Modellen der Auktorialität entgegengesetzt werden könnte, nicht nur ein berechtigtes Forschungsinteresse dar, sondern setzt auch die vorgegebene Richtung der literaturwissenschaftlichen Tradition fort.

Diese Dissertation setzt die Untersuchung des Problems der Auktorialität anhand der genannten Werke der russischen fiktionalen Gegenwartsprosa fort, verfolgt jedoch nicht das Ziel, eine neue narratologische Studie zu präsentieren. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem Versuch, narrative Strategien zu untersuchen, die spezifisch für eine Reihe gegenwärtige Prosatexte sind und die das Entstehen innovativer auktorialer Strategien und ihnen entsprechenden Effekte vermitteln. **Ziel** dieser Untersuchung ist es daher, die innovative auktoriale Strategie zu erforschen, die in der russischen Gegenwartsprosa verwendet wird und die als Alternative zu den modernistischen und postmodernistischen Modellen der Auktorialität betrachtet werden könnte.

Insbesondere kann als allgemeiner innovativer auktorialer Grundsatz, der in den Romanen *Briefsteller*, *Die Eroberung von Ismail* von Šiškin sowie *Der Luftgänger*, *Laurus* von Wodolazkin verwendet wird, die formal vermittelte auktoriale Modellierung hervorgehoben werden. Diese Modellierung bewirkt einen Verweis des Lesers auf eine einheitliche auktoriale Instanz, wobei jedoch eine inhaltlich vollständige Ein-

heit nicht erreicht werden kann. Die Besonderheiten der narrativen Organisation dieser untersuchten Romane bestimmen die Nutzung auktorialer Modellierungen in drei formal unterschiedlichen auktorialen Strategien vor: „*transdiegetic gestures*“<sup>1</sup>, „*auktoriale Ich-Erzählung*“ und „*double framing*“<sup>2</sup>.

**Die Auswahlkriterien** für die untersuchten Romane basierten auf mehreren Faktoren. In jedem der untersuchten Romane werden auf Erzählebene vor dem historischen Hintergrund die Zeit, Metaphysik, Ethik oder Ästhetik thematisiert. Dabei wird die Dekonstruktion durch die postmoderne Ironie auf auktorialer Ebene nicht vorgenommen. Gleichzeitig bleibt der Grund für die Thematisierung des Transzendenten in jedem dieser vier Texte auf Erzählebene ungeklärt. Aufgrund dessen kann ein gemeinsames auktoriales Prinzip für diese Romane herausgestellt werden, nämlich dass ein Effekt der transzendenten Offenbarung durch auktoriale Modellierung auf Erzählebene für den Rezipienten zugänglich wird. **Die Methodologie** stützt sich auf die Begriffe und Konzepte von Franz Stanzel und Wolf Schmid (Narratologische Konzepte), Daniel Popes Konzept der „*transdiegetic gestures*“<sup>3</sup>, Raoul Eshelmans Konzepte „*first-person authorial narration*“ und „*double framing*“<sup>4</sup>, Mary Hollands Konzept des „*metafictional realism*“<sup>5</sup>. Durch diese Methodologie wird versucht, die einzigartigen narrativen Strategien der russischen Gegenwartsprosa zu erfassen und deren innovative auktoriale Strategien zu beschreiben.

Im theoretischen Teil „1. Die Auktoriatät I. Auktoriale Strategien in modernistischer und postmodernistischer Fiktion“ wurden zunächst anhand einer Durchsicht wissenschaftlicher Literatur die auktorialen Strategien in modernistischer und postmodernistischer Fiktion untersucht. Damit sieht sich die Wahl der Romane als Material für diese Studie gerechtfertigt. Anschließend wurde auf der Grundlage einiger

1 Pope, D. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*, Amherst, S. 242.

2 Eshelman, R. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora, S. 19.

3 Pope, D. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*, Amherst, S. 242.

4 Eshelman, R. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora, S. 19.

5 Holland, M. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, New York, S. 56.

Thesen von Mary Hollands Konzept des metafiktionalen Realismus in Bezug auf die in dieser Studie betrachteten Romane **die zentrale Hypothese** dieser Studie aufgestellt. Diese lautete nämlich, dass die Texte eine innovative auktoriale Strategie verwenden, die im Gegensatz zu modernistischen und postmodernistischen Modellen der Auktoriatät stehen könnten. Die vorliegende Hypothese basierte auf zwei Annahmen. Die erste davon war, dass die auktoriale Strategie, die in den betrachteten Romanen von Šiškin und Wodolaskin verwendet wird, einen formal vermittelten Verweis des Lesers auf eine einheitliche auktoriale Instanz ermöglicht, wobei jedoch eine inhaltliche vollständige Einheit nicht erreicht werden kann. Die zweite Annahme war, dass diese auktoriale Strategie die Entstehung des Effekts der unmittelbaren Erfahrung der transzendenten Offenbarung vorgibt, die auf besonderer Weise auf der Erzählebene konstruiert wird.

Im Kapitel „2. *Auktoriale Strategie im Roman Briefsteller*“ wurde im genannten literarischen Text verwendete auktoriale Strategie konsequent analysiert. Im Verlauf der Analyse wurde festgestellt, dass es im Roman zwei Arten von Zeitlichkeit zu unterscheiden sind. Dazu gehören nämlich die Bezeichnungen der von den Protagonisten astronomisch wahrgenommenen, linearen Zeit und die metaphorische Thematisierung der von den Protagonisten unreflektiert wahrnehmenden irrealen Zeitlichkeit. Die unreflektierte Thematisierung von den Protagonisten irrealer Zeitlichkeit markiert die Darstellung des Transzendenten, was auf der Ebene der Diegese unerklärlich bleibt. Daher ist es unmöglich herauszufinden, warum die Zeiten auseinandergehen und wieder zusammenlaufen, sowie von wem und zu welchem Zweck der *Briefsteller* verfasst wurde. Ausgehend von der durchgeführten Analyse lässt das charakteristische Prinzip der auktorialen Strategie im Roman *Briefsteller* als die auktoriale Modellierung des Effekts der transzendenten Offenbarung bestimmen, die durch eine narrative Strategie wie „*transdiegetic gestures*“ auf den Rezipienten erzeugt wird.

Im Kapitel „3. *Auktoriale Modellierung der Zeitlichkeit im Roman Die Eroberung von Ismail von Michail Šiškin*“ wurden die Merkmale der auktorialen Strategie betrachtet. Auch in diesem Roman lassen sich zwei Arten von Zeitlichkeit unterscheiden. Der erste Typus der Zeitlichkeit umfasst die Bezeichnungen linearer Zeit, die auf der narrativen Ebene

entstehen. Die zweite Art von Zeitlichkeit umfasst in einigen Erzählfragmenten metaphorische Beschreibungen erschaffener Zeitlichkeit, deren Entstehung auf der Erzählebene unklar bleibt. Diese heterogenen Erzählfragmente sind die Erzählkommentare, die sich nicht in eine eigene metapoetische Ebene einordnen lassen. Anhand der Textanalyse könnte festgestellt werden, dass durch diese Erzählfragmente eine transdiegetische Erschaffung der Zeitlichkeit ermöglicht wird. Mit Hilfe von „transdiegetic gestures“ wird die vertikale Modellierung des Effekts der transzendenten Offenbarung vermittelt, was als Hauptprinzip der auktorialen Strategie in diesem Roman betrachtet werden kann.

Im Kapitel „4. Auktoriale Strategie in Jewgeni Wodolazkins Roman *Der Luftgänger*“ wurden die Hauptprinzipien der auktorialen Strategie in dem genannten Text konsequent untersucht. In diesem Roman lassen sich wieder zwei Arten von der Zeitlichkeit unterscheiden. Die erste Art der Zeitlichkeit umfasst die Bezeichnungen in Ich-Erzählungen sowohl des Protagonisten als auch anderer Charaktere linear wahrgenommener Zeit. Die zweite Art der Zeitlichkeit, oder die „eingefrorene Zeitlichkeit“, umfasst Beschreibungen der vom Protagonisten subjektiv wahrgenommenen Zeit, was auf seine teilweise metaphysische Essenz zurückzuführen ist, die er sich nach vielen Jahren des Einfrierens und Auftauens angeeignet hat. Die eingefrorene Zeitlichkeit bleibt dem offenen Schluss des Romans infolge unerklärlich, doch die Entstehung ihrer Beschreibungen die Heterogenität der Erzählebene bestimmt. Anhand der Textanalyse konnte festgestellt werden, dass die zentrale auktoriale Strategie, die in diesem Roman den Effekt der transzendenten Offenbarung dem Rezipient vermittelt, anhand von solchen Erzählstrategien, wie dem auktorialer Ich-Erzähler und „transdiegetic gestures“, realisiert wird.

Im Kapitel „5. Die auktoriale Modellierung des Metaphysischen im Roman *Laurus* von Jewgeni Wodolazkin“ wurden die Merkmale der auktorialen Strategie in dem genannten Text betrachtet. Die Besonderheit der Erzählebene des Romans besteht darin, dass der auktoriale Erzähler sowohl über eine mittelalterliche als auch eine lineare, gegenwärtige Zeitwahrnehmung verfügt, was ihn zu einem metaphysisch ambivalenten Vermittler zwischen Mittelalter und Gegenwart macht. Dabei beschränkt sich die metaphysische Ambivalenz des auktorialen

Erzählers nur auf die Erzählebene. Dem Hauptprinzip der auktorialen Strategie in diesem Roman kann die vertikal organisierte, formal bedingte Vermittlung des Effekts der transzendenten Offenbarung an den Rezipienten zugeordnet werden. Dies wird durch eine Erzählstrategie, wie die eines metaphysisch ambivalenten auktorialen Erzählers oder eines performatistischen Erzähler-Vermittlers als ein Bestandteil einer performatistischen Doppelrahmung, durchgeführt.

Im zweiten Teil des Theoriekapitels „6. *Die Auktoriatät II. Auktoriale Strategien in russischer Gegenwartsprosa*“ wurden die Ergebnisse in den vier analytischen Kapiteln durchgeführten Forschung zusammengefasst. So wurden im Zuge der vorliegenden Forschung die zentrale Hypothese hinsichtlich der in diesen Romanen verwendeten innovativen auktorialen Strategie sowie die zwei im ersten theoretischen Teil aufgestellte Annahmen bestätigt: erstens hinsichtlich der formal vermittelten, auktorialen Modellierung bei der Unerreichbarkeit jedoch inhaltlich vollständigen Einheit; zweitens hinsichtlich des besonderen, auf narrativer Ebene konstruierten bzw. formal vermittelten Effekts unmittelbarer Erfahrung der Authentizität von etwas.

Zu **den Ergebnissen** der in den vorliegenden Kapiteln durchgeführten Analyse gehört nämlich die Identifizierung einer spezifischen auktorialen Strategie, die in den oben genannten Romanen von Wodolazkin und Šiškin verwendet wird und die formal vermittelten Verweise auf die inhaltlich unerreichbare, aber einzelne auktoriale Instanz darstellt. Dadurch wird der Effekt der transzendenten Offenbarung bei dem Rezipienten hervorgerufen. Davon ausgehend, dass die formal vermittelte Einheit auf der auktorialen Ebene nicht die Realität regeneriert, sondern einen alternativen Ausgang ins Transzendente anbietet, kann diese auktoriale Strategie den Prinzipien der Rhizomatik, Simulativität und Antireferentialität als konstruierende Merkmale der postmodernistischen Metaprose gegenübergestellt werden.

Darüber hinaus ermöglicht die formale Mittelbarkeit, die den Effekt einer transzendenten Offenbarung erzeugt — ein zentrales Merkmal der auktorialen Strategie in den oben genannten Romanen von Wodolazkin und Šiškin —, eine Gegenüberstellung mit der postmodernistischen Aufhebung auktorialer Intention sowie der postmodernistischen Nivellieren aller Prinzipien der Hierarchie. Die in dieser Forschung

untersuchte auktoriale Strategie, die sich durch die formale Mittelbarkeit bei der Erzeugung des Effekts der transzendenten Offenbarung auszeichnet, kann zudem den Prinzipien der modernistischen auktorialen Strategie gegenübergestellt werden. Diese modernistischen Prinzipien basieren beispielsweise auf der Unmittelbarkeit bei der Schaffung eines Effekts der Authentizität durch Referenzialität sprachlicher Ausdrucksmittel, dem Effekt der Entfremdung und andere vergleichbare Strategien.

Somit kann die in den zur Analyse ausgewählten Romanen von Wodolazkin und Šiškin verwendete auktoriale Strategie den modernistischen und postmodernistischen auktorialen Strategien gegenübergestellt werden und in gewissem Maße mit post-postmodernistischen Konzepten der Auktorialität verglichen werden. So wurden als „*post-postmodernistische*“ Konzepte im abschließenden theoretischen Teil die von Mary Holland und Nadine Fessler zum Material der englischen Literatur aufgestellten Thesen zur Auktorialität betrachtet sowie einige Einzelbestimmungen der Auktorialität in der performativen Theorie von Raoul Eshelman, die von ihm am Material der russischen Literatur formuliert wurden.

In der Schlussfolgerung wurde ein kurzer Überblick über ihre Struktur in Form einer Bezeichnung des Forschungsproblems, seiner Ziele, Zielsetzungen, Methodik sowie der im Analyseprozess erzielten Ergebnisse gegeben. Die wissenschaftliche Neuheit dieser Studie ist wie folgt. Erstens wurde bei der Analyse der Auktorialität eine vom Strukturalismus und Poststrukturalismus abweichende Methodik verwendet, und zweitens wurde in dieser Studie versucht, eine systematische Beschreibung der innovativen auktorialen Strategie anzubieten, die für die russische Gegenwartsprosa spezifisch ist und deren Effekte nicht im Widerspruch zu den zuvor von Forschern identifizierten post-postmodernistischen Tendenzen stehen würden. Darüber hinaus wurde in der Schlussfolgerung die wissenschaftliche Bedeutung der Ergebnisse analysiert und Perspektiven für deren Verwendung in nachfolgenden Studien skizziert.



# 1 Введение

«Образ автора», «абстрактный автор», или «имплицитный автор», «аукториальный уровень» — что объединяет между собой перечисленные нарратологические термины? В качестве ответа на данный вопрос можно констатировать, что появление данного ряда преимущественно синонимичных друг другу понятий обусловлено издавна не угасающим интересом исследователей к вопросу о принципах реализации в художественном тексте аукториальности, или аукториальных стратегий, а также тех эффектов, которые они способны производить на реципиента. Особенности аукториальных стратегий и производимые благодаря им эффекты делают возможным противопоставление художественной прозы той или иной литературной эпохи. Данное исследование посвящено изучению инновационной аукториальной стратегии в романах *Письмовник*, *Взятие Измаила*, *Авиатор*, *Лавр* двух современных русских писателей соответственно: Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина.

В отношении современной русской культуры последних нескольких лет обращают на себя внимание присущие ей следующие характерные особенности: не ироничное представление мифологических, метафизических, исторических, этических и эстетических тем, что рассматривается многими критиками и исследователями как антипостмодернистские тенденции. В качестве примера из области кино здесь могут быть упомянуты лишённые постмодернистской иронии тематизация истории и метафизического в фильмах *Рай* и *Грех* режиссёра Андрея Кончаловского, библейские реминисценции и проблематизация этического в фильмах *Левиафан*, *Нелюбовь* Андрея Звягинцева, неироничное представление мифологических, сакральных тем в работах художника Евгения Антуфьева и других. Применительно к русской литературе, и, в частности, художественной прозе последних лет представляется возможным отметить, что схожие тенденции могут быть обнаружены в ряде прозаических текстов Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина, непосредственно оказавшихся в цен-

тре данного исследования, а также таких писателей, как, например, Алексей Варламов, Павел Крусанов, Захар Прилепин, Гузель Яхина, Алексей Иванов. Перечисленные авторы уже достаточно давно вошли в современный литературный канон, формируемый толстыми литературными журналами и престижными премиями. Однако от большинства из них Водолазкина и Шишкина отличает особая значимость их художественной прозы в диахронической перспективе литературного процесса. Так, Михаил Шишкин дебютировал в русской литературе на смене исторических вех. Его первый, написанный в традициях постмодернистской прозы роман *Всех ожидает одна ночь* выходит сразу после распада СССР. В двух последующих, отличных от первого по своей поэтике прозаических текстах: *Взятие Измаила* и *Венерин волос*, и образующих вместе с романом *Письмовник* трилогию, названный исторический период и характерные для него общественно-политические дискуссии отчасти подвергаются критическому осмыслению, которое приобретает особое значение благодаря автобиографическим сюжетным линиям. При этом, кроме исторического контекста, не менее важную роль при анализе романов Шишкина занимает контекст литературный. А именно, стилистические и поэтологические особенности шишкинский прозы позволили многим исследователям отмечать преемственность его творчества по отношению к прозе Ивана Бунина, Владимира Набокова, Саши Соколова, а также классиков западноевропейского модернизма. В этой связи изучение в настоящей работе используемой в романах Шишкина инновационной аукториальной стратегии, которая могла бы быть противопоставлена модернистской и постмодернистской моделям аукториальности, не только представляет собой закономерный исследовательский интерес, но и продолжает заданный вектор литературоведческой традиции.

Евгений Водолазкин до своего творческого дебюта являлся по роду деятельности учёным, специалистом по древнерусской литературе. В связи с этим значимость его прозы для современной русской литературы оказалась предопределена как его близким знакомством с известным филологом-медиевистом, бывшим заключённым Соловецкого лагеря Дмитрием Лихачёвым, так и

непосредственно самой научной деятельностью. Так, в его прозе тема прошлого оказывается уникальной в своём роде попыткой критического осмысления из перспективы двадцать первого века исторических травм века двадцатого. Кроме этого, в своих романах Водолазкин перерабатывает стилистический и поэтологический опыт древнерусской литературы, а также классиков русской модернистской прозы, благодаря чему его романы в диахронической перспективе также обнаруживают преемственность по отношению к прозе Ивана Бунина, Владимира Набокова, Ивана Шмелёва и других. Как и в случае с названными шишкинским романом, наличие даного факта обосновывает закономерность изучения используемой в выбранных для настоящего исследования романах Водолазкина инновационной аукториальной стратегии.

Обращение в данном исследовании к романам Евгения Водолазкина и Михаила Шишкина обусловлено очевидным различием ценностных ориентиров названных писателей. Так, Михаил Шишкин на протяжении последних трёх десятилетий живёт в эмиграции в Швейцарии и подвергает в своих интервью критике современную российскую действительность. Евгений Водолазкин, напротив, лоялен по отношению к современной российской общественно-политической жизни и вполне гармонично чувствует себя в России. Если Водолазкина применительно к его творчеству можно назвать апологетом христианства, то в романах Шишкина, в наибольшей степени напоминающих в первом приближении постмодернистскую прозу, обращение к христианским темам не является очевидным. Так, Евгений Водолазкин в своих интервью неоднократно отмечал, что христианская тема играет основополагающую роль в его романах. При этом интересно отметить, что в этой связи писатель также подчёркивал особое значение в его творчестве проблемы мистической природы слова.<sup>6</sup> Михаил

<sup>6</sup> Водолазкин, Евгений в интервью «Слово держит мир»: *«И при этом слово остаётся тайной. Мы не можем представить себе мир монаха-аскета, несколько десятилетий произносящего одну лишь Иисусову молитву, и как трансформируется слово, меняя свою суть, когда его много лет произносят с правильным наполнением [...] Слово обладает мистическим действием, и называть язык системой знаков –*

Шишкин же напротив обозначал в своих интервью важность для его творческого метода принципа пастиша и коллажности.

Значимость для русской литературы оказавшихся в центре настоящего исследования романов *Письмовник* и *Взятие Измаила* Шишкина, также как и романов *Авиатор* и *Лавр* Водолазкина определяется следующим. А именно, для каждого из них характерно обращение авторов к истории России вплоть до начала XXI века, а также свойственным русской ментальности культурным смыслам и мифам. Так, в романе *Взятие Измаила* критическому, философскому осмыслению подвергаются периоды Российской и Советской империй, Чеченская война ельцинского времени. В повествование также органически оказываются интегрированы фрагменты, составленные из текстов знаковых русских мыслителей. В романе *Письмовник* одним из сюжетобразующих исторических событий является участия войск Российской империи в подавлении Ихэтуаньского восстания в Китае. В романе Водолазкина *Лавр* сюжетное действие частично происходит в эпоху русского Средневековья, а роман *Авиатор* захватывает исторические события в России на протяжении всего XX века. Прошлое в прозе Водолазкина также подвергается критико-философскому переосмыслению. В обоих из названных текстов автора возникают многочисленные реминисцентные отсылки к некоторым произведениям русской классики. При этом как Шишкин, так и Водолазкин не стремятся к документальной точности в представлении прошлого, преднамеренно заменяя историческое частным, интимным. Обращение же к историческим темам в их произведениях является имплицитной попыткой размышления о будущем России и русского человека. Несмотря на разницу ценностных ориентиров Шишкина и Водолазкина названные романы в отношении поиска ответа на данный вопрос объединяет некий общий теистический тезис. Так, Водолазкин, отмечавший важность рецептив-

значит слишком сужать вопрос [...]». Водолазкин, Е. (2016), «Евгений Водолазкин: Слово держит мир», В: *Правмир*. Доступно онлайн по URL: <https://www.pravmir.ru/na-etape-tya-1/> [20.09.2024].

ной установки собственной прозы<sup>7</sup>, создаёт в своих текстах христианскую апологию, а Шишкин в интервью «*Написать свою Анну Каренину...*» Марине Концевой, характеризуя собственную задачу как писателя перед реципиентом его текстов, также упоминает Бога и Божественный Промысел:

Художник — это тот, кто берет реальность, страшную нашу человеческую жизнь, в которой человека унижают, в которой если есть любовь, то ее затапывают, предают, в которой никакой справедливости нет, зато смерти много, — и вот художник должен взять на себя весь этот ужас мира, сделать с ним что-то, что и является тайной искусства, и дать мне, как зрителю или читателю, ощущение, что Бог есть, что все существует не просто так, и я, получив это, уйду просветленным с чувством радости и человеческого тепла.<sup>8</sup>

Данная диссертация продолжает изучение проблемы ауториальности на материале перечисленных произведений современной русской художественной прозы, однако не преследует цели представить собой новое нарратологическое исследование. Преимущественное внимание в настоящей работе уделяется попытке рассмотрения характерных для ряда современных прозаических текстов повествовательных стратегий, опосредующих возникновение в них инновационной ауториальной стратегии и соответствующих, производимых ею эффектов. А именно, в качестве общего инновационного ауториального принципа, используемого непосредственно в романах *Письмовник*, *Взятие Измаила* Шишкина и *Авиатор*, *Лавр* Водолазкина, может быть выделено формально опосредованное ауториальное моделирование, обуславливающее отсылку читателя к некой единой ауториальной инстанции при недостижимости единства на содержательном уровне. Особенности повествовательной организации рассма-

7 Водолазкин, Е. (2019): «*Вопросы на ответы*». В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*. Краков.

8 Шишкин, М. (2010): «*Написать свою Анну Каренину...*»: интервью Марине Концевой». Доступно онлайн по URL: <https://archive.gtv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> [18.06.2022].

триваемых романов определяют использование аукториального моделирования в виде трёх формально различных аукториальных стратегий: *трансдиегетических жестов*<sup>9</sup>, *аукториального повествования от первого лица* и *двойного фреймирования*<sup>10</sup>.

Критерием отбора для настоящего исследования выше названных романов послужили несколько факторов. Так, в каждом из романов тематизируемые на повествовательном уровне время, историческое прошлое, метафизическое, этическое или эстетическое не подвергаются деконструирующей постмодернистской иронии на аукториальном уровне. При этом причина тематизации трансцендентного в каждом из четырёх текстов остаётся на повествовательном уровне не объяснимой. В связи с этим может быть выделен общий для данных романов аукториальный принцип, состоящий в том, что в каждом из них посредством аукториального моделирования на повествовательном уровне становится возможным произвести на реципиента эффект трансцендентного откровения. Это, во-первых, сделало возможным противопоставление достигаемого с помощью инновационной аукториальной стратегии эффекта трансцендентного откровения в данных романах опосредованности сообщения трансцендентного референциональностью средств языковой выразительности в модернистской художественной прозе. Во-вторых, в трёх из четырёх анализируемых романов аукториальное моделирование возникает благодаря такому формальному средству, как трансдиегетические жесты. Данная аукториальная стратегия, объединяющая несколько выбранных для анализа романов, позволяет противопоставить их перформативским текстам в русской художественной прозе. А именно, данное формальное средство по принципам функционирования в повествовании отличается от перформативского двойного фреймирования, являющегося частью перформативской аукториальной стратегии. Так, частью перформативской

<sup>9</sup> В оригинале: «*transdiegetic gestures*». Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

<sup>10</sup> В оригинале: «*first-person authorial narration*», «*double framing*». Эшельман, Р. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Оропа, с. 19.

рамки является дискурсивно не доступный, «закрытый»<sup>11</sup> перформативный субъект. Трансдисциплинарные жесты же обеспечивают лишь частичную дискурсивную недоступность аукториальной позиции на повествовательном уровне.

**Актуальность** темы настоящего исследования обусловлена следующим. Так, на протяжении последних тридцати лет как среди российских (Наталья Иванова, Надежда Маньковская, Михаил Эпштейн), так и зарубежных (Марк Липовецкий, Ирмтрауд Хубер и Вольфганг Функ, Николин Тиммер и другие) философов, культурологов и литературоведов не утихают теоретические и методологические споры о необходимости концептуально нового описания современной художественной литературы последних трёх десятилетий, в том числе художественной прозы. Авторы данных концепций обобщённо могут быть обозначены как пост-постмодернистские, так как как зарубежным, так русским исследователям свойственна объединяющая их идея противопоставления современной художественной прозы обозначенного хронологического отрезка каноническим образцам постмодернистской художественной прозы. Однако **проблема** большинства пост-постмодернистских концепций, основанных на изучении непосредственно русской художественной прозы, состоит в том, что среди них отсутствует или единый методологический подход в отношении описания используемой в ней инновационной аукториальной стратегии, или консенсус среди исследователей относительно возможности её противопоставления модернистской и постмодернистской моделям аукториальности.

**Степень изученности проблемы.** К пост-постмодернистским литературоведческим концепциям на материале русской литературы могут быть отнесены такие попытки теоретического осмысления современной русской прозы, как *«трансматареа-*

11 Эшельман, Р. (2021): «Перформатизм как преодоление постмодерна», В: *Логос*. 31, 6, 1–34. Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performatizm-kak-preodolenie-postmoderna> [20.04.2024].

лизм»<sup>12</sup>, «*новая искренность*»<sup>13</sup> Натальи Ивановой, «*транссентиментализм*»<sup>14</sup> Надежды Маньковской, «*новая сентиментальность*»<sup>15</sup> Михаила Эпштейна, «*постпостмодернизм*» Вячеслава Курицына и Надежды Маньковской, видеоизменённый постмодернизм Марка Липовецкого, «*неомодернизм*» Ильи Кукулина и Дарьи Кротовой. Перечисленные попытки концептуального осмысления русской прозы последних трёх десятилетий условно можно разделить на два вида: среди одних концепций отсутствует теоретически обоснованное решение для методологического описания характерной для современной русской прозы инновационной аукториальной стратегии, среди других — необходимость однозначного противопоставления анализируемой исследователями аукториальной стратегии в романах современных российских авторов модернистской и постмодернистской моделям аукториальности.

К первому виду можно отнести эссеистичные по доминирующей стилистике концепции «*трансметареализма*», «*новой искренности*»<sup>16</sup> Натальи Ивановой, «*новой сентиментальности*»<sup>17</sup> Михаила Эпштейна, «*неомодернизма*» Ильи Кукулина, а также «*постпостмодернизма*» Надежды Маньковской. Так, Эпштейн, ссылаясь на манифест о «*повороте к новой искренности*»<sup>18</sup> Дмитрия Пригова, в книге *Постмодернизм в России* описывает литературу с конца 1980–х, или начала 1990–х годов с помощью понятия «*новой сентиментальности*». Данному понятию исследователь даёт несколько эссеистичных определений, ни одно из которых не является методологически обоснованной попыткой дать определение пост-постмодернистской модели аукториальности:

12 Иванова, Н. (1998): «*Преодолевшие постмодернизм*», В: *Знамя*. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453> [24.07.2024].

13 Там же.

14 Маньковская, Н. (1999), «*От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм*», В: *Коллаж-2*. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH7c27d107d4ad9e00791441> [24.07.2024].

15 Эпштейн, М. (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва, с. 280.

16 Иванова, Н. (1998): «*Преодолевшие постмодернизм*», В: *Знамя*. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453> [24.07.2024].

17 Эпштейн, М. (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва, с. 280.

18 Там же.

[...] предполагает мертвой традиционную искренность [...] постцитатное творчество, когда из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается «мерцающая эстетика».<sup>19</sup>

Эта «*пост-постмодернистская*», неосентиментальная эстетика определяется

не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, [...], так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание.<sup>20</sup>

В статье «*Преодолевшие постмодернизм*» литературный критик Наталья Иванова отмечает применительно к современной русской литературе обозначившуюся на рубеже веков «*усталость постмодернизма*»<sup>21</sup> и пришедшие ему на смену «*новую искренность*», или «*новую сентиментальность*»<sup>22</sup>. Данные понятия, согласно Ивановой, «*постулирует возвращение к “человекоцентризму”*»<sup>23</sup>, «*соединение стилевых уроков ПМ с восстановлением утраченных смыслов и ценностей, отказ от отказа (эдакий “минус на минус”), отказ от подчеркнуто цинического антигуманизма, от “цветов зла”*»<sup>24</sup>. Противопоставляя прозу некоторых отдельных современных писателей постмодернистской художественной прозе, Иванова также предлагает отдельное понятие «*трансматареализма*»<sup>25</sup>, под которым имеет в виду следующие характерные особенности поэтики их прозы:

19 Эпштейн, М. (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва, с. 280.

20 Там же.

21 Иванова, Н. (1998): «*Преодолевшие постмодернизм*», В: *Знамя*. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453> [24.07.2024].

22 Там же.

23 Там же.

24 Там же.

25 Там же.

Если парадоксальный постмодернистский художественный мир состоит из цепи железно организованных и соответствующих друг другу, тщательно срифмованных случайностей, то в трансметареализме Ермакова нет места случайностям. [...] ибо метафоричность пронизывает все уровни текста [...]<sup>26</sup>

Описанная исследовательницей метафоричность трансметареализма может быть рассмотрена как характерная для него поведенческая стратегия, опосредующая на аукториальном уровне производимые данными текстами эффекты. Однако в других литературоведческих работах как Ивановой, так Эпштейна, концепции «*новой искренности*», или «*новой сентиментальности*», а также «*трансметареализма*» не получили дальнейшего концептуального развития. Другой литературный критик Илья Кукулин в статье «*Какой счет? как главный вопрос русской литературы*» отмечает в творчестве некоторых, рассматриваемых им современных писателей стремление «*прекратить затянувшееся господство в русской литературе нереалистических направлений*», что объясняется им с помощью понятия «*стилистики неодадаизма и неомодернизма*»<sup>27</sup>. Однако какое-либо конструктивное, методологически обоснованное определение данного понятия в его статье также отсутствует.

Литературный критик и литературовед Вячеслав Курицын, а также философ Надежда Маньковская не независимо друг от друга обозначают в собственных исследованиях выделяемые ими характерные для современной русской прозы тенденции с помощью понятия «*постпостмодернизма*». Данное понятие возникает в статье Маньковской «*От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм*», в которой исследовательница с помощью данного понятия обозначает в общих чертах такие тенденции в современной культуре, как «*интерактивность*» и «*трансцен-*

26 Иванова, Н. (1998): «*Преодолевшие постмодернизм*», В: *Знамя*. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453>.

27 Кукулин, И. (2010), «*Какой счет? как главный вопрос русской литературы.*», В: *Знамя*. 4, 2010. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4248> [24.07.2024].

тиментализм»<sup>28</sup>. При этом понятие «*транссентиментализма*» исследовательница раскрывает с помощью описания характеристик, схожих с концепциями рассмотренных выше исследователей, и непосредственной ссылкой на их терминологию, что также не представляет собой систематического описания пост-постмодернистской аукториальной стратегии: новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, «*мягкие*» эстетические ценности. Идеи «*мерцающей*» эстетики (Д.Пригов), эстетического хаосмоса как порядка, логоса, живущего внутри хаоса (Ж.Делез, М.Липовецкий) сопряжены с происходящим в самом искусстве синтезом лиризма и цитатности («*вторичная первичность*»), деконструкции и конструирования.<sup>29</sup>

Концепция постпостмодернизма Курицына, изложенная в его книге *Русский литературный постмодернизм*, принципиально отличается от концепции с аналогичным названием Маньковской и может быть отнесена ко второму виду теорий, авторы которых не предпринимают попытки противопоставления аукториальной стратегии в современной русской художественной прозе модернистской и постмодернистской моделям аукториальности. А именно, Курицын, в названной книге исследует современную русскую литературу в рамках собственной концепции постмодернизма. В заключении данной книги исследователь употребляет понятие «*постпостмодернизма*» по отношению к современной русской литературе до 1997 года как времени окончания его работы над книгой и тем самым констатирует её значимое отличие от канонических текстов, рассматриваемых им в рамках постмодернистской парадигмы. Однако непосредственно сам термин интерпретируется Курицыным в данном исследовании с помощью понятия

28 Маньковская, Н. (1999), «*От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм*», В: *Коллаж-2*. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH7c27d107d4ad9e00791441> [24.07.2024].

29 Маньковская, Н. (1999), «*От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм*», В: *Коллаж-2*. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH7c27d107d4ad9e00791441> [24.07.2024].

«постмодернизм», «к которому прилепляется “пост”»<sup>30</sup>. В главе данной книги исследователь последовательно рассматривает в нескольких, выделенных им аспектах трансформации постмодернистских повествовательных стратегий в прозе русских писателей после начала 90–х годов, прежнее творчество которых он относит к постмодернистской литературе. Однако в каждом из параграфов данной главы он концептуально вписывает прозу каждого из них в постмодернистскую парадигму. В заключение Курицын приходит к выводу о том, что понятие «пост-постмодернизма» является обозначением «не какого-то принципиально нового состояния мира, а уточнением, уплотнением представлений, концом героической эпохи постмодерна», которому теперь «следует стать несколько скромнее и тише»<sup>31</sup>. Соответственно, отмеченные исследователем инновационные повествовательные стратегии в современной художественной прозе соотносятся в данной книге с описанием им несколько видоизменённой постмодернистской аукториальной стратегии.

Аналогичную «постпостмодернизму» Курицына концепцию бесконечно продолжающегося, видоизменённого постмодернизма, или «позднего постмодернизма», развивает в своей книге *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000–х годов* Марк Липовецкий. А именно, в собственных теоретических рассуждениях Липовецкий, основываясь на теории эволюции постмодернизма Доуве Фоккемы, применительно к русской литературе конца 1990–х и начала 2000–х годов выдвигает гипотезу о «позднем постмодернизме». Данное понятие, согласно исследователю, представляет собой характеристику творчества писателей, «усвоивших философские уроки постмодернизма, но выходящих за пределы его эстетики.»<sup>32</sup>. К «позднему постмодернизму» Липовецкий относит, в частности, прозу Михаила Шишкина. Так, его романы исследователь, с одной стороны, рассматривает в главе «*Необарокко: лабиринты аллегорий*»

30 Курицын, В. (2000): *Русский литературный постмодернизм*, Москва, с. 267.

31 Там же.

32 Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000–х годов*, Москва, с. 461.

в соотношении с необарокко как «эстетическим течением» постмодернизма и характерным для него «параλογическим компромиссом между модернизмом/авангардом и постмодернизмом»<sup>33</sup>. А, с другой стороны, в главе «Постмодернизм переехал» относит прозу Шишкина к творчеству тех писателей, в произведениях которых «постмодернистские приемы и темы с удивительной естественностью вошли в непостмодернистские по доминантной эстетике сочинения».<sup>34</sup> Однако в чём именно состоит данная «непостмодернистская» доминантная эстетика в рассматриваемой книге Липовецкий не уточняет. При этом к постмодернистским повествовательным стратегиям в романах Шишкина исследователь относит такие повествовательные стратегии, как «поиски связей с модернистской традицией (стилистических и тематических) и их опустошение», результатом которых является образование «непрерывного семантического мерцания»<sup>35</sup>, «исчезновение дискурсивного, да и онтологического центра», использование фракталов, где каждый «микроризод» является «заместителем пустого центра»<sup>36</sup>. Таким образом, можно заключить, что повествовательные стратегии в рассматриваемой современной русской художественной прозе, и, в частности, в прозе Михаила Шишкина, Липовецкий также соотносит с постмодернистской аукториальной стратегией.

Принципиально отличную от концепций Курицына и Липовецкого концепцию «неомодернизма», также представляющую собой попытку теоретически обобщённого анализа современной прозы, предлагает исследовательница русской литературы Дарья Кротова в книге *Современная русская литература: постмодернизм и неомодернизм*. А именно, под понятием «неомодернизм» исследовательница имеет в виду одну из тенденций, характерную, с её точки зрения, для русской литературы периода с конца 1980-х по настоящее время и сосуществующую одновременно с «пост-

33 Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва, с. 518.

34 Там же, с. 464.

35 Кротова, Д. (2018): *Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм*, Москва, с. 269.

36 Там же, с. 275.

модернистской» и «связанной с продолжением реалистической традицией»<sup>37</sup> тенденциями. К «неомодернистским» тенденциям Кротова относит возникновение в современной прозе, в частности в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина, видоизменённых «модернистских закономерностей»<sup>38</sup>, одной из которых является доминирование «бытийного, онтологического»<sup>39</sup>, а также этических тем: «литература как носитель и выразитель нравственной системы координат»<sup>40</sup>. Соответственно, описываемые Кротовой неомодернистские повествовательные и аукториальные стратегии в современной русской художественной прозе соответствуют модернистской аукториальной стратегии. В связи с этим вопрос о специфичности используемых современной художественной прозой, и, в частности, упоминаемой исследовательницей прозой Водолазкина и Шишкина аукториальной стратегии остаётся открытым.

К западным дискуссиям о возникновении в конце двадцатого столетия пост-постмодернистской литературы можно отнести множество как преодолевающих постструктуралистскую методологию, так и продолжающих её использование, в том числе спорных, теорий и концепций, среди которых перформативная концепция Рауля Эшельмана, метамодернистская теория Тимотеуса Вермюлера и Робина Ван дер Аккера, пост-постмодернистская концепция Николин Тиммер, концепция литературы реконструкции Ирмтрауда Хубер, концепции аутентичности Вольфганга Функа и пост-иронии Ли Константину, пост-постмодернистская концепция нового реализма Мэри Холланд. Кратко представляя каждую из названных концепций, можно объяснить их релевантность для настоящего исследования следующим. А именно, в каждой из них в связи с анализируемыми художественными текстами их авторами были выделены некоторые, описываемые как пост-постмодернистские тенденции. Данные гетерогенные тенденции

37 Кротова, Д. (2018): *Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм*, Москва, с. 138.

38 Там же, с. 139.

39 Там же, с. 142.

40 Там же, с. 149.

объединяет формальная опосредованность производимых ими положительных эффектов, которые могут быть соотнесены с перечисленными выше, отмеченными русскими исследователями тенденциями в современной русской прозе. В связи с этим можно предположить, что описываемые каждым из названных авторов повествовательные стратегии, как и опосредуемые ими эффекты в современной прозе могли бы быть в той или иной степени продуктивно использованы для изучения ауториальности на материале современной русской прозы.

Так, Николин Тиммер в книге *Do You Feel It Too?*, преимущественно основываясь на романах американских писателей *Бесконечная шутка* Дэвида Фостера Уоллеса и *Дом Листьев* Марка Данилевского, приходит к выводу о том, что пост-постмодернистская художественная проза содержит некоторые формально отличные от постмодернистских романов особенности повествовательной организации, опосредующие возникновение таких эффектов, как «*willingness to believe*» (*for example in the form of a strategic naivete, a suspension of disbelief and taking a leap of faith*)<sup>41</sup>. В книге *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium* Вольфганг Функ также на основе анализа современной англоязычной художественной прозы описывает характерные для неё и отличные от постмодернистских особенности повествовательной организации, которые служат возникновению таких эффектов, как «*authenticity*», или «*promise of transcendence*»<sup>42</sup>. В книге *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies* Ирмтрауд Хубер, также основываясь на анализе англоязычной художественной прозы, отмечает, что характерный для неё пересмотр постмодернистских повествовательных стратегий приводит к реконструкции следующих эффектов: «*humour in spite of horror, representation in spite of absence, truth in spite of unreliability and scepticism, love in spite of the impossibility of love.*»<sup>43</sup>. Тимотеуса

41 Тиммер, Н. (2010): *Do You Feel It Too?*, Амстердам, Нью-Йорк, с. 359.

42 Функ, В. (2015): *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, Лондон, с. 15.

43 Хубер, И. (2014): *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Лондон, Нью-Йорк, с. 16.

Вермюлера и Ван дер Аккера являются авторами метамодернистской теории, которую они совместно с литературоведом Элисон Гиббонс изложили в коллективной монографии *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Ключевым термином метамодернистской теории является метафорическое, остающееся окончательно непрояснимым понятие осцилляции, уточняемое исследователями с помощью не менее концептуально расплывчатых понятий *metaxy*<sup>44</sup>, или *a sense of in-betweenness*<sup>45</sup>. Названные понятия служат описанию метамодернистами «*a movement between (opposite) poles: not a binary so much as a continuum that stretches from one to the other, not a balance but a pendulum swinging between various extremes.*»<sup>46</sup>. Согласно метамодернистской концепции, описанные колебания отражают возникновение в современной культуре «*историчности, аффекта и глубины после постмодернизма*»<sup>47</sup>. В раздел названной книги «Аффект метамодерна», написанный под редакцией литературоведа Гиббонс, входит глава «Четыре лика постиронии» Ли Константину, который в своих исследованиях несмотря на использование постструктуралистской терминологии развивает концепцию постиронии. В частности, основываясь на анализе романа Уоллеса *Бесконечная шутка*, Константину приходит к выводу о том, что метапроза, используемая как формальные особенности организации повествования, может опосредовать возникновение отличного от постмодернистского эффекта веры<sup>48</sup>. Постструктуралистскую терминологию также использует в книге *The Moral Worlds of Contemporary Realism* Мэри Холланд, формулируя собственную концепцию пост-постмодернистского нового реализма, который включает несколько подвидов. В данной книге в главе «*Metafictional Realism: David Foster Wallace and the Future of (Meta)Fiction*» исследовательница на материале англоязычной литература, в частности, романа Уоллеса

44 Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

45 Там же, с. 18.

46 Там же, с. 19.

47 Там же, с. 7.

48 Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова. с. 93.

*Бесконечная шутка*, рассматривает используемые современной прозой инновационные повествовательные стратегии, которые обуславливают характерные для неё возвращение репрезентации смыслов, или референциональности, идентифицируемые как пост-постмодернистские черты.

В качестве наиболее релевантной для исследования проблемы аукториальности на материале современной русской литературы среди западных пост-постмодернистских концепций, имеющих непосредственное отношение к академическому литературоведению, можно рассмотреть перформативскую теорию слависта Рауля Эшельмана, развиваемую им в *книгах Performatism, or the End of Postmodernism, Transcending Postmodernism Performatism 2.0* и других. С помощью понятия «перформатизм» Эшельман обозначает в своих исследованиях некое новое состояние культуры, пришедшей на смену постмодерну. К главным признакам перформативского искусства, согласно его теории, относится использование «формальных средств», которые опосредуют произведение на реципиента не подвергающихся постмодернистской деконструкции эффектов: «любовь, вера, смирение, доверие, искренность, ощущение трансцендентности и др.»<sup>49</sup>. В статье «Перформатизм как преодоление постмодерна» Эшельман обращается непосредственно к анализу с точки зрения перформативской теории ряда русских прозаических текстов последних двух десятилетий XX века таких авторов, как Виктор Пелевин, Захар Прилепин, Александр Иличевский, Михаил Шишкин. Применяя отличную от постструктуралистской методологию, Эшельман относит их к «пост-постмодернистским» на основании аукториальной опосредованности создаваемых ими перформативских эффектов с помощью таких формальных средств, как перформативское «двойное фреймирование»<sup>50</sup> или аукториальное повествование от первого лица<sup>51</sup>, рассматриваемого им в статье «*Performatism, or the End of*

49 Эшельман, Р. (2021): «Перформатизм как преодоление постмодерна», В: *Логос*. 31, 6, 1–34. Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performatizm-kak-preodolenie-postmoderna> [20.04.2024].

50 Там же.

51 Эшельман, Р. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Оропа, с. 19.

*Postmodernism*» как его составная часть. Так, в названной статье Эшельман рассматривает опосредованность создания перформативских эффектов в некоторых рассказах Виктора Пелевина, Захара Прилепина и раннего Владимира Сорокина с помощью перформативского двойного фреймирования. Также в статье «*Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's Venerin volos*», посвящённой роману *Венерин Волос* Шишкина, Эшельман выделяет особую пост-постмодернистскую аукториальную стратегию, или «*the manipulative, unifying hand of an author*»<sup>52</sup>, представляющую собой формально опосредованное создание перформативских эффектов одновременно на нескольких повествовательных уровнях. Однако за исключением названных статей на материале русской прозы и, в частности, романов Шишкина и Водолазкина, изучению пост-постмодернистской аукториальной стратегии Эшельманом не было посвящено отдельных исследований.

Итак, на основе анализа рассмотренных пост-постмодернистских концепций можно констатировать, что вопрос об аукториальности, или специфической аукториальной стратегии, используемой в современной русской художественной прозе и, в частности, в романах Шишкина и Водолазкина, представляет собой мало изученным. В связи с этим **целью** настоящего исследования является изучение на материале романов *Письмовник*, *Взятие Измаила*, *Авиатор*, *Лавр* Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина, соответственно, используемой в современной русской художественной прозе инновационной аукториальной стратегии, которая могла бы быть противопоставлена модернистской и постмодернистской моделям аукториальности. **Центральной гипотезой** настоящего исследования является предположение о том, выделяемые одновременно несколькими исследователями производимые современной русской прозой эффекты свидетельствуют о возникновении в данных художественных текстах, в частности, в романах *Письмовник*, *Взятие Измаила* Шишкина и *Авиатор*, *Лавр* Водолазкина, инновационной аукториальной стра-

52 Эшельман, Р. (2014): «*Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's Venerin volos.*» В: *Wiener Slawistischer Almanach*. 74, 3–8.

тегии, отличной от модернистской и постмодернистской моделей аукториальности. Настоящая гипотеза основана на двух предположениях. Во-первых, используемая в рассматриваемых романах Шишкина и Водолазкина аукториальная стратегия представляет собой формально опосредованную отсылку читателя к некоей единой аукториальной инстанции при недостижимости единства на содержательном уровне. Во-вторых, данная аукториальная стратегия предопределяет возникновение особым образом конструируемого на повествовательного уровне эффекта непосредственного переживания трансцендентного откровения.

В качестве **задач** настоящего исследования могут быть названы следующие. Во-первых, в первой части теоретической главы необходимо обосновать центральную гипотезу настоящего исследования в отношении рассматриваемых романов Шишкина и Водолазкина, а также определить отличную от структуралистской и постструктуралистской методологии, которая могла бы быть использована для их анализа. Во-вторых, в аналитической части данного исследования следующая задача состоит в том, чтобы предложить системное описание характерной для современной русской прозы инновационной аукториальной стратегии и производимых ею эффектов. В-третьих, во второй теоретической части необходимо соотнести описанную в предыдущих главах используемую данными романами Шишкина и Водолазкина аукториальную стратегию с отмеченными выше, выделяемыми исследователями пост-постмодернистскими тенденциями.

За **методологическую основу** настоящего исследования были приняты терминология нарратологических концепций Франца Штанцеля и Вольфа Шмида, впервые использованный для анализа прозаических текстов Даниэлем Попом термин «*transdiegetic gestures*» («*трансдиегетические жесты*») <sup>53</sup>, такие понятия перформативной теории Рауля Эшельмана, как «двойное фреймирование», «аукториальное повествование от первого лица», а также выделенную литературоведом Мэри Холланд в книге *The Moral*

53 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

*Worlds of Contemporary Realism* такую опосредующую пост-пост-модернистскую аукториальность инновационную повествовательную стратегию, как *метапрозаический реализм*. Благодаря данной методологии в настоящем исследовании была предпринята попытка описать используемые современной русской художественной прозой уникальные повествовательные стратегии, каждая из которых обуславливает возникновение в данных романах инновационной аукториальной стратегии.

**Структура работы.** Данное исследование состоит из введения, двухчастной теоретической главы, четырёх аналитических глав и заключения. Во введении обозначены актуальность проблемы, центральная гипотеза, цели и задачи настоящего исследования, а также его научная новизна. В первой теоретической части на основе анализа научной литературы будут рассмотрены аукториальные стратегии модернистской и постмодернистской художественной прозы. Применительно к современной русской прозе последних десятилетий будет обоснована необходимость описания характерной для неё инновационной аукториальной стратегии. Также будет обоснован выбор романов *Письмовник*, *Взятие Измаила* Шишкина и *Авиатор*, *Лавр* Водолазкина в качестве материала для настоящего исследования. Исходя из некоторых положений концепции *метапрозаического реализма* Мэри Холланд применительно к рассматриваемым в данном исследовании прозаическим текстам будет выдвинута состоящая из двух предположений центральная гипотеза относительно используемой в них инновационной аукториальной стратегии, которая могла бы быть противопоставлена модернистской и постмодернистской моделям аукториальности.

В четырёх аналитических главах будут проанализированы особенности аукториальной стратегии, используемой в каждом из романов *Письмовник*, *Взятие Измаила*, *Авиатор*, *Лавр* соответственно. В одном из параграфов каждой главы характерные особенности используемой в перечисленных романах аукториальной стратегии будут соотнесены с отдельными понятиями перформативной теории Рауля Эшельмана, концепцией аукториальности Надин Фесслер, концепцией аутентичности, или подлинно-

сти, Вольфганга Функа, а также с терминологически неточным, метафорическим понятием *metaxy*<sup>54</sup>, или *a sense of in-betweenness*<sup>55</sup>, предложенным метамодернистами Тимотеусом Вермюленом и Робинотом Ван ден Аккером.

Во второй главе в каждом из параграфов будет последовательно проанализирована используемая в романе Шишкина *Письмовник* аукториальная стратегия. Необходимость изучения используемой в данном романе аукториальной стратегии предопределяется следующим. Необъяснимая на повествовательном уровне романа *Письмовник* тематизации трансцендентного, как и расхождение времён в диегезисе не могут быть описаны с помощью структуралистской или постструктуралистской методологии. В связи с этим единственно возможным решением является предположение от том, что источником возникновения эффектов трансцендентного в романе *Письмовник* является аукториальный уровень. В качестве методологии анализа аукториальной стратегии романа в данной главе будут использованы как терминология нарратологических концепций Франца Штанцеля и Вольфа Шмида, так и понятие «*transdiegetic gestures*» («*трансдиегетические жесты*») <sup>56</sup> Даниэля Попа.

В третьей главе в каждом из параграфов будут рассмотрены особенности аукториальной стратегии в романе *Взятие Измаила*. Необходимость изучения аукториальности в данном романе предопределяется тем, что при анализе *Взятия Измаила* также оказывается невозможным с помощью структуралистской или постструктуралистской методологии ответить на вопрос о причинах возникновения необъяснимой на повествовательном уровне

54 Понятие «*metaxy*», или «*a sense of in-betweenness*», используются Вермюленом и Ван ден Аккером в книге *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* для уточнения метамодернистского понятия осцилляции. Ссылаясь на немецко-американского политолога и философа Эрика Фёгелина, они определяют избранный им термин как «*a sense of in-betweenness*», «*an intermediate (metaxy) between [...]*», свойственные героями древнегреческого эпоса. Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

55 Там же, с. 18.

56 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

тематизации трансцендентного, а также дать объяснение тому, по какому принципу в романе оказываются объединены не связанные между собой на диегетическом уровне неоконченные истории. А именно, в качестве решения данной проблемы представляется возможным предположить, что причиной возникновения эффектов трансцендентного в данном романе являются пересекающиеся повествовательные уровни аукториальные отсылки. В связи с этим в качестве методологии для анализа используемой в данном романе Шишкина аукториальной стратегии также будут использованы терминология нарратологических концепций Франца Штанцеля и Вольфа Шмида и понятие «*transdiegetic gestures*» («*трансдиегетические жесты*») <sup>57</sup> Даниэля Попа.

В четвёртой главе будут последовательно рассмотрены особенности реализации аукториальной стратегии в романе *Авиатор* Водолазкина. Изучение аукториальности в данном художественном тексте обусловлено необходимостью дать объяснение возникновению в романе метафизически «замороженной» темпоральности. Для решения данной задачи представляется возможным предположить, что источником возникновения эффектов трансцендентного также являются пересекающиеся повествовательные уровни непосредственные отсылки к аукториальному уровню. В качестве методологической основы в процессе исследования аукториальной стратегии в данном романе будут использованы понятие трансдиегетических жестов, а также перформативский термин «*first-person authorial narration*» <sup>58</sup> (аукториальный повествователь от первого лица).

В пятой главе будут рассмотрены особенности реализации в романе *Лавр* аукториальной стратегии. Необходимость её исследования обусловлена тем, что некоторые метафизические явления, опосредующие сообщение реципиенту эффектов трансцендентного, остаются на повествовательном уровне не прояснёнными. Возможным решением данной проблемы является предположе-

57 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

58 Эшельман, Р. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Оропа, с. 19.

ние о том, что возникновение данных эффектов также является обусловленным непосредственными отсылками к аукториальному уровню. В качестве методологии применительно к анализу аукториальности в романе *Лавр* будет использовано понятие перформативного двойного фреймирования.

Во второй части теоретической главы будут обобщены полученные в процессе произведённого в четырёх аналитических главах исследования результаты. Также в данной главе с теоретической точки зрения будет рассмотрена модель инновационной аукториальной стратегии, которая может быть противопоставлена постмодернистской и модернистской моделям аукториальности. В заключительной части настоящего исследования будет произведён краткий обзор его структуры в виде обозначения проблемы исследования, его целей, задач, методологии, а также полученных в процессе анализа результатов. Кроме этого, в заключительной части будет проанализирована научная значимость результатов, а также обозначены перспективы для их использования в последующих исследованиях.



## 2 Аукториальность I. Аукториальные стратегии в модернистской и постмодернистской художественной прозе

Рассмотрение аукториальных стратегий в повествовании как принципов воплощения в художественной прозе «*абстрактного автора*»<sup>59</sup> в нарратологической терминологии Вольфа Шмидта, или особенностей организации аукториального уровня, невозможно начать без обзора теоретических взглядов на проблему понятия автора применительно к художественной прозе. Представление об авторе как о принципах воплощения в художественной прозе особой аукториальной стратегии многократно изменялось на протяжении столетий существования художественной прозы. В XX веке в противовес герменевтическому интенционализму и французскому позитивизму возникают сперва структуралистская, а позднее постструктуралистская концепция понятия автора. Последняя из них также составляла оппозицию возрождающемуся интересу к семиотическому наполнению текста в рецептивной эстетике 60–70 годов. В качестве теоретико-методологического обзора представляется возможным обратиться сперва к структуралистской и постструктуралистской концепциям автора. На примере отдельных тезисов из коллективной монографии *Theorien und Praktiken der Autorschaft/Теории и практики авторства* Маттиаса Шаффрика и Маркуса Уилланда в отношении структуралистской концепции аукториальной стратегии в художественной прозе следует отметить её связь с формалистской критикой понятия автора. А именно, русские предтечи структурализма, теоретики формального метода Роман Jakobson и Юрий Тынянов опубликовали в 1928 году манифест «*Проблемы изучения литературы и языка*», в котором, как отмечают Маттиас Шаффрик и Маркус Уилланд в главе «*Kurze Theoriegeschichte*

59 Шмид, В. (2003): *Нарратология*, Москва, с. 77.

*der Autorschaft: 1950–2000*»/ «Краткая история теорий авторства: 1950–2000», впервые была обозначена критика понятия автора<sup>60</sup> посредством выдвинутого ими требования

решительного отмежевания от участвовавших механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивного психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии.<sup>61</sup>

Позднее в каноническом структуралистском эссе «Смерть автора» Ролан Барт, метафорически рассуждая об исчезновении автора, ссылается на синонимичный формалистскому понятию «остранения» термин «отчуждение» Бертольта Брехта: «Удаление Автора (вслед за Брехтом здесь можно говорить о настоящем «очуждении» - Автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной «сцены»)»<sup>62</sup>. При этом самоустранение автора в отношении художественного текста определяется им как редуцирование его до обезличенного скриптора:

Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время—время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас.<sup>63</sup>

В выше упомянутой книге Шаффрик и Уилланд также выделяют в качестве главного тезиса, определяющего в структуралистском эссе «Смерть автора» Барта разрыв с каноническим поиском аукториальной интенции, отсутствие у автора выделенной авто-

<sup>60</sup> Шаффрик М., Уилланд М. (2014): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Берлин/Бостон., с.13.

<sup>61</sup> Тынянов, Ю., Якобсон, Р. (1928): «Проблемы изучения литературы и языка», В: *Новый Леф*. 12, 35–37.

<sup>62</sup> Барт, Р. (1994): «Смерть автора», В: Косиков, Г.: *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва. 384–392.

<sup>63</sup> Там же.

ритетной позиции как нормы понимания текста, характеризующегося семантической многозначностью. При этом, как отмечается авторами в выше названной главе, данное структуралистское понимание аукториальной стратегии в художественной прозе не означает, что *«die Autorsubjektposition dadurch vollkommen obsolet und unbedeutend würde.»* / «субъектная позиция автора стала бы тем самым совершенно устаревшей и незначительной»<sup>64</sup>. В докладе структуралиста Мишеля Фуко *Что такое автор?*, ставшего своеобразным полемическим ответом на эссе Барта, автору, как отмечается Шаффриком и Уилландом, отводится функция осуществления контроля, упорядочивания и регулирования дискурса<sup>65</sup>. Далее, ссылаясь на концепции автора у позднего Ролана Барта и Джорджо Агамбена, исследователи формулируют концепцию постструктуралистской аукториальной стратегии, отличительными чертами которой являются стремление к уравниванию иерархических, ассиметричных отношений между автором и текстом, а также утверждение приоритета динамичного в образовании смыслов текста над приоритетом субъекта. При рассмотрении постструктуралистской аукториальной стратегии Шаффрик и Уилланд обращаются, в первую очередь, к лекциям постструктуралистского периода Барта. А именно, исследователи ссылаются на цикл его лекций под общим названием «Приготовление романа», в котором Барт отчасти реабилитирует позицию автора в тексте. Согласно их изложению концепции Барта, автор теряет свою *«vorrangig, väterlich, deontisch»* / «первоочерёдную, отцовскую, деонтологическую» функцию, а вместо этого выступает не как *«vorgängiges, transzendentes Subjekt»* / «предшествующий, трансцендентальный субъект», «Bewusstsein» / «сознание» или *«Ursprung»* / «происхождение», а скорее как тот, кто является *«nicht-gleichberechtigter Teil lediglich ein »Gast« des Textes im intertextuellen Spiel anderer Figuren, Motive und Metaphern.»* / «неравной частью — всего лишь «гостем» текста в интертекстуальной

64 Шаффрик М., Уилланд М. (2014): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Берлин/Бостон., с. 45.

65 Там же.

игре других персонажей, мотивов и метафор.»<sup>66</sup>. Исследователи также рассматривают постструктуралистскую концепцию автора в художественной прозе на примере теоретической работы *Der Autor als Geste* философа Джорджо Агамбена, который определяет автора как «„unlesbare“, „ausdruckslose Geste [...]“, mit der der Autor von seiner Abwesenheit im Werk Zeugnis abgelegt hat“./ «“неразборчивого“», «“невыразительного жеста [...]“, с помощью которого автор свидетельствует о своем отсутствии в произведении“»<sup>67</sup>. Таким образом, рассмотренные концепции аукториальной стратегии в художественной прозе можно определить как принципы, составляющие постструктуралистскую альтернативу аукториальной интенциональности и послужившие также теоретической основой для устранения модернистского субъективизма.

Рассмотренные структуралистскую и постструктуралистскую концепции аукториальной стратегии в художественной прозе можно соотнести с теоретическим обоснованием исследователями их непосредственного воплощения в некоторых прозаических художественных текстах той или иной культурно-исторической эпохи. Так, для этого необходимо обратиться к теоретической проблеме противопоставления аукториальных стратегий в модернистской и постмодернистской прозе. В отношении модернистских художественных текстов в первую очередь стоит отметить их ориентированность на разрыв с традицией классических реалистических романов и поиск обновления, в том числе, жанра романа. В основе новаторских исканий модернистских писателей лежит интерес к субъекту с опорой на его личный опыт и индивидуалистическое видение окружающего мира и, как следствие, создание обособленной от миметического подражания действительности, уникальной эстетической реальности. Это предопределяет эпистемологическую доминанту в текстах названной культурной эпохи, как отмечает литературовед Брайан Макхейл, использующий формальный подход в определении модернизма

66 Шаффрик М., Уилланд М. (2014): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Берлин/Бостон., с. 45.

67 Агамбен, Д. (2005): *Der Autor als Geste*, Франкфурт на Майне, с. 168.

по отношению к художественной литературе. Принципы реализации аукториальной стратегии в модернистской художественной прозе оказываются обусловлены целью заново открыть нечто прежде хорошо известное, согласно терминологии формальной школы, вывести посредством остранения из автоматизма восприятия, что с формальной точки зрения соотносимо с отмеченной Макхейлом её эпистемологической установкой, однако по своей сути представляет собой модернистское устремление к познанию мира, или онтологическую доминанту. Данной модернистской установке соответствует вовлечение реципиента с помощью различных модернистских техник (как, например, поток сознания) в непосредственное восприятие тех или иных субъективных переживаний, что является проявлением аукториальной интенциональности. Также к аукториальной стратегии модернистской художественной прозы можно отнести создание некоего метаязыка, который «*refers to itself as much as to any fictional world.*» и который должен быть декодирован *реципиентом* «*in order to get to the represented world and narrative*»<sup>68</sup>.

В связи с выделенными аукториальными стратегиями стоит отметить отличающую модернистскую художественную литературу саморефлексивность. Саморефлексивность является одним из средств модернистского остранения, в связи с чем для модернистской прозы характерным становится проблематизация творческого акта. Как в монографии *Русский постмодернизм* отмечает Марк Липовецкий, сравнительно недавно возникшее применительно к постмодернистской литературе понятие метапрозы оказалось приложимым «*к широчайшему кругу литературных явлений*»<sup>69</sup>. Однако поэтика метапрозы, согласно Липовецкому, «*настолько точно соответствует важнейшим интенциям модернистского дискурса, что именно в ней [...] эти интенции в определенных точках стали выходить за пределы модернизма, в чем-то предвосхищая постмодернизм.*»<sup>70</sup> Метапроза, или метаповество-

68 Бран, Н. (2009): *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Кембридж, с. 30.

69 Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000–х годов*, Москва, с. 43.

70 Там же, с. 50.

вание, определяется в книге *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* Патрисией Во как «*fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.*»<sup>71</sup> Патрисия Во отмечает, что в модернистской прозе впервые возникло осмысление невозможности эпистемологически точного представления реальности, что отвергало прежние материалистические, позитивистские или эмпирические концепции. Вместо этого, согласно Во, в модернистской художественной прозе на первое место выходит представление действительности исключительно в выборочных, вымышленных перспективах, а реальность отождествляется с искусственной конструкцией. В связи с этим эпистемологическое постижение абсолютной истины становится невозможным, а авторитетность аукториального уровня оказывается существенно ограничена. В выше упомянутой книге Марк Липовецкий рассматривает в качестве примеров модернистской метапрозы среди прочих некоторые романы Владимира Набокова: *Дар*, *Приглашение на казнь*, *Защита Лужина*. На основе отмеченных Липовецким при анализе названных им романов характерных черт модернистской метапрозы можно выделить следующие особенности модернистской аукториальной стратегии.

Так, согласно Липовецкому, модернистская метапроза служит непосредственным проявлением создаваемой на аукториальном уровне индивидуальной эстетической реальности, благодаря чему «*творчество отождествляется с жизнью (любовью, детством, земной красотой)*—а все внеположное творчеству предстает как *псевдожизнь, замаскированная или явная нежить.*»<sup>72</sup>, что может быть определено как онтологическая по своей сути доминанта модернистской прозы. Примером этому является создание особой эстетической реальности благодаря артистическому складу протагонистов в таких романах Набокова, как *Приглашение на*

71 Во, П. (1984): *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Лондон/Нью-Йорк, с. 2.

72 Липовецкий, Марк: *Русский постмодернизм*, Екатеринбург 1997, с. 43.

казнь, *Защита Лужина*. Также «модернистский антидетерминизм», следуя Липовецкому, делает особо значимым аукториальный уровень, который становится пространством «свободной игры», подчинённой при этом «сугубо индивидуальным, автором установленным правилам»<sup>73</sup>. Данное теоретическое заключение исследователь основывает на анализе романа *Дар*, рассматривая его как «самый яркий образец русской метапрозы не только в творчестве Набокова, но и во всей русской литературе XX века»<sup>74</sup>. Роман *Дар* многократно рассматривался его исследователями как квинтэссенция русскоязычного периода творчества Набокова. В связи с этим проблематизация творческого акта как одна из центральных тем романа оказывается связана на аукториальном уровне с рефлексией непосредственно самого автора о собственном творчестве. Данную особенность *Дара* также можно рассмотреть как реализацию на аукториальном уровне принципа модернистского остранения. Центральная сюжетная интрига романа *Дар* выстраивается вокруг творческих поисков протагониста Федора Константиновича Годунова-Чердынцова, молодого русского эмигранта, пишущего в Берлине книгу о Николае Чернышевском. К реализации модернистского остранения посредством саморефлексивности романа можно отнести автобиографизм *Дара*, который представляет собой на аукториальном уровне принцип литературной маски, игры. В частности, согласно сюжету романа *Дар*, протагонист обладает художественными методами, характерными для творческой работы непосредственно самого Набокова как писателя. Например, Фёдору Константиновичу оказывается свойственен приём «творческого постижения личности „другого“ через „протетическое“ перевоплощение в чужое сознание»<sup>75</sup>, как в статье «Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В.Набокова *Дар*» отмечает исследовательница Алла Злочевская в отношении художественных методов работы биографического Набокова. Липовецкий же относит к особен-

73 Липовецкий, Марк: *Русский постмодернизм*, Екатеринбург 1997, с. 50.

74 Там же, с. 48.

75 Злочевская А. (2012): «Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В.Набокова *Дар*», В: *Вопросы литературы*. 4, 88–113.

ностям проявления аукториальности в данном романе Набокова его «полисубъектность»: «автором [...] в равной мере являются и безличный автор-творец, и персонаж — Годунов-Чердынцев», а также другие формы субъектности: «пародийно-научное 'мы', голос мнимого автора рецензии на стихи героя, упомянутая выше внутренняя речь умирающего Александра Яковлевича»<sup>76</sup>. При этом исследователь подчёркивает, что «полисубъектность Дара не предполагает полифонизма, поскольку все субъекты обладают одним и тем же кругозором (за исключением выхода в сознание Александра Яковлевича)»<sup>77</sup>. Данную особенность метапрозы Набокова можно рассмотреть как модернистское проявление эпистемологического единства на аукториальном уровне. К особенности организации аукториального уровня в модернистской метапрозе можно также отнести выделенную Липовецким со ссылкой на Александра Долина подчинённость в романах Набокова искусно сконструированной эстетической реальности аукториальному контролю:

В своих интервью Набоков неоднократно заявлял, что все его персонажи суть «галерные рабы», марионетки, полностью послушные верховной авторской воле и никогда не выходящие из-под контроля «совершеннейшего диктатора». [...] глядя на набоковских арлекинов со стороны, мы редко забываем, что перед нами лишь жизнеподобные раскрашенные маски в представлении, которое разыгрывает всемогущий автор.<sup>78</sup>

Также Липовецкий отмечает обусловленную острашением диалогичность аукториальной интенциональности в романе *Дар*:

так разворачивается заложенная в *Даре* диалогическая интенция: если Годунов-Чердынцев останавливается на том, что объектом его творчества становится чуждое ему сознание Чернышевского, [...] <sup>79</sup>

76 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 73.

77 Там же.

78 Там же, с. 83.

79 Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва, с. 88.

Данную особенность также можно рассмотреть как реализацию на аукториальном уровне онтологической установки модернистской метапрозы. Соответственно, принципы аукториальности в модернистской прозе, с одной стороны, опосредованы с формальной точки зрения эпистемологической целью заново открыть нечто прежде хорошо известное, согласно терминологии формальной школы, вывести посредством остранения из автоматизма восприятия, а, с другой стороны, предопределены онтологической в своей сущности доминантой, состоящей в стремлении к постижению сущностной природы мира, изучению границ между бытием и эстетической реальностью.

Итак, к аукториальной стратегии модернистской художественной прозы можно отнести фрагментарность, полисубъектность, ограниченное проявление аукториальной интенциональности благодаря принципу остранения, к реализации которого относятся саморефлексивность и диалогичность, а также формальное эпистемологическое единство и онтологическую доминанту на аукториальном уровне.

Рассмотренные особенности аукториальных стратегий в модернистской метапрозе переживают некоторую трансформацию в постмодернистской метапрозе. Так, в постмодернистской художественной прозе модернистское представление реальности как искусственного конструкта приводит к тому, что, как отмечает Во, в художественной прозе становится возможным лишь «*to 'represent' the discourses of that world*»:

Yet, if one attempts to analyse a set of linguistic relationships using those same relationships as the instruments of analysis, language soon becomes a 'prisonhouse' from which the possibility of escape is remote.<sup>80</sup>

Это, согласно Во, определяет основную задачу постмодернистской метапрозы, состоящую в исследовании данной дилеммы.

<sup>80</sup> Во, П. (1984): *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Лондон/Нью-Йорк, с. 4.

Применительно к постмодернистской метапрозе исследователи описывали её как «*fiction that in some way foregrounds its own status as artificial construct, especially by drawing attention to its form.*»<sup>81</sup>. В соответствие с этим постмодернистская аукториальная стратегия оказывается определена следующими свойствами такого доминирующего постмодернистского поджанра, как метапроза. А именно, в книге *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* Бран Никол отмечает, что Линда Хатчеон подчёркивала двойственность постмодернистской метапрозы: «*postmodern fiction is both referential and self-reflexive; at the same time a preservation of some realist values and a shattering critique of them.*»<sup>82</sup>. А Брайан Макхейл, согласно исследователю, применительно к постмодернистской прозе, также основываясь на нарратологическом подходе, отмечает, что модернистская эпистемологическая доминанта в ней сменяется на онтологическую<sup>83</sup>. В связи с названными характеристиками главное отличие постмодернистской метапрозы от метапрозы, характерной для других литературно-исторических эпох, состоит в её онтологическом стремлении продемонстрировать на аукториальном уровне обусловленность ризоматичной реальности дискурсом. При этом в условиях тотальной эпистемологической неопределённости самоустраняется единство и целостность аукториальной интенциональности, что обусловлено бесконечностью дискурсивных итераций. Соответственно, отчасти уточняя тезис Макхейла, можно заключить, что при формальной онтологичности представления дискурсивно опосредованной реальности в постмодернистской художественной прозе модернистская онтологическая доминанта сменяется эпистемологической.

Одной из характерных черт метапрозы является то, что свойственная ей интердискурсивность ниспровергает или релятивизирует авторитетность каждой из её составляющих. Соответственно, существование аукториальной интенциональности в метапрозе, или более точно обозначенной Хатчеон как исто-

81 Бран, Н.: (2009): *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Кембридж, с. 35.

82 Там же, с.32..

83 Там же, с. 30.

риографической метапрозе, оказывается нивелировано за счёт интертекстуальности, то есть компиляции дискурсов из различных исторических эпох. В качестве одного из наиболее ярких примеров постмодернистской метапрозы многие исследователи рассматривают роман в жанре детектива Пола Остера *Стеклянный город* (1985). Данный роман американского писателя отличается саморефлексивностью, обусловленная непосредственной проблематизацией категории автора. Так, роман начинается с неожиданного звонка писателю и автору детективов Дэниелу Куину от Питера Стилмена, который принимает его за детектива Пола Остера, являющегося полным тёзкой автора самого романа. Питер Стилмен поручает ему дело по выслеживанию своего сумасшедшего отца, также Питера Стилмена. Взявшись за это поручение, Дэниел Куин соглашается стать детективом Полом Остером. Все обстоятельства дела Куин, ставший детективом Полом Остером, записывает в красную тетрадь, которую впоследствии находит другой Пол Остер и его друг, оказавшийся, согласно сюжету, настоящим автором данной истории. При этом протагонист Куин исчезает именно в тот момент, когда он перестаёт вести записи. Исследователи романа выделяют несколько его особенностей, определяющих данный текст как постмодернистскую метапрозу. Некоторые из них могут быть отнесены к постмодернистскому уравниванию иерархических асимметричных отношений между автором и текстом, чему соответствует ниспровержение аукториальной интенциональности. Так, исчезновением протагониста исследователи романа Остера объясняют тем, что персонажи в постмодернистской метапрозе являются лишь знаковыми конструкциями. А именно, как персонажей романа, так и другие, возникающие на пути протагониста знаки, в статье «*Being in the City: A postmodern reading of Paul Auster's City of Glass*» Сара Ю соотносит с опустошением речевого знака в лакановском понимании<sup>84</sup>. Следующей особенностью романа,

84 «*Writing precedes and entails the "mystery" at the heart of City of Glass, which places focus on the dominance of the sign, despite its detachment from any referent or signified. The novella has invited poststructuralist readings, due to its preoccupation with language as failing to signify reality. Lacan (1972) highlighted that there is "an incessant sliding of the signi-*

определяющей его принадлежность к постмодернистской метапрозе, является интертекстуальность. А именно, согласно сюжету *Стеклянного города*, в связи со знакомством протагониста Куина с некоторыми текстами, возникает множество цитат и реминисценций. Например, в числе прочего возникают отсылки к текстам Марко Поло, Даниэля Дефо, Джонни Мильтона и др. К самоустранению аукториальной интенциональности как «*the purveyor of truth*»<sup>85</sup> можно также отнести отмеченную вслед за Хатчетон в статье «*Paul Auster's New York Trilogy as Historiographic Metafiction*» Али Тагизаде применительно к роману Остера пародийности историографической метапрозы<sup>86</sup>. Так, в романе Остера возникает вымышленный исторический персонаж, существование которого, согласно статье Тагизаде, стирает границы между реальностью и вымыслом<sup>87</sup>. К следующему, выделяемому исследователями свойству метапрозы, является паратекстуальность. Паратекстуальность, представляющая собой лишённый семантического наполнения, формальный способ регулирования последовательности восприятия текста реципиентом, также служит нивелированию аукториальной интенциональности в постмодернистских текстах. Применительно к роману Остера исследователь Тагизаде в выше упомянутой статье рассматривает в качестве примера паратекстуальности составление анаграмматических записей протагонистом Куином, который переставляет буквы и получает в результате словосочетание «*Вавилонская башня*». Основываясь на том,

*fied under the signifier" (297) in language[...]*» Юн, С. (2016): «*Being in the City: A post-modern reading of Paul Auster's City of Glass*», В: *International Journal of Humanities, Arts and Social Sciences*. 2(3), 98–100. Доступно онлайн по URL: <http://kkgpublishations.com/wp-content/uploads/2016/2/Volume2/IJHSS-20002-3.pdf> [24.07.2024].

<sup>85</sup> Хатчетон, Л. (1989): *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History* Intertextuality and Contemporary American Fiction, Балтимор.

<sup>86</sup> Тагизаде, А. (2015): «*Paul Auster's New York Trilogy as Historiographic Metafiction*», В: *Theory and Practice in Language Studies*. 5(9), 1908–1915. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues2/tpls/vol05/09/20.pdf> [31.03.2024].

<sup>87</sup> «*Auster challenges the traditional assumption of history as truthful, fabricates a historical figure, and in so doing crosses the lines of reality and fiction.*» Тагизаде, А. (2015): «*Paul Auster's New York Trilogy as Historiographic Metafiction*», В: *Theory and Practice in Language Studies*. 5(9), 1908–1915. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues2/tpls/vol05/09/20.pdf> [31.03.2024].

что опустошённые постмодернистские знаки указывают лишь на непознаваемость внешнего мира, исследователь отмечает, что они, вместе с тем, помогают реципиенту «*differentiate between the world of the imaginary and his own world of reality.*»<sup>88</sup>.

Применительно к русской литературе роман Набокова *Лолита* рассматривается многими исследователями как пример постмодернистской метапрозы. Согласно концепции Марка Липовецкого, изложенной в монографии *Русский Постмодернизм*, данный текст представляет собой «*повествование о самом процессе творчества; повествование, в котором автор и герой максимально сближены.*»<sup>89</sup>. Также исследователь отмечает, что, как и в случае с *Даром*, особенностью данного романа является используемое Набоковым остранение: «*передавая роль модернистического творца новых, сугубо эстетических, реальностей персонажу, явно не адекватному биографическому автору, Набоков [...] тем самым остраняет сам процесс творчества.*»<sup>90</sup> Однако, как следует из приведённой цитаты, данный текст Набокова проблематизирует на аукториальном уровне свойственный для постмодернистской метапрозы онтологический кризис выразительности языка:

А в *Лолите* сама попытка заслониться от экзистенциального ужаса сплетением культурных кодов — или в системе координат Гумберта: попытка творчества, опрокинутая на собственную судьбу — выглядит как главная причина разрушения живого, наступления смерти.<sup>91</sup>

Этим определяется различие между аукториальным уровнем постмодернистской метапрозы и аукториальным уровнем модернистской метапрозы с характерным для него эстетическим принципом «*открытия нереальности реального*»<sup>92</sup>, возникающего в

88 Тагизаде, А. (2015): «*Paul Auster's New York Trilogy as Historiographic Metafiction*», В: *Theory and Practice in Language Studies*. 5(9), 1908–1915. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues2/tpls/vol05/09/20.pdf> [31.03.2024].

89 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 88.

90 Там же, с. 88.

91 Там же, с. 103.

92 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 52.

набоковских текстах также благодаря остранению как формальному принципу реализации аукториальной интенциональности.

Согласно Липовецкому, для всей художественной прозы Набокова оказывается характерно осуществление аукториального контроля над фикциональным миром. При этом применительно к роману *Лолита* исследователь также отмечает особую роль в нём «героя-творца» Гумберта. В этом состоит рассматриваемое им на примере данного набоковского текста принципиальное отличие постмодернистской метапрозы от поздней модернистской художественной прозы:

герой-творец — это всегда [...] метафорическое замещение вненаходимого автора-творца. Драма героя Набокова состоит в том, что он [...] утрачивает последнюю опору среди исторического/бытийного хаоса — почву культуры. И эта утрата неизбежно оборачивается и на автора-творца. [...] одно дело — взгляд на мир сквозь [...] решетку культурных ценностей; другое — осознание глубинной связи, соединяющей культурные модели с хаосом и смертью.<sup>93</sup>

В соответствии с этим аукториальный контроль, который, согласно Липовецкому, достигается, в том числе, в данном романе, благодаря таким формальным средствам, как цитатность или анаграммы, можно соотнести с паратекстуальностью и интертекстуальностью как формальным принципам реализации аукториальной стратегии в постмодернистской метапрозе:

Чтобы доказать свою полную власть над «приватным миром», он иногда самолично является в него, обозначая свое присутствие прозрачной анаграммой (Вивиан Дамор-Блок - Владимир Набоков в «Лолите») инициалом В. (или В.В.) Той же цели служит и «цитатность» набоковской прозы, которая не только не маскирует ее литературную родословную, а, наоборот, всячески ее подчеркивает.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Там же, с. 104.

<sup>94</sup> Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 83.

В качестве следующего примера постмодернистской метапрозы на материале русской литературы можно также рассмотреть другой роман Набокова *Бледный огонь*. Роман состоит из двух частей и представляет собой в сюжетном отношении развёрнутый комментарий редактора Чарльза Кинбота к поэме его друга, вымышленного поэта Джона Шейда, а также непосредственно саму поэму Шейда. Чарльз Кинбот, являющийся ненадёжным рассказчиком, сообщает в своих комментариях подробности о достоверно известных ему сведениях о времени и месте написания Шейдом поэмы, а также исключительных обстоятельствах получения им её рукописи. Поэма Шейда, состоящая из четырёх частей, содержит и фрагментарные подробности из биографии лирического «я», в частности, его автобиографический рассказ о семейной драме, а также принадлежащие ему рассуждения о жизни, смерти, сверхъестественном и поэтическом творчестве.

В книге *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* исследователь Бран Никол рассматривает роман *Бледный огонь* наравне с романами *Ада* и *Посмотри на Арлекинов* как один из трёх самых ярких примеров набоковской метапрозы. В качестве основного формального постмодернистского принципа, используемого Набоковым в данном романе, исследователь выделяет его паратекстуальную основу. При этом, как отмечает Никол, особенность функционирования паратекстов в романе *Бледный огонь* состоит в следующем:

The function of Charles Kinbote's paratexts conforms to Genette's theory, only more obviously so – their explicitness about their purpose expressing what most 'real' paratexts keep implicit. Kinbote is trying deliberately to steer the reader towards a particular reading of the poem.<sup>95</sup>

Паратекстуальность, представляющая собой лишённый семантического наполнения, формальный способ регулирования последовательности восприятия текста реципиентом, также служит нивелированию аукториальной интенциональности в постмо-

95 Никол, Б. (2009): *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Кембридж, с. 83.

дернистской метапрозе. Согласно статье «*Nabokov's Postmodernism: The Matter of Discourse and Survival in Pale Fire*» Пьяам Аббаси, опустошённые постмодернистские знаки обуславливают в романе *Бледный огонь* антиреференциональность как комментарии Кинбота, так и непосредственно самой поэмы Шейда: «*The language is not there to clarify Shade's poem's meanings. As a matter of fact, the intended meanings are dissolved in the discourse [...]*»<sup>96</sup>, а «*the worlds, fictional and real, are mixed and apt to the free play of meanings*»<sup>97</sup>. В связи с этим на аукториальном уровне становится возможным лишь бесконечно продолжающееся исследование онтологических границ между письмом и реальностью. Так как *Бледный огонь* был написан Набоковым в годы его собственной работы над комментарием к англоязычному изданию *Евгения Онегина*, метапрозаическая структура романа, порождаемая, согласно Аббаси, не различающимися по своей идентичности дискурсами двух персонажей-авторов Шейдом и Кинботом, может быть также рассмотрена как постмодернистский способ остранения творческого процесса непосредственно самого автора.

В связи с паратекстуальностью романа исследователь Никол в выше упомянутой книге *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* отмечает характерную для данного романа Набокова особую, лишённую иерархичности повествовательную структуру, в которой каждая из представленных Кинботом или Шейдом версий происходящего не отменяет существования остальных: «*each story, each reading of the text, is potentially as valid as the other[...]*»<sup>98</sup>. Выделенная исследователями особенность повествовательной структуры романа обуславливает его отмеченную выше постмодернистскую антиреференциональность, а также дискурсивную опосредованность представленной в нём реальности: «*In exposing the subjective nature of narration it also rejects the referential function of narrative, implying that a work of literature can only point to*

96 Аббаси П. (2013): «*Nabokov's Postmodernism: The Matter of Discourse and Survival in Pale Fire*», В: *Journal of language Teaching and Research*. 4(2), 370–374. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol04/02/19.pdf> [31.03.2024].

97 Там же.

98 Никол, Б. (2009): *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Кембридж, с. 85.

*other texts.*»<sup>99</sup>. Соответственно, на основе отмеченных авторами данной книги особенностей повествовательного уровня в романе можно вновь выделить на примере *Бледного огня* бесконечный поиск онтологических границ в условиях тотальной эпистемологической неопределённости, а также невозможность достижения какого-либо формального единства на аукториальном уровне как постмодернистскую аукториальную стратегию. Данная особенность функционирования аукториального уровня в романе *Бледный огонь* опосредованно была отмечена и другими исследователями. Так, в статье «*Nabokov's Postmodernism: The Matter of Discourse and Survival in Pale Fire*» Fire Пьям Аббаси, также рассматривая данный роман как метапрозу, отмечает в нём фрагментарность повествования, благодаря которой аукториальность оказывается распределена в нём между персонажами Шейдом и Кинботом, «*located at different ontological levels in the novel*»<sup>100</sup>. Рассматриваемые исследователем как два персонажа-автора Шейд и Кинбот «*struggle to continue their narration(s) by reconstructing their selves through and into language, for they know that end of discourse brings their nonexistence.*»<sup>101</sup>, благодаря чему основной целью романа становится показать «*how life is equated with discourse, and death with the end of discourse and silence.*»<sup>102</sup>. Следовательно, на примере данного романа как особенность постмодернистской метапрозы можно рассмотреть проблематизацию на аукториальном уровне онтологической обусловленности реальности дискурсом. Также Брайан Бойд, выделяя в романе замещающих автора повествователей, отмечает, что по мере возрастания автономности Шейда-художника Шейд-человек постепенно растворяется в дискурсе, трансформируясь в самого Набокова<sup>103</sup>.

99 Никол, Б. (2009): *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Кембридж, с. 86.

100 Аббаси П. (2013): «*Nabokov's Postmodernism: The Matter of Discourse and Survival in Pale Fire*», В: *Journal of language Teaching and Research*. 4(2), 370–374. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/volo4/02/19.pdf> [31.03.2024].

101 Там же.

102 Там же.

103 Брайан, Б. (1999), *Nabokovs Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*, Принстон.

В качестве следующего примера метапрозы на материале русской литературы можно рассмотреть роман Саши Соколова *Школа для дураков*. Повествование в романе, написанном в технике потока сознания, принадлежит протагонисту, который учится в школе для слабоумных детей, так как страдает от наследственной болезни раздвоения личности, а также избирательности памяти. Так, протагонист порой бессвязно описывает однажды попавшие в его поле зрения предметы, явления, собственную безответную любовь к учительнице Вете Акатовой, воспроизводит реплики его знакомых в тех или иных случайных бытовых ситуациях и т.д. В финале романа протагонист заканчивает школу, но его повествование прерывается благодаря тому, что у таким образом заявляющего о себе автора заканчивается бумага. В связи с этим повествователь совместно с периодически заявляющим о своём присутствии автором выходят на улицу и растворяются в толпе. Особенности повествовательного уровня романа делают возможным рассмотрение его Липовецким в монографии *Русский постмодернизм* как образца метапрозы. А именно, согласно выделенным данным исследователем критериям, в романе *Школа для дураков* присутствуют такие черты метапрозы, как репрезентативность ««внеаходимого» автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя», «зеркальность повествования», делающая возможным соотнесение «героя-писателя и автора-творца», а также «обнажение приёма», проблематизирующего «сам процесс конструирования и реконструирования» «еще не завершенного образа мира», создаваемого текстом<sup>104</sup>. При этом, анализируя роман, Липовецкий выделяет также другие особенности его повествовательной структуры, характерные непосредственно для постмодернистского метаповествования. Так, исследователь отмечает свойственную протагонисту раздвоенность сознания, что делает возможным на повествовательном уровне осуществляемые протагонистом дискурсивные трансформации, или «*метаморфозы*»:

104 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 45.

Вовлекая все, что попадает в поле его зрения, и себя самого в первую очередь, в процесс непрерывных метаморфоз, повествователь преследует одну главную цель: регенерировать реальность, уничтоженную хаосом симулякров. Эти метаморфозы совершаются на различных уровнях повествования. [...] <sup>105</sup>

То есть, выделенные Липовецким «*метаморфозы*» в повествовании протагониста обусловлены на аукториальном уровне бесконечными итеративными попытками воспроизведения опосредованности реальности дискурсом, что является одним из характерных признаков постмодернистской аукториальной стратегии. Кроме этого, к постмодернистской аукториальной стратегии в романе *Школа для дураков* можно также отнести отсутствие какой-либо целостности на его аукториальном уровне. Это может быть объяснено, во-первых, следуя концепции Липовецкого, ризоматической структурой данного текста. Так, осуществляемые протагонистом дискурсивные трансформации: «*именно метаморфозы становятся языком диалога между противостоящими друг другу мирообразами хаоса.*» <sup>106</sup> позволяют Липовецкому рассмотреть в названной книге *Школу для дураков* как «*фрагментарный текст, равный только самому себе*» <sup>107</sup>. Его «*художественная целостность*» <sup>108</sup> ввиду постмодернистского исключения «*любых идеологий, основанных на идеалах Единства и Иерархии*» <sup>109</sup>, становится возможна лишь благодаря его ризоматичности как конструирующему принципу:

Именно системные принципы ризомы (Ж.Делез) наиболее точно соответствуют постмодернистской модели целостности, основанной на единстве семантических пустот и структурных разрывов [...] <sup>110</sup>.

105 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с.186.

106 Там же, с.194.

107 Там же.

108 Там же.

109 Там же.

110 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с.194.

Во-вторых, отсутствие какого-либо единства на аукториальном уровне *Школы для дураков* может быть также объяснено реализующимся в романе «*принципом симулятивности*», отмеченным Липовецким. А именно, «*принцип симулятивности*», согласно Липовецкому, стирает различие, в том числе, между аукториальной и персональной позициями: «*открытие симулятивности как в авторской позиции, так и в бытии героя, [...]*»<sup>111</sup>. При этом к отсутствию, в том числе в романе Соколова, единства на аукториальном уровне, опосредованном симулятивностью, исследователь относит смерть как «*семантическую доминанту*», которая выражает «*непрерывное единство несуществования*», *складывающееся «из дискретных столкновений [...] разрушающих устойчивые единицы культурных порядков и смыслов»*<sup>112</sup>. Данная, обозначенная Липовецким вслед за Мишелем Фуко «*семантическая доминанта*» характерна для русского постмодернизма и приводит к «*абсолютному доминированию незавершенности художественного мира над формально законченностью художественного текста.*»<sup>113</sup>. Отмеченный исследователем «*принцип симулятивности*» в романе *Школа для дураков* может быть отнесён к постмодернистскому опустошению знака в результате онтологического кризиса референциональности и эпистемологической доминанты как постмодернистской аукториальной стратегии. Следствием этого является нивелирование аукториальной интенциональности в данном тексте Соколова, что можно также рассмотреть как характерную особенность постмодернистских аукториальных стратегий.

Итак, в качестве обобщения к модели постмодернистской аукториальной стратегии можно отнести нивелирование любых иерархических отношений между повествовательными уровнями, замену аукториальной интенциональности бесконечностью дискурсивных итераций, ризоматичность, эпистемологическую доминанту при формальной онтологичности представления дискурсивной обусловленности реальности, релятивизма и антире-

111 Там же.

112 Там же, с. 204.

113 Там же, с. 205.

ференциональности, отсутствие любых видов иерархий и целостности на аукториальном уровне.

В русской художественной прозе последних десятилетий, в том числе на примере романов *Письмовник* и *Взятие Измаила* Михаила Шишкина, а также *Авиатор* и *Лавр* Евгения Водолазкина, можно выделить некоторые тенденции, которые свидетельствуют о возникновении инновационных аукториальных стратегий, позволяющих противопоставить их модернистской и постмодернистской моделям аукториальности. А именно, в отношении современной прозы, в том числе названных романов, можно сделать два предположения относительно используемых данными текстами аукториальных стратегий. Первое предположение состоит в том, что объединяющая особенность используемых современной прозой аукториальных стратегий представляет собой формально опосредованное аукториальное моделирование, обуславливающее отсылку читателя к некой единой аукториальной инстанции при недостижимости единства на содержательном уровне. В соответствие с данным предположением можно констатировать появление в современной прозе иерархичности соотношения повествовательных уровней. Иерархичность соотношения повествовательных уровней и формально опосредованное единство на аукториальном уровне при недостижимости содержательного могут быть противопоставлены таким особенностям постмодернистской аукториальной стратегии, как нивелирование любых видов иерархий и целостности, ризоматичности и эпистемологической доминанте. Второе предположение состоит в том, что следующая особенность используемых современной прозой аукториальных стратегий представляет собой создание особым образом конструируемого на повествовательного уровне, или формально опосредованного, эффекта непосредственного переживания трансцендентного откровения. Данная особенность реализации аукториальной стратегии также может быть противопоставлена постмодернистским аукториальным принципам ризоматичности, семантическому опустошению языкового знака, или антиреференциональности, как и характерному для модернистской аукториальной стратегии принципу остранения. Два названных

предположения относительно используемых современной прозой инновационных аукториальных стратегий могут быть сопоставлены с теоретическими выводами, сделанными в книге *The Moral Worlds of Contemporary Realism* исследователем английской литературы Мэри Холланд. Так, анализируя художественную прозу последних тридцати лет, исследовательница отмечает некоторые тенденции, которые определяются, в том числе, особенностями организации аукториального уровня. Выделенные в результате её анализа тенденции Холланд противопоставляет постмодернистской аукториальной стратегии и рассматривает как характерные для пост-постмодернистской эпохи.

Так, исследовательница в названной книге ставит своей целью рассмотреть инновационные явления в современной англоязычной художественной прозе, которые, с её точки зрения, не укладываются в ограниченную парадигму сложившихся противопоставлений «*realism/modernism or realism/anti-realism*»<sup>114</sup>. Отмеченные ею инновационные явления Холланд обозначает как «*new "realisms"*»<sup>115</sup>. Для их исследования она сперва обращается непосредственно к проблеме определения реализма как литературоведческого понятия, пытаясь критически переосмыслить уже имеющиеся концепции. В частности, Холланд анализирует концепцию реализма Фредрика Джеймисона, ссылаясь на его книгу *Antinomies of Realism*:

history of realism might as well be a history of technical problems of linguistically representing reality and technical solutions to those problems, as it is a history of dialectical generic formation and change.<sup>116</sup>

Холанд рассматривает постмодернистский реализм не как способ репрезентации самой реальности, а как способ репрезентации фрагментарности её восприятия. К парадоксальности данного Джеймисоном реализму определения исследовательница

114 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 3.

115 Там же, с. 27.

116 Там же, с. 73.

относит его необъяснимую историчность вопреки постмодернистскому концу истории. При этом следующую характеристику Джеймисоном постмодернистского реализма Холланд использует как исходную точку для обоснования её собственной концепции нового реализма («*new "realisms"*»<sup>117</sup>):

“the omnipresent production of realism after realism” (185), but one that is “no longer the realism I have been describing here” (184), in that it no longer has the capacity to do what realism throughout its long evolution has aimed to do: represent time, place, subjectivity, and the judgments about reality that these allow.<sup>118</sup>

В противоположность невозможности репрезентации времени, места и субъективности, характерных для описываемого ею *постмодернистского реализма*, Холланд выделяет три типа инноваций, характерных для сформулированной ею концепции *нового реализма*: метапрозаический реализм, материальный реализм и квантовый реализм. Предложенная исследователем концепция метапрозаического реализма в отношении особенностей аукториальных стратегий в наибольшей степени позволяет противопоставить постмодернистскую метапрозу пост-постмодернистской художественной прозе. В частности, Холланд относит к *метапрозаическому реализму* использование художественной прозой «*self-reflective devices to allow language to invoke and connect the reader to the real world (rather than absorbing the reader into a linguistic construction that invisibly replaces the real world)*»<sup>119</sup>. То есть выделенные исследователем повествовательные техники, используемые современной прозой, обуславливают трансформацию антиреференциальности как одной из характерных аукториальных стратегий постмодернистской метапрозы.

Так, в попытке дать определение её собственной концепции метапрозаического реализма исследовательница исходит из

117 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 73.

118 Там же.

119 Там же, с. 27.

характеристики метапрозы Патрисии Во. А именно, согласно Холланд, Во связывала появление постмодернистской метапрозы с изменением мировоззрения в результате отхода от свойственных реализму эмпиризма и материализма, однако не отрицала связи метапрозы с реальностью. При этом в отличие от реализма главной задачей постмодернистской метапрозы, следуя Во, было «*re-examine[s] the conventions of realism in order to discover—through its own self-reflection—a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers.*»<sup>120</sup>. В противоположность этому, согласно Холланд, новый «*realism in the twenty-first century*», к которому исследовательница также относит метапрозаический реализм, вобрал в себя опыт постструктуралистских представлений о языке и культуре и в связи с этим использует «*traditionally anti-Realist tools such as nonlinear, nonchronological, and multiple narration, hypertext, self-reflexivity, and metafiction*»<sup>121</sup>. При этом, следуя её концепции, к аукториальной стратегии реализма в двадцать первом веке можно отнести ориентированный на репрезентацию смыслов фикциональный мир как результат трансформации постмодернистского опустошения знака, что являлось одной из характерных аукториальных стратегий постмодернистской метапрозы:

to represent a highly signification-oriented textual world that feels as real to us as did the visually mimetic fiction of a more empirically minded nineteenth century: poststructuralism turned toward the ends of realism.<sup>122</sup>

Возврат к репрезентации смыслов, или референциональности, в метапрозаическом реализме, как утверждает исследовательница, становится или кажется возможным благодаря определённым образом организованной, децентрированной повествовательной структуре. Согласно Холланд, характерной чертой прозаических художественных текстов, классифицируемых как метапрозаиче-

120 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 27.

121 Там же, с. 56.

122 Там же.

ский реализм, является создание «*a world of multiple planes and perspectives, in which it is impossible to locate an origin or original in relation to which the representation can be deemed unreal, or a center against which it can be measured as outlying.*»<sup>123</sup>. А именно, особая повествовательная структура позволяет художественной прозе, соотносимой с метапрозаическим реализмом, создавать эффект непосредственного переживания подлинности чего-либо в пределах её репрезентации, что также можно рассмотреть как особенность аукториальной стратегии данных текстов:

this explosive decentering of the structures of mimetic fiction does not destroy or obfuscate the real, to make the sign primary over it or even its substitute (as Baudrillard argued), but rather it makes a space in which the real might be or seem present within representation — in order to make the representation itself invoke, and make present, the real.<sup>124</sup>

Как наиболее яркий образец литературы метапрозаического реализма Холланд рассматривает прозу американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса. В главе *The Metafictive Realism of David Foster Wallace and the Future of (Meta)Fiction* исследовательница анализирует на примере нескольких из его текстов особенности повествования, которые позволяют поставить его на службу «*emotion, connection, and human “need” rather than cleverness or “art.”*»<sup>125</sup>. А именно, Холланд выделяет три основные, свойственные художественной прозе Уоллеса повествовательные стратегии, позволяющие определить её как метапрозаический реализм: диалогизм перспективы, бесконечную бинарность и контрапунктическое напряжение между метапрозой и реализмом. Каждая из названных повествовательных стратегий является частным примером современных трансформаций постмодернистской метапрозы, а также может быть рассмотрена как результат используемых современной прозой инновационных аукториальных стратегий.

123 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 57.

124 Там же.

125 Там же, с. 60.

В одноимённом параграфе «*Dialogism of Perspective*» названной книги Холланд рассматривает диалогизм перспективы на примере романа *Бесконечная шутка*, а также некоторых рассказов Уоллеса. Под описываемым диалогизмом перспективы исследовательница имеет в виду следующее. Так, в отношении *Бесконечной шутки* исследовательница отмечает, что особенность используемого Уоллесом диалогизма состоит в создании «*a persistent multiplication of perspective, in two ways: through shifting, multiple, and at times hidden point of view; and through intertextual splitting and layering of perspective [...]*»<sup>126</sup>. Согласно Холланд, использование Уоллесом диалогизма перспектив и субъективных позиций опосредует то, что всё принятое «*for meaning or identity depends on our negotiating this multiplicity of selves, and of self and other*»<sup>127</sup>. Данная особенность повествования, следуя концепции исследователя, позволяет Уоллесу избежать солипсизма, обусловленного структурными особенностями реализма. Таким образом, данная повествовательная стратегия, не имеющая содержательного единства, формально опосредует создание эффекта непосредственного переживания подлинности субъективного, что соответствует на аукториальном уровне преодолению постмодернистской антиреференциональности, то есть является следствием инновационной аукториальной стратегии.

В следующем параграфе «*The Endless Binary*» собственного исследования Холланд рассматривает на примере сборника рассказов Уоллеса *Короткие интервью с подонками* как черту описываемого ею метапрозаического реализма «*бесконечную бинарность*», под которой она подразумевает формально опосредованное сообщение реального на аукториальном уровне, которое однако не предполагает содержательного единства. Данная особенность организации повествования, согласно исследователю, создаёт, в частности, эффект непосредственного переживания подлинности этического:

126 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 61.

127 Там же.

This kind of structural relativity, in which big things like truth, meaning, empathy, and morality can only exist as an uncomfortable sum of multiple incommensurate representations of each [...] <sup>128</sup>; [...] at least constructs its components as interdependent, unable to dominate each other, unresolvable into unity, origin, or singularity, and generative—of mechanisms for attempted connection and understanding. <sup>129</sup>

Отмеченной Холланд особенности организации повествования соответствует возникновение особой аукториальной стратегии, которая порождает не «*the infinite textual self-reflection that reduces all the world to text*», свойственную постмодернистской метапрозе, а «*the infinite gesture of reflection itself — one thing, person, perspective, or context reflecting upon another—that is our only way of knowing the world.*» <sup>130</sup>.

В качестве следующей повествовательной стратегии, применяемой в неоконченном романе Уоллес Бледный король, Холланд рассматривает в главе «*The Ultimate Endless Binary: Contrapuntal Metafictive Realism in THE PALE KING*» из названной книги контрапунктическое напряжение между метапрозой и реализмом. Так, исследовательница отмечает, что Уоллес использует, с одной стороны, «*some traditional (we might say first-wave) metafictive techniques*» <sup>131</sup>, а, с другой стороны, «*new metafictive approaches that add another layer of reflection on the compositional process that leads back to the real*» <sup>132</sup>. Названные новые метапрозаические подходы, согласно Холланд, состоят в том, чтобы повторить «*this tactic of creating realism through metafiction that insists on its failure to narrate realistically [...]*» <sup>133</sup>. Вследствие этого создание на уровне повествования эффектов непосредственного переживания подлинности, распадается на составные элементы, что, вместе с тем, оказыва-

128 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 65.

129 Там же.

130 Там же, с. 64.

131 Там же, с. 66.

132 Там же, с. 67.

133 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 74.

ется опосредовано свойственной метапрозе организации повествовательного уровня:

In *The Pale King*, Realism becomes inflected through the prism of metafiction, whose shattering of Realism into its constitutive elements feels like the revelation of a reality not normally seen by the human eye.<sup>134</sup>

Благодаря описанной организации повествовательного уровня, или контрапунктическому напряжению, согласно Холланд, метапроза и реализм работают вместе, «*actually relying on each other to create the book's complex sense of verisimilitude—a blend of *trompe l'oeil* and *trompe l'esprit* in which each is only possible because of the other's presence.*»<sup>135</sup>. Данную особенность организации повествовательной структуры художественной прозы, описываемой Холланд как *метапрозаический реализм*, можно рассмотреть как следующий принцип формальной опосредованности сообщения реального на аукториальном уровне при недостижимости содержательного единства, что также представляет собой инновационную аукториальную стратегию пост-постмодернистской прозы.

Таким образом, каждая из рассматриваемых Холланд на материале прозы Уоллеса повествовательных стратегий является результатом используемой данными текстами инновационной аукториальной стратегии, принципиально отличной от модернистской и постмодернистской аукториальных стратегий. Данная аукториальная стратегия определяется, во-первых, созданием посредством особой организации повествовательного уровня формально опосредованного сообщения реального на аукториальном уровне при недостижимости содержательного единства, а во-вторых, тем, что делает возможным создание эффекта переживания подлинности чего-либо внутри его репрезентации. Соответственно, данная аукториальная стратегия предполагает принцип иерархичности соотношений повествовательных уровней.

<sup>134</sup> Там же, с. 66.

<sup>135</sup> Там же.

Итак, рассматриваемая Холланд на примере англоязычной современной прозы инновационная аукториальная стратегия соотносима с двумя предположениями относительно характерной для современной русской художественной прозы аукториальной стратегии. А именно, выводы Холланд коррелируют с предположениями о возникновении в современной прозе формально опосредованного аукториального моделирования, обуславливающего отсылку читателя к некоей единой аукториальной инстанции при недостижимости единства на содержательном уровне, а также создания в ней эффекта непосредственного переживания трансцендентного откровения. В последующих главах на основе двух названных предположений относительно инновационной аукториальной стратегии, характерной для современной русской художественной прозы, будут рассмотрены особенности используемых романами Водолазкина и Шишкина повествовательных стратегий, формально опосредующие её возникновение.



## 3 Аукториальная стратегия в романе Михаила Шишкина *Письмовник*

### 3.1 Аукториальное моделирование времени в романе *Письмовник*

В отношении романов Михаила Шишкина исследователи выделяли тему времени как одну из центральных<sup>136</sup> в его творчестве. Основу текста романа *Письмовник* составляют записи двух персонажей (Саша и Володя), которые представлены как в виде писем, так и в дневниковой форме («дневниковая форма»<sup>137</sup>), выделяемой исследователем Ольгой Гримовой. Согласно терминологии нарратологических концепций Франца Штанцеля и Вольфа Шмида, повествовательная ситуация в романе *Письмовник* представляет собой повествование от первого лица двух протагонистов. Оба

136 Илона Мотеюнайте в статье «Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения» подчёркивает: «У обоих авторов восприятие времени — одна из центральных тем; она определяет художественную организацию их романов. [...] Акцент в произведениях стоит на осмыслении этой категории человеком, поэтому на первый план выступает художественная трансформация рефлексии о времени авторами и героями.» Мотеюнайте, И. (2017): «Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина.» В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Краков, 5–147. В диссертации Светланы Лашовой «Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии» время в романе определяется как «условное надъисторическое время», что, согласно исследователю, свидетельствует о «скрещении эстетических парадигм», в том числе, является проявлением модернистских тенденций в данном тексте в виде «мифологизации реальности, обращения автора к трансцендентным сущностям». Лашова, С. (2012): *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии*. Пермь. Также в статье Евгении Роговой «Некоторые аспекты художественной целостности романа М.Шишкина *Письмовник*» исследовательница, в том числе благодаря анализу художественного времени, отмечает наличие в данном романе традиций «магического реализма»: «в произведении используются мифологические мотивы, мотивы чудесного, изображения мифических земель, народов; условное время.» Рогова, Е. (2014): «Некоторые аспекты художественной целостности романа М.Шишкина *Письмовник*.» В: *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. 5 (31), 105–118. Доступно онлайн по URL: [http://journals.tsu.ru/uploads/import/1091/fi\\_les/5\(31\)\\_105.pdf](http://journals.tsu.ru/uploads/import/1091/fi_les/5(31)_105.pdf). [18.01.2022].

137 Гримова, О. (2018): «Роман М.Шишкина *Письмовник*. Стратегии нелинейности». Доступно онлайн по URL: <http://gigabaza.ru/doc/25331.html>. [31.10.2020].

их повествования начинаются с ретроспективного взгляда на общую любовную историю, которую в своих письмах рассказывают Саша и Володя. Затем, после получения Сашей известия о смерти Володи протагонисты, встретившие и полюбившие друг друга в одном историческом времени, начинают обмениваться письмами из совершенно различных исторических эпох, что остаётся немотивированным на уровне сюжета, как и то обстоятельство, что диалог между протагонистами совершенно отсутствует. Повествования обоих протагонистов лишь формально сохраняют признаки письма: Саша ведёт дневник на протяжении всей жизни, а Володя записывает происходящее с ним во время военной кампании, вспоминает собственное детство. В связи с этим в их повествованиях во временном плане чередуются непосредственная связь акта повествования с моментом действия, или персональная временная точка зрения<sup>138</sup>: «Вот сегодня утром принесли одного такого молодого, как ты [...]» (*Письмовник*, с. 79<sup>139</sup>) с нарраториальной временной точкой зрения<sup>140</sup>: «Он умер в этот самый миг, как я над ним наклонился.» (*Письмовник*, с. 389). Кроме этого, оба протагониста также размышляют о времени, воспринимаемом ими умозрительно или чувственно. Основываясь при настоящем анализе на терминологии Шмида можно установить, что анализ данной рефлексии протагонистов о времени с помощью понятий персональной или нарраториальной временных точек зрения не способствует прояснению тематизируемой на повествовательном уровне умозрительно или чувственно воспринимаемой темпоральности, как и объяснению расхождения времён в диегезисе.

Так, их опыт восприятия времени представляет собой в повествовании каждого из протагонистов серию перечисляемых ими объектов, явлений и концепций, отражающих их рефлексии о метафорически описываемом ими времени. Время в восприятии протагонистов предстаёт в виде некоего недоступного для однозначного чувственного восприятия объекта или в виде их умо-

138 Шмид, В. (2003): *Нарратология*. Москва, с. 77.

139 Шишкин, М. (2016): *Письмовник*, Москва.

140 Шмид, В. (2003): *Нарратология*. Москва, с. 77.

зрительных представлений о нём. Кроме этого, в повествовании обоих протагонистов также присутствуют упоминания астрономически воспринимаемого времени. При этом стоит отметить, что сами персонажи не осознают различий между метафорическими и астрономическими описаниями времени в их собственных повествованиях. Если описания обыденного, или астрономически воспринимаемого линейного времени можно обозначить как реальную темпоральность, то метафорические, квазинаучные и умозрительные представления о времени персонажей можно рассмотреть как неосознанную тематизацию ими *ирреальной темпоральности*. Возникновение ирреальной темпоральности обуславливает особенности аукториальной организации повествовательного уровня данного текста.

Гипотеза состоит в том, что возникновение ирреальной темпоральности в романе *Письмовник* обуславливает в диегезисе то, что времена, в которых живут протагонисты, расходятся. Однако в восприятии протагонистов, для них неосознанно направляемом «*трансдиегетическими жестами*»<sup>141</sup>, разошедшиеся времена вновь стремятся к соединению в одной финальной точке. Так, Сашенька отмечает:

Так устроен мир. Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана нитка, за которую нас тянут обратно. И весь мир потом в этой точке снова соберется. (*Письмовник*, с. 279)

В финальных же репликах Володи возникает следующий пассаж:

Я: — У меня нет времени. Я должен идти к ней. Я пойду. [...] Сейчас пойдем. Пора. Посмотри, ничего не забыли? Я заканчиваю. Все. (*Письмовник*, с. 410)

141 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

Исходным событием, предопределяющим расхождение времён в диегезисе, можно считать вышеупомянутое известие о смерти Володи, которое вместе с его родителями получает Сашенька: «*Ваш сын погиб, но он жив и здоров.*» (*Письмовник*, с. 107) Предположение состоит в том, что ирреальная темпоральность маркирует репрезентацию трансцендентного, что остаётся не объяснимым на уровне диегезиса данного текста. Прежде всего на основе повествований обоих протагонистов невозможно установить причину, по которой расходятся и вновь сходятся времена, а также почему из их текстов и, главное, кем и с какой целью был составлен *письмовник*. Текст также исключает возможные психологические объяснения для ирреально воспринимаемого протагонистами времени. Кроме этого, ирреальная темпоральность в виде её метафорических характеристик персонажами сосуществует на повествовательном уровне с хронологически описываемым ими временем. Так, каждый из протагонистов может на отдельных участках повествования описывать время в соответствии с обыденной хронологией. Например, в повествовании Сашеньки встречаются следующие описания: «*Отчитывала его, когда привез дочку в воскресенье вечером: — Я, получается, всю неделю зануда [...]*» (*Письмовник*, с. 267), «*На каникулах они забрали Соню на неделю.*» (*Письмовник*, с. 267); в повествовании Володи: «*А через неделю после этого у него случился припадок на уроке.*» (*Письмовник*, с. 273), «*[...] на солнце в мартовский полдень*» (*Письмовник*, с. 274).

При этом протагонисты не замечают в собственных описаниях времени различий между хронологическим и ирреальным его восприятием, так как не испытывают в отношении ирреально воспринимаемого ими времени описанной Цветаном Тодоровым «*нерешительности*» («*die Unschlüssigkeit*»), что можно было бы отнести к проявлению фантастического на уровне диегезиса<sup>142</sup>. Так, сосуществование хронологического восприятия времени

142 Согласно Цветану Тодорову, под фантастическим имеется в виду «*die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.*» / «нерешительность, которую

совместно с ирреальным его восприятием является для протагонистов возможным и вероятным. Гипотеза состоит в том, что источником возникновения ирреального, или трансцендентного, является аукториальный уровень. А именно, неосознанная тематизация трансцендентного персонажами возникает в отдельных фрагментах их повествований посредством особых, тематически маркированных отсылок к аукториальному уровню. Особенность данных аукториальных отсылок состоит в том, что они особым образом размечают аукториальный уровень, посредством чего предопределяют интерпретацию романа в определённом направлении. Таким образом аукториальное представление о времени остаётся лишь частично доступным. Это обуславливает эффект безусловного переживания протагонистами метафизического опыта, вследствие чего диегезис остаётся гомогенным вопреки тому, что фантастическое положение вещей в повествуемом мире сосуществует с реалистическим. В связи с этим представляется возможным предложить объяснение для ирреального расхождения времён на повествовательном уровне, для чего необходимо произвести анализ данного уровня как такового.

В качестве исходной точки для предстоящего анализа необходимо сперва установить, как именно протагонисты посредством метафорических описаний характеризуют их отличное от обыденного восприятие времени. Роман *Письмовник* начинается с письма Саши, которая с первых же предложений предлагает собственное описание отправной точки времени:

Открываю вчерашнюю «Вечерку», а там про нас с тобой. Пишут, что в начале снова будет слово. А пока в школах ещё по старинке галдят, что сперва был большой взрыв и всё сущее разлетелось. Причём всё якобы существовало уже до взрыва—и всё ещё не сказанные слова, и все видимые и невидимые галактики. (*Письмовник*, с. 5)

*испытывает человек, знающий только естественные законы, сталкиваясь с событием сверхъестественным* Тодоров, П. (1975): *Einführung in die fantastische Literatur*, Франкфурт на Майне, с. 26.

В данном повествовательном фрагменте Саша пересказывает в своём письме Вовке содержание прочитанного ею, предположительно, во вчерашней газете, где объявляется о начале некоего нового исчисления времени: «*в начале снова будет слово*». (*Письмовник*, с. 5) Саша же констатирует, что в современных ей школах по-прежнему преподают некую теорию, объясняющую начало времени прежним образом. Но этим описание восприятия Сашей времени в данном повествовательном фрагменте не ограничивается. Опосредованная характеристика времени на повествовательном уровне в данном отрывке также состоит в следующем: Саша называет умозрительно воспринимаемые ею объекты, концепции, события, или явления, которые обозначают временные границы в её представлении: вчера она читала некий журнал, в школах преподают теорию большого взрыва. С одной стороны, упоминаемые на повествовательном уровне газета *вчерашняя Вечерка*, также как и школьное преподавание («*пока в школах ещё по старинке*») представляют собой соотносённость с моментами во времени протагониста: *вчера, пока ещё, по старинке*, значит, время в восприятии Сашеньки обладает линейностью, то есть может быть обозначено как реальная темпоральность. С другой стороны, одновременно с этим анонсированное во *вчерашней Вечёрке* начало некоего нового исчисления времени: «*в начале снова будет слово*», (*Письмовник*, с. 5) содержит некоторое несоответствие ранее обозначенному моменту времени: каким будет начало времени определяется из настоящего, и этим началом объявляется слово. Таким образом, время в данном повествовательном фрагменте предстаёт как нехронологическое. Саша также упоминает библейскую аллюзию и вымышленный «*первоарбуз*», которые в её описании непосредственно связаны с её представлениями о времени. (*Письмовник*, с. 5) Упоминание данных объектов и их свойств на повествовательном уровне также соответствует мифологическому представлению о времени Саши. Данные свойства отражают в повествовании Саши естественное для неё восприятие времени, при этом сама Саша не замечает ирреальных свойств времени в описываемом ей собственном восприятии. А именно, на основании повествования Саши можно уста-

новить, что опосредовано описываемые ею нехронологические свойства времени, тематически взаимосвязанные с измененной библейской аллюзией (записанное слово, которое было до начала времён и снова будет в его начале), идеей существования всего сущего до Большого взрыва, трансформирующегося в так называемый мифический *первоарбуз*, представляют собой тематизацию ирреальной темпоральности. Таким образом в восприятии Саши ирреальные свойства времени сосуществуют с её хронологическим, или линейным, представлением о времени.

Итак, на основе данных примеров из перволичного повествования Саши можно выделить следующие свойства времени. Время, с одной стороны, хронологично, а с другой стороны, оказывается наделено метафизическими, или ирреальными свойствами. Однако Саша не замечает различий между хронологически и ирреально воспринимаемыми свойствами времени, то есть их сосуществование в восприятии протагониста предстаёт как возможное и вероятное. В качестве объяснения сосуществования данных свойств, реконструируемых из описания темпоральности в повествовании протагониста, можно выдвинуть следующее предположение в отношении повествовательного уровня романа. Исходным пунктом является то, что на повествовательном уровне персонажи неосознанно перечисляют ирреальные свойства времени, в том числе метафизические. Данные свойства не осознаются ими как таковые, так как их периодически возникающие, опосредованные описанием времени на повествовательном уровне представляют собой аукториальные элементы, инкорпорированные в перволичные повествования обоих протагонистов. Для объяснения этого представляется необходимым предложить соответствующее нарратологическое объяснение.

Предположение состоит в том, что тематизация трансцендентного возникает благодаря ряду сюжетно немотивированных повествовательных вставок, или, следуя терминологии Даниэля Поп, «*transdiegetic gestures*»<sup>143</sup>, которые обуславливают возникновение в

143 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

романе ирреальной темпоральности. Под этим термином понимается невозможность выделить в повествовательной структуре среди прочих отдельное повествование, отсылки к которому тем не менее содержатся в остальных. Каждую из данных повествовательных вставок невозможно однозначно атрибутировать ни одному из повествований, принадлежащих той или иной повествовательной инстанции. Следовательно, данные отсылки можно описать как перформативные «*transdiegetic gestures*» («*трансдиегетические жесты*»), благодаря которым в тексте возникает тематизация метафизического. Данные трансдиегетические жесты оказываются на повествовательном уровне инкорпорированы в повествования Саши и Володи. Посредством этого повествования обоих протагонистов становятся проводниками трансдиегетических жестов. Несмотря на то, что каждый из протагонистов наделён индивидуальной психологией, передаваемые ими посредством трансдиегетических жестов разнородные описания ирреальной темпоральности представляют собой метафизическую рефлексивность. Периодически на повествовательном уровне ответственными за данную метафизическую рефлексивность становятся принимающие различные наименования, трудно идентифицируемые формы субъектности, в связи с чем представляется необходимым объяснить сам принцип, организующий повествование.

Понятие трансдиегетических жестов в данном случае соотносимо с понятием жестовости, предложенным Ириной Шульцки в статье «*Жестовость в романе Михаила Шишкина Взятие Измаила*». В данной статье исследовательница отмечает, что несмотря на известное многообразие различных проявлений жестовости в мировой литературе в науке не существует единообразной методологии для её анализа, как и определения непосредственно понятия жест в отношении художественного текста.<sup>144</sup> При этом Шульцки, основываясь на собственном анализе литературных текстов, в частности, романа Шишкина *Взятие Измаила*, пред-

144 Шульцки, И. (2019): «*Жестовость в романе Михаила Шишкина Взятие Измаила*», В: *Przegląd Rusycystyczny*. 4(168), 62–84. Доступно онлайн по URL: <https://www.researchgate.net/publication/336540906>. [07.02.2023].

лагает следующее определение понятия жест: «Жест, будучи сам фигурой умолчания, апеллирует к ситуациям бессмысленности и невыразимости в тексте и проблематизирует возможность вербального высказывания. Поэтому к понятию жеста чаще всего прибегают в поиске альтернативы слову и рациональному смыслу.»<sup>145</sup>. Таким образом, Шульцки рассматривает понятие жеста с точки зрения его посреднической функции в художественном тексте, то есть как альтернативу вербальным средствам выразительности. В отношении романа *Письмовник* исследовательница выделяет в качестве жеста лишь «сенсорные аспекты поэтики» данного текста, тем самым обозначая проблему жестовости в романе на тематическом уровне. В связи с этим рассмотрение в данном исследовании трансдигетических жестов, посредством которых на повествовательном уровне тематизируется чувственно воспринимаемая ирреальная темпоральность, соотносимо с исследованием Шульцки.

Понятие трансдигетических жестов, обладающих функцией выражения в некотором роде семантического значения, сопоставимо также с понятием «абстрактного автора», предложенного Вольфом Шмидом. Согласно Шмиду, «абстрактный автор» представляет собой «семантическое соединение всех элементов», «всех индициальных знаков текста»<sup>146</sup>. Данная инстанция «реальна, но не конкретна»<sup>147</sup>. Абстрактность Шмид определяет как имплицитное проявление в тексте «всех творческих актов», которые, с одной стороны, нельзя определить как конкретную «изображаемую инстанцию, намеренное создание конкретного автора», а, с другой стороны, они воплощают собой «интенциональность данного текста», «семантический центр произведения»<sup>148</sup>. Трансдигетические жесты же наделены на повествовательном уровне функцией посредничества: сообщать протагонистам более высоко-

145 Шульцки, И. (2019): *Жестовость в романе Михаила Шишкина Взятие Измаила*, В: *Przegląd Ruscystyczny*. 4(168), 62–84. Доступно онлайн по URL: <https://www.researchgate.net/publication/336540906>. [07.02.2023].

146 Шмид, В. (2003): *Нарратология*. Москва, с. 31.

147 Там же, с. 31.

148 Там же, с. 31.

кую относительно их перволичных повествований аукториальную позицию. В этой связи стоит отметить, что сообщаемое посредством трансдигетических жестов персонажам воспринимается ими как часть их собственных размышлений. Под более высокой аукториальной позицией в данном случае имеется в виду то, что посредством трансдигетических жестов персонажам имплицитно сообщается лишь определённый вектор для восприятия времени как ирреальной темпоральности в виде разрозненных, не имеющих сюжетной мотивировки описаний.

Важно отметить, что, согласно Шмиду, *«абстрактный автор изображаемой инстанцией не является, нельзя приписывать ему ни одного отдельного слова в повествовательном тексте. Он не идентичен с нарратором, но представляет собой принцип вымышления нарратора»*<sup>149</sup>. Следовательно, общим между понятиями *«абстрактного автора»* и трансдигетических жестов является то, что ни одно из них не является обозначением конкретного персонажа или конкретной повествующей инстанции. Главные отличия трансдигетических жестов от *«абстрактного автора»* состоят в следующем. Во-первых, особенность повествовательной структуры романа *Письмовник* обусловлена тем, что некоторые трансдигетические жесты содержат вариативно повторяющиеся текстовые фрагменты, которые синтаксически и семантически выделяются в повествованиях протагонистов. В некоторых из трансдигетических жестов возникают ссылки на некую субъектность как на источник речевых актов или появляется повторяющийся диалог протагонистов с неким субъектом, которого никто из них не способен единообразно описать. Так как данная форма субъектности наделена способностью обращаться с речью к самим персонажам, а её реплики, соответственно, невозможно атрибутировать ни одному из персонажей, то можно было бы предположить, что в диегезисе у неё отсутствует функция повествования. В частности, некоторые из трансдигетических жестов содержат самообозначения субъекта и объекта одновременно: *«Весть и вестник одновременно»* (*Письмовник*, с. 99), что

149 Шмид, В. (2003): *Нарратология*. Москва, с. 31.

само по себе не реалистично для говорящего субъекта и не соответствует реалистическим протагонистам романа. Во-вторых, в отличие от «*абстрактного автора*», трансдиегетические жесты, не являясь «*семантическим центром произведения*»<sup>150</sup>, обладают тем не менее схожими семантическими значениями и организацией на повествовательном уровне. Так как времена историй и повествования, принадлежащие двум протагонистам, расходятся до финальной «*точки схода*», то посредническую функцию трансдиегетических жестов также нельзя объяснить с помощью нарративного металеписа. То есть, в качестве главных характеристик трансдиегетических жестов применительно к роману Шишкина можно назвать их немотивированное сюжетом вторжение в повествования протагонистов, а также их посредническую функцию. Гипотеза состоит в том, что, подобно «*абстрактному автору*», трансдиегетические жесты возникают в тексте лишь как совокупность тематически связанных друг с другом элементов, которые, в отличие от «*абстрактного автора*», инкорпорированы в повествования обоих протагонистов. Их появление служит причиной тому, что на диегетическом уровне становится возможным безусловное переживание протагонистами ирреальных явлений и событий, которые происходят в особой темпоральности, объединяющей в себе хронологическое время со временем, описания которого на повествовательном уровне тематизируют границу с трансцендентным. Например, такие события, как параллельная жизнь Сашеньки и Володи в различных пространственно-временных измерениях, их прежние любовные отношения и потенциально возможная встреча после разлуки в одном пространственно-временном измерении.

Основываясь на вышеизложенных рассуждениях, можно предположить, что инкорпорированные в повествования персонажей трансдиегетические жесты в романе *Письмовник* делают возможным сосуществование метафизических, или ирреальных свойств времени, наравне с его хронологическими свойствами. Данная особенность функционирования метафизических тем в тексте

объединяет повествования персонажей между собой. А именно, трансдиегетические жесты представляют собой метассылки, которые связывают повествования персонажей в ирреальной темпоральности. Персонажи делают записи от первого лица, которые периодически прерываются ссылкой на некий неопределённый, но авторитетный для них источник или диалогом одного из них с неким метафизическим аморфным субъектом, который не является персонажем: *поп Иван, господин господствующих, царь нагомудрых, Весть и вестник, альфа и омега, Гог и Магог, Гелдат и Модат [...] (Письмовник, с. 100, 365, 368, 411, [...]).* Персонажи сами могут трансформироваться в него: «*Это я, поп Иван, господин господствующих, царь нагомудрых [...].*» (*Письмовник, с. 58*), «*Короче, я — повелительница жизни. Весть и вестник. Не важно [...].*» (*Письмовник, с. 365–368*), «*За что я мстила? За то, что он оказался не господином господствующих, не царём нагомудрых, не повелителем всех повелителей?*» (*Письмовник, с. 386*).

Таким образом, содержащие названные метассылки текстовые фрагменты, или *трансдиегетические жесты*, наделены посреднической функцией: передавать более высокую, аукториальную позицию персонажам и, соответственно, предопределять понимание всего романа в целом. Инкорпорированные в повествования протагонистов в нескольких частях текста в различных формах, они квази-аукториальным образом служат тому, чтобы сделать возможным восприятие протагонистами ирреальной темпоральности.

### 3.2 Соотнесение аукториального моделирования темпоральности в романе *Письмовник* с некоторыми пост-пост-модернистскими концепциями

Формальное наличие в данном тексте организующей повествование конструкции в виде трансдиегетических жестов делает совместимым данный текст Шишкина с пост-постмодернистскими теориями. В частности, одно из предположений состоит в том, что

выражение аукториальной позиции об ирреальной темпоральности является предпосылкой для этического осмысления незыблемости связи двух любящих друг друга людей, а также любви как метафизического свойства времени. Вместе с тем гетерогенные описания ирреальной темпоральности (с помощью перечисления отдельных её свойств), содержащие, в том числе, библейские аллюзии, не подвергаются в романе иронической интерпретации. Благодаря этому ирреальная темпоральность не может быть описана с помощью понятия постмодернистской иронии<sup>151</sup>. Вместо этого *трансдигегетические жесты* тематизируют на повествовательном уровне границу с трансцендентным, что одновременно оказывается связано с опосредованным выражением аукториальной позиции.

Кроме этого, ряд опубликованных в электронном журнале *Notes on Metamodernism* литературоведческих статей также в той или иной степени затрагивает нарратологическую проблему формального проявления аукториального повествователя в совре-

151 В статье «*Der Performatismus oder: die Kulturentwicklung nach dem Ende der Postmoderne*» Рауль Эшельман противопоставляет рассматриваемые им в свете перформативной теории тексты постмодернистским на основании отсутствия в них постмодернистской иронии: «*Wird das Transzendenzstreben eines Helden als Betrug entlarvt oder nachhaltig ironisiert, so befindet man sich noch im sattsam bekannten Modus der Postmoderne. [...] Das performatistische Kunstwerk ist nicht aufendlose Ironisierung aus, sondern will den Zuschauer zu einem ästhetisch vermittelten, ding- oder personenbezogenen Glaubenserlebnis hinführen.*»/ «Если стремление героя к трансцендентности разоблачается как мошенничество или постоянно подвергается иронии, то мы ещё находимся в достаточно известном режиме постмодернизма. [...] Перформативное произведение искусства не направлено на бесконечную иронию, а скорее направлено на то, чтобы привести зрителя к эстетически опосредованному, связанному с вещью или человеком опыту веры.». Эшельман, Р. (2011): «*Der Performatismus oder: die Kulturentwicklung nach dem Ende der Postmoderne*», В: *Berliner Osteuropa-Info*. 17(2001), 53–55. Также теоретики метамоде́рни́зма противопоставляют пост-постмодернистские произведения и явления культуры постмодернистским также, в том числе, на основании отсутствия в первых постмодернистской иронии: «*Whereas postmodernism was characterised by deconstruction, irony, pastiche, relativism, nihilism, and the rejection of grand narratives (to caricature it somewhat), the discourse surrounding metamodernism engages with the resurgence of sincerity, hope, romanticism, affect, and the potential for grand narratives and universal truths, whilst not forfeiting all that we've learnt from postmodernism.*» Тёрнер, Л. (2015): «*Metamodernism: A Brief Introduction*», В: *Notes on Metamodernism*. 12. Доступно онлайн по URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction> [20.10.2022].

менных текстах, которые идентифицируются их авторами как пост-постмодернистские. Так, в статье *That's how quickly your life can change* Элисон Гиббонс анализирует в числе прочего пост-постмодернистские тенденции в творчестве писателя Адама Терлуэлла. Ссылаясь на книгу *The Return of the Omniscient Narrator* Пола Доулсона, Гиббонс выделяет следующие выводы его исследования: «*a defining characteristic of contemporary fiction is a reworking of omniscience particularly in the form of a somewhat intrusive narrative voice [...]*»; «*[...] [c]ontemporary omniscient narration emerges from an attempt to engage with the insights of postmodernism while reconfiguring the authority of the novelist in the public sphere.*»<sup>152</sup> Таким образом, Доулсон, который, согласно Гиббонс, также причисляет к метамодернистам писателя Терлуэлла, выделяет в качестве специфики повествовательной организации пост-постмодернистских текстов некоторые особенности формального проявления аукториальной повествовательной инстанции и обретении ей посредством этого большей авторитетности в отношении всего повествования: «*a somewhat intrusive narrative voice*»<sup>153</sup>. Также в статье «*The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*» Пол Доулсон выделяет в качестве особенности анализируемой им современной прозы особую роль аукториального повествователя<sup>154</sup>. Основываясь на эмпирическом наблюдении за рядом известных ему произведений, автор названной статьи выделяет несколько видов аукториальных повествователей. В описании некоторых из них Доулсоном обращают на себя внимание следующие схожие особенности функционирования данной повествовательной инстанции:

152 Гиббонс, Э. (2015): «*That's how quickly your life can change*», В: *Notes on Metamodernism*. 12. Доступно онлайн по URL: <https://www.metamodernism.com/2015/02/12/thats-how-quickly-your-life-can-change/> [31.10.2022]

153 Там же.

154 «*[...] a number of important and popular novelists have produced books which exhibit all the formal elements we typically associate with literary omniscience: an all-knowing, heterodiegetic narrator who addresses the reader directly, offers intrusive commentary on the events being narrated, provides access to the consciousness of a range of characters, and generally asserts a palpable presence within the fictional world.*» Доулсон, П. (2009): «*The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*», В: *Narrative*. 17, 2, 143–161. Доступно онлайн по URL: <https://www.jstor.org/stable/25609360> [20.04.2023].

«the narrator's presence is keenly asserted in the hyperactive prose with its regular parenthetical qualifications and extended metaphors»<sup>155</sup>; «The pyrotechnic narrator is the mediating voice for much of the fiction [...]»; «Stories and sub-stories sprout on every page [...]»; «Narrative form here is not determined by any sense of formal unity, by the categories of narrative theory, but by the writer's authority as a reporter of contemporary culture.»; «the tentacular reach of omniscience is underpinned by a creative freedom at the syntactic level.»<sup>156</sup> (В последнем примере имеется в виду немотивированное повторение на повествовательном уровне определённых синтаксических конструкций.)

В отношении функционирования в рассматриваемых прозаических текстах аукториального повествователя Доулсон также отмечает: «*The manic flourishes of verisimilar improbability do not tip into the surreal, but simply exhaust the conventions of realism.*»<sup>157</sup>. Таким образом, описанные Доулсоном особенности повествования аукториального повествователя в рассматриваемых им текстах имеют некоторые общие принципы функционирования с трансдиегетическими жестами. А именно, периодическое повторение на повествовательном уровне схожих по тем или иным параметрам элементов, а также их функция утверждения посредством этого некоторой аукториальной точки зрения делают возможным преодоление в тексте реалистических условностей.

Схожий конституирующая функция трансдиегетических жестов также была выделена непосредственно автором данного понятия Даниэлем Попом:

Throughout the book, transdiegetic gestures forge resonances across time that connect the events surrounding the Lazarus incident with the present day world of the narrator Brik. In one regard, these resonances enact fortuitous coincidences that imbue the interwoven narrative threads with the sense of some occult significance about which we can only conjec-

155 Доулсон, П. (2009): «*The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*», В: *Narrative*. 17, 2, 143–161. Доступно онлайн по URL: <https://www.jstor.org/stable/25609360> [20.04.2023].

156 Там же.

157 Там же.

ture. [...] I would suggest that these transdiegetic resonances contribute to the theme of the tenebrous realization “That is me” which recurs throughout the book [...] <sup>158</sup>.

Поп использует данный термин в собственной диссертации *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon* для анализа художественных произведений, относимых им к «*enigmatic realism*». При этом исследователь связывает собственное представление о последнем с понимаем метамодернизма Андре Фурлани: «*Andre Furlani’s notion of “metamodernism” aligns to considerable extent with the sentiment of enigmatic realism.*» <sup>159</sup>. Следовательно, трансдигетические жесты также рассматриваются Попом как характерный формальный признак пост-постмодернистских текстов.

В отношении романа *Письмовник* необходимо отметить, что формальное проявление в данном тексте конституирующей аукториальной позиции является амбивалентным. С одной стороны, сообщение персонажам аукториальной позиции об ирреальной темпоральности становится возможным в тексте благодаря наличию трансдигетических жестов, которые представляют опосредованный доступ к напрямую недоступному аукториальному уровню. С другой стороны, в тексте могут быть выделены только две повествовательные инстанции: Саша и Володя, ни одна из которых не является аукториальным повествователем. Следовательно, трансдигетические жесты служат на повествовательном уровне выражению лишь некой квази-аукториальной позиции. Амбивалентность выраженности аукториальной позиции в данном тексте можно соотнести с используемым теоретиками метамодернизма Тимотеусом Вермюленом и Робинот Ван ден Аккером

<sup>158</sup> Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Амхерст, с. 214–215.

<sup>159</sup> Там же, с. 247.

понятием *metaxy*<sup>160</sup>, или *a sense of in-betweenness*<sup>161</sup>. Принимая во внимания онтологическую неточность в описании используемых теоретиками метамодернизма понятий, представляется возможным применительно к анализу романа Шишкина интерпретировать названные *metaxy*, или *a sense of in-betweenness* с точки зрения феноменологического метода как амбивалентное влияние трансдигетических жестов на организацию повествования. В качестве подтверждения данного предположения стоит упомянуть статью Надин Фесслер «*Locked Up: Siri Hustvedt's 'The Blazing World'*», опубликованную в журнале *Notes on Metamodernism*. Автор статьи анализирует роман *The Blazing World*, ссылаясь на перформативную теорию Эшельмана. Согласно автору статьи, данный роман проблематизирует аукториальность как тему, чему также соответствует особая организация повествовательного уровня данного текста:

Siri Hustvedt's latest work *The Blazing World* (2014) is a complex and multi-layered novel that deals with the notion of authorship in the art world. The novel shows an intricate play with the concept of authorship and highlights in particular a form of authorship that is rather restrictive.<sup>162</sup>

Фесслер утверждает, что *нарративная рамка*, установленная персонажем, наделённым полномочиями аукториального повествователя (Harry), в финале романа выходит из-под его контроля (т.е. исчезает), так как персонажи не решаются её покидать, и тем

160 Понятие *metaxy*, или *a sense of in-betweenness*, используются Вермюленом и Ван ден Аккером в книге *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* для уточнения метамодернистского понятия осцилляция. Ссылаясь на немецко-американского политолога и философа Эрика Фёгелина, они определяют избранный им термин как „*a sense of in-betweenness*“, „*an intermediate (metaxy) between [...]*“, собственные героями древнегреческого эпоса. Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

161 Там же, с. 18.

162 Фесслер, Н. (2015): «*Locked Up: Siri Hustvedt's 'The Blazing World'*», в: *Notes on Metamodernism*. 7. Доступно онлайн по URL: <http://www.metamodernism.com/2015/09/07/locked-up-siri-hustvedts-the-blazing-world/> [20.08.2022].

самым трансформируют аукториальный эксперимент над ними в собственную реальность:

However, Harry does not account for Rune's ego. Rune decides to give Harry only minimal credit for Beneath, assuming her work as his own. The audience, dazzled and hypnotized by the artwork, believes him. They do not want to be let out the locked room by Harry, they want to remain inside what they think is Rune's work of art and his aura. However, this can be seen as a success, Harry has invented a world that her audience does not want to be freed from—they desire to remain locked inside.<sup>163</sup>

Таким образом, автор данной статьи отмечает преодоление персонажами перформативного двойного фреймирования, что позволяет ему соотносить анализируемый роман с метамодернистской теорией.

### 3.3 Романное время как ирреальная темпоральность

В соответствии с представленными в первом параграфе теоретическими рассуждениями можно отнести прежде рассмотренный повествовательный фрагмент к трансдиегетическим жестам, так как возникновение метафизических свойств времени подтверждается Сашей с помощью ссылки на некий авторитетный текстовый источник: «пишут», «якобы» (*Письмовник*, с. 5) из газеты «Вечерка», что можно интерпретировать как подтверждение про-тагонистом опосредованности собственного восприятия времени.

Открываю вчерашнюю «Вечерку», а там про нас с тобой. Пишут, что в начале сна будет слово. А пока в школах ещё по старинке галдят, что сперва был большой взрыв и всё сущее разлетелось. При-

163 Фесслер, Н. (2015): «Locked Up: Siri Hustvedt's *The Blazing World*», в: *Notes on Meta-modernism*. 7. Доступно онлайн по URL: <http://www.metamodernism.com/2015/09/07/locked-up-siri-hustvedts-the-blazing-world/> [20.08.2022].

чём всё якобы существовало уже до взрыва—и всё ещё не сказанные слова, и все видимые и невидимые галактики. (*Письмовник*, с. 5)

Миф о первоарбузе и его семенах служит предысторией появления возлюбленного Саши Вовки, который, по её словам, не верит, что *«записанные слова — это что-то вроде трамвая, увозящего в бессмертие.»* (*Письмовник*, с. 6). Время в данном повествовательном фрагменте представлено в виде одной из метафор, с помощью которых на повествовательном уровне так же, как и на других участках повествования, периодически возникают описания восприятия времени персонажами. Согласно данной метафоре, время в восприятии протагониста статично (представлено как слово, зафиксированное на бумаге) и одновременно динамично. Следовательно, время в ассоциативном ряду Саши характеризуется необратимостью, что является свойством линейной, или реальной, темпоральности. Одновременно с этим время обладает статичностью и динамичностью как ирреально сосуществующими свойствами. Кроме этого, в данном фрагменте описание времени также содержит мифологические черты. Данные свойства времени метафорически описываются Сашей на повествовательном уровне, но не осознаются ею как невероятные или не соответствующие обыденному восприятию времени. В качестве ассоциативного ряда из перечисляемых в данном повествовательном фрагменте объектов и событий можно рассмотреть слово *и бессмертие* как концепты, которые отсылают к видоизменённой библейской аллюзии, описанной выше, и, соответствующей данному фрагменту, мифологической концепции бессмертия. Также важно отметить, что сомнения Вовки в бессмертии (*«ненавидел ложь, особенно когда [...] начинали уверять, что смерти нет»*) (*Письмовник*, с. 6) можно рассмотреть как обозначение на повествовательном уровне несоответствия опосредованного описания линейного свойства времени (неизбежность смерти) и наделения его метафизической характеристикой (бессмертие), что представляет собой тематизацию в данном повествовательном фрагменте ирреальной темпоральности.

Такое ассоциативное восприятие времени Сашей и его описание можно рассмотреть как трансдигетический жест, который инкорпорирован в повествование Саши и содержит квази-аукториальный элемент: персонаж наделяет время мифологическими характеристиками, которые безусловно для него сосуществуют с его линейными свойствами. Основанием для этого можно считать вышеупомянутую возможность Саши в некоторых эпизодах перевоплощаться в некоего посредника, который, с одной стороны, существует как часть воображения персонажа, но, с другой стороны, в отличие от Саши как перволичного повествователя, транслирует внутри её повествования квази-аукториальную позицию. Таким образом, представленные в данном повествовательном фрагменте мифологические черты могут быть рассмотрены как метафизическое свойство времени, которое определяет его как своего рода *метафизическую* материю и одновременно сосуществует с линейными описаниями реальной темпоральности.

Упомянутую выше бессмертность также можно рассмотреть как свойство определённых персонажей. Так, некоторые из них, сами не осознавая этого, в отдельных фрагментах их повествований оказываются наделены сами или наделяют других персонажей бессмертностью. При этом бессмертность в некоторых из данных фрагментов является психологическим переживанием самих персонажей и соответствует линейному восприятию ими времени. Так, Саша, получив известие о смерти Володи, продолжает обращаться к нему, как если бы он был еще жив. Также Сашка наделяет себя воображаемым отсутствием признаков жизни, а именно, после сообщения о смерти Вовки, она чувствует себя мертвой в вымышленном гробу, одновременно оставаясь живой: *«Я в гробу замёрзла, ноги — ледышки. [...] Я ем, передеваюсь, хожу за покупками. Но где бы ни была — всё равно я мёртвая.»* (*Письмовник*, с. 112). Однако в других повествовательных фрагментах бессмертность оказывается их собственным метафизическим свойством, которое неосознанно приписывается персонажам на повествовательном уровне благодаря трансдигетическим жестам, имплицитно сообщающим им квази-аукториальную позицию об ирреальном времени. Так, в следующих повествовательных фраг-

ментах Сашенька уговаривает больную девочку Сонечку умереть: «*Им будет лучше, если ты умрёшь. [...] Каждый туда вернётся— сначала ты, потом Донька, [...]. Мы там снова будем все вместе [...].*» (*Письмовник*, с. 277), посредством чего объясняет Сонечке, что она обладает физической изменчивостью (смертностью), что соответствует линейному восприятию времени, а также метафизической бессмертностью, или неизменностью, что определяет возможность возвращения в некую исходную точку. Следовательно, в данном повествовательном фрагменте Саша располагает знанием, превосходящим, согласно фабуле, её возможную осведомлённость об этом.

Особенность описаний ирреальной темпоральности в рассмотренном повествовательном фрагменте, как в некоторых других трансдигетических жестах, состоит в том, что некоторые её метафизические свойства могут быть соотнесены с этерналистской статической моделью философской концепции метафизического времени. Данная концепция времени представляет собой утвердительный ответ на вопрос относительно наличия общего факта, который бы объяснял способ существования времени. Согласно этернализму, для времени характерно отсутствие объективных онтологических различий между существованием объектов и событий в прошлом, настоящем и будущем, их разграничение же определяется лишь субъективным восприятием: «*Eternalism is the doctrine about time which takes future and past objects to exist in the same way present objects do — there is no ontological difference between past, present and future; [...] «now» is an indexical term as well as «here» is.*»<sup>164</sup>. Согласно онтологическому подходу к природе времени этерналистов, каждый момент времени представляет собой равнозначную точку отсчёта: «*[...] all times genuinely exist and are equally real, as real as the present.*»<sup>165</sup>. А именно, данное утверждение делает возможным сосуществование нескольких времён как различных точек пространства и, соответственно, обуславливает реальность путешествий во времени в этернализме.

164 Беновски, Дж. (2006): *Persistence Through Time, and Across Possible Worlds*, Франкфурт, с. 20.

165 Там же, с. 58.

Соответственно, в последнем из трансдиегетических жестов описываемые Сашенькой метафизические свойства ирреальной темпоральности могут быть соотнесены с этерналистским представлением о сосуществовании нескольких времён как онтологически равнозначных точек отсчёта. Из некролога Вовки следует: «*Ваш сын погиб, но он жив и здоров.*» (*Письмовник*, с. 107). Следовательно, в данном повествовательном фрагменте неназванная повествовательная инстанция, не являющаяся отдельным повествователем, транслирует квази-аукториальную позицию: извещает его семью не только о его смерти в линейном времени, но и метафизическим образом продолжающейся жизни. То есть данная инстанция выступает как посредник для передачи трансдиегетического жеста, инкорпорированного в повествование одного из персонажей, который, соответственно, воспроизводит сказанное ей. При этом важно отметить, что суждения протагонистов, как и реплика неизвестной повествовательной инстанции, не могут быть объяснены психологическими особенностями персонажей, то есть остаются на уровне фабулы немотивированными. Также упоминаемую в некрологе метафизическую бессмертность Вовки, или его неизменность, можно соотнести с представлением об отсутствии объективных онтологических различий между существованием объектов и событий в прошлом, настоящем и будущем в этернализме.

Итак, представляется возможным отнести каждый из данных повествовательных фрагментов к трансдиегетическим жестам, основываясь на выше названных факторах, а также на том, что каждый из них немотивированно оказывается инкорпорирован в повествование того или иного протагониста, воспринимающего время в остальных случаях хронологически, или соответственно обыденному восприятию времени. Каждый из трансдиегетических жестов имплицитно сообщает более высокую, квази-аукториальную точку зрения персонажам, чем обусловлено возникновение в романе метафизических свойств, в том числе, самих персонажей. Так как смертность персонажей вместе с тем представляет собой их физическое свойство, их самих можно рассматривать лишь отчасти как метафизические величины.

Также названным свойствам персонажей соответствуют некоторые схожие противоречивые качества времени. В следующих повествовательных фрагментах: «*Длинный вагонный день*» (*Письмовник*, с. 83) и «*Трамвайное утро*» (*Письмовник*, с. 287), в повествовании Сашеньки вновь возникает описание времени, чувственное восприятие которого лишено для неё различения между хронологическим и нехронологическими его свойствами. Данное же описание времени вновь представляет собой нереалистическое сосуществование таких качеств времени, как его условности, что характерно для обозначения условных единиц хронологического времени *день и утро*, и его материальности (длинный вагонный, трамвайный) как свойства, не соответствующего описанию времени в его повседневном восприятии. В следующем примечании Саша также описывает время, которое в её восприятии, несмотря на наличие замеченного ею несоответствия: «*какая-то петрушка*», вне сюжетной мотивировки предстаёт как нечто хорошо объяснимое:

Ещё опытным путём выяснили, что со временем какая-то петрушка. События могут выступать в любой последовательности и происходить с кем угодно [...]. И вообще, уже древними подмечено, что с годами прошлое не удаляется, а приближается. А часы все только и могут, что верещать, как кузнечики, показывают кто во что горазд, тогда как давно известно, что без десяти два [...]. Шла и не знала, что жизнь короче юбки (*Письмовник*, с. 288).

Такое восприятие времени подтверждается в её повествовании ссылкой на неопределённые, но авторитетные для Саши источники (*опытным путём выяснили, древними подмечено*). При этом описываемое время характеризуется не соответствующими его линейному восприятию свойствами, которые не осознаются персонажем как таковые. К данным свойствам можно отнести конкретность (*без десяти два*), материальность (*часы, юбка*) и одушевлённость (*кузнечики*) описываемого времени. Не осознаваемое как таковое протагонистом описание времени как нереалистического сосуществования разнородных характеристик может

быть объяснено тем, что данный повествовательный фрагмент также может быть описан как трансдигетический жест, инкорпорированный в повествование персонажа и имплицитно транслирующий квази-аукториальную позицию. Благодаря этому в данном повествовательном фрагменте становится возможным естественное восприятие персонажем метафизических свойств времени. В таком образом возникающем трансдигетическом жесте можно установить наличие у времени следующих метафизических свойств: одушевленности и несогласованности (*кто во что горазд*), невнятности (*петрушка*), разнонаправленности (*в любой последовательности, прошлое [...] приближается*). При этом разнонаправленность как метафизическое свойство ирреальной темпоральности может быть соотнесено с этерналистским представлением о возможности путешествий во времени, воплощающем собой онтологически равнозначное сосуществование прошлого, настоящего и будущего.

Сходным образом можно рассмотреть описание времени в другом повествовательном фрагменте из заключительных замечаний Володи:

Я: а где та круглая галька, которая вечность? Он: — А я ее выбросил. Сунул в карман и пошел погулять. Там был пруд. Вечность подпрыгнула на воде пару раз и булькнула, только круги остались, да и те ненадолго. (*Письмовник*, с. 414)

Володя как перволичный повествователь не замечает в содержании собственного повествования квази-аукториальных элементов, благодаря чему данный повествовательный фрагмент может быть рассмотрен как трансдигетический жест. А именно, время в его повествовании обладает не соответствующими его линейному восприятию свойствами, такими как материальность (*галька*) и быстротечность (в данном контексте *круги на воде*). Кроме этого, воспринимаемое протагонистом как нечто материальное, время также описывается посредством ассоциативного уподобления его *вечности*, то есть время также обладает метафизическим свойством. Таким образом, характеристика времени представляет

собой в данном повествовательном фрагменте нереалистическое описание его как физической материи, необъяснимым образом наделённой также метафизическими свойствами. Уподобление описываемого времени метафизической вечности, свойства которой приравниваются к свойствам материального объекта, может быть сопоставлено с представлением об отсутствии объективных онтологических различий между существованием объектов и событий в прошлом, настоящем и будущем в этернализме.

Итак, посредством воспроизводимого Володей в его перволичном повествовании диалога с некой формой субъектности персонажу передаётся более высокая, квази-аукториальная перспектива восприятия времени. Подтверждением этому является то, что в финальных предложениях романа реплики неопределимого субъекта («он») и Вовки сливаются воедино:

Сейчас пойдём. Пора. Посмотри, ничего не забыли? Я заканчиваю. Все. Перо поскрипывает по бумаге, как чисто промытые волосы под пальцами. Уставшая рука спешит и медлит, вывода напоследок: счастлив быть корабль, переплывши пучину морскую, так и писец книгу свою. (*Письмовник*, с. 414)

Далее в повествовании Сашеньки появляется следующее описание времени как чувственно воспринимаемой ею материи:

Колечко в бесконечной цепочке. И получается, что я за него подвешена в этой цепи людей. Вернее, цепочка эта идёт дальше. И в обе стороны. И за неё всё подвешено. Так странно: вот это колечко у меня в животе и есть пуп земли. И эта цепь, которая проходит через него, — это и есть ось Вселенной, вокруг которой движется мироздание — вот сейчас со скоростью миллионов световых зим. (*Письмовник*, с. 61–62)

Благодаря инкорпорированным в повествование Сашеньки трансдигетическим жестам описание чувственного восприятия ею времени как материи также представляется героине совершенно естественным. При этом в данном повествовательном фрагменте

время описывается персонажем с помощью пространственных метафор: *пуп земли, ось Вселенной, мироздание, скорость миллионов световых лет*. В таком образом возникающем описании на повествовательном уровне время предстаёт как ирреальная темпоральность, наделённая метафизическими пространственными характеристиками. Также время обладает несколькими различными геометрическими характеристиками: протяжённостью (*линии, перспектива*), разнонаправленностью (*колечко в цепочке, цепь*) и одновременно его концентрированностью на некоторых отрезках (*точка схода, целое, невидимый гвоздик*). Следовательно, ирреальная темпоральность в данном повествовательном фрагменте возникает как протяжённая в пространстве метафизическая материя, которая одновременно характеризуется цикличностью и имеет различную концентрацию на некоторых участках. Возможность существования такого описания времени в повествовании Сашеньки также является подтверждением того, что его восприятие сообщается героине посредством трансдигетического жеста. Таким образом, в данном повествовательном фрагменте ирреальная темпоральность предстаёт как метафизическая материя разной плотности, необъяснимым образом наделённая такими пространственными характеристиками, как протяжённость и цикличность. Данные свойства ирреальной темпоральности могут быть также соотнесены с метафизической концепцией времени в этернализме, согласно которой, любой момент времени представляет собой равнозначную точку отсчёта.

Опосредованно схожей повествовательной организацией в следующих повествовательных фрагментах Сашенька так же, как и Володя, не замечает ничего необычного в собственном восприятии времени. Так, в следующих абзацах, которые могут быть выделены в повествовании Сашеньки, время также обладает некоторыми, нереалистично сосуществующими свойствами:

Смотрю, трамвайные рельсы идут к невидимому гвоздику, на котором держится мир. И вдруг так отчётливо увидела: от всех предметов тянутся к той точке схода линии, будто нити. Вернее, будто туго натянутые резиночки. Вот всех когда-то разнесло — и столбы,

и сугробы, и кусты, и трамвай, и меня, но не отпустило, удержало и теперь тянет обратно. (*Письмовник*, с. 175); так устроен мир. Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана эта нитка, за которую нас тянут обратно. [...] Мы там снова будем все вместе, потому это место так и называется — точка схода. (*Письмовник*, с. 279); Перспективой держится мир, как картина верёвочкой, подвешенной к гвоздику. (*Письмовник*, с. 148)

А именно, в принадлежащем ей повествованию возникает перечисление объектов вещного мира, которые являются метафорическими описаниями ассоциативно воспринимаемого ею времени. Так, с одной стороны, время оказывается наделено вещественностью (*рельсы, нити, резиночки, верёвочка*) и измеримостью (*линии, перспектива*), сочетающимися со сконцентрированностью на определённых участках (*точка схода, целое, невидимый гвоздик*). Следовательно, время представляет собой некую материю, необъяснимым образом характеризующуюся цикличностью. С другой стороны, время обладает линейностью (*перспектива*) и одновременно невозможными в его линейном восприятии предметными свойствами, которые также являются метафизическими в данном контексте (*линии, точка схода, целое, невидимый гвоздик*). Наличие метафизических свойств времени, возникающих в связи с перечислением на повествовательном уровне объектов вещного мира персонажем, вновь позволяет рассмотреть данные повествовательные фрагменты как схожим образом выстроенные трансдиететические жесты, которые содержат квази-аукториальный элемент в виде сообщения персонажам единообразного восприятия времени. Таким образом, можно установить, что ирреальная темпоральность сосуществует с линейной реальной темпоральностью и может быть описана в данных повествовательных фрагментах как метафизическая материя, обладающая цикличностью. Кроме этого, метафорическое описания цикличности ирреальной темпоральности, которое делает возможным перемещение объектов неизменными из прошлого в будущее: «*Вот всех когда-то разнесло [...] и теперь тянет обратно.*» (*Письмовник*, с. 175), позволяет соотнести её с представлением о природе вре-

мени в этернализме, предполагающем возможность перемещений во времени.

Особенность некоторых повествовательных фрагментов, которые также могут быть отнесены к трансдигетическим жестам, состоит в том, что возникающие в них описания свойств ирреальной темпоральности могут быть соотнесены не только с этерналистской моделью времени, но и с презентистской динамической моделью времени, которая также представляет собой утвердительный ответ на вопрос относительно наличия общего факта, объясняющего способ существования времени. Презентистская модель времени предполагает разделение времени на прошлое, настоящее и будущее при онтологической реальности исключительно настоящего и отсутствии этого статуса у прошлого и будущего: «[...] *presentism claims that only presently existing objects are real — “to exist”, then, amounts to “to exist now”.*»<sup>166</sup>. Согласно презентистскому онтологическому подходу к природе времени, существуют исключительно факты (свойства, вещи, события) настоящего времени, а изменения, происходящие с фактами, представляют собой иллюзию течения времени.

В качестве примера можно рассмотреть следующие повествовательные фрагменты, в которых в повествованиях обоих протагонистов возникают ассоциативные описания времени, которое, незаметно для них самих, оказывается наделено такими свойствами, как фактичность и метафизичность. Например, в следующем повествовательном фрагменте возникает философское рассуждение протагониста, которое также оказывается связано с темой времени:

Кирилл верит в переселение души после смерти. [...] Я спросил, почему же нас в таком случае не удивляет, что мы больше не Наполеон, не Марк Аврелий, не казнённый китаец на худой конец, [...] — Вот мы жили раньше, — заявил Кирилл, — в другом мире и в дру-

166 Беновски, Дж. (2006): *Persistence Through Time, and Across Possible Worlds*, Франкфурт, с. 20.

гое время, а проснулись тут и продолжаем жить, [...] А потом ещё где-нибудь проснёмся. (*Письмовник*, с. 185)

Так, Володя пересказывает свой диалог с неким Кириллом, который верит в вечное существование человеческой души, посредством чего косвенно описывает собственное понимание времени. Такая интерпретация времени как вечного блуждания души человека по историческим эпохам кажется Володе сперва неясной, однако затем Кирилл переубеждает его. Время в данном повествовательном фрагменте снова обладает нереалистично сосуществующими характеристиками реальной и ирреальной темпоральностей. Так, линейность времени возникает посредством упоминания на повествовательном уровне факта существования в прошлом исторических личностей Наполеона и Марка Аврелия, а его же метафизичность — благодаря опосредованному упоминанию реинкарнации как религиозного верования, а также вымышленного факта тождества душ Володи и Кирилла с историческими личностями в прошлом. При этом стоит отметить, что с презентистской моделью метафизической концепции времени в данном случае может быть соотнесена метафизичность ирреальной темпоральности, которая возникает посредством обозначения протагонистом себя и Кирилла в настоящем как видоизменённых личностей прошлого. А именно, данное описание может быть соотнесено с представлением в презентизме о фактах в настоящем, происходящие изменения с которыми представляют собой иллюзию течения времени. При этом метафизичность как свойство ирреальной темпоральности, возникающее в воспроизводимых протагонистом репликах Кирилла, может быть однозначно соотнесена с моделью времени в этернализме: описываемое Кириллом пробуждение в различных эпохах сопоставимо с представлением об отсутствии объективных онтологических различий между существованием объектов и событий в прошлом, настоящем и будущем, а также возможностью путешествий во времени.

На основе выделенных, нереалистично сосуществующих характеристик тематизируемой ирреальной темпоральности в данном повествовательном фрагменте можно также предполо-

жить, что восприятие времени протагонистом возникает благодаря его ссылки на мнение некоего Кирилла, которого как авторитетный источник Володя цитирует в собственном повествовании. В этой связи можно установить, что восприятие протагонистом времени в данном повествовательном фрагменте вновь возникает благодаря инкорпорированному в его повествование трансдиегетическому жесту, имплицитно сообщающему ему квази-аукториальную позицию. В качестве подтверждения этому можно также отметить, что Кирилл в данном повествовательном фрагменте располагает сюжетно немотивированно знаниями о метафизическом переселении душ.

Также можно выделить повествовательные фрагменты, в которых протагонисты перечисляют видоизменяемые предметы, необъяснимым образом не замечая того, что описываемые в их повествованиях объекты вопреки происходящим с ними изменениями становятся идентичными. Это также может быть объяснено имплицитным возникновением в их повествованиях квази-аукториальных элементов. В качестве примера можно рассмотреть следующий повествовательный фрагмент, возникающий в одной из реплик отца Сашеньки, которую героиня передаёт в собственном повествовании: *«После смерти люди, наверно, просто возвращаются, становятся тем, чем они были всегда, — ничем.»* (*Письмовник*, с. 8) В данном повествовательном фрагменте к реконструируемому на основе повествования Сашеньки свойствам времени можно также отнести его изменчивость в линейной реальной темпоральности (смертность, то есть физическая изменчивость людей в восприятии персонажа) и одновременно неизменность (*просто возвращаются, чем они были всегда*) вопреки констатации их небытия в прошлом и будущем (*ничем*) к метафизическим свойствам ирреальной темпоральности. Описываемая неизменность людей при констатации же их небытия в прошлом и будущем может быть объяснена наделением онтологической реальностью исключительно настоящего, что соотносимо с представлением о времени в презентизме. Таким образом, в восприятии Сашеньки ирреальная темпоральность представляет собой метафизическую материю, которая характеризуется статичностью и измен-

чивостью одновременно, то есть время вновь обладает как физическими, так и метафизическими свойствами. Соответственно, инкорпорированный в повествование Сашеньки трансдиегетический жест остается вновь не замеченным протагонисткой.

Также в романе в повествования обоих протагонистов инкорпорированы трансдиегетические жесты, в которых описания метафизических свойств ирреальной темпоральности не могут быть однозначно соотнесены с какой-либо философской концепцией метафизического времени. Так, в некоторых повествовательных фрагментах чувственно воспринимаемое время тематизируется на повествовательном уровне с помощью осуществляемых протагонистами ассоциативных отсылок к одушевленным или неодушевленным, но живым объектам. При этом протагонисты также не замечают в собственных описаниях времени различий между хронологическим и ирреальным его восприятием. Например, в повествовании Сашеньки: *«Мысли бегают по времени, как по траве. Время не растёт ровно — в нём бывают залысины. Ходишь как на водопой, топчешь одно место.»* (*Письмовник*, с. 123). Метафорическое описания времени в данном повествовательном фрагменте состоит в том, что к его свойствам относится, с одной стороны, то, что в восприятии Сашеньки оно живое, не одновременно взошедшее и растущее медленно, а также не зависящее от субъективных факторов его восприятия, а, с другой стороны, оно оказывается вытоптано под воздействием субъективного фактора: воздействия на него извне. То есть в данном повествовательном фрагменте время вновь обладает метафизическими свойствами, восприятие которых персонажем также осуществляется благодаря посреднической функции трансдиегетического жеста, инкорпорированного в его повествование.

Итак, на основе анализа возникновения и функционирования на повествовательном уровне метафорических описаний отличного от обыденного и линейного восприятия времени, удалось установить наличие у него свойств, характеризующих его как ирреальную темпоральность. Резюмируя, можно сделать следующее заключение: ирреальная темпоральность представляет собой в различных трансдиегетических жестах непостижимый феномен

с умозрительными, пространственными, физическими характеристиками, а также ирреально сосуществует с описаниями линейного времени, или реальной темпоральности. При этом важно отметить, что противоречивые свойства ирреальной темпоральности могут быть объяснены возможностью соотнесения тех или иных её характеристик с отсылками к двум моделям философской концепции метафизического времени: презентизму и этернализму. Однако, несмотря на то, что трансдиегетические жесты дискретны, в метафорических описаниях ирреальной темпоральности оказывается важным, что время имеет единое начало и заканчивается в одной точке, что в большей степени соответствует этерналистскому представлению о времени:

так устроен мир. Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана эта нитка, за которую нас тянут обратно. [...] Мы там снова будем все вместе, потому это место так и называется—точка схода. (*Письмовник*, с. 279).

На основе данной закономерности можно утверждать, что трансдиегетически обусловленная ирреальная темпоральность подобна в романе сосуществованию различных времён как различных точек пространства. При этом в романе *Письмовник* возможность возвращения протагонистов в исходную точку реализуется посредством исключительно некоторых трансдиегетических жестов, которые благодаря свойственной им посреднической функции утверждают некоторое аукториально обусловленное, но лишь отчасти онтологически единообразное описание времени протагонистами на повествовательном уровне. А именно, дискретные трансдиегетические жесты невозможно свести к реализации в романе исключительно какой-либо единой философской концепции времени, как и невозможно реконструировать полностью линейную последовательность событий в диегезисе. В частности, утверждение с помощи отдельных трансдиегетических жестов единого начала и окончания времени в одной точке можно также соотнести с религиозной космологической концепцией гностического учения о возвращении душ к их духовному перво-

источнику. Кроме этого, описания ирреальной темпоральности в некоторых трансдигетических жестах могут быть соотнесены с некоторыми, вариативно подобными этернализму концепциями времени. Например, описание ирреальной темпоральности в следующем повествовательном фрагменте может быть соотнесено с философским представлением о физическом времени в общей теории относительности, в частности, в её философской интерпретации Анри Бергсона:

— Вот мы жили раньше, — заявил Кирилл, — в другом мире и в другое время, а проснулись тут и продолжаем жить, [...] А потом ещё где-нибудь проснёмся. (*Письмовник*, с. 185); После смерти люди, наверно, просто возвращаются, становятся тем, чем они были всегда, — ничем. (*Письмовник*, с. 8).

Так, в книге *Длительность и одновременность. По поводу теории относительности Эйнштейна* в главе «О множественности времени» Бергсон ставит своей целью произвести собственный анализ, в числе прочего, теории относительности на предмет возможности сочетания в рамках данной теории множественности времён и их замедления с единым универсальным временем. В выводах к данной главе философ, «приняв теорию относительности», заключает, что единство времени, или «одновременность» двух систем, «взаимно и равномерно перемещающихся друг относительно друга»,<sup>167</sup> возможно. В связи с упоминанием теории относительности также имеет смысл сослаться на главу «*Zeitreisen und zyklische Zeiten*»/ «Путешествия во времени и циклические времена» из книги философа Нормана Сироки *Philosophie der Zeit/ Философия времени*, целью которой является осуществление анализа структуры физического времени, а также попытка теоретически обосновать возможность путешествий во времени, описанных в научно-фантастической художественной литературе. Основываясь на общей теории относительности, философ рассматривает

167 Бергсон, А. (1923): *Длительность и одновременность. По поводу теории относительности Эйнштейна*, Петербург, с.104.

«*mögliche Gestalten oder Formen, die laut ihr die Raumzeit annehmen kann*»<sup>168</sup>. Исходя из космологической концепции, исследователь обосновывает существование времени, которое может быть «*in sich verschlungen oder geschlossen sein*»/ «переплетённым или замкнутым», из-за чего становится возможным возвращение в его исходную точку:

Wenn aber solche Formen möglich sind, dann scheinen auch unzählige erstaunliche Dinge möglich, [...]: insbesondere Zeitreisen, bei denen man an einen Punkt der Raumzeit gelangt, an dem man „schon mal war“ oder den es „schon mal gab“; so wie man im Inneren oder entlang der Oberfläche eines riesigen Donuts im Kreis laufen könnte und wieder am Ausgangspunkt ankommen würde.<sup>169</sup> Но если такие формы возможны, то также кажутся возможными бесчисленные удивительные вещи [...]: в особенности путешествия во времени, когда вы прибываете в точку во времени и пространстве, где вы «были» или которая «уже была раньше»; так же, как можно ходить внутри или по поверхности гигантского пончика и вернуться в исходную точку.

Следовательно, трансдигетические жесты лишь задают определённый вектор для объяснения некоторых событий на уровне диегезиса, тогда как опосредованный доступ к аукториальному представлению о времени оказывается полностью невозможным. Невозможность установить, в чём именно состоит аукториальная позиция относительно времени в романе *Письмовник*, позволяет соотнести анализ данного текста с концепцией перформативского времени, представленной Раулем Эшельманом в книге «*Performatism, or the End of Postmodernism*». Согласно концепции Эшельмана, для перформативских нарративов характерно создание посредством двойного фреймирования особого «*formally imposing an immanent, vertically organized experience of transcendence*», что обуславливает возникновение «*an inexplicable formal unity between ontologically reliable (chronological) time on the story level*

168 Сирока, Н. (2018): *Philosophie der Zeit*, Мюнхен, с. 60.

169 Там же.

*and a logically or psychologically inaccessible authorial time on the narrative level. This unity or totalization of two contradictory conceptions of time suggests transcendence by first offering, and then blocking access to a causal explanation.*»<sup>170</sup>. Таким образом, данные критерии перформативской концепции являются определяющими в отношении трансцендентности пост-постмодернистского времени. Основываясь на тезисах статьи Эшельмана, можно также объяснить метафизичность, или трансцендентность, ирреальной темпоральности в романе *Письмовник* с помощью трансдигетических жестов, стремящихся внушить определённое имманентное, квази-аукториально организованное переживание трансцендентного и соединить посредством этого повествования двух протагонистов. При этом важно отметить, что трансдигетические жесты не представляют собой отдельного повествовательного уровня. Так, в романе *Письмовник* существует формальное, повествовательно опосредованное единство при недостижимости содержательного.

### 3.4 Истолкование трансцендентного

Основываясь на анализе ирреальной темпоральности, которая представляет собой метафорические описания отличного от обыденного линейного восприятия времени в повествованиях обоих протагонистов, необходимо предложить следующее объяснение тому, как именно в романе *Письмовник* возникает тематизация метафизического. Благодаря выдвинутой в первом параграфе гипотезе удалось установить, что отсутствие в тексте среди прочих отдельного *метафизического* повествования может быть объяснено с помощью наличия трансдигетических жестов, которые представляют собой квази-аукториальные элементы, инкорпорированные на повествовательном уровне в повествования обоих протагонистов. Предположение, изложенное в первом параграфе, заключалось в том, что с помощью данных повествовательных фрагментов персонажам имплицитным образом сообщается квази-аукториальная позиция относительно времени, в результате

170 Эшельман, Р. (2025): *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0*, Нью-Йорк, с. 57.

чего протагонисты не осознают особенностей собственного его восприятия как ирреальной темпоральности. Тезис состоит в том, что разрозненные описания, которые периодически оказываются инкорпорированы в повествования обоих протагонистов, являются взаимосвязанными между собой на аукториальном уровне. В связи с этим представляется необходимым отдельно рассмотреть, каким образом в каждом из трансдигетических жестов осуществляется разъяснение трансцендентного. А именно, необходимо установить, что связывает трансдигетические жесты между собой на повествовательном уровне, или как на повествовательном уровне систематически возникают квази-аукториальные следы, имплицитно являющиеся залогом авторской точки зрения.

Каждый из трансдигетических жестов характеризуется описанием сюжетно немотивированных ирреальных явлений, которые составлены из событий, объектов и их ирреальных свойств. Имплицитное сообщение квази-аукториальной позиции каждым из трансдигетических жестов подтверждается на повествовательном уровне благодаря разнородным и сюжетно немотивированно возникающим псевдонаучным, псевдоисторическим или мифологическим ассоциативным рядам, которые направляют восприятие протагонистами времени в связи с их метафорическими его описаниями. Также к одному из видов трансдигетических жестов можно отнести периодически возникающие в повествовании протагонистов их ссылки на авторитетный для них источник в виде воспроизводимого каждым из них диалога с некой воображаемой инстанцией, обозначающей себя с помощью нескольких, вариативно повторяющихся имён. Несмотря на то, что цитируемая протагонистами воображаемая ими инстанция, как и непосредственно протагонисты, принадлежит фикциональному миру, в отличие от них на сюжетном уровне она не наделена отдельной психологией, может быть субъектом и объектом одновременно, а также принадлежащие ей реплики невозможно выделить в отдельное повествование. Следовательно, воспроизводимые протагонистами принадлежащие ей реплики можно идентифицировать лишь как особые трансдигетические жесты, инкорпорированные в их повествования. При этом данные пове-

ствовательные фрагменты связаны друг с другом посредством вариативно повторяющихся мифологических имён. Совместно с другими разнородными трансдигетическими жестами, содержащими мифологические, псевдонаучные и псевдоисторические метафорические отсылки, данные повествовательные фрагменты представляют собой организующую повествование конструкцию, которая предлагает недостижимое единство, или мнимую диаду двух протагонистов, что может быть рассмотрено как форма проявления квази-аукториальной позиции.

А именно, к рассматриваемому виду трансдигетических жестов, отличных от опосредованных ассоциативных описаний времени, можно отнести повествовательные фрагменты, в которых возникают воспроизводимые протагонистами реплики из их диалогов, принадлежность ответов в которых невозможно атрибутировать ни одному из действующих лиц. Первоначальный и, предположительно, воображаемый персонажами их источник выступает под различными, вариативно повторяющимися фантастическими именами. К данным повествовательным фрагментам также можно отнести ссылки в монологах протагонистов на ту или иную авторитетную для них инстанцию, о собственном перевоплощении в которую может также заявлять каждый из них в собственном повествовании. Посредством данных трансдигетических жестов Саше и Володе непосредственно в воспроизводимой ими диалогической или монологической форме на повествовательном уровне имплицитно разъясняется их восприятие ирреальной темпоральности как возможного сосуществования хронологических и ирреальных свойств тематизируемого времени. То есть посредством воспроизводимых протагонистами реплик для них самих становится безусловным их восприятие ирреальной, или метафизической, темпоральности. При этом каждый из данных повествовательных фрагментов оказывается связан с остальными с помощью того или иного повторяющегося сегмента, посредством чего находит подтверждение сообщаемая в них протагонистам более высокая, квази-аукториальная позиция. В качестве повторяющихся сегментов в некоторых трансдигетических жестах, имплицитно выполняющих посредническую

функцию, можно рассмотреть реплики из воспроизводимых протагонистами диалогов, в которых имеет место непосредственное самообозначение участников диалогов с помощью личных местоимений или повторяющихся номинаций. Итак, в некоторых повествовательных фрагментах протагонистами воспроизводятся следующие диалоги:

1. «Я его спрашиваю: — Кто ты? А пламенеющий пук: — Не видишь, что ли? Я — альфа и омега, Гог и Магог, Гелдат и Модат, одесную и ошуюю, вершки и корешки, вдох и выдох, семя, племя, темя, вымя, знал бы прикуп, жил бы в Сочи. Я есмь то, что я есмь. Швец, жнец и на дуде игрец. Не бойся меня. [...] Я: — А что мне сказать? — Скажи: все кругом — это весть и вестник одновременно.» (*Письмовник*, с. 99–100)
2. «Кругом никого. Я спрашиваю: — Это ты? Он: — Я. Я: — Весть и вестник? Он: — Да. [...] — Еще и не рассвело толком, а уже закат. Смотри, какой кистеперый! С перепонками в зимних ветках. Вон и луна встала не с той ноги.» (*Письмовник*, с. 113),
3. «Короче, я — повелительница жизни. Весть и вестник. Не важно [...] Она пришла ночью на реку и положила свой кулёк на льдину. [...] И началась жизнь, горласта, благоухающая, нетленна.» (*Письмовник*, с. 365–368)
4. «А когда завязывал тюрбан на голове, садился по-турецки, и кругом, сколько хватало глаз, простиралось царство попа Ивана — тогда он был настоящим. И что это были за львы белые и червонные, грифоны, ламии, метагалинарии? За что я мстила? За то, что он оказался не господином господствующих, не царём нагомудрых, не повелителем всех повелителей?» (*Письмовник*, с. 386)
5. «— Кто ты? А он: — Кто я? Разве не видишь? Я — поп Иван, а это кругом мое царство, горластое, благоухающее, нетленное. Я — господин господствующих и повелитель всех повелителей. В царстве моем каждый знает свое будущее и все равно живет свою жизнь, [...] Я: — У меня нет времени. Я должен идти к ней. Я пойду. Он: — Подожди, ты без меня не найдешь. Я тебя провожу. Посиди пока, передохни. Я должен доделать одно дело

и — в путь. Я скоро. [...] Я: — Смотри, а вот тот лист из гербария, на котором написано старательным детским почерком: «Подорожник, *Plantago*». Тоже возьмём? Он: — Разумеется. И поленицу книг на полу в твоей комнате. И мамино кольцо, которое еще только кружится по подоконнику, подпрыгивая прозрачным золотым шариком, тренькая. И то, как один человек когда-то протирал очки галстуком. (*Письмовник*, с. 411)

В данных повествовательных фрагментах протагонисты воспроизводят либо реплики диалога с некой, трудно идентифицируемой инстанцией с вариативно повторяющимися именами, либо монологи от её лица, благодаря чему описываемые в них объекты и явления незаметно для самих протагонистов начинают обладать в их повествованиях как физическими, так и метафизическими свойствами. Так, в первом отрывке в повествовании Сашеньки транслируется её диалог с *пламенеющим пуком*, или *пуком ржавой колючки*, то есть с предметом, который имеет как физические свойства (*ржавый, пробивающийся*), так и в данном контексте метафизические свойства (*пламенеющий*, являющийся одушевлённым), разницы между которыми героиня не замечает. Таким образом, повествование Саши трансформируется в данном отрывке в диалог с некой, предположительно, воображаемой инстанцией, также обозначающей себя повторяющимися фантастическими именами: «Я — *альфа и омега, Гог и Магог, Гелдат и Модат* [...]» (*Письмовник*, с. 99–100). При этом названную инстанцию ввиду отсутствия у неё специфических свойств вновь нельзя определить как действующее лицо так же, как и нельзя отождествить с «*горящим кустом*» как сперва описанным Сашей предметом, так как он может быть вещью и её обозначением одновременно: «*весть и вестник одновременно*». (*Письмовник*, с. 99–100) Саша также затрудняется идентифицировать его: «— *Кто ты? [...] — Не видишь, что ли? [...] Я есть то, что я есть. Швец, жнец и на дуде игрец. [...]*» (*Письмовник*, с. 99–100). Во втором отрывке возникает повествовательный фрагмент, в котором наименование одной из инстанций воспроизводимого диалога связано с предыдущим упоминанием данной инстанции, которая, однако,

не является действующим лицом. При этом если персонажи, упоминаемые каждым из протагонистов в автобиографическом контексте, являются субъектами, наделёнными свойствами обычных людей, то упоминаемые ими закат и луну можно отнести к явлениям, которым на повествовательном уровне приписываются метафизические свойства: «закат [...] *С перепонками в зимних ветках. Вон и луна встала не с той ноги.*» (*Письмовник*, с. 113) В третьем отрывке повествование Саши прерывается передачей ей прежде состоявшегося диалога с беременной девушкой, в котором Саша обозначает себя именем, связанным по схожей номинации с предыдущими самообозначениями из воспроизводимых ей диалогов с некой воображаемой инстанцией. Одновременно с этим Саша сохраняет собственную идентичность и оказывается связана с *попом Иваном* как одной из её прежних номинаций. В таким образом возникающим трансдигетическом жесте провозглашается начало метафизического времени: «*И началась жизнь, горласта, благоухающая, нетленна.*» (*Письмовник*, с. 368), а также присутствуют упоминания субъектов, обладающие свойствами обычных людей, так как они соотносимы с биографическими фактами из жизни самой главной героини и ее бабушки: «*Просто когда-то у меня не случилась дочка.*» (*Письмовник*, с. 366); «*Она пришла ночью на реку и положила свой кулёк на льдину.*» (*Письмовник*, с. 368). В четвёртом отрывке возникает повествовательный фрагмент, связанный с помощью повторения имени попа Ивана с остальными повествовательными фрагментами. Он также содержит определимые на повествовательном уровне объекты и субъекты, обладающие как метафизическими свойствами, так и характеристиками, доступными в обыденном восприятии, как, например, повествование об отце Саши, который «*завязывал тюрбан на голове, садился по-турски*», «*львы белые*» и «*львы [...] червонные, грифоны, ламии, метагалинарии*» (*Письмовник*, с. 385–386). В пятом отрывке в повествование Володи инкорпорируется следующий трансдигетический жест. Наименование упоминаемой в нём инстанции, реплики диалога с которой воспроизводятся протагонистом, также связано на повествовательном уровне со всеми остальными трансдигетическими жестами

посредством повторения одних и тех же её номинаций. В данном трансдигетическом жесте посредством воспроизводимого протагонистом диалога на повествовательном уровне ему вновь имплицитно сообщается безусловное восприятие сосуществования вещей, обладающих как доступными в обыденном восприятии свойствами: «*план парохода в разрезе*», «*лист из гербария*», так и предметов и субъектов, наделённых ирреальными свойствами. А именно, упоминаемые протагонистом мамино кольцо и отчим оказываются транспортбельными во времени совместно с ситуациями, некогда происходившими с мамой и отчимом в прошлом и необъяснимым образом неизменно существующими в настоящем: «*Мамино кольцо, которое ещё только кружится по подоконнику, подпрыгивая прозрачным золотым шариком, тренькая. И то, как один человек когда-то протирал очки галстуком.*» (*Письмовник*, с. 413–414).

В рассмотренных повествовательных фрагментах реплики воспроизводимых протагонистами диалогов объединяет описание ирреальных свойств времени, которые не осознаются персонажами как таковые. Следовательно, в каждом из них протагонисты, повторяя сообщаемое им с помощью трансдигетических жестов восприятие времени, перенимают данную точку зрения. Однако важно отметить, что таким образом сообщаемая протагонистам более высокая, квази-аукториальная позиция не имеет в тексте единообразного описания, как и не представляет его семантического центра<sup>171</sup>. В связи с этим передающие её протагонистам трансдигетические жесты можно рассматривать, согласно перформативской теории, как «*the manipulative, unifying hand of an author*»<sup>172</sup>.

Итак, в заключение можно установить, что наличие определённых повторов на повествовательном уровне связывает все трансдигетические жесты между собой. Посредством этого трансдигетические жесты, принадлежащие повествовательному уровню,

171 Шмид, В. (2003): *Нарратология*. Москва, с. 48.

172 Эшельман, Р. (2014): «*Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkins Venerin volos.*» В: *Wiener Slawistischer Almanach*. 74, 3–8.

имплицитным образом делают возможным на аукториальном уровне сюжетно немотивированное сосуществование обыденного и метафизического, что безусловно воспринимается протагонистами в их собственных повествованиях. Таким образом, с их помощью могут быть объяснены метафизические свойства упоминаемых протагонистами на повествовательном уровне объектов и явлений, или тематизация в их повествованиях метафизического, что является одной из основных характеристик ирреальной темпоральности. Отсутствие же в данном тексте металеписа, постмодернистской иронии, а также наличие тематизации границы с трансцендентным позволяет соотносить данный роман Шишкина с другими пост-постмодернистскими текстами.

## 4 Аукториальное моделирование темпоральности в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*

### 4.1 Трансдиегетическое сотворение темпоральности

В тексте романа *Взятие Измаила* Михаила Шишкина, наравне с упоминаниями линейного времени, периодически возникают необъяснимым на сюжетном уровне образом гетерогенные описания темпоральности, не соответствующей линейному восприятию времени, например:

Или, предположим, время. Это такая штука, господин Заменгоф, что оно может быть каким угодно, и не только там каким-нибудь растянутым будущим или давнишним предпрошедшим. Его может, к примеру, и не быть вовсе. [...] (*Взятие Измаила*<sup>173</sup>, с. 106); И потом, ведь нет никакого вчера, ни позавчера, ни третьего дни. [...] Есть только сейчас, сам-то не видишь разве? У времени сорвалась резьба. Оно прокручивается, как гайка. [...] (*Взятие Измаила*, с. 125)

Некоторые исследователи творчества Шишкина, подчёркивая значимость темы времени в его творчестве, также отмечали, что данная тема предопределяет «художественную организацию»<sup>174</sup> его романов. Роман *Взятие Измаила*, в котором отсутствует единый сюжет, начинается с заголовка: лекция под номером семь. Основываясь на терминологии нарратологической концепций Франца Штанцеля, повествовательная ситуация в представленном фрагменте может быть описана как аукториальное повествование, или повествование от третьего лица, которое представляет собой лекцию из адвокатской практики о случае с неким Урусовым. Затем

173 Шишкин, М. (2019): *Взятие Измаила*, Москва.

174 Мотеюнайте, И. (2017): «Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина.» В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Краков, 5–147.

аукториальное повествование внезапно сменяет дискурсивное заявление от первого лица о начале нового повествования некой повествовательной инстанции, которая в настоящем времени предлагает «представить» и, соответственно, рассказывает воображаемое ей. Однако данную инстанцию невозможно идентифицировать как персонажа. Также важно отметить, что прежде названные Перун и Велес являются не мифологическими персонажами, а участниками земского суда присяжных с отличными от анонсированных прежде именами (например, Григорий Васильевич). В связи с этим можно установить, что данную повествовательную конструкцию невозможно обозначить как металепис, так как в данном случае переход между диегетическими уровнями отсутствует. В связи с этим дискурсивное заявление некой повествовательной инстанции можно рассмотреть как метапоэтический комментарий, представляющий собой гипотетическое рассуждение о том, что есть сотворение мира:

Деяние это есть сотворение мира. Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. Ни вас. Ни меня. Ни этой не проветренной после предыдущей лекции аудитории. Ни вот этого огрызка мела у меня в пальцах, [...] Ни времени, [...] Абсолютная чернота. Пустота и тьма – необходимое условие для сотворения мира. [...] но чего-то не хватает. Какой-то искры, что ли. [...] Велес. [...] вздыхает и рождает время: — Сейчас, наверно, уже около семи. Как бы не проехать! [...] (*Взятие Измаила*, с. 7)

Согласно данному метапоэтическому комментарию, сотворением мира является «деяние» по рождению времени. К описываемому возникновению времени на повествовательном уровне относится упоминание искры, что не соответствует линейному воспринимаемому описанию времени. В связи с этим описание отличного от обыденного времени в данном повествовательном фрагменте можно определить как сотворённую темпоральность: «будто кто-то чиркает спичками» (*Взятие Измаила*, с. 7). Важно отметить, что на метапоэтическом уровне обстоятельства сотворения данной темпоральности остаются непрояснёнными: «все

*равно в такой темноте не разберешь»* (*Взятие Измаила*, с. 7), а персонажи, необъяснимым образом наделяемые собственным текстом, обладают творческим потенциалом. Парадоксальность описываемой отличной от хронологического времени темпоральности состоит в том, что причины её сотворения, как и обозначения линейного времени в тексте наделяемых творческим потенциалом персонажей: *«Сейчас наверно, уже около семи.»* (*Взятие Измаила*, с. 7), остаются в данном метапоэтическом комментарии не прояснёнными. Стоит также отметить, что линейное восприятие времени персонажами невозможно объяснить сотворённостью человеком хронологических обозначений времени, так как описываемое в метапоэтическом комментарии время обладает признаками вещества или объекта: *«Откашливается, ворочается, кричит, вздыхает и рождает время.»* (*Взятие Измаила*, с. 7) В связи с этим необходимо найти объяснение тому, чем обусловлено возникновение в данном метапоэтическом комментарии описаний отличного от линейного времени, или сотворённой темпоральности, которые парадоксальным образом сосуществуют с обозначениями линейного времени в тексте персонажей.

Роман *Взятие Измаила* состоит из нескольких прерывающих друг друга неоконченных, автономных на диететическом уровне историй. Протагонисты в каждой из них оказываются наделены различными способами восприятия времени. В связи с этим, основываясь на терминологии Вольфа Шмида, можно установить, что анализ персональной: *«Сегодня вы здесь, стряхиваете перхоть с плеч, а завтра — где вы?»*; *«Сейчас, наверно, уже около семи.»* (*Взятие Измаила*, с. 7), как и нарраториальной временных точек зрения<sup>175</sup>: *«Еще немного — и будет светать. И после этого сотворение заснеженной степи за студеным окном не остановит.»* (*Взятие Измаила*, с. 7), не способствует прояснению тематизируемой на повествовательном уровне в гетерогенных повествованиях различных описаний нелинейно воспринимаемой темпоральности, как и объяснению тому, по какому принципу в

романе объединены не связанные между собой на диегетическом уровне неоконченные истории.

Исследовательница Ирина Шульцки отмечала наличие признаков постмодернистской концепции времени в романе *Взятие Измаила* Шишкина. В статье «Жестовость в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*» Шульцки, ссылаясь на Делёза, рассматривает время как «форму времени, открывающуюся в трещине», которая «течет в обоих направлениях одновременно, бесконечно делима на прошлое и будущее и не имеет настоящего.», как «пустую форму времени» [...].<sup>176</sup> А также, обращаясь к концепции маятника Фуко, приходит к выводу о том, что время в романе Шишкина представляет собой «модель бесконечного повторения и бега на месте»: «в колебаниях и петлях, производимых маятником, узнаются вращения и скручивания нарратива, предвосхищения будущих событий (пролеписы) и возвращения к прошлому (аналеписы)». <sup>177</sup> Одним из тезисов статьи Шульцке является рассмотрение данного текста как метаромана, в котором ключевое значение, в том числе в отношении темпоральности, имеют металепсисы: «[...] во *Взятии Измаила* трещина аналогично вплетена в металептическую структуру, создавая особый тип темпоральности: [...]»<sup>178</sup>. Однако данное утверждение представляется спорным, так как провести анализ темпоральности в романе *Взятие Измаила* с помощью металепсисов оказывается также невозможным. Согласно Жирану Женетту, понятие металепсиса обозначает «переход от одного нарративного уровня к другому»<sup>179</sup>, который осуществим «только посредством наррации, акта, который состоит именно во внесении в некоторую ситуацию посредством дискурса знания о некоторой другой ситуации.»<sup>180</sup>. Женетт конкретизирует явление металепсиса следующим образом: «всякое

176 Шульцки, И. (2019): «Жестовость в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*», В: *Przegląd Rusycystyczny*. 4(168), 62–84. Доступно онлайн по URL: <https://www.researchgate.net/publication/336540906>. [07.02.2023].

177 Там же.

178 Там же.

179 Женетт, Ж. (1998): *Фигуры. Работы по поэтике*, Москва, с. 414.

180 Там же.

*вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетических персонажей в метадиегетический мир, и т. д.)*<sup>181</sup>. В романе Шишкина *Взятие Измаила* гетерогенные отрывки нескольких неоконченных повествований постоянно сменяют друг друга. Особенность повествовательной структуры романа состоит в том, что некоторые отдельные повествования, повествовательную ситуацию в которых можно определить как аукториальное повествование, прерывают дискурсивные вторжения гетерогенных аукториальных повествовательных инстанций, каждая из которых вносит на принадлежащем ей автономном повествовательном уровне «*посредством дискурса знания о некой другой ситуации*»<sup>182</sup>. Однако среди ни одной из данных аукториальных повествовательных инстанций нельзя выделить повествователей или экстрадиегетических адресатов, вторгающихся в диегетический мир, как и диегетических персонажей, вторгающихся в метадиегетический мир. Основанием для этого являются то, что ни одна из аукториальных повествовательных инстанций, вносящих «*посредством дискурса знания о некой другой ситуации*»<sup>183</sup> и тематизирующих на повествовательном уровне сотворённую темпоральность, не совершает перехода между диегетическими уровнями. В связи с этим терминология Женетта в последующем анализе использоваться не будет. Так, представляется необходимым рассмотреть названные дискурсивные вторжения как дискретные повествовательные блоки, в каждом из которых возникает тематизация отлично от обыденного воспринимаемого времени. Также в отрывках гетерогенных аукториальных повествований в текстах персонажей, как и в отрывках повествований от первого лица возникают повествовательные фрагменты, для которых характерны психологически немотивированные и сюжетно необъяснимые описания имманентно воспринимаемого протагонистами нелинейного времени.

181 Женетт, Ж. (1998): *Фигуры. Работы по поэтике*, Москва, с. 414.

182 Там же.

183 Там же.

Названным особенностям повествовательного уровня романа необходимо предложить соответствующее объяснение.

Как было отмечено выше, в романе можно выделить два вида темпоральности. К первому виду темпоральности можно отнести возникающие на повествовательном уровне обозначения линейного времени, описание которого соответствуют обыденному его восприятию. Ко второму виду темпоральности можно отнести в некоторых повествовательных фрагментах метафорические *описания сотворённой темпоральности*, возникновение которой остаётся на повествовательном уровне не прояснённым. Сотворённая темпоральность представляет собой отличную от линейно воспринимаемого времени темпоральность, метафорические описания которой возникают на повествовательном уровне благодаря сюжетно немотивированным или психологически необъяснимым перечислениям бытовых подробностей и незначительных деталей, служащих тематизации этического или эстетического. Для объяснения возникновения сотворённой темпоральности представляется возможным предположить следующее.

Сперва необходимо отметить, что на повествовательном уровне некоторым преимуществом перед всеми повествовательными инстанциями обладает одноимённый с автором автобиографический повествователь от первого лица Михаил. Его преимущество обусловлено тем, что данный повествователь целенаправленно собирает *«коллекцию всего»*, в связи с чем на принадлежащем ему повествовательном уровне возникают описания бытовых деталей, связанных с тематизацией не обыденно воспринимаемого времени. (*Взятие Измаила*, с. 7) При этом процесс собирания коллекции предстаёт на повествовательном уровне как творческий акт, который, согласно письму Михаилу от «Пионерской правды», делает возможным эстетическое преобразование мира: *«[...] Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир.»*. (*Взятие Измаила*, с. 192) Вследствие этого можно предположить, что упоминаемые в связи с описанием сотворённой темпоральности незначительные детали в каждом отдельном незаконченном повествовании представляют собой гетерогенные, тематически маркированные дискурсивные отсылки к описываемым

тому в автобиографическом повествовании целенаправленному собиранию коллекции, что является эксплицитным выражением аукториальной интенции всего текста. Итак, основываясь на данном предположении, можно предложить следующее объяснение возникновению тематизации сотворённой темпоральности в каждом отдельном повествовательном фрагменте.

Особенность повествовательного уровня состоит в следующем. В сюжетно не связанных между собой отрывках нескольких незаконченных повествований возникают гетерогенные комментарии повествователя, для каждого из которых характерно описание отлично от обыденного воспринимаемого времени, или сотворённой темпоральности. При этом данные комментарии повествователя, представляющие собой гетерогенные повествовательные фрагменты, не могут быть выделены в отдельный метапоэтический уровень. Также можно выделить несколько фрагментов отрывков гетерогенных аукториальных повествований и перволичных повествований, в которых в текст персонажей или повествование от первого лица протагонистов соответственно незаметно для них оказываются сюжетно немотивированно инкорпорированы повествовательные фрагменты. Благодаря этому они не осознают различий между их линейным представлением о времени и мифологически воспринимаемым ими временем сотворённой темпоральности. В каждом из данных повествовательных фрагментов описания сотворённой темпоральности связаны с тематизацией на повествовательном уровне этически положительного или эстетического. Предположение состоит в том, что данные гетерогенные повествовательные фрагменты представляют собой тематически маркированные аукториальные отсылки, которые особым образом размечают аукториальный уровень. Благодаря этому возникновение сотворённой темпоральности обуславливает особенности аукториальной организации повествовательного уровня данного текста.

В связи с этим функционирование данных повествовательных фрагментов может быть объяснено с помощью термина

«*transdiegetic gestures*»<sup>184</sup> («*трансдиегетические жесты*»), предложенного Даниэлем Попом. Таким образом, вышеназванные гетерогенные повествовательные фрагменты, пересекающие диегетические уровни, можно обозначить как *трансдиегетические жесты*, которые оказываются упорядочены благодаря повторяющейся, тематически опосредованной дискурсивной отсылке к аукториальной интенции, дискурсивно выраженной в автобиографическом повествовании. Понятие трансдиегетических жестов может быть использовано в данном случае со ссылкой на статью «*Жестовость в романе Михаила Шишкина Взятие Измаила*» Ирины Шульцке, которая к жестам в контексте всего творчества Шишкина относит «*графологические жесты, жесты письма и переписывания, или скрипторики (метажест всей шишкинской прозы, начиная с рассказа «Урок каллиграфии»); жесты коллекционирования; сенсорные аспекты поэтики (пожалуй, наиболее ярко проявляющиеся в романе «Письмовник»); тематика (например, тематизация слепоты, заставляющей подключать другие органы чувств, прежде всего осязание); (пере)движение тела в пространстве (особенно в прозе нон-фикшн) и т.д.*»<sup>185</sup>. При этом исследовательница отмечает, что единой научной дисциплины, которая бы занималась изучением жестов как таковой не существует. Для уточнения понятия трансдиегетических жестов применительно к данному роману Шишкина также следует обратиться к книге *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* философа Вилема Флюссера, который во введении к ней также отмечает отсутствие существования единой теории интерпретации жестов. Целью философского исследования Флюссера является попытка дать определение жестам как таковым. В главе *Geste und Gestimmtheit. Einübung in die Phänomenologie der Gesten* слово *жест* определяется им как то, что обозначает специфическое движение, служащее выражению интенции в дискурсе. А именно, Флюссер отмечает следующее:

184 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

185 Шульцки, И. (2019): «*Жестовость в романе Михаила Шишкина Взятие Измаила*», В: *Przegląd Ruscystyczny*. 4(168), 62–84. Доступно онлайн по URL: <https://www.researchgate.net/publication/336540906>. [07.02.2023]

Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt. Und ich bestimme „Zufriedengestelltsein“: das ist jener Punkt in einem Diskurs, von dem an jede weitere Diskussion überflüssig wird. [...] Eine Geste ist sie, weil sie etwas darstellt, weil es sich bei ihr um eine Sinngebung handelt. / Жест — это движение тела или связанного с ним инструмента, для которого нет удовлетворительного каузального объяснения. И я определяю «удовлетворенность» следующим образом: это тот момент в дискурсе, после которого всякое дальнейшее обсуждение становится излишним. [...] Это есть жест, потому что он что-то представляет, потому что это вопрос придания смысла.<sup>186</sup>

Таким образом, согласно Флюссеру, жест в дискурсе также является символичным выражением его интенции. Возможность рассмотрения трансдигетических жестов в данном аспекте применительно к роману *Взятие Измаила* потенциально не противоречит названным выше принципам рассмотрения Шульцке жестовости в творчестве Шишкина. Кроме этого, в интервью «*Написать свою Анну Каренину...*» Марине Концевой Шишкин также отмечал, что данный роман композиционно отражает историю некоего автора, который по несколько раз заново принимается писать роман. При этом сюжеты некоторых из историй тематически отсылают к сюжету автобиографической части<sup>187</sup>. Рассмотрение трансдигетических жестов как дискурсивных отсылок к аукториальной интенции из автобиографической части делает возможным объяс-

186 Шульцки, И. (2019): «Жестовость в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*», В: *Przegląd Rუსystyczny*. 4(168), 62–84. Доступно онлайн по URL: <https://www.researchgate.net/publication/336540906>. [07.02.2023]

187 Михаил Шишкин в интервью Марине Концевой «*Написать свою Анну Каренину...*»: «[...] есть некий автор, который хочет написать какую-то классическую книжку, он начинает писать, рождаются герои, сюжет, но в какой-то момент действие прокручивается, и он бросает эту книгу, начинает другую. И с другой происходит то же самое – все сюжеты наталкиваются на жизнь писателя[...]» Шишкин, М. (2010): «*Написать свою Анну Каренину...: интервью Марине Концевой.*». Доступно онлайн по URL: <https://archive.gtv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> [18.06.2022].

нение тематизации в нескольких дискретных повествовательных фрагментах сотворённой темпоральности.

Следовательно, в качестве исходной точки для анализа сотворённой темпоральности можно рассмотреть финальную часть романа. Финальная часть *Взятия Измаила* представляет собой главу, в которой автобиографический повествователь Михаил рассказывает своей жене Франческе<sup>188</sup> в том числе о том, как он пришёл к писательству. А именно, автобиографический повествователь описывает некоторую ситуацию из детства, благодаря которой у него возникла идея *коллекционирования* описаний различных вещей и ситуаций. Так, в детстве Михаил, мечтающий писать романы, получает в выше упомянутом письме из газеты «Пионерская правда» рекомендацию записывать все свои впечатления, мысли, ощущения, создавая своеобразный *«музей всего [...]»*, который может помочь ему понять, *«как прекрасен мир»*:

А ты, дорогой Михаил, попробуй собирать совершенно особую коллекцию. Тебе для нее понадобится лишь обыкновенная ручка и тетрадка. [...] Тоже возьми и запиши. И у тебя будет каждый день пополняться удивительная уникальная коллекция: собрание ощущений, музей всего. (*Взятие Измаила*, с. 192)

Соответственно, именно коллекционирование, представленное в автобиографическом повествовании как творческий процесс, тематизирует на повествовательном уровне принцип, который добавляет эстетический компонент названному *«собранию ощущений, музеем всего»*. (*Взятие Измаила*, с. 192) Благодаря этому собираемая автобиографическим повествователем *«коллекция всего»* (*Взятие Измаила*, с. 192) становится тем, что позволяет преодолеть анти-эстетику и цинизм описываемого мира.

Так, следует сперва отдельно рассмотреть принцип коллекционирования на письме вещей и ситуаций, который возникает в цитируемом в заключительной части романа тексте ответного письма автобиографическому персонажу Михаилу:

188 Имя Франческа носила биографическая вторая жена Михаила Шишкина.

Может быть, это будет поразивший тебя закат, или дерево, или просто тень. Или рядом с тобой что-то произойдет, хорошее или плохое. [...] Тоже возьми и запиши. И у тебя будет каждый день пополняться удивительная уникальная коллекция: собрание ощущений, музей всего. Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир. (*Взятие Измаила*, с. 192)

Из приведённого повествовательного фрагмента следует, что принцип коллекционирования посредством письма абсолютно любых собственных впечатлений от вещей или событий предполагает тематизацию на повествовательном уровне этически положительного или эстетического. В связи с этим можно установить, что в ряде следующих повествовательных фрагментов из автобиографического повествования описание собираемых протагонистом в памяти объектов вещного мира и ситуаций оказывается также связано с тематизацией эстетического или этического. Так, тематизируемый в других повествовательных фрагментах в связи с различными обозначениями времени принцип коллекционирования представляет собой оппозицию описываемому цинизму окружающего мира. Например, в предшествующем данному эпизоду повествовательном фрагменте возникает следующее описание времени:

Сколько себя помню, и у нас в семье в детстве, [...] всю жизнь ужили перед телевизором, и всегда показывали войну. [...] Ночные крики убиваемого Лехи, калмык с хитиновым хрустом, межстрочный закат, отрезанные головы на ужин—все это были наши приобретения, наши богатства, [...] Сойдет это для коллекции? Я говорил: — Сойдет. [...] Конечно, сойдет, Франческа, это ведь такая коллекция, что все сойдет. (*Взятие Измаила*, с. 191)

В данном отрывке автобиографического повествования от первого лица возникают адресованные его возлюбленной Франческе ретроспективные описания коллекции звуковых, зрительных, эмоциональных впечатлений от незначительных деталей окружающей действительности: «*Ночные крики убиваемого Лехи, калмык*

с хитиновым хрустом, межстрочный закат, отрезанные головы на ужин [...]», которые оказываются неизменными в линейно воспринимаемом времени (*всю жизнь, всегда*). При этом транслируемые по телевидению некоторые чувственно воспринимаемые детали, связанные с упоминаемым в тексте повествователя историческим периодом Чеченской войны в линейно воспринимаемом им времени, вызывают в цитируемом повествователем тексте у его возлюбленной этический диссонанс: «Ты говорила: — Я ничего не понимаю! Показывали отрезанные головы. Я объяснял: — Они защищают свою родину.» (*Взятие Измаила*, с. 192) В тексте же повествователя перечисляемые детали окружающей действительности приобретают особую значимость: «все это были наши приобретения, наши богатства, которыми мы делились друг с другом». (*Взятие Измаила*, с. 191) Соответственно, можно предположить, что таким образом в данном повествовательном фрагменте описание линейно воспринимаемого времени оказывается связанным с тематизацией цинизма, или зла как этической категории. Коллекционирование же в памяти чувственно воспринимаемых деталей делает их особенно значимыми, так как именно сам процесс их собирания должен сделать возможным познание Михаилом красоты мироздания: «как прекрасен мир». (*Взятие Измаила*, с. 192) Соответственно, коллекционирование является маркером торжества порядка, гармонии как эстетических и этических констант над хаосом земного бытия. То есть, описываемое коллекционирование данных деталей опосредованно служит в тексте автобиографического повествователя тематизации отличного от линейного восприятия времени, или некоей неизменной темпоральности.

Также в следующих повествовательных фрагментах упоминания о некоторых чувственно воспринимаемых объектах или деталях служат опосредованной характеристикой не обыденно воспринимаемого времени.

И зажигали друг у друга пасхальные свечи. [...] Так мы ходили вокруг церкви со светившимися в темноте стаканчиками. И вдруг на какую-то секунду появилось странное ощущение, что все это

уже когда-то было, вернее, не так — показалось, что мы всегда вот так ходили с мерцающими огоньками в руках — сначала по улице, потом за церковь, [...] И так мы ходили вчера и позавчера, пели «Христос воскрес из мертвых» под писк хэнди, [...] и сегодня ходим и будем так ходить завтра, и послезавтра, и всегда. (*Взятие Измаила*, с. 205)

Итак, с одной стороны, протагонист воспринимает время как неизменное, но соотносимое с настоящим мгновение: «*на какую-то секунду*» (*Взятие Измаила*, с. 205). С другой стороны, в данном повествовательном фрагменте описание крестного хода на Пасху оказывается необъяснимым для протагониста образом («*появилось странное ощущение*») ассоциативно связано с описанием времени, которое обнаруживает также метафизические свойства. А именно, в его восприятии зажённой свече психологически немотивированно приписывается ирреальное свойство: она не может, согласно повествователю, быть погашена ветром. Соответственно описываемое время на повествовательном уровне характеризуется метафизической неизменностью, а также оказывается тематически соотносимым с вечностью как понятием христианской этики: «*и сегодня ходим и будем так ходить завтра, и послезавтра, и всегда*». (*Взятие Измаила*, с. 205). В связи с этим можно охарактеризовать время в данном повествовательном фрагменте как воспринимаемую нелинейно темпоральность, описание которой связано с тематизацией этического. Стоит также отметить, что в некоторых трансдиегетических жестах романа опосредовано описываемые на повествовательном уровне свойства сотворённой темпоральности могут быть соотнесены с двумя философскими концепциями метафизического времени: презентизмом и этернализмом. Так, например, в двух рассмотренных выше трансдиегетических жестах тематизация метафизической неизменности описываемого времени может быть соотнесена с временной безотносительностью существования объектов в силу отсутствия объективных онтологических различий между прошлым, настоящим и будущим в этернализме.

Эстетизация времени возникает также в некоторых других фрагментах автобиографического повествования, в которых повествователь от первого лица ретроспективно воссоздает по памяти коллекцию из чувственно воспринимаемых деталей окружающей действительности. Например, в следующем отрывке, протагонист, вспоминая о погибшем сыне, перечисляет следующие из них:

Топил печку, топил, а к утру [...], поднялась ночная метель [...] А кругом зима, ночь, [...] И вот я опять, в который раз пытался оживить моего Олежку, перебирал в уме какие-то истории, [...] Вот утро. Сквозь ставни бьет солнце, а Олежка уже где-то в саду, [...] играет в какую-то недоступную нам игру, [...] невидимый и недоступный нам мир. [...] Вот, Олежка, пока я вижу это свечение, ту светящуюся простыню, ты жив. [...] я смотрю на тебя в окно из ночного августовского сада, где [...] пахнут флоксы, [...]. (*Взятие Измаила*, с. 120)

В данном повествовательном фрагменте воспринимаемое протагонистом время, с одной стороны, можно охарактеризовать как линейное, или соответствующее его обыденному восприятию: *к утру, ночь, Вот утро, из ночного*. С другой стороны, в повествовании протагониста возникает перечисление череды пейзажных и бытовых деталей по памяти, благодаря которым на повествовательном уровне возникает тематизация счастья как этической категории: *«И вот прошло какое-то время, и теперь даже думать о сыне было в радость»*. (*Взятие Измаила*, с. 120) А именно, к перечисляемым чувственно воспринимаемым деталям можно отнести описания яркого солнечного света (*«Сквозь ставни бьет солнце»*), запаха флоксов (*«пахнут флоксы»*). (*Взятие Измаила*, с. 120), а также психологически немотивированные описания необъяснимых явлений, которые тематизируют на повествовательном уровне метафизическое: *«недоступную нам игру, [...] невидимый и недоступный нам мир», «свечение, ту светящуюся простыню»*. (*Взятие Измаила*, с. 120). Перечисленные детали, коллекционируемые в памяти протагониста, являются опосредованным описанием длящегося без изменений отрезка нелинейно воспринимаемого времени, или некой остановленной темпораль-

ности, которая позволяет отменить смерть и делает возможным «оживление» Олежки. В этой связи тематизация остановленной темпоральности в данном повествовательном фрагменте может быть соотнесена с представлением о времени в презентизме. А именно, согласно презентистской модели времени, онтологической реальностью наделено лишь настоящее, прошлое же и будущее не имеют онтологической реальности. Этим также может быть объяснено психологически мотивированное непосредственное обращение протагониста в собственном повествовании к давно умершему сыну: *«Вот, Олежка, пока я вижу это свечение, ту светящуюся простыню, ты жив. И ничего не случилось.»* (*Взятие Измаила*, с. 120), что в данном повествовательном фрагменте тематизирует воображаемое, этически положительное разрешение трагической ситуации прошлого.

Таким образом, в каждом из данных фрагментов повествования автобиографического повествователя тематизируемое коллекционирование оказывается сюжетно мотивированно задачей, дискурсивно выраженной в письме Михаилу: *«Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир.»* (*Взятие Измаила*, с. 192). Следовательно, коллекционирование делает возможным творческое преобразование с эстетической или этической точки зрения неприглядности мира в линейно воспринимаемом времени и служит описанию некой сочинённой, остановленной темпоральности, которая может быть соотнесена как с этерналистской, так и презентистской концепциями метафизического времени.

На основе изложенных аргументов первый из рассмотренных повествовательных фрагментов, представляющий собой метапоэтический комментарий, можно определить как трансдигетический жест. А именно, в данном повествовательном фрагменте возникает метафорическое описание нелинейно воспринимаемого времени, опосредованного на повествовательном уровне тематизацией творческого акта. Соответственно, описываемое в данном повествовательном фрагменте время может быть обозначено как сотворённая темпоральность. На основе того, что причины её сотворения остаются в данном метапоэтическом

комментарии не прояснёнными, а в тексте персонажей возникают описания отличного от обыденного восприятия времени, можно предположить, что описание сотворённой темпоральности представляют собой тематизацию творческого преобразования линейно воспринимаемого времени. Следующие повествовательные фрагменты также могут быть отнесены к трансдигетическим жестам, так как тематизируемая сотворённая темпоральность в каждом из них необъяснимым образом оказывается метафорическим описанием линейно воспринимаемого времени рассвета:

И после этого сотворение заснеженной степи [...] не остановить. Небо светлеет. Перун, [...] глядит на свой еще сумеречный, невнятный мир, [...] Посмотрит вниз — [...] посмотрит вверх — откуда ни возьмись ныряют рассветные телеграфные провода, как будто детский карандаш рисует волны. (*Взятие Измаила*, с. 7)

В данном повествовательном фрагменте описание сотворённой темпоральности также связано с тематизацией творческого акта: «как будто детский карандаш рисует волны.» (*Взятие Измаила*, с. 5). В связи с этим описания сотворённой темпоральности в каждом из данных трансдигетических жестов могут быть соотнесены с тематизацией эстетического преобразования действительности в процессе коллекционирования, отождествляемого в автобиографическом повествовании с творческим актом: «А ты, дорогой Михаил, попробуй собирать совершенно особую коллекцию. Тебе для нее понадобится лишь обыкновенная ручка и тетрадка.» (*Взятие Измаила*, с. 192).

В следующем эпизоде, который является продолжением прежде рассмотренной истории, возникает интерференция текста аукториального повествователя и текста прямой речи персонажа. События происходят в зале судебного заседания, на котором один из персонажей, старшина произносит речь также в настоящем времени: «Старшина крестится на образ и, откашлявшись, произносит: — Все живые существа ищут счастья и избегают страдания.» (*Взятие Измаила*, с. 9). Затем речь персонажа сменяется комментарием повествователя, в котором анонсируется не соот-

ветствующее обыденно воспринимаемому настоящему времени начало будущего: «*И начинается будущее. [...]*» (*Взятие Измаила*, с. 9). При этом в данном комментарии повествователь, вносящий в настоящее время «*посредством дискурса знания о некой другой ситуации*»<sup>189</sup>, не вторгается в диегезис, а также не может быть идентифицирован как персонаж, осуществляющий переход на метадиегетический уровень. После этого следует линейное повествование аукториального повествователя о дальнейшей судьбе каждого из персонажей в будущем времени. Таким образом возникают несколько повествовательных фрагментов, для которых характерна интерференция текста аукториального повествователя и текста прямой речи персонажа. В каждом из них, как в аукториальной, так и в персональной точке зрения возникает тематизация объектных деталей и ситуативных подробностей, которые представляет собой опосредованное описание составленного из фрагментов начинающего будущего, или фрагментарной темпоральности. Данная фрагментарная темпоральность, преимущественно тематизируемая в аукториальной точке зрения, сосуществует на повествовательном уровне с описаниями времени как продолжительности. Также описания фрагментарной темпоральности объединены на повествовательном уровне тематизацией добра как этической категории в виде прежде анонсированного в тексте персонажа поиска счастья и избегания страданий.

И отправят Мокошь на этап. В Потьму. А накануне перед отправкой ночью она [...] и удавится. Соседка потом, когда будет рассказывать в поезде после раздачи селедки, за окном как раз мелькнет надпись “Саракташ”, скажет про смотрительницу: — Та, как увидела, затряслась. Понятное дело, за свои места дрожат – народ тоже есть хотящий. (*Взятие Измаила*, с. 10)

А именно, в данном повествовательном фрагменте в тексте повествователя возникает описание линейно воспринимаемого времени: *накануне перед отправкой, ночью*. Опосредованное опи-

189 Женетт, Ж. (1998): *Фигуры. Работы по поэтике*, Москва, с. 414.

сание мгновения во времени также возникает посредством упоминания повествователем раздачи селёдки и мелькнувшей таблички с названием населённого пункта “Саракташ”. При этом именно данные детали, тематизируемые в аукториальной точке зрения, оказываются особенно значимыми в персональной точке зрения. Так, в тексте персонажа соседки данные детали психологически немотивированно оказываются ассоциативно связаны с её воспоминанием об обнаружении смотрительницей тела самоубийцы Мокوشي, а также её реакции на произошедшее. В связи с этим в персональной точке зрения соседки опосредованно тематизируется её личная оценка, тематически связанная с этической категорией добра (избегание страданий): « — *Та, как увидела, затряслась. Понятное дело, за свои места дрожат — народ тоже есть хотящий.*» (*Взятие Измаила*, с. 10)

Также в следующих повествовательных фрагментах в тексте повествователя возникают обозначения линейно воспринимаемой временной продолжительности: *два года, год, лето*, которые необъяснимым образом сосуществуют в тексте повествователя с опосредованными описаниями мгновений во времени благодаря перечислению деталей вещного мира или малых происшествий, тематизируемых в аукториальной точке зрения:

Потом на даче в Вербилках внесут в дом окрепшую за лето пальму. Его сын через два года вдруг закричит: радуга! — это няня гладила, брала в рот воды и прыскала. Еще через год Сварог будет класть мать в гроб, а та вдруг улыбнется. [...] На следующее лето он будет плыть рядом с лодкой, [...] открывать рот, и новая жена будет класть ему туда клубнику. Свою последнюю речь он закончит, перечеркнув указательным пальцем спертый воздух [...]: «Ни преступления, ни наказания!» (*Взятие Измаила*, с. 10)

В данном повествовательном фрагменте возникают описания мгновений во времени посредством упоминаний о таких объектах и малых происшествиях, как *радуга, улыбка умершей матери, клубника, особый жест указательного пальца*. А перечисляемые объекты вещного мира, незначительные бытовые происшествия

также оказываются объединены на повествовательном уровне благодаря тематизации этической категории добра (стремление к счастью и избегание страданий), в связи с чем также могут быть отнесены к опосредованному описанию анонсированного начинающегося будущего персонажа Сварога, или фрагментарной темпоральности. При этом важно отметить, что в рассмотренных повествовательных фрагментах опосредованная тематизация фрагментарной темпоральности также сопоставима с этерналистской интерпретацией времени как онтологически равнозначных точек отсчёта, подобных точкам в пространстве.

Таким образом, рассмотренные повествовательные фрагменты можно отнести к трансдигетическим жестам, в каждом из которых восприятие времени персонажами оказывается сюжетно немотивированно предопределено комментарием повествователя. Описываемая посредством этого фрагментарная темпоральность представляет собой возникающие на повествовательном уровне тематически маркированные дискурсивные отсылки к описываемому в автобиографическом повествовании целенаправленному собиранию коллекции, посредством которого оказывается возможным эстетическое и этическое преодоление неприглядности жизни.

Как трансдигетический жест также можно рассмотреть следующий комментарий повествователя. А именно, некая повествовательная инстанция, также не являющаяся персонажем, упоминает линейно эсхатологическое время (*скончание веков*), которое сюжетно немотивированно оказывается временем, тематизируемым в описываемой им «*книжке в звездном переплете*». В связи с этим упоминаемое эсхатологическое время можно также обозначить как сотворённую темпоральность, связанную на повествовательном уровне с тематизацией эстетического (*звёздном*):

И мир покатится в таргарары, обрстая подробностями, как снежный ком, и будет сопеть, урчать, цыкать, шамкать, грассировать, откашливаться, гундосить и мычать до скончания веков, пока кто-то не захлопнет эту книжку в звездном переплете. (*Взятие Измаила*, с. 11)

В следующем повествовательном фрагменте аукториальное повествование о некоем персонаже Д. прерывают метапоэтические комментарии некой повествовательной инстанции, которую также невозможно идентифицировать как персонажа или автора данного текста:

Соня, назовем ее так, [...] На вопрос, [...] свидетельница ответила, что не помнит, пытаюсь, разумеется, отпереться запамятливостью и грузом прошедшего с той застуженной минуты времени. [...] — промямлила Соня. — Холодно было, мороз, набросила на себя все что могла, сидела целый день в шубе, хотела чаю заварить, да кипятильник сломался. (*Взятие Измаила*, с. 81)

Допустим. Теперь попытайтесь, пожалуйста, припомнить, жидовочка, не тот осиный вечер когда, привлеченные сладким запахом варенья, они ломились в окно [...] будто души, услышавшие призыв ангельской трубы, [...] зудящие каждая свое, а другой, закрытый от нас не то пеленой времени, не то пара от ведра с кипящим бельем. Да, читаем далее в показаниях, я стирала. [...] — Завтра рано вставать, — сказала Соня [...]. (*Взятие Измаила*, с. 89)

В связи с этим каждый из метапоэтических комментариев может быть рассмотрен как трансдигетический жест, в котором обозначения линейного времени (*минуты, вечер*) являются временем прежде написанного, комментируемого текста. При этом описания линейного времени приобретают признаки живого существа: *застуженной, осиный*; упоминаемое же абстрактное понятие *времени* опосредовано наделяется вещественностью как признаком: «*закрытый от нас не то пеленой времени [...]*». (*Взятие Измаила*, с. 89), тогда как в тексте персонажа восприятие времени оказывается линейно: *день, завтра*. В связи с этим данный повествовательный фрагмент также может быть рассмотрен как трансдигетический жест, в котором на повествовательном уровне в связи с обозначениями линейного времени сюжетно немотивированно возникает перечисление приписываемых ему свойств, собранных из метафорических сравнений с одушевленными и матери-

альными объектами. Посредством этого описываемое в данном трансдигетическом жесте время может быть обозначено как сотворённая темпоральность, которая опосредованно тематизирует принцип коллекционирования, дискурсивно отсылающий к аукториальной интенции всего текста.

В следующем эпизоде аукториальное повествование о протагонистах Соне и Д. также прерывает комментарий некой повествовательной инстанции, которая рассуждает о природе записанных слов. Сперва данная инстанция призывает умозрительно обратиться и, соответственно, обращается в настоящем времени в собственном повествовании к «*недавнему будущему!*», а также предлагает вспомнить текст комментируемого ей циркуляра Правительствующего Сената:

Итак, друзья мои, после бессонной ночи — [...] пожалуй, начнем. [...] А взгляните на наше недавнее будущее! [...] И в конце тоже будет слово, [...] Не верите — обратитесь к законодателю. В разъяснительном циркуляре [...] от пятнадцатого четвертого за позапрошлый год, помните, не апрель был, а какой-то перемарт, [...] отломаешь сосульку на солнце и она лопается с коротким стеклянным звоном, а потом [...] видишь солнечное сплетение. А законы-то кто пишет? Законодатель, он ведь как вы и я. (*Взятие Измаила*, с. 96)

Повествовательная инстанция в представленном отрывке также не может быть идентифицирована как персонаж. В связи с этим данные повествовательные фрагменты могут быть рассмотрены как трансдигетические жесты, в которых сюжетно немотивированно возникает описание отличной от обыденно воспринимаемого времени темпоральности. Так как свойства описываемой темпоральности оказываются predeterminedены в данных повествовательных фрагментах упоминаемыми законами некоего Законодателя, то она также может быть обозначена как сотворённая. Сотворённая темпоральность опосредованно характеризуется на повествовательном уровне такими свойствами, как двусторонняя хронологичность: «*недавнее будущее*» и ограниченность: «*в конце*». (*Взятие Измаила*, с. 96), что также может быть соотнесено с этерналист-

ским представлением о сосуществовании различных времён как равнозначных точек отсчёта. Также для описания сотворённой темпоральности характерно не соответствующее линейно воспринимаемому времени наделение превосходной степенью календарного месяца: «какой-то перемарт» (*Взятие Измаила*, с. 96). При этом описания сотворённой темпоральности также оказываются связаны в данном трансдигетическом жесте с тематизацией этического: «И в конце тоже будет слово, казнящее или милующее.», а также эстетических эффектов: «коротким стеклянным звоном». (*Взятие Измаила*, с. 96) Следовательно, её характеристики могут быть соотнесены с возникающей в автобиографическом повествовании тематизацией на повествовательном уровне эстетического преобразования мира посредством творческого акта.

Далее в репликах персонажей, представленных в комментарии упомянутой выше повествовательной инстанцией («Законодатель, он ведь как вы и я. Муж желаний.»), возникают упоминания линейного, обыденно воспринимаемого времени: *много лет*. Также в текстах персонажей возникают упоминания предметов вещного мира и событий, тематизируемых в персональной точке зрения и представляющих собой описание собрания чувственных ощущений: «еще больше порыжели», «ему нравилось слушать, как звенит спиралька», «сына с пахучим затылком». Собрание перечисленных чувственных ощущений характеризуется на повествовательном уровне как «самое важное»:

Законодатель, он ведь как вы и я. Муж желаний. И вот однажды он, а короче говоря, вы—просыпаетесь [...] просто пиши, что много лет назад ты проснулся и вдруг увидел, что ее рыжие волосы за ночь, [...] еще больше порыжели.... [...] куда же все это может пропасть? А еще перегорела лампочка, и Олежка [...] — ему нравилось слушать, как звенит спиралька. [...] про ту спиральку тоже писать? С зеленым лицом в переднике: — Разумеется. Может, это и есть самое важное. (*Взятие Измаила*, с. 100)

При этом важно отметить, что описываемым чувственным ощущениям сюжетно немотивированно приписывается свойство

неизменности, что не соответствует линейно воспринимаемому времени: «куда же все это может пропасть?», «Смерти ведь — и дурак знает — нет» (*Взятие Измаила*, с. 100). Так, в данном повествовательном фрагменте опосредовано возникает описание вневременной темпоральности, которая оказывается связана с тематизацией любви как этической ценности: «самое важное». (*Взятие Измаила*, с. 100) Описание же изменяющихся объектов в линейном времени тематизирует на повествовательном уровне антиэстетическое «разложение тканей»: «А потом, что будет потом? Меня оправдают? С зеленым лицом в переднике: — Нет. Ни тебя, ни ту, с рыжей косой, [...] ни твоего сына с пахучим затылком [...] И приговор будет на всех один. Смерти ведь [...] — нет, но есть разложение тканей.» (*Взятие Измаила*, с. 100). Таким образом, данный повествовательный фрагмент также может быть рассмотрен как трансдигетический жест. Описываемое собрание чувственных ощущений тематизирует в репликах персонажей сотворённую вневременную темпоральность. Вневременная темпоральность позволяют этически преобразить неприглядность мира, в том числе, преодолеть смерть как одно из проявлений его неприглядности, а также может быть соотнесена с этерналистской концепцией онтологически равнозначного сосуществования прошлого, настоящего и будущего (*куда же все это может пропасть?*).

В следующем повествовательном фрагменте возникает диалог двух повествовательных инстанций: афиняне и Гиперида, которых невозможно идентифицировать как персонажей. При этом оказывается, что именем Гиперид в данном диалоге оказывается обозначен одноимённый автобиографическому автору персонаж Михаил. В данном диалоге среди прочего возникает обсуждение сущности времени:

Подождите, афиняне! Здесь что-то не так. Ведь это все когда было! Уже прошло столько лет. Может, там уже и нет никого, ни тех школьников, ни той, с кеглей. Гиперид! О чем ты? Куда ж им деться? И потом, ведь нет никакого вчера, ни позавчера, ни третьего дня. В три часа ночи, Гиперид, нет прошлого. Есть только сейчас, сам-то не видишь разве? У времени сорвалась резьба. Оно прокручивается, как гайка. [...] (*Взятие Измаила*, с. 125)

В репликах афинян, с одной стороны, возникают упоминания линейного, измеримого времени: *третьего дни, в три часа ночи, столько лет*. С другой стороны, в их репликах линейность времени отрицается: *нет никакого вчера, ни позавчера, нет прошлого*. К таким образом возникающему описанию нелинейного времени можно также отнести сюжетно немотивированное перечисление тематизируемых в персональной точки зрения, перманентно повторяющихся движения маятника, падающей со звоном кегли, прокручивающейся гайки с сорванной резьбой: *«Помнишь прыщавую всезнайку, [...] Она подставляла под маятник кеглю, та звонко падала и барабанила деревянной головой о каменный пол. Это цоканье кегли по каменной плите являлось доказательством того, что земля летит, вращаясь, к черту. [...]»*. (*Взятие Измаила*, с. 125) Соответственно, тематизируемое в репликах афинян нелинейное время оказывается вещественным и опосредованным бесконечно повторяющимся, кем-то производимым движением. При этом важно отметить, что при описании нелинейного времени также утверждается некая соотносённость его с остановленным мгновением настоящего: *«Есть только сейчас, сам-то не видишь разве?»*, как и полностью опровергается существование прошлого: *нет никакого вчера, ни позавчера, нет прошлого*. В этой связи перечисленные свойства описываемой темпоральности могут быть соотносены с презентистской моделью времени, которая предполагает разделение времени на прошлое, настоящее и будущее при онтологической реальности исключительно настоящего. Соответственно, данный повествовательный фрагмент можно обозначить как трансдиегетический жест, в котором описание времени можно также обозначить как сотворённую темпоральность. Описываемая темпоральность (*про сегодняшнюю ночь*) связана в репликах афинян с упоминанием не соответствующих реалистическому восприятию таких явлений, как торпедирование звезды, чудесное спасение, которые приписываются автобиографии самого Михаила и тематизируют на повествовательном уровне метафизическое:

И вот там была история про одного капитана, который потом, [...] а история была как раз про сегодняшнюю ночь. [...] Тогда капитан [...] А когда всплыли, оказалось, что хотели торпедировать звезду. Помнишь? [...] А еще твой отец попал после войны в кораблекрушение. [...] И спасся чудом. Он так и говорил, тиска я тебя у себя на коленях: “Вот, Мишка, чудом мы с тобой спаслись!” (*Взятие Измаила*, с. 125).

Также можно выделить ряд трансдигетических жестов, инкорпорированных в повествования некоторых повествователей от первого лица. В каждом из них возникает сюжетно немотивированное, или необъяснимое, описание сотворённой темпоральности, отличной от линейно воспринимаемого времени. Так, в следующем эпизоде повествование принадлежит протагонисту Александру Васильевичу как повествователю от первого лица. В повествовании протагониста возникают упоминания линейно воспринимаемого времени: «*два-три часа ходил*», «*в назначенный час*». (*Взятие Измаила*, с.62). В одном из фрагментов его повествования возникает описание висящей на стены картины, или экфрасис:

[...] на стене висела японская гравюра, изображавшая со всеми восточными ужимками счастливый исход какой-то легенды: в тот момент, когда меч палача вот-вот должен был снести голову осужденному, руки и ноги которого скрутили задумчивые самураи, клинок ни с того ни с сего разламывался, даже не коснувшись стриженного затылка. (*Взятие Измаила*, с.61)

При этом в центре экфрастического описания оказывается запечатлённый на картине момент времени, который в восприятии Александра Васильевича оказывается психологически необъяснимым, или сюжетно немотивированным: «*ни с того ни с сего*». Также именно описание данного момента времени на повествовательном уровне оказывается опосредовано связанным с тематизацией метафизического («*ни с того ни с сего*») и этического: «*счастливый исход*». (*Взятие Измаила*, с.61) По этой причине представляется возможным предположить, что описываемое

экфрастическое время становится таковым именно в восприятии протагониста и необъяснимым образом сосуществует в его повествовании с линейными описаниями времени. Экфрастическое описание времени в данном повествовательном фрагменте можно, соответственно, также рассмотреть как сотворённую темпоральность, тематизирующую на повествовательном уровне этическое, и соотнести с презентистской моделью времени с характерной для неё онтологической реальностью исключительно настоящего. В связи с этим можно установить, что данный повествовательный фрагмент также представляет собой трансдигетический жест, отсылающий к дискурсивно выраженной в автобиографическом повествовании аукториальной интенции о творческом преобразовании неприглядности мира.

В следующем повествовательном фрагменте повествовательная ситуация может быть обозначена как повествование от первого лица, которое принадлежит адвокату Александру Васильевичу. Протагонист вспоминает об увиденном им с поезда мальчике и воображает собственное будущее, описываемые события которого ассоциативно связаны с увиденным мальчиком, однако лишены на сюжетном уровне какой-либо психологической мотивировки:

В семь утра рассвело. [...] Озябший босоногий пастушок, [...] Я смотрю мальчику в лицо и приветливо машу рукой. [...] Потом вдруг грозит мне кулаком. Хотелось бы знать, вспомнит ли он [...] как я вспоминаю теперь о нем. Так забраться бы в чье-то воспоминание и сидеть там в тепле и уюте — меня уже и след давно простыл, а там, в чьей-то памяти я, как мартышка, буду повторять раз заученный номер, может быть, именно этот — какой-то седой чудак приветливо машет с поезда. (*Взятие Измаила*, с.27)

Так, протагонист, с одной стороны, воспринимает время также линейно: «*В семь утра рассвело.*». (*Взятие Измаила*, с.27) С другой стороны, в собственном воображении протагонист опосредованно описывает время как чувственно (*в тепле*) и эмоционально (*уюте*) воспринимаемую темпоральность, обусловленную его кре-

ативным жестом (*заученный номер*). Данная темпоральность не соответствует прежде упомянутому линейному восприятию времени. А именно, в воображении протагониста описываемое возникновение воспоминания кого-либо об увиденном ранее жесте («*машет с поезда*») оказывается обусловлено описанием не соответствующего реалистическому восприятию физического размещения протагониста в чьей-либо памяти. Соответственно, тематизируемому таким образом моменту во времени приписываются не соответствующие линейному восприятию чувственные свойства. Также упоминаемый протагонистом воображаемый жест приветствия оказывается на повествовательном уровне опосредованным описанием зацикленного повторения одного и того же мгновения времени, которое необъяснимым образом сосуществует с имманентно воспринимаемым им линейным временем: «*И так будет махать вам до скончания ваших веков.*» (*Взятие Измаила*, с.27). При этом описание зацикленного повторения мгновения может быть соотнесено с презентистской моделью времени, согласно которой онтологической реальностью обладает исключительно настоящее. Таким образом, описываемое в данном повествовательном фрагменте время отлично от обыденного его восприятия, можно также обозначить как сотворённую темпоральность, связанную на повествовательном уровне с тематизацией этических представлений о доброжелательности (*приветливо, в тепле и уюте*), которые оказываются противопоставлены упомянутого в связи с линейно воспринимаемым временем проявлению зла как этической категории: упоминания угрозы насильственного действия («*грозит мне кулаком*»). Следовательно, данный повествовательный фрагмент можно рассмотреть как трансдигетический жест, отсылающий к аукториальной интенции из автобиографического повествования.

Также можно выделить несколько фрагментов отрывков гетерогенных аукториальных повествований, в которых возникает тематизация сотворённой темпоральности посредством описания осязаемых объектов окружающей действительности, тематизируемых в тексте персонажей с персональной точки зрения. Так, на основе следующего фрагмента аукториального повествования, в

котором возникает интерференция текста повествователя и персонажа, можно установить, что протагонист воспринимает время линейно: «*всего-то несколько недель*».

Карпову казалось чем-то удивительным, невероятным, что вот пройдет время, всего-то несколько недель, и здесь, в этой комнате с зелеными отсветами сада на потолке, появится кто-то, состоящий из него и из нее, и головка его, наверно, вдвое меньше его кулака, поместится в этот кукольный байковый чепец. (*Взятие Измаила*, с.184)

На основе же другого повествовательного фрагмента, в котором в персональной точке зрения тематизируется описание восприятия Карповым живота его беременной возлюбленной, можно установить следующее. Её живот оказывается в восприятии протагониста психологически немотивированно связан с его мысленными рассуждениями о времени, которое отлично от обыденно воспринимаемого времени и также может быть рассмотрено как сотворённая темпоральность:

Карпов прижимался к тому месту ухом, щекой и чувствовал, как [...] кто-то топчет нетерпеливо, подает им знак, мол, ждите, я уже здесь, я уже иду к вам! И в эти минуты его охватывало такое [...] чувство покоя, света, чистоты, что он хотел только одного, чтобы прямо сейчас, именно в эту минуту, все закончилось, просто прекратилось, чтобы ничего больше не было, ни завтра, ни послезавтра, ничего, только вот это не заслуженное им счастье, только топот этой невидимой ножки у него под щекой. (*Взятие Измаила*, с.185)

А именно, протагонист в собственном воображении приписывает младенцу в утробе матери признаки сформировавшегося человека, который может *топтать, подавать знаки*. В этой связи восприятие времени персонажем претерпевает некоторые изменения: минуты линейного времени (*в эти минуты, в эту минуту*) психологически немотивированно трансформируются в его воображении в желаемое им самоустранение линейно воспринимаемого

времени (*все закончилось, просто прекратилось, чтобы ничего больше не было, ни завтра, ни послезавтра*) и заменяется описанием тактильно воспринимаемого «топота невидимой ножки» сотворённого им ребёнка. Это можно рассмотреть как опосредованное описание некоего тактильно воспринимаемого и бесконечно длящегося мгновения настоящего, представляющего собой сотворённую темпоральность. Тематизируемая таким образом сотворённая темпоральность может быть соотнесена с моделью времени в презентизме, согласно которой онтологической реальностью может обладать лишь настоящее. При этом сотворённая темпоральность связана на повествовательном уровне с тематизацией добра как этической категории: «чувство покоя, света, чистоты» (*Взятие Измаила*, с. 185). Соответственно, данный повествовательный фрагмент также можно рассмотреть как трансдигетический жест, описание сотворённой темпоральности в котором соотносимо на аукториальной интенцией, дискурсивно выраженной в автобиографическом повествовании. В следующем отрывке другого незаконченного аукториального повествования в тексте протагониста Д., рассуждающего о словах как о первопричине возникновения зла как этической категории (*обиды, ненависть, ложь и невозможность любви*), воспринимаемое время оказывается линейным (*в начале жизни и в конце, минутой*):

Каждый отделен от другого стеной непонимания! [...] Вот первопричина зла, живущего в человечестве. А единицей непонимания является слово. Вы произносите слово [...] и с каждой минутой, с каждым вздохом меняется смысл произносимого. [...] Одно и то же слово, сказанное вами в начале жизни и в конце, означает совсем разные вещи. А это значит, [...] вам недоступно понять себя ни прошлого, ни будущего. [...] Вы, [...] хотите [...] создать новый язык всеобщего понимания! [...] очистить мир от зла — и что? (*Взятие Измаила*, с. 106)

Внезапно в тексте протагониста психологически немотивированно и тематически не зависимо от предшествовавшего ему рассуждения о словах возникает повествовательный фрагмент,

в котором тематизируется отличное от обыденного восприятие времени:

Или, предположим, время. Это такая штука, [...] что оно может быть каким угодно, и не только там каким-нибудь растянутым будущим или давнишним предпрошедшим. Его может, к примеру, и не быть вовсе. Как Вы объясните, что вдруг, допустим, среди лета идет снег, валит, как в опере, [...] что-то не так со временем, исчезло, будто просыпалось в какую-то прореху. (*Взятие Измаила*, с. 106)

Так, в тексте протагониста возникает описание необъяснимой рассинхронизации календарного времени: «*Как Вы объясните, что вдруг, допустим, среди лета идет снег, [...]*»; «*что-то не так со временем*», которому также приписываются противоречивые и не соответствующие его линейному восприятию свойства: способность быть «*каким угодно*», а также исчезать, отсутствовать «*вовсе*» или быть перманентно неизменным: «*всегда это было*» (*Взятие Измаила*, с. 106). Перечисленные свойства описываемой темпоральности могут быть вновь соотнесены с этерналистским представлением об онтологически равнозначном сосуществовании различных времён. К описанию данного вида темпоральности также относятся его вещественные обозначения: «штука» или приписываемые ему в тексте протагониста вещественные свойства: «*растянутое будущее*», «*просыпалось в какую-то прореху*». (*Взятие Измаила*, с. 106) При этом важно отметить, что в связи с описанием данной необъяснимой, несогласованной темпоральности в тексте протагониста также появляется сравнение возникновения данного вида времени с оперой, что можно рассмотреть как тематизацию на повествовательном уровне некой искусственности, сконструированности, а, следовательно, как тематизацию сотворённой темпоральности.

Таким образом, в процессе анализа темпоральности в романе Шишкина *Взятие Измаила* можно установить, что возникновение в романе сотворённой темпоральности, оказывается предопределено особенностями организации повествовательного уровня романа. Описания сотворённой темпоральности, возник-

кающие в некоторых фрагментах прерывающихся гетерогенных повествований, или в трансдигетических жестах, оказываются объединены на аукториальном уровне посредством тематизации этического и эстетического преобразования неприглядности окружающей действительности, что может быть рассмотрено как полностью недоступная, но схематично обозначенная аукториальная концепция тематизируемого в романе времени. При этом сюжетно немотивированные описания сотворённой темпоральности не могут быть однозначно соотнесены с какой-либо конкретной философской концепцией времени. Однако благодаря особой значимости в каждом из трансдигетических жестов этического и эстетического преобразования неприглядности окружающей действительности можно отметить характерную для сотворённой темпоральности установку на созерцание: *«И у тебя будет каждый день пополняться удивительная уникальная коллекция: собрание ощущений, музей всего.»* (*Взятие Измаила*, с. 192). В связи с этим необходимо подчеркнуть, что наиболее частотным в трансдигетических жестах являются отсылки тематизируемой сотворённой темпоральности к презентистской модели времени.

## 4.2 Сотворённая темпоральность в контексте пост-постмодернистских концепций

Сотворённая темпоральность, описания которой возникают в гетерогенных трансдигетических жестах, опосредованно тематизирует принцип коллекционирования, дискурсивно отсылающий к эксплицитно выраженной в аукториальном повествовании интенции всего текста. А именно, тематизируемый принцип коллекционирования делает возможным этическое и эстетическое преобразование неприглядности окружающей действительности, что объединяет между собой на аукториальном уровне романа составляющие его неоконченные, автономные на повествовательном и дигетическом уровнях текстовые фрагменты.

Названные особенности повествовательного уровня позволяют соотнести роман *Взятие Измаила* с перформативской концепцией Пауля Эшельмана, представленной им в статье *Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's Venerin volos*. А именно, трансдигетические жесты, сюжетно немотивированно инкорпорированные в автономные повествовательные уровни, можно рассмотреть как форму проявления аукториальности в данном тексте и, соответственно, соотнести с перформативским понятием «*the manipulative, unifying hand of an author*»<sup>190</sup>. Также стоит упомянуть опубликованную в журнале *Notes on Metamodernism* статью Надин Фесслер «*Locked Up: Siri Hustvedt's 'The Blazing World'*». Автор статьи анализирует роман *The Blazing World* и, ссылаясь на перформативскую теорию Эшельмана, рассматривает особенности его повествовательного уровня как форму проявления аукториальности:

Siri Hustvedt's latest work *The Blazing World* (2014) is a complex and multi-layered novel that deals with the notion of authorship in the art world. The novel shows an intricate play with the concept of authorship and highlights in particular a form of authorship that is rather restrictive.<sup>191</sup>

А именно, Фесслер выделяет нарративную рамку, установленную персонажем, который располагает полномочиями аукториального повествователя (Harry). В терминологии Фесслера также можно рассмотреть автобиографического повествователя от первого лица в романе *Взятие Измаила* как наделённого аукториальными полномочиями повествователя. Соответственно, эксплицитно выраженная в его повествовании аукториальная интенция сюжетно немотивированно многократно воспроизводится с помощью трансдигетических жестов, что также можно рассмотреть как установленную им нарративную рамку. Однако

190 Эшельман, Р. (2014): «*Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkins Venerin volos*.» В: *Wiener Slawistischer Almanach*. 74, 3–8.

191 Фесслер, Н. (2015): «*Locked Up: Siri Hustvedt's 'The Blazing World'*», в: *Notes on Metamodernism*. Доступно онлайн по URL: <http://www.metamodernism.com/2015/09/07/locked-up-siri-hustvedts-the-blazing-world/> [20.08.2022].

отличие функционирования в романе *Взятие Измаила* трансдиегетических жестов от описываемой Фесслером нарративной рамки состоит в том, что принадлежащий автобиографическому повествователю от первого лица повествовательный уровень существует отдельно от каждого из других повествовательных уровней, в которые сюжетно немотивированно возникают трансдиегетических жесты.

Также представляется возможным соотнести трансдиегетические жесты с формальным проявлением аукториальности в некоторых современных текстах, рассматриваемых в нескольких опубликованных в электронном журнале *Notes on Metamodernism* литературоведческих статьях. А именно, данные тексты определяются их авторами как пост-постмодернистские благодаря доводам, схожим с заключениям Эшельмана и Фесслера. В частности, Элисон Гиббонс в статье «*That's how quickly your life can change*» рассматривает некоторые синтаксически схожие, повторяющиеся формальные проявления аукториальности: «*a somewhat intrusive narrative voice*»<sup>192</sup>, что может быть соотнесено с сюжетно немотивированно возникающими в отдельных повествовательных фрагментах романа *Взятие Измаила* трансдиегетическими жестами.

Описания сотворённой темпоральности, возникающие в гетерогенных трансдиегетических жестах и опосредованно тематизирующие принцип коллекционирования, позволяют также предположить следующее. Тематизация коллекционирования на повествовательном уровне позволяет противопоставить данную интенцию из автобиографического повествования тем характеристикам постмодернистского дискурса, которые Марк Липовецкий описывает в книге *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов* как «пустой центр», или «постмодернистское опустошение модернизма»<sup>193</sup>. Ссылаясь на Франсуа Лиотара, под этим понятием исследователь

192 Гиббонс, Э. (2015): «*That's how quickly your life can change*», В: *Notes on Metamodernism*. 12. Доступно онлайн по URL: <https://www.metamodernism.com/2015/02/12/thats-how-quickly-your-life-can-change/> [31.10.2022].

193 Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва, с. 65.

имеет в виду «осознание невозможности выхода за пределы катастрофической истории в область высшей (творческой) гармонии, в область вечности, которая творится культурой и/или индивидуальным воображением.»<sup>194</sup> То есть, «пустой центр», согласно Липовецкому, представляет собой постмодернистское исключение этического и эстетического компонентов в акте творчества. Процесс же собирания коллекции как попытка преодоления анти-эстетизма и цинизма описываемого мира в романе *Взятие Измаила* напротив может быть проинтерпретирован как принцип творческого наполнения.

Итак, описание процесса собирания коллекции возникает в гетерогенных трансдигетических жесты, каждый из которых служит проекцией аукториальной интенции из автобиографического повествования. При этом можно соотнести тематизируемую в них попытку преодоления анти-эстетизма и цинизма описываемого мира одновременно с несколькими философскими направлениями в эстетике и этике. Так, тематизируемая во всех трансдигетических жестах попытка преодоления отдельным субъектом анти-эстетизма и цинизма окружающего мира, что представляет собой принцип творческого наполнения, может быть отчасти сопоставлена и противопоставлена представлениям об эстетическом в субъективном идеализме, в частности, в экзистенциализме. А именно, общим для экзистенциалистов и тематизируемой в трансдигетических жестах шишкинского романа попытки этического и эстетического преобразование неприглядности окружающей действительности, является субъективное начало и чувство тошноты, или отвращения, от окружающей действительности. Однако, если экзистенциалисты, приверженные атеистической позиции, принимают окружающую действительность посредством отчуждения самих себя и собственной изоляции от лишённого трансцендентного начала, эклектичного окружающего мира, то субъективное начало в шишкинском романе оказывается сопряжено с творческим потенциалом для его преобразования

194 Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва, с. 65.

посредством коллекционирования, а также с формально опосредованным обозначением границы с трансцендентным. При этом возникающее в некоторых трансдигетических жестах перечисление чувственно воспринимаемых объектов, описание которых связано с тематизацией христианской этики, может быть соотнесено с рассмотрением эстетического как теологической основы в теологической эстетике XX века. Кроме этого, тематизируемое в отдельных трансдигетических жестах преодоление посредством коллекционирования цинизма окружающего мира может быть соотнесено с христианским этическим представлением о предопределённости победы добра над злом. В других же трансдигетических жестах тематизируемое счастье как этическая категория отсылает к этике гедонизма. Соответственно, основываясь на гетерогенности отсылок в романе к различным этическим и эстетическим философским направлениям, можно установить лишь схематичную возможность достижения полностью недостижимой аукториальной позиции относительно этического и эстетического. В связи с этим лишь схематично возможная достижимость аукториальной позиции может быть определена как частное формальное проявление в романе сложно определимого пост-постмодернистского понятия глубиноподобия (*depthiness*), предложенного авторами одной из пост-постмодернистских концепций Тимотеусом Вермюленом и Робинотом ван ден Аккером. Несмотря на концептуальную неточность предложенного названными исследователями термина, важным в их позиции является проблематизация с его помощью эстетического результата, возникающего в пост-постмодернистских текстах. А именно, с помощью понятия глубиноподобия Вермюлен и ван ден Аккер обозначают убедительное создание видимости чего-либо, подтвердить или опровергнуть которое не предоставляется возможным: *«внешний вид может порождать ощущение того, что находится за его пределами, даже если существование такого „запределья“ представляется недосказанным, маловероятным и даже невозможным»*<sup>195</sup>.

195 Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2019): *Метамодернизм: Историчность, аффект, глубина после постмодернизма*, Москва, 353.

Итак, возникновение в романе описаний сотворённой темпоральности предопределяет формальные особенности организации его повествовательного уровня, а также делает возможным соотношение тематизации этического или эстетического одновременно с несколькими философскими концептами. Таким образом, трансдигетические жесты являются в данном тексте формальным признаком проявления аукториальной стратегии, так как каждый из них опосредует принципиально полностью недостижимую, но лишь схематично обозначенную аукториальную позицию относительно тематизируемого времени. Данные особенности романа можно рассмотреть как характерные черты, определяющие принадлежность данного текста к пост-постмодернизму как эстетической системе определённой культурной эпохи.

## 5 Аукториальная стратегия в романе Евгения Водолазкина *Авиатор*

### 5.1 „Замороженная темпоральность“ в романе *Авиатор*

Сюжет романа *Авиатор* Евгения Водолазкина концентрируется вокруг судьбы протагониста Иннокентия Платонова. Иннокентий был заморожен в тридцатилетнем возрасте в тридцатые годы XX века на Соловках и разморожен в конце XX века в современной России. Повествование в обеих частях романа предстаёт в виде дневниковых записей персонажей. В первой части романа повествование ведётся от лица протагониста Иннокентия Платонова, а во второй части — от лица других персонажей. В связи с тем, что Иннокентий, проснувшись от заморозки, оказывается в совершенно новой для него реальности и одновременно вынужденно восстанавливает по памяти события своего прошлого, в его повествовании от первого лица описанию новых встреченных им знакомых из чужой эпохи уделяется сравнительно незначительное внимание. В романе можно выделить две сюжетные интриги. Первая из них обозначается исследователями как энигматический тип интриги<sup>196</sup> и состоит в том, что на протяжении полувека остаётся неизвестным истинный убийца Зарецкого. В финале романа первая из названных интриг находит своё разрешение. А именно, арестованный по ложному обвинению Иннокентий действительно оказывается убийцей, который прежде по свыше предопределённому, справедливому стечению обстоятельств получает возможность искупить посредством страдания свои грехи в Соловецком лагере. Вторая же интрига обусловлена неизвестностью окончания научного эксперимента с заморозкой спустя полвека протагониста, а также связанным с этим вопросом об искуплении им его тяжкого греха. Данная интрига не находит своего разрешения

<sup>196</sup> Гримова, О. (2018): «Роман М.Шишкина *Письмовник. Стратегии нелинейности*». Доступно онлайн по URL: <http://gigabaza.ru/doc/25331.html>. [31.10.2020].

в финале романа, так как судьба разморозки организма Иннокентия спустя полвека остаётся неизвестной. Так, посредством своеобразного воскресения протагонист, с одной стороны, получает шанс на начало новой жизни в незнакомой ему эпохе, однако, с другой стороны, неожиданно дают о себе знать губительные для его организма последствия разморозки спустя полвека. При этом финал романа остаётся открытым: Иннокентий зависает в небе внутри терпящего крушение самолёта. Благодаря этому вопрос о христианском искуплении Иннокентием его тяжкого греха также остаётся открытым.

В первой части Иннокентий непосредственно в повествовании от первого лица обрывочно повествует о себе и некоторых фактах из собственной биографии, тогда как во второй части остальные персонажи, также являющиеся повествователями от первого лица, не только сообщают некоторые фрагментарные подробности о себе, но и дополняют повествование Иннокентия также фрагментарными, субъективно представленными подробностями о его личности. Вследствие этого на повествовательном уровне в описании Иннокентия как им самим, так и его персоны другими персонажами возникает некоторая недосказанность, или неполнота, что также способствует сохранению до финала обеих из названных сюжетных интриг романа, вторая из которых, как отмечено выше, не находит своего разрешения.

Особенность протагониста Иннокентия состоит в том, что он предстаёт, согласно фабуле, как обыкновенный житель Петербурга начала XX века, который вынужденно становится участником жестокого научного эксперимента по крионике. Результатом научного эксперимента оказываются заморозка в середине двадцатого столетия и разморозка протагониста в конце двадцатого. Благодаря этому протагонист оказывается наделён некоторыми метафизическими свойствами, а именно способностью оживать после заморозки, не стареть, наблюдать метафизические явления. В связи с этим время в повествовании протагониста также претерпевает некоторые изменения. Так, в романе могут быть выделены два вида темпоральности. К первому виду темпоральности можно отнести обозначения в повествованиях от первого лица

как Иннокентия, так и других персонажей линейно воспринимаемого времени, а также отсылки к историческим событиям XX века, таким как, революция, первая и вторая мировые войны, лагерь для политзаключённых на Соловках и т.д. Данный вид темпоральности представляет собой обыденное восприятие линейного времени. Например, в повествовании Иннокентия возникают следующие описания линейно воспринимаемого им времени: «*Пятница. Все эти дни не было сил. Их и сегодня нет.*» (*Авиатор*<sup>197</sup>, с. 11), «*Судя по выходным данным книги, все отмеченные события состоялись не ранее 1906 года.*» (*Авиатор*, с. 16); а также линейного восприятия времени в повествовании от первого лица Насти: «*Событие датируется 1914 годом.*» (*Авиатор*, с. 365) и воспроизводимой протагонистом реплике Гейгера: «*Вошел Гейгер. — Доктор, сейчас девяносто девятый год? Или девяносто восьмой? — Девяносто девятый, — отвечает. — 9 февраля*» (*Авиатор*, с. 25).

Ко второму виду тематизируемого в романе времени можно отнести описания отличной от линейного его восприятия темпоральности. Особенность данной темпоральности состоит в том, что сперва её описания возникают на принадлежащем Иннокентию повествовательном уровне. А именно, по причине своего пробуждения после заморозки и оттаивания он постоянно путает линейное время и субъективно воспринимаемую им темпоральность, обусловленную приобретённой им отчасти метафизической сущностью. В соответствии с данными обстоятельствами психологически обусловленные описания протагонистом субъективного восприятия им нелинейного времени могут быть обозначены как *замороженная* темпоральность. К тематизации Иннокентием замороженной темпоральности можно отнести следующие его описания:

И время исчезает — та продолжительность, которую невозможно описать. (*Авиатор*, с. 203) Как известно, время проходимы в обе стороны. (*Авиатор*, с. 207) Мне не важна последовательность событий, меня волнует единственно факт их существования. (*Авиатор*,

с. 199) Если время остановится, событий больше не будет. Останутся не события. Сосны вот останутся, снизу — коричневые, корявые, сверху — гладкие и янтарные. Крыжовник у изгороди тоже не пропадёт. Скрип калитки, приглушённый плач ребёнка на соседней даче, первый стук дождя по крыше веранды — все то, чего не отменяют смены правительств и падения империй. То, что осуществляется поверх истории — вневременно, освобождено. (*Авиатор*, с. 164).

Основываясь на данных примерах, можно предположить, что тематизируемая замороженная темпоральность представляет собой обусловленные субъективным восприятием протагониста гетерогенные описания неизменного, остановленного времени, которое не соответствует его линейному восприятию. Так, непосредственно самим протагонистом замороженная темпоральность характеризуется как «неисторическое» время: «А я ведь и вправду мыслю неисторически [...]» (*Авиатор*, с. 93), где упоминаемая история «никуда не стремится.» (*Авиатор*, с. 256). То есть замороженная темпоральность на повествовательном уровне противопоставлена обыденно воспринимаемой темпоральности как время не линейное. В этой связи можно отметить, что если энигматической интриге, находящей в финале романа своё разрешение, соответствуют описания обыденно воспринимаемого персонажами линейного времени, то второй из названных интриг, остающейся в финале не разрешённой, соответствуют описания замороженной темпоральности, которая также остаётся по прочтении необъяснимой. В финале романа, когда самолет зависает в воздухе, данная, остающаяся непрояснённой темпоральность на уровне восприятия оказывает непосредственное воздействие также на потенциального реципиента данного текста, а именно, реципиент, как и протагонист, оказывается как бы «заморожен» во времени. Две названных романских темпоральности находятся на повествовательном уровне в состоянии взаимного напряжения. При этом возникновение замороженной темпоральности обуславливает неоднородность повествовательного уровня.

Гипотеза для объяснения этому состоит в том, что в романе *Авиатор* замороженная темпоральность предстаёт как особый

вид времени, который, с одной стороны, изначально оказывается доступен исключительно восприятию Иннокентия, однако, с другой стороны, благодаря протагонисту, принимается на веру другими персонажами как альтернативный линейному способ восприятия времени. Описания замороженной темпоральности изначально возникают в отдельных повествовательных фрагментах, принадлежащих протагонисту как повествователю от первого лица. То есть, данные повествовательные фрагменты, принадлежащие повествовательному уровню Иннокентия, отражают его субъективную перспективу восприятия окружающей действительности и, соответственно, времени, что обусловлено отчасти метафизическими свойствами протагониста. В этой связи возникает необходимость предложить нарратологическое объяснение для описания возникновения в романе данной темпоральности.

Итак, предположение состоит в том, что замороженная темпоральность возникает на повествовательном уровне благодаря *аукториальному повествователю от первого лица*, повествование которого является эксплицитно выраженным продолжением аукториальной позиции, или непосредственно отсылает к аукториальному уровню текста. А именно, в данном случае под аукториальным повествователем от первого лица имеется в виду перформативная интерпретация названного нарратологического термина Раулем Эшельманом в книге *Performatism, or the End of Postmodernism*. Под «*first-person authorial narration*»<sup>198</sup> в перформативной теории Эшельмана понимается «*an “impossible” device in which a narrator equipped with powers similar to those of an all-powerful, omniscient author forces his or her own authoritative point of view upon us in what is usually a circular or tautological way.*»<sup>199</sup>. То есть, «*first-person authorial narration*» (аукториальное повествование от первого лица) так воздействует на нарративную организацию текста, что делает точку зрения одного из повествователей от первого лица доминирующей над остальными и тем самым подчиняет ей точки зрения других повествователей. Согласно пер-

198 Эшельман, Р. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Оропа, с. 19.

199 Там же, с. 19.

форматийской теории Эшельмана, такая нарративная структура делает возможным возникновение эффектов трансцендентного в тексте. Однако применительно к роману *Авиатор* важно отметить, что воздействие на нарративную организацию текста аукториального повествователя от первого лица, благодаря которому его субъективное описание времени становится доминирующим, нельзя определить как единое повествование. Причина этого состоит в том, что гетерогенные описания протагонистом субъективно воспринимаемой им замороженной темпоральности сосуществуют с описаниями линейно воспринимаемого им и другими персонажами времени. Так, в повествование от первого лица протагониста оказываются инкорпорированы систематически повторяющиеся, гетерогенные повествовательные фрагменты, непосредственно отсылающие к аукториальному уровню текста. Следуя терминологии Даниэля Попа, данные повествовательные фрагменты можно обозначить как перформативные «*transdiegetic gestures*» («*трансдиегетические жесты*») <sup>200</sup>, то есть гетерогенные фрагменты, которые невозможно объединить в повествовательной структуре среди прочих в отдельное повествование, отсылки к которому тем не менее содержатся в остальных. Соответственно Иннокентий может быть обозначен как аукториальный повествователь от первого лица только на тех участках повествования, на которых в принадлежащий ему повествовательный уровень оказываются интегрированы трансдиегетические жесты. Исходя из этого представляется возможным отдельно рассмотреть возникновение в романе замороженной темпоральности и её свойств, отличных от характеристик линейно воспринимаемого времени.

В первой части романа в качестве повествователя от первого лица выступает Иннокентий. Время в его повествовании возникает с началом того, как Платонов начинает вести записи, реконструируя его: «*Вчера ещё не было времени. А сегодня — понедельник.*» (*Авиатор*, с. 14) В силу обстоятельств поздней разморозки время для Иннокентия раздваивается: у него есть воспоминания

200 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

о прошлом и есть настоящее, происходящее в совершенно другой эпохе. Пытаясь соединить два временных плана, Платонов ведёт дневниковые записи: «*Может быть, именно слова окажутся той ниточкой, за которую когда-нибудь удастся вытащить всё, что было?*» (*Авиатор*, с. 26) Так, время возникает в его повествовании как воспроизведённый на бумаге вербализованный поток ассоциаций, возникающих от столкновения Иннокентия с окружающими его предметами, локусами, людьми, обозначениями дат. Восстанавливая по памяти события прошлого в соотношении их с настоящим, Иннокентий стремится воссоздать события в хронологической последовательности. Соответственно, восприятие времени Иннокентием можно обозначить как линейное. Также в хронологической последовательности описывать происходящее стремятся Настя и Гейгер, выступающие вместе с Иннокентием как первоначальные повествователи во второй части романа. При этом на повествовательном уровне сперва в отдельных повествовательных фрагментах Иннокентия периодически возникают психологически мотивированные описания субъективно воспринимаемых им объектов или явлений, которые оказываются наделены не соответствующим линейному восприятию времени свойством неизменности. В этой связи представляется возможным предположить, что Иннокентий, обладающий в силу факта собственного пробуждения после разморозки данным свойством, наделяет описываемые им объекты или явления также неизменностью. То есть, данное, не соответствующее линейному восприятию времени свойство описываемых протагонистом объектов или явлений может быть определено как производное воображения Иннокентия. Следовательно, замороженная темпоральность, которую протагонист в отдельных повествовательных фрагментах опосредованно описывает с помощью данных объектов, может так же быть рассмотрена как его субъективное представление о времени, обусловленное его отчасти метафизической сущностью.

На основании этого можно сделать следующее предположение. Так как трансдиегетические жесты представляет собой форму проявления на повествовательном уровне аукториальности, то в повествовании от первого лица Иннокентия, в котором

они изначально возникают, протагонист оказывается наделён на собственном повествовательном уровне аукториальными полномочиями, благодаря чему его точка зрения становится доминирующей посредством тавтологического повторения тех или иных элементов. Таким образом, повествовательный уровень романа становится неоднородным.

Так, некоторые объекты оказываются наделены в отдельных фрагментах его повествования, или трансдиегетических жестах, неизменностью вопреки смене календарных лет, что представляет собой приписываемое им несоответствующее линейно воспринимаемому времени свойство. Например, Иннокентий записывает в своём дневнике:

Глядя на окна в бывшем моём доме, я вспоминал, как мы с Анастасией их утепляли. [...] Гейгер вытащил из портфеля бинокль и дал мне. Ага, точно, вот мы с ней стоим, теперь всё стало видно. Она намазывает и подаёт, я клею. [...] (*Авиатор*, с. 99)

В данном фрагменте дневниковых записей Иннокентий повествует о посещении в конце XX века совместно с Гейгером дома, где Платоновы жили в начале XX века соответственно. Иннокентий на повествовательном уровне фиксирует процесс возникновения у него воспоминаний о прошлом. Время в его повествовании соответствует его обыденному восприятию, и, соответственно, также может быть обозначено как линейная темпоральность: «Сегодня был необычный день [...]», «После стольких недель [...]» (*Авиатор*, с. 99). Но когда в его руках оказывается бинокль Гейгера, Иннокентий внезапно, психологически мотивированно описывает себя в прошлом вместе с Анастасией, словно на несуществующей кинолентке, неизменившимися с начала XX века: «Ага, точно, вот мы с ней стоим, теперь всё стало видно.». (*Авиатор*, с. 99). Таким образом, на уровне повествования протагонист описывает не соответствующие линейно воспринимаемому времени объекты. Однако описываемое протагонистом может быть рассмотрено как обусловленное его психологическими особенностями восприятия, так как Иннокентий, согласно его повество-

ванию, одновременно с наблюдаемыми им действиями себя как объекта наблюдения находится в другом линейно воспринимаемом времени и ином пространстве. Так, подобное описание представляет собой производное субъективного восприятия Иннокентия и, соответственно, существует лишь в его воображении, имеющем в силу обстоятельств метафизическое происхождение. Следовательно, протагонист неосознанно наделяет в собственном описании объекты неизменностью, восприятие которой обусловлено на аукториальном уровне двойственностью факта его пробуждения после заморозки: научно обоснованное, своеобразное воскрешение протагониста, одновременно сосуществующее с его нераскрытой греховностью. Так, опосредованно описываемое время становится благодаря первоначальному аукториальному повествованию в данном фрагменте «замороженным». Таким образом, можно сделать вывод о том, что в данном повествовательном фрагменте, или трансдигетическом жесте, посредством описания не соответствующих линейно воспринимаемому времени свойств объектов Иннокентий тематизирует в принадлежащем ему первоначальном повествовании субъективное описание неизменной, или замороженной, темпоральности.

В следующем повествовательном фрагменте протагонист повествует о своём посещении кладбища в конце XX века, где он наталкивается на раскопанную могилу начала XX века:

Через несколько минут оказался на Невском. [...] Через минуту показалась машина с надписью “Водоканал” и на малом ходу въехала в ворота. Я не торопясь пошел вслед за машиной. [...] Поколебавшись, я решил зайти на Никольское кладбище. Оказалось, что машина тоже направлялась на Никольское кладбище. (*Авиатор*, с. 326)

Рассматривая останки Терентия Осиповича Добросклонова в его склепе, Иннокентий замечает:

Прилипшие к черепу седые волосы. Торжественный мундир, почти не тронутый тлением. Таким, собственно, он и был при жизни. [...] но в остальном Терентий Осипович был похож на себя. [...] Како-

е-то мгновение я ждал, что он призовет меня идти бестрепетно, но потом заметил, что у него нет и рта. (*Авиатор*, с. 326)

Так, в данном повествовательном фрагменте также возникают упоминания Иннокентием обыденно воспринимаемого времени, что можно отнести к описанию линейной темпоральности. Однако затем при описании останков Терентия Осиповича субъективно воспринимаемое протагонистом время психологически мотивированно стремится выйти за границы обыденно воспринимаемой темпоральности, или линейной хронологии. А именно, умерший век назад наставник Иннокентия предстаёт в почти неизменённом виде, что обнаруживает его потенциальную способность произносить в адрес Платонова те же слова, что и почти столетие назад. То есть, в текстовом фрагменте останки Терентия Осиповича предстают на повествовательном уровне сперва как объект, обладающий доступными в обыденном восприятии времени, потенциально изменяемыми свойствами, то есть время линейно. Однако затем Иннокентий описывает свой психологически мотивированный, субъективный опыт восприятия впечатления от его останков как от вновь встреченного человека, каким «*он и был при жизни*». (*Авиатор*, с. 326) Это противоречит восприятию данного объекта с точки зрения прежде описанной линейной темпоральности, так как приписываемое в данном повествовательном фрагменте объекту свойство неизменности можно лишь при определённых условиях соотнести с ней. Таким образом, применительно к данному повествовательному фрагменту также стоит отметить, что представление свойств объекта как неизменных вновь является результатом субъективного восприятия Иннокентия, а, значит, существует лишь в воображении протагониста. Следовательно, каждый из данных повествовательных фрагментов можно также рассмотреть как трансдигетический жест, интегрированный в аукториальное повествование от первого лица протагониста, который таким образом благодаря наделённости авторитетной точкой зрения трансформирует линейную темпоральность в «замороженную» на его собственном повествовательном уровне.

Когда возлюбленная Иннокентия Анастасия умирает, в субъективном восприятии протагониста, описываемом в его повествовании, она продолжает существовать как Настя: *«Иногда мне кажется, что Настя воскресила Анастасию, что они неразрывны [...]»*. (*Авиатор*, с. 287) Один из мертвецов в лагере протягивает Иннокентию руку для рукопожатия: *«А он вдруг протянул в мою сторону руку и представился: — Сафьяновский...»*. (*Авиатор*, с. 302) С другим из мертвецов Платонов в свойственном ему восприятии пьёт на кладбище: *«Сидит на цоколе своей могилы и, закрыв пальцами нос (крепкая вещь-то), задрал подбородок, принимает напиток внутрь.»*. (*Авиатор*, с. 313) Также в следующем эпизоде Иннокентий в собственном воображении видит живым уже умершего отца Анастасии в настоящем времени:

Настя, подумалось, никогда не видела, как двигался ее прадед. А я видел. И вижу, кстати говоря. Свободно вхожу в серебряную рамку и наблюдаю, как профессор, оставив трость, медленно встает с кресла. (*Авиатор*, с. 359)

Таким образом, в данных повествовательных фрагментах, или трансдигетических жестах, Иннокентий оживляет на принадлежащем ему повествовательном уровне давно умерших людей, тем самым в его субъективном восприятии возникает смешение настоящего и прошлого времени. А именно, Платонов наделяет их в собственном воображении бессмертностью, или неизменностью, как свойством, не соответствующим обыденно воспринимаемому времени, посредством чего трансформирует линейную темпоральность на собственном повествовательном уровне в *«замороженную»*.

Также в некоторых фрагментах повествования Иннокентия упоминания исторических событий, которые являются обозначениями линейно воспринимаемого времени, утрачивают в инкорпорированных в аукториальное повествование от первого лица протагониста трансдигетических жестах свою принадлежность к линейной темпоральности. А именно, реалии, характерные для определённых исторических событий, свидетелем кото-

рых был Иннокентий, оказываются в отдельных фрагментах его повествования недоступными для их чувственного восприятия и непосредственного описания протагонистом. Их описание подменяется Иннокентием перечислением неспецифических для какой-либо конкретной эпохи, других чувственно воспринимаемых предметов или явлений. Посредством этого протагонист подменяет в инкорпорированных в его повествование трансдиегетических жеста описание реалий, характерных для линейно воспринимаемого времени, описанием неспецифических и неизменных объектов окружающей действительности, что, с его точки зрения, является единственно возможным способом описания субъективного восприятия времени каждым индивидуумом. Таким образом, в возникающих в аукториальном повествовании от первого лица протагониста трансдиегетических жестах обозначения линейного времени сюжетной хронологии трансформируются в его субъективном восприятии в тематизацию «замороженной» темпоральности. Например, в следующих повествовательных фрагментах, или трансдиегетических жестах, Иннокентий сюжетно немотивированно подчёркивает собственную установку на описание субъективно воспринимаемых объектов, которые также не специфичны для какой-либо конкретной эпохи и, следовательно, неизменны:

Интересует меня самая мелкая повседневность, то, что современникам кажется само собой разумеющимся и не достойным внимания. Это сопровождает все события, а потом исчезает, никем не описанное – как будто всё происходило в вакууме. (*Авиатор*, с. 196)

Мне не важна последовательность событий, меня волнует единственно факт их существования. (*Авиатор*, с. 199)

В следующем эпизоде в повествовании протагониста описание объектов вещного мира сперва соответствует их восприятию в обыденной, или линейной, темпоральности. Однако затем Иннокентий вновь наделяет непосредственно воспринимаемые им объекты свойствами, которые возникают благодаря его субъективной интерпретации, или воображению. Так, в данном повествователь-

ном фрагменте, или трансдигетическом жесте, возникают следующие описания:

Мы чокаемся, и бокал выскальзывает у меня из руки. Я смотрю, как он, словно в замедленной съёмке, летит, и знаю, что через мгновение он брызнет в разные стороны – шампанским, осколками, а он всё летит и вот, наконец, падает, и разлетаются брызги – точно-точно как я себе представлял. Я стал свидетелем какого-то необычного времени – не настоящего и уж тем более не прошлого – может, будущего? Я ведь эту картинку за целую вечность до падения бокала видел. (*Авиатор*, с. 275)

Описываемый Иннокентием бокал шампанского, с одной стороны, обладает изменчивостью, доступной в линейном восприятии времени: при падении он способен изменить свою форму. С другой стороны, он оказывается наделён в повествовании протагониста не соответствующим линейно воспринимаемому времени свойством неизменности. А именно, Иннокентий в собственном воображении ещё до чувственного восприятия его падения видит и описывает его как разбитый на осколки. Кроме этого, воображаемое протагонистом свойство бокала быть разбитым ещё до падения также можно рассмотреть как «замороженное» им свойство, которое предвосхищает на сюжетном уровне романа возможное падение самолёта в финале с самим Иннокентием на борту. Таким образом, в данном повествовательном фрагменте протагонист обнаруживает способность предвидеть собственное будущее. Так как о возможном крушении самолёта в случае собственной гибели протагонист узнать он не мог бы, то можно предположить, что в данном трансдигетическом жесте Иннокентий на принадлежащем ему повествовательном уровне обнаруживает способность располагать аукториальными полномочиями. Таким образом, в данном, инкорпорированном в аукториальное повествование от первого лица протагониста трансдигетическом жесте Иннокентий трансформирует линейную темпоральность в «замороженную».

Также в некоторых повествовательных фрагментах, или трансдиететических жестах, «замороженная» темпоральность вступает в противоречие с линейными описаниями времени. Например, в следующем повествовательном фрагменте Иннокентий рассуждает о природе собственных воспоминаниях из перспективы его настоящего, или времени, соответствующего обыденному его восприятию:

Всё думаю о природе воспоминаний. Неужели то, что хранит моя память, — это всего лишь комбинация нейронов в голове? Запах рождественской ёлки, стеклянный перезвон гирлянд на сквозняке — это нейроны? (*Авиатор*, с. 95)

При этом в повествовании протагониста опосредованное описание явлений, соотносимых с его биографическим прошлым в линейно воспринимаемой темпоральности, представляет собой перечисление по памяти сенсорных впечатлений от субъективно воспринимаемых им объектов, которые не специфичны для какой-либо конкретной эпохи: «Запах рождественской ёлки, стеклянный перезвон гирлянд на сквозняке» (*Авиатор*, с. 95). Благодаря этому описываемые объекты оказываются как бы «замороженными» в его чувственном восприятии, а прошлое становится овеществлённым: «комбинация нейронов в голове», «нейроны». Таким образом, опосредованно описываемая протагонистом линейная темпоральность трансформируется его повествовании в «замороженную». Данное описание овеществлённых воспоминаний о прошлом, тематизирующих замороженную темпоральность, вступает на повествовательном уровне в противоречие с линейно воспринимаемой темпоральностью. При этом перечисленные чувственно воспринимаемые протагонистом объекты также не содержат в его повествовании каких-либо свойств, потенциально изменяемых в линейно воспринимаемой темпоральности.

В других же повествовательных фрагментах описание явлений прошлого, соответствующих линейно воспринимаемой темпоральности, оказывается замещено протагонистом тематизацией этического. Например, в следующем повествовательном фраг-

менте Иннокентий воспроизводит свой недавно состоявшийся диалог с Гейгером:

— Почему, как вы думаете, произошёл октябрьский переворот? — спросил меня Гейгер. [...] — В людях накопилось много зла... — Должен же был найтись этому выход. (*Авиатор*, с. 83)

Согласно цитируемой Иннокентием реплике Гейгера, последний спрашивал его о фактических причинах, хронологически предшествовавших октябрьскому перевороту. То есть, Гейгер воспринимает время линейно. В ответных же репликах Иннокентий подмечает ожидаемое от него хронологическое изложение фактических причин тематизацией этического: «*В людях накопилось много зла*». (*Авиатор*, с. 83), что является опосредованным описанием по памяти некогда субъективно воспринятой им, «замороженной» его памятью темпоральности. Также стоит отметить, что тематизация этической неизменности как свойства также определяет в некоторых фрагментах Иннокентия описания видоизменённых повторяющихся ситуаций. Например, в следующем повествовательном фрагменте: «*Внизу милицкий автомобиль, авария. Тут же вспомнил другую аварию [...] Всё на свете когда-то уже было...*». (*Авиатор*, с. 177), тематизации линейной темпоральности на повествовательном уровне соответствует описание видоизменяемости объектов: автомобильная авария и два столкнувшихся извозчика. Однако сама ситуация ссоры с матерной бранью двух пострадавших сторон оказывается в описании протагониста этически неизменной, то есть в субъективном представлении протагониста она также обладает неизменностью как свойством, не соответствующим линейно воспринимаемому времени. Следовательно, в данном инкорпорированном в повествование протагониста трансдигетическом жесте Иннокентий вновь трансформирует на принадлежащем ему повествовательном уровне линейное время в «замороженную» темпоральность.

## 5.2 Распространение описаний „замороженной темпоральности“ на повествовательном уровне

По мере приближения к финалу романа замороженная темпоральность распространяется также на повествования от первого лица других персонажей и начинает преобладать над описаниями линейно воспринимаемого времени. Так, наделение протагонистом согласно собственному субъективному восприятию объектов или явлений не соответствующими линейной темпоральности свойствами в отдельных повествовательных фрагментах влияет на описание времени в повествованиях других персонажей. Гейгер и Настя, которые изначально воспринимают время исключительно линейно, по мере приближения к финалу романа, во второй его части, начинают вести повествование в коллективном дневнике от первого лица. На основе их записей можно установить, что они оказываются в отношении описаний времени под влиянием аукториального повествования от первого лица Иннокентия. А именно, продолжая воспринимать время линейно, они по-своему воспроизводят в их повествованиях присущий ему способ описания времени. Благодаря этому особенность описываемой ими темпоральности состоит в том, что её тематизации соответствуют упоминания об объектах и событиях, у которых отсутствуют специфические признаки, определяющие их принадлежность к той или иному отрезку времени в линейно воспринимаемой темпоральности. Данные объекты и события характеризуются в их повествованиях как «универсальные» (*Авиатор*, с. 365), или неизменные. В связи с этим представляется возможным предположить, что персонажи под влиянием авторитетной точки зрения Иннокентия заимствуют характерный для него способ описания субъективно воспринимаемых объектов, в результате чего в отдельных фрагментах повествования каждого из них линейная темпоральность также оказывается трансформирована в «замороженную». А именно, под влиянием трансдиетических жестов, инкорпорированных в повествование Иннокентия как аукториального пове-

ствователя от первого лица, Настя и Гейгер начинают сходным образом описывать время, вопреки его изначально линейному восприятию.

Так, в следующих повествовательных фрагментах тематизация линейной темпоральности, опосредованная хронологической датировкой событий, сменяется тематизацией вневременной, или «замороженной», темпоральности также благодаря упоминанию на повествовательно уровне объектов и явлений, наделяемых Иннокентием абстрактным, не соответствующим линейно воспринимаемому времени свойством: «*фундаментальностью*», или «*универсальностью*»: «*деревянный дом*», «*солнечные дни*», «*капель*»; симптомы простуды, воспринимаемое на слух чтение книги. В соответствии с этим в повествовании как Гейгера, так и Насти также возникают повествовательные фрагменты с тематизацией отличной от линейного времени темпоральности, сосуществующей с линейной темпоральностью, которой соответствуют упоминаемые ими чувственно воспринимаемые объекты. Так, например, Иннокентий обладает соответствующей линейной темпоральности изменчивостью, то есть смертностью, что констатирует Гейгер, увидев на МРТ Платонова отмирание клеток головного мозга: «*Да, я знаю, что затухание клеток – результат длительного переохлаждения.*» (*Авиатор*, с. 103). При этом важно отметить, что, согласно данному фрагменту из повествования от первого лица Гейгера, упоминаемые необратимые изменения в организме Иннокентия свидетельствуют о том, что протагонист начинает умирать от старости вопреки его молодому возрасту: «*Я очень мало понимаю в происходящем. Я не способен на него повлиять.*» (*Авиатор*, с. 314). То есть описание в повествовании Гейгера обусловленных длительной заморозкой, необратимых изменений в организме протагониста также не соответствует линейному восприятию времени. Соответственно, данный повествовательный фрагмент сюжетно немотивированно возникает в его повествовании от первого лица.

В повествовании от первого лица Насти возникает следующее описание времени:

Событие датируется 1914 годом. Или 1911-м, например. Все описания Платоша настоятельно просят датировать. «Зачем?» — спрашиваю. Затем, говорит, чтобы показать, что фундаментальные события (то же питье чая на веранде) способны определять совершенно разные времена, а значит — универсальны. (*Авиатор*, с. 365)

Особенность описания времени в данном повествовательном фрагменте состоит в том, что Настя сперва называет конкретные даты (*1914 годом. Или 1911-м*), в связи с чем её восприятие времени можно охарактеризовать как линейное. Однако хронологическая датировка описываемых ей событий варьируется, а затем описания линейно воспринимаемого времени сменяются тематизацией неизменной темпоральности посредством соотнесения в её субъективном восприятии названных дат с упоминанием такого процесса, как «*питьё чая на веранде*». (*Авиатор*, с. 365) Настя, вслед за Иннокентием, приписывает данному «*событию*» не соответствующие линейному описанию времени абстрактные свойства, а именно «*фундаментальность*», или «*универсальность*». Данные свойства можно отождествить с субъективными описаниям объектов Иннокентием. А именно, протагонист в соответствии с его особенностями восприятия, психологически мотивированными и одновременно обусловленными приобретёнными им отчасти метафизическими свойствами, заменяет в собственном повествовании соответствующие линейному восприятию времени описания объектов на описания, приписывающие им вневременные, или неизменные в линейной темпоральности, свойства. Сходным образом в повествование Насти оказываются инкорпорированы отдельные повествовательные фрагменты, в которых также возникает тематизация «замороженной» темпоральности.

Также стоит отметить, что в упомянутом повествовательном фрагменте Настя непосредственно подчёркивает влияние Иннокентия на её описания времени: «*Все описания Платоша настоятельно просят датировать. Зачем? — спрашиваю. Затем, [...]*» (*Авиатор*, с. 365) Кроме этого, в целом ряде фрагментов повествований от первого лица как Насти, так и Гейгера присутствуют указания на непосредственные предписания со стороны Иннокентия

к описанию в их повествованиях «замороженной» темпоральности. При этом каждый из названных персонажей продолжает одновременно с этим воспринимать время линейно. Так, в повествовании от первого лица Насти возникают следующие ссылки на Иннокентия: «Платоша заразил нас описательством.» (*Авиатор*, с. 298); «Странное дело. Платоша попросил нас с Гейгером помочь ему в его описаниях. Да-да, отвечаем, конечно. Если же честно, то я не знаю, как к этому относиться. [...]» (*Авиатор*, с. 365). В повествовании от первого лица, принадлежащем Гейгеру, последний также отмечает влияние Иннокентия на его описания времени: «Читал все эти месяцы то, что писал Иннокентий, и словно бы проникся его взглядом.» (*Авиатор*, с. 365); «Иногда думаю: кто из нас пациент— Иннокентий или я? Я выполняю его предписания, пишу, понимаю ли картинки из жизни...» (*Авиатор*, с. 365). В собственном же повествовании Иннокентий также воспроизводит отданные им Гейгеру указания, а также описывает собственную установку на «выработку общих взглядов» с Настей:

Если вас не затруднит, Гейгер, опишите орудия, стоящие на станции Сиверская. Они размещены на открытых подвижных платформах. Осень 1914-го. (*Авиатор*, с. 365); Единственный выход—переместить моё я в них. Или самому войти в их я. Не исключаю, что в нашем взаимном движении мы встретимся посередине, и наше я станет общим. Мы с Настей должны выработать общие взгляды и оценки— насколько позволит оставшееся мне время. (*Авиатор*, с. 365)

Затем повествования всех трёх повествователей от первого лица, в которых присутствуют упоминания объектов и реалий, характеризующихся на повествовательном уровне такими абстрактными, не соответствующими линейному восприятию времени свойствами, как «фундаментальность» или «универсальность», теряют также формальную принадлежность повествованию того или иного персонажа. Например:

1910-й. Начало марта. Двухэтажный деревянный дом недалеко от железной дороги. В солнечные дни начинается капель, слышная всем обитателям дома. (*Авиатор*, с. 369); Допустим, 1907-й. У ребенка простуда и сильный кашель. Ему читают “Робинзона Крузо”. Кашель так глубок, что одного чтения для поправки недостаточно. Врач порекомендовал ставить банки. (*Авиатор*, с. 367)

По мере приближения к финалу романа «замороженная» темпоральность начинает на повествовательном уровне доминировать над линейной темпоральностью. На повествовательном уровне это объяснимо с помощью перформативного понятия «*a circular or tautological way*»<sup>201</sup>, благодаря которому Иннокентий как повествователь, наделённый на аукториальном уровне особыми полномочиями, распространяет свою точку зрения на повествования других повествователей от первого лица. А именно, на принадлежащих каждому из них повествовательных уровнях возникают повествовательные фрагменты, в которых они последовательно воспроизводят характерную для протагониста способность восприятия «замороженной» темпоральности. При этом сами персонажи продолжают обыденно воспринимать время, что соответствует линейной темпоральности. Так, в повествовании Гейгера возникают следующие пассажи, подтверждающие непосредственно со стороны Гейгера описания субъективного восприятия времени его пациентом как замороженного:

История Иннокентия не только вневременная. Её особенность ещё и в том, что состоит она не из событий, а из явлений. Или так: её событием является всё, что ни происходит на белом свете. Включая, разумеется, кузнечика и самовар. Почему? Да потому, оказывается, что и тот, и другой распространяют спокойствие и мир. В этом-де их историческая роль. (*Авиатор*, с. 237);

Линейное время—историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже. Можно сказать, вечность. Получается, что

201 Эшельман, Р. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Оропа, с. 19.

история, излагаемая нашей тройкой, никуда не стремится. Самая надёжная история. (*Авиатор*, с. 229).

А именно, в данных повествовательных фрагментах линейная темпоральность, или обыденно воспринимаемое время, которое изначально на повествовательном уровне преобладало в описаниях Гейгера, сменяется описаниями замороженной темпоральности. Сперва описания замороженной темпоральности возникают в связи с описанием восприятия времени только Иннокентием, а затем соответственно непосредственно самими Гейгером.

В следующем фрагменте повествования от первого лица Гейгера, возникает непосредственное описание обыденного, или линейно воспринимаемого, времени, а также тематизация замороженной темпоральности:

Линейное время — историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже. Можно сказать, вечность. Получается, что история, излагаемая нашей тройкой, никуда не стремится. Самая надёжная история. (*Авиатор*, с. 229)

К тематизации в повествовании Гейгера замороженной темпоральности можно отнести цикличность времени, что соотносимо с описаниями в трансдиететических жестах, принадлежащих аукториальному повествованию от первого лица Иннокентия, бесконечного повтора неизменных объектов, которое определяется, согласно его восприятию, «универсальностью». Следовательно, в данном пассаже особенности субъективного восприятия времени Иннокентием Гейгер перенимает от своего пациента и лишь воспроизводит в таком образом возникающем в его повествовании фрагменте. При этом сам Гейгер так же, как и Настя, продолжают воспринимать время линейно, свидетельством чему является их самоидентификация с определённым периодом во времени, соответствующем линейной сюжетной хронологии. Соответственно, описываемую Гейгером цикличность времени можно также отнести к воспроизводимому в отдельных фрагментах его повествования субъективному способу восприятия времени протагонистом,

что объяснимо влиянием его аукториального повествования от первого лица.

В следующих фрагментах повествований Гейгера, Насти и Иннокентия каждый из них по-своему воспроизводит установку самого Иннокентия на субъективное описание объектов, обладающих такими не соответствующими линейной темпоральности свойствами, как их «*универсальность*», или всеобщность, а также неизменность:

«Речь пойдёт не об индивидуальном — об общем. О том, что все воспринимают одинаково.» (*Авиатор*, с. 347); Настя: «— Относись, сказал, как к жизнеописанию. [...] — Моему. Ну, и жизнеописанию вообще.» (*Авиатор*, с. 348) «Оживив наши общие воспоминания, эти люди, быть может, оживят и принадлежащее только мне.» (*Авиатор*, с. 349)

Таким образом, в каждом из данных повествовательных фрагментов персонажи при описании субъективного восприятия окружающей действительности ретранслирует в собственном повествовании от первого лица мотивированную аукториальным повествованием от первого лица протагониста тематизацию замороженной темпоральности. При этом в каждом из них темпоральность оказывается преобразованной в замороженную посредством упоминания неизменности в обыденно воспринимаемой темпоральности объектов. Следовательно, в каждом из повествовательных фрагментов, непосредственно возникающих в повествованиях Насти и Гейгера, субъективное восприятие Иннокентием объектов окружающей действительности и, соответственно, времени становится доминирующим.

### 5.3 Напряжение между „замороженной“ и линейной темпоральностями в романе

Возникновение «замороженной» темпоральности обуславливает неоднородность повествовательного уровня. К опосредованным описаниям в гетерогенных трансдигетических жестах «замороженной» темпоральности можно отнести тематизацию вневременности, или неизменности, в отношении объектов и явлений, что не соответствует линейному восприятию времени. Исходя из этого представляется возможным предложить следующее объяснение для напряжения между исторической и «замороженной» темпоральностями на повествовательном уровне романа. Так, Иннокентий в силу мнимо метафизических, или мнимо научных, обстоятельств его жизни (быть заживо замороженным и размороженным) предстаёт на сюжетном уровне одновременно как изменчивый и неизменный субъект. Также стоит отметить очевидное влияние христианской этики на различные уровни текста данного романа Водолазкина: инкорпорированный в текст сюжет о воскрешении Лазаря, библейские реминисценции и другие христианские аллюзии.<sup>202</sup>

С позиции христианской этики многочисленные грехи Иннокентия и его стремление к их преодолению, или покаянию, можно рассмотреть как высшую нравственную цель, одновременное

<sup>202</sup> Исследователи при анализе романа *Авиатор* также связывали некоторые события сюжета с христианскими темами греха, его искупления и бессмертия души. Так, исследовательница Мария Абашева интерпретирует разморозку Иннокентия как христианский символ „Воскрешения“ ради искупления грехов. Абашева, М. (2019): «Что значит быть знаковым писателем: Евгений Водолазкин в контексте русской прозы». В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*. Краков, 37–49. Илона Мотеюнайте также описывает «неисторичность человека» как «аллюзию на христианское таинство покаяния». Мотеюнайте, И. (2017): «Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина.» В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Краков, 5–147. Янина Солдаткина отмечает, что преодоление грехов героями *Лавра* и *Авиатора* помогает им обрести «символическое бессмертие». Солдаткина, Я. (2019): «Диалог с русской литературой XX века в романах Евгения Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*». В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*. Краков, 309–319.

достижение и не достижение которой в финале романа констатирует протагонист:

Настоящее покаяние — это возвращение к состоянию до греха, своего рода преодоление времени. А грех не исчезает, он остается, как бывший грех, как — не поверите — облегчение потому, что раскаян. Он есть и — уничтожен одновременно. (*Авиатор*, с. 409)

В данном фрагменте повествования Иннокентия тематизация «замороженной» темпоральности возникает благодаря упоминанию в линейно воспринимаемом времени метафизического «преодоления времени», которое посредством упоминаемого покаяния на повествовательном уровне связано с воображаемой Иннокентием его собственной неизменностью как не соответствующим линейно воспринимаемой темпоральности *свойством*: «А грех не исчезает, [...] Он есть и уничтожен одновременно.» (*Авиатор*, с. 409).

В связи с тем, что описания протагонистом не соответствующих линейному восприятию времени объектов и явлений окружающей действительности, тематизирующих в отдельных повествовательных фрагментах «замороженную» темпоральность, становятся таковыми посредством взаимодействия с ними Иннокентия, можно предположить следующее. В основе этого лежит стремление Иннокентия сделать время на принадлежащем ему повествовательном уровне неизменным: «Хочется, чтобы время замерло, как река у плотины. Светлее чтобы не становилось, но и не темнело бы.» (*Авиатор*, с. 377) Однако интересен тот факт, что не все объекты, обладающие не соответствующими линейной темпоральности свойствами, можно рассмотреть в соответствие с этической категорией добра. Данному предположению соответствует фраза Иннокентия: «Я хочу сказать, что нет событий основных и неосновных, и всё важно, и всё в дело идет — будь оно хорошим или плохим.» (*Авиатор*, с. 410) То есть Иннокентий описывает в некоторых повествовательных фрагментах объекты, людей или явления, которые подлежат в его повествовании полярным этическим оценкам. Так, неизменностью, бессмертностью или циклической повторяемостью как не соответствующую

щими линейно воспринимаемому времени свойствами обладают объекты, люди, явления, которые определяются на повествовательном уровне Иннокентием в этической категории «добро». К ним можно отнести описания дома, где Платоновы жили в начале XX вместе с семьёй Анастасии, Терентия Осиповича Добросклонова, Остапчука, сидящих за столом родителей Иннокентия, дачу барона Фредерикса, детские воспоминания героя и т.д.. Одновременно с этим неизменно как не соответствующим линейно воспринимаемому времени свойством также в субъективном восприятии Иннокентия обладают люди и ситуации, определяемые на повествовательном уровне в этической категории «зло». К ним относятся этически неизменная ссора с матерной бранью двух пострадавших сторон после автомобильной аварии и столкновения двух извозчиков, повторяющийся процесс накопления и выхода «зла» в людях, а также два человека с одинаковой фамилией Воронин, наделяемые в повествовании Иннокентия противоположными этическими оценками: «Получается, что Воронин может быть и таким, и таким.» (*Авиатор*, с. 360)

В связи с тем, что Иннокентию в силу совершённого над ним эксперимента оказывается свойственна неизменность, можно сделать следующее предположение. Если роман *Авиатор* можно рассмотреть как христианский апологетический текст, то стоит отметить, что связанная с тематизацией замороженной темпоральности этическая проблема противостояния «добра» и «зла» оказывается в финале не разрешимой однозначно в пользу «добра», что соответствовало бы христианской этике. Следовательно, тематизация христианской этики в отношении «замороженной темпоральности» не может быть идентифицирована с понятием вечности, под которым в христианской метафизике понимается устранение времени при достижении добра как этического абсолюта. Так несмотря на то, что «добро» оказывается по мере развития сюжета преобладающим над «злом» (покаяние Иннокентия), в финале романа «зло», или «грех» продолжают сосуществовать: «А грех не исчезает, он остается как бывший грех, как — не поверите — облегчение, потому что раскаян. Он есть и — уничтожен одновременно.» (*Авиатор*, с. 409) То есть Иннокентию как обык-

новенному человеку удаётся достичь блага как нравственной цели и одновременно нет: он остаётся грешником вопреки раскаянию. Это обуславливает сохранение протагониста неизменным на его собственном повествовательном уровне. Одновременно с этим протагонисту не удаётся в полной мере сделать время на принадлежащем ему повествовательном уровне «замороженным», или неизменным, чем объясняется его движение к гибели в финале романа. При этом финал романа из-за неразрешённой сюжетной ситуации с крушением самолёта остаётся открытым.

Таким образом, напряжению между линейной и «замороженной» темпоральностями в повествовании Иннокентия соответствует напряжение между полярными этическими оценками. В качестве объяснения данного напряжения можно предположить следующее. Иннокентию не удаётся сделать темпоральность окончательно «замороженной», то есть субъективные описания времени в отдельных трансдиегетических жестах, инкорпорированных в повествование протагониста, лишь определённым образом размечают повествовательный уровень. А именно, на диегетическом же уровне протагонист в итоге окончательно подчиняется, как и другие персонажи, общечеловеческим законам. Происходит это именно в финале романа, где находит разрешение энигматическая интрига, связанная с раскрытием тайны об убийстве Зарецкого. При этом важно отметить: Иннокентий также в финале романа остаётся на повествовательном уровне под аукториальным контролем, что делает неизменность как особое свойство протагониста эксплицитно зависимыми от более высокого аукториального уровня и божественной воли.

Благодаря открытому финалу романа личность Иннокентия на повествовательном уровне не подвергается однозначной этической оценке, в чём проявляется последовательное воспроизведение романом христианской этики. Так, на аукториальном уровне судьба Иннокентия оказывается как бы передана в руки Всевышнего, так как в романе отсутствует финальное решение относительно его дальнейшей судьбы и, соответственно, вынесение этической оценки. С одной стороны, данные особенности текста Водолазкина можно отнести к опосредованному воспро-

изведению в романе христианской заповеди из Нагорной Проповеди Христа: «*Не судите, да не судимы будете*», в связи с чем тематизация сакрального для самого Иннокентия определяется на повествовательном уровне аукториальной постановкой вопроса об этических ценностях. С другой стороны, отсутствие определённой этической оценки можно рассмотреть как пост-постмодернистскую принципиальную недостижимость аукториальной позиции, доступ к которой оказывается блокирован благодаря особой организации повествовательного уровня. Так, согласно одной из пост-постмодернистских концепции времени, представленной Раулем Эшельманом во второй главе книги *Performatism, or the End of Postmodernism*, для перформативских нарративов характерно создание посредством формальных средств «*formally imposing an immanent, vertically organized experience of transcendence*», предопределяющего «*an inexplicable formal unity between ontologically reliable (chronological) time on the story level and a logically or psychologically inaccessible authorial time on the narrative level. This unity or totalization of two contradictory conceptions of time suggests transcendence by first offering, and then blocking access to a causal explanation.*»<sup>203</sup>. Соответственно, можно установить, что особая нарративная структура романа *Авиатор* также делает возможным существование в романе трансцендентного в трансцендентальном.

Кроме этого, данный роман Водолазкина может быть соотнесён со следующими пост-постмодернистскими концепциями. А именно, выступающий как аукториальный повествователь от первого лица Иннокентий, аукториальная позиция которого на повествовательном уровне реализуется в виде трансдигетических жестов, тематизирует на повествовательном уровне границу с трансцендентным. Это позволяет соотнести данный роман Водолазкина с предложенной Раулем Эшельманом перформативской концепцией возрождения в художественных текстах непосредственного переживания трансцендентного.

Так, согласно перформативской концепции, среди формальных особенностей организации повествования можно также выделить

203 Эшельман, Р. (2025): *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0*, Нью-Йорк, с. 57.

рассмотренное ранее применительно к тексту романа *Авиатор* понятие «*first-person authorial narration*» (аукториального повествования от первого лица), которое является проявлением в художественном тексте аукториальности и делает возможным в тексте возникновение эффектов трансцендентного. Однако, как было отмечено выше, в данном романе названная особенность перформативных текстов функционирует иначе: целостное повествование оказывается заменено эксплицитно отсылающими к аукториальному уровню гетерогенными повествовательными фрагментами, инкорпорированными в повествование аукториального повествователя от первого лица. При этом аукториальный повествователь от первого лица остаётся имплицитно зависимым от принципиально недоступного аукториального уровня, о чём свидетельствует открытый финал романа.

В заключение стоит отметить следующее. Согласно христианскому теологическому представлению, ключевую роль в спасении человека занимает божественная благодать, что, среди прочего, является, согласно Св. Блаженному Августину, результатом трансцендентного вмешательства Божественного: «*Es ist für Augustinus ein Axiom, [...] dass die gesamte Heils- und Gnadenordnung einzig und allein von Gott ausgeht. Nicht im Menschen selbst liegt die Ursache des sittlich Guten, sondern außer ihm.*»<sup>204</sup> / «Для Августина является аксиомой [...] то, что весь порядок спасения и благодати исходит исключительно от Бога. Причина нравственного добра лежит не в самом человеке, а вне его.». Таким образом, открытый финал романа, посредством которого замороженная темпоральность, как и непосредственно сам протагонист, остаются имплицитно зависимым от принципиально недоступного аукториального уровня, на уровне восприятия актуализируют в данном тексте Водолазкина ожидание трансцендентного переживания божественной Благодати. Представляется возможным рассмотреть это как христианское послание романа *Авиатор*.

204 Бельш, Ж. П. (1982): «*Die Bekehrung zum Christentum nach Augustins Büchlein De Catechizandis Rudibus*». В: *Augustiniana*. 32, 1/2. Доступно онлайн по URL: <https://www.jstor.org/stable/44992360> [29.09.2023].

## 5.4 „Замороженная темпоральность“ в соотнесении с пост-постмодернистским понятием постирони, или аутентичности

Благодаря тематизации в романе *Авиатор* христианской этики, а также возникновению на нескольких повествовательных уровнях эффектов трансцендентного замороженная темпоральность, возникающая посредством инкорпорированных в повествование от первого лица протагониста трансдигетическим жестам, не может быть продуктивно подвергнута деконструирующей иронии, соответствующей постмодернистскому представлению об искренности. Дневниковую форму, которой опосредовано возникновение повествования от первого лица протагониста, можно также рассмотреть с точки зрения философского понятия аутентичности<sup>205</sup>. Соответственно, представляется возможным соотнести тематизируемую благодаря названным формальным средствам замороженную темпоральность с пост-постмодернистскими понятиями постирони и аутентичности.

Пост-постмодернистское понятие постирони было впервые употреблено Ли Константину. Согласно предлагаемым им тезисам в главе «*No Bull: David Foster Wallace and postironic belief*» книги *The Legacy of David Foster Wallace*, к формальному проявлению постирони в художественном тексте стоит относить присутствующую в нём «*metafictional form*»<sup>206</sup>, служащую возникновению такого эффекта как вера: «*the postironic response — both to critics of postmodernism and to postmodernism itself — is to attempt to demonstrate that the form of metafiction can produce the opposite effect:*

205 Шомог Варга и Шарль Гиньон предлагают следующее первичное определение аутентичности: «*To say that something is authentic is to say that it is what it professes to be, or what it is reputed to be, in origin or authorship.*» Варга, Ш., Гиньон, Ш. (2020): «*Authenticity*», В: Э. Н. Залга, У. Нодельман: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Доступно онлайн по URL: <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/> [29.09.2023].

206 Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова. с. 93

*belief*»<sup>207</sup>. Также упоминаемое в данной статье двойное фреймирование Рауля Эшельмана, согласно Ли Константину, является аналогичным средствам метапрозы формальным признаком проявления постиронии в фикциональном произведении, так как служит возникновению в нём схожих эффектов. Эшельман, принципиально не рассматривающий аутентичность как таковую, использует понятие двойного фреймирования как аналог понятию постиронии для обозначения формальных особенностей, служащих созданию эффектов трансцендентного в перформативских произведениях искусства. Вольфганг Функ в книге *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium* также выделяет в фикциональных текстах их особую нарративную конструкцию как средство пост-постмодернистского возрождения аутентичности. Данный неоднозначный термин служит в его концепции альтернативой понятию постиронии и интерпретируется им с помощью понятия трансцендентности: «*In so far as it exceeds conventional frames of reference, authenticity comes with an inbuilt promise of transcendence*»<sup>208</sup>.

При рассмотрении данных концепций можно констатировать отсутствие среди них терминологического единства. В качестве альтернативного решения применительно к роману *Авиатор* представляется возможным предложить следующее объяснение. Трансдиететические жесты и дневниковая форма повествования от первого лица, делающим возможным возникновение в романе *Авиатор* эффектов трансцендентного, могут быть рассмотрены как формальные средства проявления пост-постмодернистского возрождения аутентичности на основе выводов, изложенных в параграфе 3.3. А именно, эксплицитное аукториальное моделирование замороженной темпоральности и непосредственно самого протагониста благодаря особой организации повествовательного уровня создаёт эффекты трансцендентного при принципиальной недоступности аукториальной позиции. Следовательно, вопрос

207 Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова, с. 93

208 Функ, В. (2015): *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, Лондон, с. 15.

об опосредованной отсылками пост-постмодернистской подлинности (или неподлинности) остаётся принципиально неразрешимым на повествовательном уровне, то есть формально вынесенным вовне. В связи с этим принципиальная недоступность аукториальной позиции также позволяет противопоставить опосредованность возникновения эффектов трансцендентного в данном романе Водолазкина непосредственности модернистской аутентичности, стремящейся к выражению подлинности с помощью языковых средств выразительности, эффекта отчуждения и так далее.



## 6 Аукториальное моделирование метафизического в романе Евгения Водолазкина *Лавр*

### 6.1 Метафизическая амбивалентность повествователя в романе *Лавр*

В текст романа *Лавр* входят *Пролегомена* и четыре книги: *Познания*, *Отречения*, *Пути* и *Покоя*. Повествование принадлежит аукториальному повествователю. В основе сюжета — жизненный путь от предыстории рождения до погребения средневекового лекаря, юрдового и монаха Арсения, который в различные периоды собственной жизни получал имена: Устин, Амвросий, Лавр, а также Рукинец, Врач. (*Лавр*<sup>209</sup>, с. 10) После смерти своей возлюбленной Устины протагонист видит сон, благодаря которому к нему приходит осознание необходимости спасения собственной души, а также искупления собственной вины перед Устиной, погибнувшей по его вине. Для этого *Лавр* отправляется исцелять по данным ему заветам дедушкой-лекарем всех нуждающихся во врачебной помощи людей, молится Богу, становится на время юрдовым и заканчивает свой жизненный путь как монах-отшельник. Пройдя четыре одноимённых названиям книг стадии духовного становления (*Познания*, *Отречения*, *Пути* и *Покоя*), протагонист умирает, после чего оказывается погребён жителями близлежащей деревни в соответствии с никому не ясным, собственным завещанием. Особенность сюжетной интриги состоит в том, что обретение протагонистом метафизического дара благодати остаётся на повествовательном уровне до финала романа не раскрытым. Так, с одной стороны, Арсений, встретив в конце собственной жизни девушку Анастасию, жизненные обстоятельства которой на сюжетном уровне дублируют события последних месяцев взаимоотношений протагониста и умершей в родах его возлюбленной, оказывает ей помощь и тем самым окончательно искупает

свою вину перед Устиной. С другой стороны, вопрос о спасении души Арсения в виде искупления им его грехов и достижении святости как духовно-нравственного совершенства остаётся открытым. Также повествователь непосредственно ставит под сомнение обретение протагонистом в конце его жизни метафизической святости, упоминая о том, что нетленных мощей, характерных для христианского культа поклонения святым, обнаружено не было: «А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел.» (*Лавр*, с. 5) При этом к особенностям протагониста можно отнести то, что сразу после смерти Устины он вопреки собственной грешности оказывается наделён такими сверхъестественными свойствами, как способностью воспринимать наяву метафизические объекты и явления: «Время от времени Арсений чувствовал ангельское дуновение, и это его успокаивало.» (*Лавр*, с. 52), а также уникальным даром исцеления:

После встреч с Арсением боль, как им кажется, становится меньше, а вместе с ней уменьшается и страх. Неисцелимые видят в нем того, кто способен понять глубину страдания, ибо в исследовании боли он опускается до самого ее дна. Он смотрит на них сквозь слезы и кладет им ладонь на живот. После встречи с юродивым они чувствуют себя лучше, а роды проходят легко. (*Лавр*, с. 93).

Другие персонажи также оказываются наделены на диегетическом уровне сверхъестественными свойствами, которые аукториальный повествователь не подвергает сомнению:

Арсений и завеличские молча наблюдали, как юродивые шли один за другим. Они слегка подпрыгивали на волнах и смешно махали руками, удерживая равновесие. [...] При долгом взгляде на воду казалось, что река потекла в обратную сторону. Оттого, может быть, что она отражала бег облаков. В такт общему движению по поверхности реки скользили, расходясь, две маленькие фигурки. (*Лавр*, с. 82)

За время беседы с Амвросием он успел обойти монастырь вокруг. [...] (Старец Иннокентий оторвался от земли и медленно проплыл мимо Амвросия.) (*Лавр*, с. 157)

Однако особенность аукториального повествователя состоит в том, что он иногда скептически относится к чудесным или трансцендентным событиям, окружающим протагониста:

Говорили, что он обладал эликсиром бессмертия. Время от времени высказывается даже мысль, что даровавший исцеления не мог умереть, как все прочие. [...] от сотворения мира только два человека покинули землю телесно. (*Лавр*, с. 5)

Судя по его немногочисленным высказываниям, он не собирался пребывать в теле вечно. [...] Да и эликсира бессмертия у него, скорее всего, не было. Подобного рода вещи как-то не соответствуют тому, что мы о нем знаем. (*Лавр*, с. 5)

При этом повествователь оставляет открытым вопрос о том, истинно или ложно происходящее с протагонистом, так как не пытается опровергнуть косвенно упоминаемые сверхъестественные особенности протагониста научными открытиями:

Был, нужно думать, чем-то большим, чем врач, ибо то, что он совершал, выходило за пределы врачебных возможностей. [...] тело его после смерти не имело следов тления. Лежа много дней под открытым небом, оно сохраняло свой прежний вид. А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел. (*Лавр*, с. 5)

Он распростер ладонь над самым огнем. Языки пламени проходили сквозь разведенные пальцы и подсвечивали их розовым светом. Среди спустившейся ночи ладонь Арсения сияла ярче костра. (*Лавр*, с. 105)

Кроме этого, аукториальный повествователь оказывается наделён средневековым восприятием времени, что также характерно для

большинства персонажей *Лавра*. К средневековому восприятию времени повествователем можно отнести упоминание в аукториальной точке зрения сверхъестественным образом сосуществующих событий и объектов из различных временных эпох, что ранее соотносилось исследователями со средневековым представлением о «вневременной одновременности»<sup>210</sup>: «Из-под снега полезла вся лесная неопрятность — прошлогодние листья, потерявшие цвет обрывки тряпок и потускневшие пластиковые бутылки.». (*Лавр*, с. 105) К средневековому восприятию времени повествователем можно отнести описания в аукториальной точке зрения времени как вечности в христианском эсхатологическом представлении: «С тех пор время Арсения окончательно пошло по-другому. Точнее, оно просто перестало двигаться и пребывало в покое.» (*Лавр*, с. 86–87), а также описания в аукториальной точке зрения цикличности времени: «Время действительно возвращалось вспять.» (*Лавр*, с. 150). При этом аукториальный повествователь обладает также линейным, «современным» восприятием времени: перечисляет такие даты, как «1609» или «1942». Данным особенностям повествовательного уровня, как и неразрешимости сюжетной интриги, необходимо дать соответствующее объяснение.

Предположение состоит в том, что аукториальный повествователь является метафизически амбивалентным посредником между Средневековьем и современностью, что обуславливает особенности организации повествовательного уровня. А именно, особенность повествовательного уровня романа состоит в том, что истинность средневековой христианской концепции времени не находит ни опровержения, ни подтверждения в аукториальной точке зрения. Соответственно, метафизическая амбивалентность

<sup>210</sup> В частности, Мария Бочкина в статье «Отражение средневековой концепции времени в романах „Лавр“ и „Авиатор“» выделяет несколько критериев, определяющих средневековое восприятие времени персонажами и повествователем. К одному из них исследовательница относит также выделенную Гуревичем «вневременную одновременность»: «всемирная история была неким со-существованием эпох, их единством, а не последовательностью». Бочкина, М. (2017): «Отражение средневековой концепции времени в романах „Лавр“ и „Авиатор“», В: *Вестник РУДН*. 3, 475–483. Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-srednevekovoy-kontseptsii-vremeni-v-romana-h-e-vodolazkina-lavr-i-aviator> [20.08.2022].

аукториального повествователя оказывается ограничена лишь повествовательным уровнем. Для объяснения данных особенностей повествовательного уровня можно предположить следующее. Метафизически амбивалентный аукториальный повествователь может быть рассмотрен как перформативский рассказчик-медиатор, который, согласно перформативской концепции «двойного обрамления (фреймирования)» Рауля Эшельмана, «испытывает трансцендентность [...] в соприкосновении с событиями и людьми, не доступными его (и нашей) дискурсивной логике»<sup>211</sup>. Соответственно, под дискурсивно недоступным переживанием трансцендентного подразумеваются остающиеся на повествовательном уровне не прояснённым обретение метафизического дара благодати, или святости, протагонистом. В связи с этим сверхъестественные свойства протагониста, которые не подвергаются научному скепсису в аукториальной точке зрения, а иногда получают скептическую оценку со стороны повествователя, могут быть описаны с помощью перформативского понятия «повествовательного пробела», определяющего «замкнутый мир протагониста»<sup>212</sup>. При этом важно отметить, что тематизируемые как в персональной, так и в аукториальной точках зрения сверхъестественные явления, остающиеся не прояснёнными на повествовательном уровне, оказываются опосредованы средневековым восприятием времени персонажами или повествователем. Так, например, тематизируемое в персональной точке зрения Арсения средневековое восприятие времени, представляющее собой его описание как эсхатологического христианского представления о вечности, предопределяет не подвергающееся научному скепсису описание в аукториальной точке зрения сверхъестественных явлений, которые остаются не прояснёнными на повествовательном уровне:

Не всякий ли день Господень должен стать для нас Пасхой, спросил Арсений. [...] Он распротер ладонь над самым огнем. Языки

211 Эшельман, Р. (2021): «Перформатизм как преодоление постмодерна», В: *Лого* с. 31, 6, 1–34 Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performatizm-kak-preodolenie-postmoderna> [20.04.2024].

212 Там же.

пламени проходили сквозь разведенные пальцы и подсвечивали их розовым светом. Среди спустившейся ночи ладонь Арсения сияла ярче костра. (*Лавр*, с. 105)

Также в следующем повествовательном фрагменте описываемые в персональной точке зрения протагониста необъяснимые сверхъестественные явления оказываются также опосредованы средневековым восприятием времени другим персонажем:

Ты полагаешь, что время здесь не круг, а какая-то разомкнутая фигура, [...] Возлюбив геометрию, движение времени уподоблю спирали. [...] Да ты, старче, круги делаешь, сказал ему Амвросий. Нет, это уже спираль. [...] (*Лавр*, с. 156)

Гипотеза состоит в том, чтобы объяснить метафизическую амбивалентность аукториального повествователя с помощью перформативного понятия подражания рассказчика-медиатора протагонисту. А именно, аукториальный повествователь имманентно воспринимает трансцендентное. В соответствии с этим можно предположить, что средневековое восприятие времени повествователем предопределяет то, что сверхъестественных свойства отдельных персонажей, а также сверхъестественные явления, окружающие протагониста, не подвергаются научному скепсису в аукториальной точке зрения. При этом аукториальный повествователь наделяет остающимся необъяснимым на повествовательном уровне образом некоторых персонажей, обладающих сверхъестественными свойствами, функцией повествовательного комментария. Так, в каждом из воспроизводимых им текстов отдельных персонажей возникает повторное упоминание остающихся не прояснёнными для протагониста, имманентно воспринимаемых им сверхъестественных явлений. Повторное упоминание каждым из них данных явлений в ряде повествовательных фрагментов оказывается опосредовано средневековым восприятием времени и связано с тематизацией христианской этики. Согласно перформативной теории, это позволяет сделать на аукториальном уровне более доступным истолкование тран-

сценденности протагониста. При этом из-за опосредованности истолкования трансцендентного на повествовательном уровне истинность средневекового христианского представления о времени оказывается невозможно подтвердить или опровергнуть на аукториальном уровне, что обуславливает принципиальную неразрешимость вопроса о святости протагониста. Данные особенности повествовательного уровня предопределяют аукториальное моделирование трансцендентного в романе.

Так, можно также выделить ряд повествовательных фрагментов, в которых наделённые на диегетическом уровне сверхъестественными свойствами отдельные персонажи в воспроизводимых повествователем их текстах повторно тематизируют остающиеся не объяснимыми явления, упоминание каждого из которых оказывается опосредованно средневековым восприятием времени и служит тематизации христианской этики. Например, в следующем повествовательном фрагменте описание сверхъестественной способности старца Никандра не подвергается скептической оценке со стороны аукториального повествователя. Это может быть объяснено тем, что упоминание в аукториальной точке зрения сверхъестественной прозорливости старца Никандра является опосредованным средневековым восприятием повествователем времени как вневременной одновременности: *«Устина, не уходи, крикнул Арсений с такой силой, что в монастыре его услышал старец Никандр. Старец стоял в своей келье на молитве. [...]»*. (Лавр, с. 34)

После смерти своей возлюбленной Устины Арсений видит её во сне. Устина произносит некоторую загадочную просьбу к Арсению сменить имя, чтобы сверхъестественным образом заменить её в земной жизни. Просьба Устины остаётся не понятой протагонистом и, соответственно, не прояснённой на повествовательном уровне:

На Устине была красная мужская рубаха, которую в надлежащее время она собиралась передать Арсению. Она так и сказала: эта рубаха будет твоей, только ты должен сменить имя. Не имея активной возможности быть Устиной, нарекись Устином. Догово-

рились? Арсений смотрел на Устину снизу вверх. Договорились. Серьезность Устины была ему смешна, но он не подал виду. (*Лавр*, с. 42)

Спустя несколько дней изолировавшегося в собственном доме Арсения находят слободские жители. Среди них оказывается наделённый в силу своего старчества даром прозорливости старец Никандр. Сверхъестественные способности персонажа вновь не подвергаются скептической оценке со стороны аукториального повествователя, что может быть также объяснено его восприятием времени как средневековой вневременной одновременности. Сверхъестественная прозорливость старца Никандра обуславливает то, что ему оказывается известно произошедшее с протагонистом. При это воспроизводимый повествователем текст персонажа оказывается своеобразным комментарием к тексту Устины, произнесённому ей во сне Арсения несколько дней тому назад:

Потому что там, где она сейчас, нет уже. И еще нет. И нет времени, а есть бесконечная милость Божия, на ню же уповаем. Но милость должна быть наградой за усилие. [...] Все дело в том, что, покинув тело, душа беспомощна. Она может действовать лишь телесно. Спасаются ведь только в земной жизни. [...] У тебя трудный путь, ведь история твоей любви только начинается. (*Лавр*, с. 47)

А именно, старец в диалоге с протагонистом, как и Устина в его сне, повторно тематизирует необходимость замены его умершей возлюбленной им самим: *«Разве у меня есть возможность жить вместо нее? В серьезно понятом смысле — да. Любовь сделала вас с Устиной единым целым, а значит, часть Устины все еще здесь. Это — ты. [...]»*. (*Лавр*, с. 47). В связи с этим в воспроизводимом повествователем тексте старца Никандра возникает тематизация христианского этического представления о спасении души. А именно, ссылаясь на представление о божественном милосердии, старец описывает метафизическое состояние души Устины после её смерти: *«Я должен был бы сказать, что за гробом спасти ее душу уже поздно, но знаешь — не скажу. Потому что там, где*

*она сейчас, нет уже. И еще нет.»* (*Лавр*, с. 47), что соответствует средневековому восприятию времени персонажем как эсхатологической вечности. Благодаря этому воспроизводимый повествователем текст наделённого сверхъестественными свойствами персонажа служит комментарием к прежде не прояснённой в восприятии протагониста, загадочной просьбе Устины, повторное упоминание которой снова оказывается связано с тематизацией трансцендентного и его истолкованием с помощью средневековой концепции времени и христианской этики.

В следующем повествовательном фрагменте описание не подвергающихся научному скепсису в аукториальной точке зрения сверхъестественных явлений оказывается опосредовано средневековым восприятием времени повествователем сперва как циклического повторения, а затем как эсхатологической вечности:

Тогда юноша ударил Арсения ветвью по лицу [...] И с этими словами в сердце Арсения вошло благоухание цветов и жизнь, дарованная ему во второй раз. [...] [...] Потому что по чину естества Арсений должен был умереть. Но, улетающий в смерть, был подхвачен и возвращен в жизнь. (*Лавр*, с. 85)

С тех пор время Арсения окончательно пошло по-другому. Точнее, оно просто перестало двигаться и пребывало в покое. (*Лавр*, с. 85)

Далее в воспроизводимых аукториальным повествователем мыслях протагониста одним из интересующих его обстоятельств, которому он не может дать объяснение, является внезапно обнаруженное им сверхъестественное восприятие времени как физического объекта:

Арсений видел происходящие на свете события, но отмечал и то, что они странным образом разошлись со временем и больше от времени не зависели. [...] Тут выяснилось, что события не всегда протекают во времени, сказал Арсений Устине. Порой они протекают сами по себе. Вынутые из времени. Тебе-то, любовь моя, это хорошо известно, а я вот сталкиваюсь с этим впервые. (*Лавр*, с. 86–87)

Возникновение данного явления остаётся не прояснёнными в восприятии протагониста. Так, согласно описанию, возникающему в данном повествовательном фрагменте, происходящие с протагонистом события, представляющие собой смену состояния в линейном времени, вместе с тем оказываются внезапно сверхъестественным образом вынутыми из него как наделённые свойством текучести физические объекты, что делает возможным их независимое продолжающееся движение: «*Порой они протекают сами по себе. Вынутые из времени.*» (*Лавр*, с. 86–87). Необъяснимость данного явления в восприятии протагониста также оказывается обусловлена тем, что его собственное состояние начинает напоминать ему пребывание в метафизической вечности души Устины.

Далее в воспроизводимом повествователем тексте юродивого Фомы данный персонаж, наделённый на диегетическом уровне сверхъестественными свойствами, повторно тематизирует остающиеся не прояснёнными в восприятии протагониста явления:

А знаешь ли, спрашивает Арсения юродивый Фома, сколько лет прошло со времени твоего появления здесь? Арсений пожимает плечами. Ну, так и не надо тебе этого знать, говорит юродивый Фома. Живи покамест вне времени. (*Лавр*, с. 89)

При этом важно отметить, что сверхъестественные способности данного персонажа также не подвергаются научному скепсису в аукториальной точке зрения, что может быть объяснено средневековым восприятием времени повествователем. Так, в предшествующем повествовательном фрагменте описание в аукториальной точке зрения сперва однонаправленного, а затем разнонаправленного, сверхъестественного скольжения по воде двух юродивых может быть объяснено средневековым восприятием повествователем времени как спирали:

Они слегка подпрыгивали на волнах и смешно махали руками, удерживая равновесие. [...] При долгом взгляде на воду казалось, что река потекла в обратную сторону. Оттого, может быть, что она отражала бег облаков. В такт общему движению по поверхности реки скользили, расходясь, две маленькие фигурки. (*Лавр*, с. 82)

В воспроизводимом же повествователем тексте юродивого Фомы возникает упоминание в персональной точке зрения изъятия из астрономического времени протагониста как физического объекта, что служит повторной тематизации остающихся не прояснёнными в персональной точке зрения протагониста обнаруженных им странностей с восприятием времени. Соответственно, воспроизводимый повествователем текст юродивого служит своеобразным комментарием к прежнему тексту протагониста, обращавшегося к Устине. При этом упоминаемое в персональной точке зрения юродивого Фомы метафизическое изъятие протагониста на некоторый период из линейного времени: «*Живи покамест вне времени.*» (*Лавр*, с. 89), также является опосредованным описанием особого состояния протагониста, которое тематизирует в персональной точке зрения сакральное время, соответствующее средневековому эсхатологическому представлению о вечности.

По возвращении протагониста в Новгород из Иерусалима воспроизводимое повествователем обращение Иннокентия к Устине оказывается прервано воспроизводимым повествователем текстом старца Иннокентия. Данный повествовательный фрагмент также может быть рассмотрен как повествовательный комментарий к тексту протагониста, прежде объявившего своей возлюбленной об окончании путешествия в Иерусалим: «*После долгого путешествия я, любовь моя, вернулся домой, сказал Арсений Устине.*». (*Лавр*, с. 151) Кроме этого, данный фрагмент может быть рассмотрен как повествовательный комментарий к ранее воспроизведённой повествователем речи, произнесённой в Иерусалиме непосредственно самим старцем Иннокентием:

Твое путешествие только начинается, возразил старец Иннокентий. Просто теперь оно пойдет в другом направлении. [...] Он взял Арсения за руку и ввел его в монастырские врата. [...] Но твое, Арсение, житие нам известно, оно и доселе было иноческим, так что дополнительного испытания тебе вроде бы не требуется. [...] (*Лавр*, с. 151)

То есть, старец оказывается наделён сверхъестественными способностями, так как обнаруживает собственную осведомлённость

о прошлых и будущих событиях из жизни протагониста. Сверхъестественные способности старца Иннокентия также не подвергаются скептической оценке в аукториальной точке зрения, что вновь может быть объяснено средневековым восприятием повествователем времени как вневременной одновременности. При этом их опосредованное упоминание в воспроизводимом повествователем тексте персонажа возникает в связи с остающимся необъяснимым в восприятии протагониста объявлением им начинающегося вновь путешествия Арсения.

Так, упоминание наделённым сверхъестественными свойствами персонажем путешествия Арсения представляет собой описание движения протагониста, необъяснимым образом продолжающегося после своего фактического завершения: *«Твое путешествие только начинается, возразил старец Иннокентий. Просто теперь оно пойдет в другом направлении.»* (Лавр, с. 151) Соответственно, описание продолжения завершённого путешествия протагониста оказывается обусловлено тем, что протагонисту приписывается пребывание в метафизически неизменном состоянии при его фактически изменчивом состоянии в физическом мире. Описание данного состояния протагониста представляет собой опосредованную тематизацию в персональной точке зрения сакрального времени, соответствующего средневековому эсхатологическому представлению о вечности, а также оказывается связано с тематизацией христианской этики ввиду предстоящего протагонисту монашеского пострига. А именно, в воспроизводимом повествователем тексте старца Иннокентия данный персонаж опосредованно даёт собственную этическую оценку настоящему состоянию души протагониста: *«жизне нам известно, оно и доселе было иноческим, так что дополнительного испытания тебе вроде бы не требуется.»* (Лавр, с. 151). Следовательно, состояние протагониста в физическом мире этически предопределяет метафизическое состояние его души. Основываясь на вышеперечисленном, можно установить, что данный повествовательный комментарий старца Иннокентия предопределяет на повествовательном уровне истолкование с этической точки зре-

ния не объяснимых в восприятии протагониста сверхъестественных событий, происходящих с ним.

Кроме этого, можно также выделить ряд повествовательных фрагментов, в которых как в персональной, так и в аукториальной точках зрения тематизация остающихся не объяснимыми на повествовательном уровне явлений также опосредована средневековым восприятием времени повествователем, но при этом служит тематизации христианских мистических представлений и философских метафизических понятий. Так, в одном из данных повествовательных фрагментов аукториальный повествователь в отношении протагониста отмечает неоднородность его жизни, гетерогенные части которой необъяснимым на повествовательном уровне образом оказываются совершенно различными:

В разное время у него было четыре имени. В этом можно усматривать преимущество, поскольку жизнь человека неоднородна. Порой случается, что ее части имеют между собой мало общего. Настолько мало, что может показаться, будто прожиты они разными людьми. (*Лавр*, с. 4)

При этом в другом повествовательном фрагменте аукториальный повествователь также описывает сверхъестественное видение протагониста, принявшего на одном из четырёх выделенных повествователем этапов его жизни постриг под именем старца Амвросия. Так, протагонист в преклонном возрасте видит в огне печи себя в настоящем времени ребёнком, смотрящем непосредственно на него. Описываемое видение протагониста также не подвергается скептической оценке со стороны аукториального повествователя, что может быть объяснено восприятием им времени как средневековой вневременной одновременности:

Случалось, что он видел в огне своё лицо. Лицо светловолосого мальчика в доме Христофора. [...] Мальчик смотрит в печь и сидит своё лицо. Его обрамляют седые волосы, собранные в пучок на затылке. [...] Несмотря на такое несходство, мальчик понимал, что это его собственное отражение. [...] Это отражения того, кто, сидя у

огня, видит лицо светловолосого мальчика и не хочет, чтобы вошедший его беспокоил. (*Лавр*, с. 158)

В следующем же повествовательном фрагменте в воспроизводимом повествователем монологе протагониста непосредственно сам Арсений также тематизирует неоднородность собственной жизни, описывая её как физический объект, уподобляемый рассыпающейся мозаике:

Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. Что общего между мною и светловолосым мальчиком из Рукиной слободки? [...] Жизнь напоминает мозаику и рассыпается на части. (*Лавр*, с. 167)

При этом протагонист не находит ответов на собственные вопросы, в связи с чем описываемое им, метафизическое отсутствие связей между разрозненными частями его собственной жизни остаётся в восприятии Арсения не объяснимым. Находящийся в это время в отходной келье старец Иннокентий вновь оказывается наделён сверхъестественной способностью слышать издали монолог протагониста и отвечать на него, что также может быть объяснено средневековым восприятием времени как вневременной одновременности аукториальным повествователем. При этом в воспроизводимом повествователем тексте старца Иннокентия данный персонаж внезапно отвечает на него:

Быть мозаикой — еще не значит рассыпаться на части, [...] кажется, что у каждого отдельного камешка нет связи с другими. В каждом из них есть, Лавре, что-то более важное: устремленность к тому, кто глядит издали. [...] Именно он собирает их своим взглядом. (*Лавр*, с. 167)

Описание мозаики старцем Иннокентием может быть соотнесено с впервые использованном Аристотелем в *Метафизике* философ-

ским понятием энтелехии, то есть представлением о цели и одновременном воплощении всего сущего<sup>213</sup>. Однако стоит отметить, что рецепция метафизики Аристотеля русским Средневековьем была существенно ограничена по причине неприятия восточнославянскими средневековыми книжниками характерной для их современников-католиков частичной конвергенции христианства и аристотелизма<sup>214</sup>. В связи с этим можно установить, что описание мозаики в данном повествовательном фрагменте служит тематизации философского метафизического представления, не характерного для русского Средневековья.

Данный воспроизводимый повествователем текст старца Иннокентия может быть также рассмотрен как повествовательный комментарий как к монологу Арсения, так и к предшествовавшему ему тексту аукториального повествователя, в котором надёжный сверхъестественными свойствами персонаж повторно упоминает остававшуюся необъяснимой на повествовательном уровне разрозненность гетерогенных частей жизни протагониста и также уподобляет их мозаике. Разрозненные отрезки жизни протагониста, описываемые как физически воспринимаемые объёмы, также характеризуются одновременным движением к некой метафизической точке воссоединения в Божественном начале:

Ты растворил себя в Боге. Ты нарушил единство своей жизни, отказался от своего имени и от самой личности. Но и в мозаике жизни твоей есть то, что объединяет все отдельные ее части, – это устремленность к Нему. В Нем они вновь соберутся. (*Лавр*, с. 167)

213 В энциклопедической статье «Энтелехия» исследовательница Татьяна Бородай определяет энтелехию как понятие, впервые употреблённое Аристотелем и обозначающее «действительность и завершенность всякой вещи, прежде всего живого существа, а также то, что приводит вещь из потенциального состояния к действительному существованию и удерживает ее в бытии, т.е. форму или душу.» Бородай, Т. (2008): «Энтелехия», В: М. Солопова, С. Месяц: *Античная философия: Энциклопедический словарь*. Москва, 808–810. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/greekdic/document/HASH01ea4695cef69145f3131e9> [20.04.2024].

214 Чумакова, Т. (2005), «Рецепция Аристотеля в древнерусской культуре», В: *Человек*. 2, 58–69. Доступно онлайн по URL: <https://www.academia.edu/20642065/> [20.04.2024].

Настоящее описание оказывается также опосредовано средневековым восприятием времени персонажем как вневременной одновременности. Отмеченное старцем Иннокентием преднамеренно нарушенное единство жизни протагонистом и его сознательный отказ от собственной личности вместе с ранее принадлежавшим ему именем можно соотносить с христианским богословским понятием кенозиса. А именно, в книге *Самоуничжение Христа. Метафоры и метонимии в русской культуре и литературе* исследователя Дирка Уффельманна метонимия и метафора рассматриваются как воплощение кенозиса в риторике христологии. К одному из принципов риторического воплощения кенозиса как метонимии духа исследователь относит «идентичность через самоуничжение»<sup>215</sup>. Данное понятие Уффельманн трактует следующим образом: «подчинение модели Христа, которой следует подражать, наделяет подчиняющегося идентичностью: идентичностью определённого (в каждом случае — своего) отказа от собственной идентичности [...]»<sup>216</sup>. Соответственно, в романе Водолазкина анонсированный отказ Лавра от собственных имени и личности можно рассмотреть как риторическую фигуру метонимии духа, знаменующую собой обретение протагонистом христоподобной идентичности посредством самоуничжительного отказа от собственной.

При этом существование упоминаемой мозаики жизни протагониста оказывается обусловлено божественной волей: «Именно он собирает их своим взглядом.» (*Лавр*, с. 167) и вместе с тем отречением от собственной личности, саморастворением в Боге протагониста, что предопределяет его этическую устремленность к божественному первоисточнику. Данное описание гетерогенных частей жизни протагониста можно соотносить одновременно как с христианским этическим представлением об аскетизме, так и с теологической концепцией гностического учения о возвращении душ к их духовному первоисточнику. Соответственно, посред-

215 Уффельманн, Д. (2022): *Самоуничжение Христа. Метафоры и метонимии в русской культуре и литературе*, Санкт-Петербург, с. 260.

216 Там же.

ством данного повествовательного комментария истолкование трансцендентного, остающегося не прояснённым в восприятии протагониста, оказывается predetermined на повествовательном уровне тематизацией как христианской этики, так и гностических мистических воззрений.

В следующем повествовательном фрагменте в персональной точке зрения непосредственно самого протагониста возникает воспроизведение остающегося необъяснимым на повествовательном уровне его собственного завещания:

Знаешь, у меня тоже есть просьба. Когда я покину мое тело, им же согрешил есмь, не церемоньтесь с ним особенно. Привяжите к ногам веревку и тащите его в болотную дебрь на растерзание звезрям и гадам. Вот, собственно, все. [...] Это мое завещание, говорит Лавр. И его следует выполнить. (*Лавр*, с. 181)

Высказанная Лавром просьба в воспроизводимом повествователем тексте протагониста о пренебрежительном отношении к его телу после смерти также может быть соотнесена с христианским богословским понятием кенозиса. Так, в выше названной книге *Самоуничужение Христа* к следующему принципу риторического воплощения кенозиса как метафоры плоти Уффельманн относит отрицание «греховной плоти», или «аскетическое обесплочивание»<sup>217</sup>, рассматриваемое как средство христоподобия. «Аскетическое обесплочивание»<sup>218</sup> является, согласно исследователю, метафорическим уподоблением страданиям и земной смерти Христа, то есть уничтожению плоти с целью обретения им «просветлённого»<sup>219</sup> тела.

Также стоит отметить, что в некоторых повествовательных фрагментах описываемые в аукториальной точке зрения сверхъестественные способности протагониста, не подвергающиеся скептической оценке со стороны повествователя, служат опо-

217 Уффельманн, Д. (2022): *Самоуничужение Христа. Метафоры и метонимии в русской культуре и литературе*, Санкт-Петербург, с. 277.

218 Там же.

219 Там же.

средованной тематизации некоторых христианских мистических представлений. Так, в следующих повествовательных фрагментах из *Прологомены* в аукториальной точке зрения возникает описание таких остающихся не прояснёнными на повествовательном уровне особенностей протагониста, как его молчаливость, предопределяющая его сверхъестественную способность излечивать людей:

Ввиду ограниченного набора медикаментов роль слова в Средневековье была значительнее, чем сейчас. И говорить приходилось довольно много. Говорили врачи. Особенность человека, о котором идет речь, состояла в том, что он говорил очень мало. Он помнил слова Арсения Великого: много раз я сожалел о словах, которые произносили уста мои, но о молчании я не жалел никогда. Чаще всего он безмолвно смотрел на больного. (*Лавр*, с. 4)

Описание в аукториальной точке зрения данной особенности протагониста отсылает на повествовательном уровне к известной в христианстве духовной практике исихазма. При этом в другом повествовательном фрагменте молчание протагониста предопределяет тематизацию его телепатических способностей, также не подвергаемых скептической оценке в аукториальной точке зрения и одновременно являющихся результатом средневекового восприятия повествователем времени как вневременной одновременности:

Он обводил присутствующих внимательным взглядом, и его безмолвие передавалось собравшимся. Лавр оглядывает толпу и опускается перед ней на колени. Он ничего не говорит. Все сказанное уже вошло в уши, которые он лечил. Впитано глазами, которые он тоже лечил. (*Лавр*, с. 181)

В следующем повествовательном фрагменте возникает описание в аукториальной точке зрения следующих сверхъестественных особенностей протагониста:

От года к году его врачебное искусство совершенствовалось и в зените жизни достигло высот, недоступных, казалось, человеку. [...] тело его после смерти не имело следов тления. Лежа много дней под открытым небом, оно сохраняло свой прежний вид. А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел. (*Лавр*, с. 5)

А именно, сверхъестественная физическая неизменность тела *Лавра* после его смерти также соответствует восприятию времени повествователем как средневековой вневременности: «оно сохраняло свой прежний вид» (*Лавр*, с. 5), а также не подвергается скептической оценке в аукториальной точке зрения. При этом необъяснимым на повествовательном уровне образом неизменность тела протагониста сменяется его бесследным физическим исчезновением, что вновь может быть соотнесено с выделенным в выше названном исследовании Уффельманном принципом риторического воплощения кенозиса как метафоры «аскетического обесплочивания»<sup>220</sup>. Следовательно, названные сверхъестественные явления, остающиеся на повествовательном уровне не прояснёнными, могут быть объяснены обретением протагонистом «просветлённого»<sup>221</sup> тела в результате его преднамеренного следования принципу хриstopодобия.

Таким образом, основываясь на представленных аргументах, можно установить, что в романе *Лавр* благодаря имманентному восприятию трансцендентного рассказчиком-медиатором дискурсивно недоступный «замкнутый мир протагониста» протагониста приобретает некое этически обусловленное, формальное соответствие на аукториальном уровне. При этом аукториальная позиция метафизически амбивалентного повествователя относительно этического истолкования сверхъестественных способностей протагониста оказывается принципиально недостижимой. Так, средневековое восприятие времени повествователем обуславливает тематизацию в аукториальной и в персональной точках зрения

220 Уффельманн, Д. (2022): *Самоуничтожение Христа. Метафоры и метонимии в русской культуре и литературе*, Санкт-Петербург, с. 277.

221 Там же, с. 277.

этических представлений, опосредованных христианскими богословскими, метафизическими и мистическими представлениями, а также отчасти гностическим мистическим учением. Однако средневековое восприятие времени не находит ни подтверждения, ни опровержения в аукториальной точке зрения, в связи с чем описываемые сверхъестественные свойства протагониста не могут быть однозначно соотнесены на аукториальном уровне с христианской, гностической или какой-либо другой религиозной концепцией, содержащей в себе этическое истолкование трансцендентного. Таким образом моделируемое на повествовательном уровне формальное единство трансцендентного предопределяет содержательную недостижимость аукториальной позиции относительно этического истолкования сверхъестественных особенностей протагониста. Благодаря этому протагонист не может быть однозначно отнесён к христианским святым, а роман *Лавр* квалифицирован как канонический жанр жития, что составляет уникальность как протагониста, так и данного прозаического текста Водлазкина в целом.

## 6.2 Аукториальное моделирование метафизического в соотнесении с постпостмодернистскими концепциями

Подражание метафизически амбивалентного аукториального рассказчика-медиатора протагонисту делает возможным имманентное восприятие трансцендентного обоими из них, что обуславливает особенности организации повествовательного уровня. Данные особенности организации повествовательного уровня в романе *Лавр* позволяют определить аукториальное истолкование трансцендентного как формальное, повествовательно опосредованное единство при недостижимости содержательного. В этой связи можно соотнести метафизическую амбивалентность аукториального повествователя, обуславливающую его посредничество между Средневековьем и современностью, с перформативской концепцией трансцендентного, представленной Раулем Эшельма-

ном в книге *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0*. В данной книге Эшельмана выделяет в перформативных текстах создание посредством двойного фреймирования особого «*immanent, vertically organized experience of transcendence*»<sup>222</sup>, которое обусловлено формальным единством времени при недостижимости содержательного: «*this unity or totalization of two categories of time suggests transcendence by first offering, and then blocking, access to a causal explanation*»<sup>223</sup>. По аналогии с тезисами данной статьи можно рассмотреть в романе *Лавр* опосредованное имманентным восприятием трансцендентного метафизически амбивалентным аукториальным повествователем формальное единство истолкования трансцендентного при недостижимости содержательного как обусловленный двойным фреймированием имманентный, вертикально организованный опыт переживания трансцендентности<sup>224</sup>. Однако стоит отметить, что в отличие от перформативского вертикально организованного опыта переживания трансцендентности, в данном романе Водолазкина формально обусловленное единство аукториального истолкования трансцендентного, опосредованное метафизической амбивалентностью аукториального повествователя, также оказывается амбивалентным. При этом амбивалентность аукториального повествователя, формально опосредующая единство истолкования трансцендентного, может быть противопоставлена схожим формальным принципам постмодернистского повествования: постмодернистский плюрализм порождает отличные эффекты, а именно иронию и постмодернистскую индифферентность. Аналогичная повествовательная стратегия, опосредующая на повествовательном уровне возникновение эффектов трансцендентного в художественной прозе, также была использована Водолазкинским в романе *Авиатор*. Однако в отличие от повествовательной организации романа *Лавр*, формально обусловленное единство истолкования трансцендентного в *Авиаторе* оказывается опосредовано трансдигетическими

222 Эшельман, Р. (2025): *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0*, Нью-Йорк, с. 57.

223 Там же.

224 Там же.

жестами, инкорпорированными в перформативское *аукториальное повествование от первого лица*, которое в финале романа оказывается подчинено более высокому аукториальному уровню.

В романе *Лавр* тематизация христианской этики, предопределяющая формальное единство истолкования трансцендентного, не может быть продуктивно подвергнута деконструирующей иронии, соответствующей постмодернистскому представлению об искренности. Это делает возможным соотнесение *Лавра* также с пост-постмодернистскими концепциями постироники, или аутентичности. Так, Эшельман, принципиально не рассматривающий аутентичность как таковую, непосредственно использует понятие двойного фреймирования как аналог понятию постироники для обозначения формальных особенностей, служащих созданию эффектов трансцендентного в перформативских произведениях искусства. То есть в романе *Лавр* именно двойное фреймирование, опосредующее этическое истолкование на повествовательном уровне принципиально недоступной аукториальной позиции относительно трансцендентного, можно рассмотреть как пример проявления в романе *Лавр* пост-постмодернистской аутентичности. Опосредованность истолкования на повествовательном уровне трансцендентного, полностью недоступного на аукториальном уровне, также позволяет соотнести данный роман с близким перформативской концепции Эшельмана пост-постмодернистской концепцией Ли Константину, согласно которой «*metafictional form as a way of reconnecting form and content*»<sup>225</sup> служит возникновению такого эффекта, как «*вера*»<sup>226</sup>: «*the postironic response—both to critics of postmodernism and to postmodernism itself—is to attempt to demonstrate that the form of metafiction can produce the opposite effect: belief*»<sup>227</sup>. Кроме этого, роман Водолазкина также может быть соотнесён с пост-постмодернистским представлением Вольфганга Функа<sup>228</sup> об опосредованности возрождения

225 Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова, с. 90.

226 Там же, с. 93.

227 Там же, с. 93.

228 Функ, В. (2015): *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, Лондон, с. 15.

аутентичности в художественной прозе с помощью особой нарративной конструкции: «*In so far as it exceeds conventional frames of reference, authenticity comes with an inbuilt promise of transcendence*»<sup>229</sup>. Соответственно, двойное фреймирование как особая повествовательная стратегия, позволяющая одновременно наметить на повествовательном уровне саму возможность этического истолкования трансцендентного и одновременно оставить её неразрешимой на аукториальном уровне, может быть противопоставлена провозглашённому Фредериком Джеймисоном в книге *Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма* постмодернистскому принципу исчезновения «экзистенциальной модели подлинности и неподлинности»<sup>230</sup>.

Итак, аукториальное моделирование метафизического, предопределяющее опосредованность создания эффектов трансцендентного в романе *Лавр*, позволяет соотнести данный текст Водолазкина одновременно с несколькими пост-постмодернистскими концепциями.

229 Функ, В. (2015): *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, Лондон, с. 15.

230 Джеймисон, Ф. (2019): *Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма*, Москва, с. 102



## 7 Аукториальность II. Аукториальная стратегия, используемая в современной русской художественной прозе

Авторами рассмотренных в предыдущих главах настоящего исследования романов являются два известных русских писателя, не имеющих на первый взгляд абсолютно ничего общего между собой. Исходным пунктом, позволившим осуществить анализ романов названных писателей в рамках единой концепции, явилось то, что как *Авиатор*, *Лавр* Водолазкина, как и *Взятие Измаила*, *Письмовник* Шишкина имеют некоторые схожие принципы повествовательной организации. Так, особенности повествовательной организации романов как Водолазкина, так и Шишкина предопределяют то, что источником возникновения необъяснимой на повествовательном уровне, неироничной тематизации в каждом из них трансцендентного является аукториальный уровень. А именно, в рассмотренных романах особенности повествовательной организации оказываются обусловлены использованием в них трёх аукториальных стратегий: трансдиггетических жестов, аукториального повествования от первого лица и двойного фреймирования.

Каждая из данных аукториальных стратегий представляет собой формально опосредованное аукториальное моделирование, обуславливающее отсылку читателя к некой единой аукториальной инстанции при недостижимости единства на содержательном уровне. Благодаря этому используемая каждым из романов аукториальная стратегия соотносима с тезисами концепции метапрозаического реализма Мэри Холланд. Однако особенность рассмотренных романов Шишкина и Водолазкина состоит в том, что ни один из них не является реалистическим в понимании Холланд. Так, согласно Холланд, целью реализма было «*represent time*,

*place, subjectivity, and the judgments about reality that these allow»*<sup>231</sup>. В романе же *Письмовник* протагонисты воспринимают описываемое ими время как хронологически, так и ирреально. При этом, не замечая разницы в собственном восприятии времени, протагонисты не испытывают характерной для фантастической литературы «нерешительности» («*die Unschlüssigkeit*»)<sup>232</sup> в отношении трансцендентного, то есть воспринимают его как возможное и вероятное. В связи с этим причиной возникновения тематизации трансцендентного в отдельных повествовательных фрагментах, или трансдигетических жестах, является некая единая аукториальная инстанция, гетерогенные, тематически маркированные, непосредственные отсылки к которой оказываются объединены на аукториальном уровне.

В романе *Взятие Измаила* также возникают остающиеся не прояснёнными на повествовательном уровне описания отличной от линейного восприятия времени, метафизическим образом сотворённой темпоральности. Гетерогенные описания необъяснимой сотворённой темпоральности, связанные с тематизацией в романе этического и эстетического, возникают в ряде дискретных повествовательных блоков, или трансдигетических жестов, каждый из которых представляет собой непосредственную отсылку к некой объединяющей их аукториальной инстанции.

Роман *Авиатор* имеет отчасти фантастический сюжет: протагонист, замороженный в ходе удачного эксперимента по крионике в середине XX века, оказывается разморожен в его конце. В данном романе метафизическими свойствами оказывается наделён непосредственно сам протагонист, в связи с чем в его аукториальном повествовании от первого лица возникают два вида описания времени: линейного и некой необъяснимой на повествовательном уровне *замороженной* темпоральности, характеризующейся идентичными протагонисту, также метафизическими свойствами. Так как в повествование от первого лица протагониста оказыва-

231 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 73.

232 Тодоров, Ц. (1975): *Einführung in die fantastische Literatur*, Франкфурт на Майне, с. 26.

ются инкорпорированы определённым образом размечающие его трансдигетические жесты, то протагонист оказывается наделён на собственном повествовательном уровне аукториальными полномочиями. При этом непосредственно сам протагонист оказывается подчинён на повествовательном уровне в финале романа аукториальному контролю, что является проявлением зависимости тематизируемого трансцендентного от некой объединяющей все гетерогенные трансдигетические жесты аукториальной инстанции.

Также в романе *Лавр* в качестве объединяющей аукториальной инстанции выступает аукториальный повествователь, который имманентно воспринимает трансцендентное. Аукториальному повествователю оказывается свойственна метафизическая амбивалентность, благодаря чему гетерогенные описания сверхъестественных свойств отдельных персонажей, а также сверхъестественных явлений, окружающих протагониста, не подвергаются научному скепсису в аукториальной точке зрения.

В связи с этим главное отличие настоящей концепции относительно аукториальности в современной русской прозе от концепции метапрозаического реализма Холланд состоит в следующем. А именно, используемые в названных романах три формально разнородные аукториальные стратегии, объединённые отсылкой к некой единой аукториальной инстанции, вместо цели представить с помощью метапрозаических средств *«time, place, subjectivity, and the judgments about reality that these allow»*<sup>233</sup> делают возможным формально опосредованное сообщение читателю метафизических коннотаций, которые производят эффект трансцендентного откровения.

Кроме этого, стоит упомянуть, что используемая в большинстве романов такая аукториальная стратегия, как трансдигетические жесты (*«transdiegetic gestures»*<sup>234</sup>), является понятием, первоначально использованным его автором Даниэлем Попом в

233 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк, с. 73.

234 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

диссертации *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Данное понятие было применено Попом по отношению к особенностям повествовательной организации в современной прозе, относимой к *enigmatic Realism* как особому, выделяемому им жанру. Однако примечательно, что в данном исследовании Поп противопоставляет собственный концепт загадочного реализма, в частности, таким пост-постмодернистским теориям, как перформатизм и метамодернизм:

Some of the outstanding questions this chapter will address have to do with distinguishing enigmatic realism from similar genres (historiographic metafiction, magical realism) or movements (proposed “post-postmodernisms” such as “performatism” and “metamodernism”), and engage the special case of realism in the treatment of nonfiction subject matter.<sup>235</sup>

Данная концепция опосредованности в современной художественной прозе трансдигетическими жестами выделенных Попом реалистических тенденций не применима к анализируемым в настоящем исследовании романам, так как, как было отмечено выше, каждая из используемых в них аукториальных стратегий опосредует производимый современной прозой эффект трансцендентного откровения.

Обобщая, можно отметить, что если постмодернистской аукториальной стратегией являлась замена референциональных отсылок к реальному симулякрами, а в качестве модернистской аукториальной стратегии выступал принцип остранения с характерным для него созданием некоей искусственной, произвольно фрагментированной реальности, то в противоположность же названным аукториальным стратегиям пост-постмодернистская аукториальная стратегия представляет собой формально опосредованные отсылки к некоей единой аукториальной инстанции. В результате этого современная проза производит на реципиента

235 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Mariás, and Hemon*. Амхерст, с. 241.

эффект переживания трансцендентного откровения, существующего не независимо от имманентно воспринимаемой реальности.

В качестве структурно схожих с концепцией метапрозаического реализма Холланд теорий, затрагивающих проблему возникновения в современных текстах отличной от постмодернистской аукториальности, можно рассмотреть тезисы следующих исследователей пост-постмодернистской прозы. Так, схожие с концепцией Холланд принципы функционирования пост-постмодернистской аукториальности рассматриваются исследователем Ли Константину в главе «*No Bull: David Foster Wallace and postironic belief*» книги *The Legacy of David Foster Wallace* также на примере романа Дэвида Фостера Уоллеса *Бесконечная шутка*. А именно, Константину анализирует, как с помощью средств метапрозы, объединяющих в себе форму и содержание, данный роман производит отличный от постмодернистской аукториальности эффект постиронической веры: «*the postironic response—both to critics of postmodernism and to postmodernism itself — is to attempt to demonstrate that the form of metafiction can produce the opposite effect: belief*»<sup>236</sup>. Соответственно, преимущество по сравнению с концепцией Холланд концепции Константину состоит в том, что он также выделяет возникновение в современной прозе формально опосредованного сообщения читателю коннотаций, противопоставленных имманентному восприятию «*time, place, subjectivity, and the judgments about reality that these allow*»<sup>237</sup>.

Также как структурно схожую можно рассмотреть концепцию Ирмтрауда Хубер и Вольфганга Функа, изложенную в главе *Reconstructing Depth: Authentic Fiction and Responsibility* коллективной монографии *Metamodernism: Historicity, Affect und Depth after Postmodernism*. Авторы названной концепции полагают, что такое формальное средство, как метареференция, позволяет *реконструировать* в современной художественной прозе «*some kind of meaning that allows for intersubjective communication, for human con-*

236 Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова, с. 83.

237 Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк., с. 73.

*nection and for a paradoxical authenticity.»<sup>238</sup>. Под метареференциальной реконструкцией они понимают как стратегию чтения, так и форму литературного произведения, которые «conflates the (post)structuralist surface separation of author, reader and text as distinct entities and, in doing so, dissolves the text as surface and renders it an immersive site.»<sup>239</sup>.*

Таким образом, отличительной чертой данной концепции является выделенная Хубером и Функом метареференция, которая представляет собой формальное средство, опосредующее соответствующее ему некое аукториально организованное единство. Однако в отличие от концепции Холланд названные исследователи выделяют важность иммерсивной вовлеченности непосредственно самого реципиента в создание отличной от пост-модернистской аукториальности. При этом в качестве эффекта, производимого с помощью метареференции в современной прозе, исследователи выделяют реконструкцию аутентичности, что представляет собой спорный принцип возврата к модернистской аукториальной стратегии.

В книге Вольфганга Функа *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium* более подробно представлена концепция аутентичности, или подлинности, в пост-постмодернистской художественной прозе. Согласно Функу, аутентичность, или подлинность, представляет собой эффект, опосредованный метареференцией как особой нарративной конструкцией. Также для аутентичности характерны перформативность и фрагментарность. Понятие аутентичности является, согласно Функу, альтернативой понятию постиронии и интерпретируется им с помощью понятия трансцендентности: «*In so far as it exceeds conventional frames of reference, authenticity comes with an inbuilt promise of transcendence*»<sup>240</sup>. Соответственно, преимущество концепции Функа по сравнению

238 Хубер, И.; Функ, В. (2017): «*Reconstructing Depth: Authentic Fiction and Responsibility*» В: Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э.: *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Лондон и Нью Йорк, с. 151–167.

239 Там же.

240 Функ, В. (2015): *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, Лондон, с. 15.

с рассмотренными выше структурно схожими теориями состоит в том, что формально опосредованное сообщение подлинности, или аутентичности, оказывается обусловлено, согласно данному исследователю, возникновением трансцендентного.

В отношении формальных принципов сообщения подлинности, или аутентичности, а также свойственных ей перформативности, фрагментарности, а также интерпретации данного термина с помощью понятия трансцендентного концепция Функа в наибольшей степени близка перформативной концепции Рауля Эшельмана. А именно, следуя перформативной концепции Эшельмана, можно установить, что в современной художественной прозе двойное фреймирование и аукториальное повествование от первого лица опосредуют возникновение эффектов трансцендентного формальными средствами, аналогичным метареференции Функа и выделенной Константином «*metafictional form*»<sup>241</sup>. Предложенное Эшельманом описание возникновения эффектов трансцендентного также является обоснованием появления в современной прозе формально опосредованного эффекта, источником которого являются отсылки к некоей единой аукториальной инстанции. Данное перформативное понятие является наиболее точным альтернативным определением для описанной Хубером и Функом реконструируемой аутентичности, или подлинности, а также постиронической веры Константину. А именно, отмеченное возникновение эффектов трансцендентного в современной прозе позволяет противопоставить пост-постмодернистскую аукториальность модернистскому аукториальному принципу создания искусно сконструированной реальности, как и постмодернистской аукториальной стратегии замены реальности симулякрами в силу того, что выносит вопрос о подлинности или неподлинности за пределы имманентно воспринимаемой реальности.

Итак, несмотря на использование понятий *трансдиггетических жестов*, *аукториального повествования от первого лица* и *двойного фреймирования* для обозначения структурно раз-

241 Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова, с. 90.

личных повествовательных стратегий в романах Водолазкина и Шишкина, данные тексты объединены благодаря общему принципу осуществления аукториального моделирования. Так, перечисленные повествовательные стратегии формально обуславливают отсылку читателя к некоей единой аукториальной инстанции, при этом на повествовательном уровне единство остаётся в полной мере либо отчасти недостижимым. А именно, недостижимость единства на повествовательном уровне состоит в следующем. В романе *Письмовник* Шишкина возникновение эффектов трансцендентного посредством трансдиететических жестов дискурсивно обусловлено гетерогенными описаниями ирреальной темпоральности, которая представляет собой в различных повествовательных фрагментах непостижимый феномен с умоглядными, пространственными, физическими характеристиками, а также ирреально сосуществует с описаниями линейного времени. Описания ирреальной темпоральности могут быть соотносены одновременно с религиозно-космологической, метафизическими этерналистской или презентистской, а также физической концепциями времени. При окончательной недостижимости аукториальной позиции относительно ирреальной темпоральности, важным является начало и окончание времени в одной точке, что делает её в наибольшей степени соотносимой с концепцией метафизического времени в этернализме.

В романе Шишкина *Взятие Измаила* создание вертикально организованных эффектов трансцендентного дискурсивно опосредовано метафорическими описаниями *сотворённой* темпоральности, которые также возникают благодаря трансдиететическим жестам. Описания сотворённой темпоральности представляют собой гетерогенные мифологические, объектные, вещественные характеристики времени и тематизируют попытку преодоления анти-эстетизма и цинизма описываемого мира, что одновременно может быть соотносено одновременно с представлениями об эстетическом в теологической эстетике XX века, а также с христианскими этическими представлениями о предопределённости победы добра над злом, с этическими категориями в этике гедонизма. Как и в романе *Письмовник*, в романе *Взя-*

*тие Измаила* тематизируемая сотворённая темпоральность может быть соотнесена одновременно с презентистской и этерналистской концепциями метафизического времени. Однако при невозможности окончательного достижения аукториальной позиции относительно времени, сотворённая темпоральность романе *Взятие Измаила* воплощает в себе установку на созерцательность, благодаря чему в наибольшей степени может быть соотнесена с презентистской концепцией времени. Соответственно, общность концепций времени в обоих романах Шишкина состоит в некоей лишь схематично намеченной, но полностью принципиально недостижимой аукториальной позиции.

Благодаря тому, что повествование аукториального повествователя от первого лица в романе *Авиатор* является эксплицитно выраженным продолжением аукториальной позиции, инкорпорированные в его повествование трансдигетические жесты непосредственно отсылают к аукториальному уровню текста, размечая тем самым повествовательный уровень. В каждом из трансдигетических жестов возникают гетерогенные вещественные и чувственные описания неизменного, остановленного времени, или *замороженной темпоральности*, которая не соответствует линейному восприятию времени. Данная темпоральность возникает в аукториальном повествовании от первого лица протагониста в силу метафизических причин его заморозки и разморозки. При этом описания замороженной темпоральности оказываются предопределены на повествовательном уровне тематизацией христианской этики и одновременно остаются на аукториальном уровне вне однозначной этической оценки.

Также в романе *Лавр* возникновение иерархически, вертикально организованных эффектов трансцендентного оказывается опосредовано метафизической амбивалентностью аукториального повествователя, являющегося посредником между Средневековьем и современностью. Благодаря такой особенности организации повествования, как перформативское *двойное фреймирование*, частью которого является метафизически амбивалентный аукториальный повествователь, или перформативский рассказчик-медиатор, в романе становится возможным не подвер-

гающееся сомнению в аукториальной точке зрения и не объяснимое на повествовательном уровне описание сверхъестественных событий и явлений. При этом тематизируемое сверхъестественное может быть одновременно соотнесено с христианской, гностической или какой-либо другой религиозной концепцией, содержащей в себе этическое истолкование трансцендентного. Утверждение об аукториальном единстве при недостижимости содержательного в равной степени соответствует как тезисам из выше рассмотренной концепции Холланд, так и тезису Эшельмана, представленному в его книге *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0: «an inexplicable formal unity between ontologically reliable time on the story level and a logically or psychologically inaccessible authorial time on the narrative level»*<sup>242</sup>.

В связи с этим стоит отметить, что помимо различия в используемых рассмотренными романами повествовательных стратегий, следующее отличие представленной в настоящем исследовании концепции аукториальной стратегии от выше рассмотренных состоит в следующем. Так, некоторые из текстов также различаются по степени осуществления аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения посредством отсылки к некой единой аукториальной инстанции. А именно, следуя концепции «*authorial or theist time*»<sup>243</sup>, представленной Эшельманом в названной книге, важной особенностью реализации аукториальной стратегии в перформативских текстах является следующее: «*What is important is not that this authorial position is entirely coherent and authoritative (it isn't), but that it consistently presents metaphysically optimistic positions suggesting that it is*»<sup>244</sup>. Однако в романах Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*, как и в романе Шишкина *Письмовник* данная аукториальная стратегия реализуется несколько ограниченным образом.

Так, в романе Шишкина *Письмовник* формальное проявление аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения

242 Эшельман, Р. (2025): *Transcending Postmodernism: Performatism 2.0*, Нью-Йорк, с. 57.

243 Там же, с. 59.

244 Там же, с. 70.

ния оказывается амбивалентным. Несмотря на опосредованность трансдигетическими жестами возникающих на повествовательном уровне отсылок к единой аукториальной инстанции, ни одна из повествовательных инстанций романа не может быть идентифицирована как аукториальный повествователь. Вследствие этого каждый из трансдигетических жестов служит лишь выражению некой квази-аукториальной позиции относительно тематизируемой границы с трансцендентным, в связи с чем их наличие свидетельствует об амбивалентности влияния аукториального моделирования на организацию повествования. В романе *Авиатор* амбивалентность аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения обусловлена тем, что повествование *аукториальным повествованием от первого лица* совместно с инкорпорированными в него трансдигетическими жестами оказывается в открытом финале романа непосредственно зависимым от более высокого аукториального уровня. А именно, согласно сюжету, дальнейшая судьба протагониста, находящегося на борту терпящего крушения самолёта, остаётся нерешённой. Соответственно, принципиально недостижимая аукториальная позиция относительно трансцендентного оказывается посредством данной повествовательной организацией переадресована для разрешения реципиенту и вместе с тем актуализует на аукториальном уровне ожидание трансцендентного переживания божественной Благодати. В романе *Лавр* амбивалентность аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения оказывается обусловлена амбивалентностью истолкования трансцендентного метафизически амбивалентным аукториальным повествователем. Так, метафизически амбивалентный аукториальный повествователь не подвергает сомнению некоторые сверхъестественные события и явления, но вместе с тем средневековое, обусловленное тематизацией христианской этики время не находит подтверждения в аукториальной точке зрения.

Амбивалентность формально опосредованного аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения может быть соотнесена как с терминологически неточным, мета-

форическим понятием *metaxy*<sup>245</sup>, или *a sense of in-betweenness*<sup>246</sup>, предложенным метамодернистами Тимотеусом Вермюленом и Робинот Ван ден Аккером, так и с концепцией аукториальности Надины Фесслер, представленной ей в статье «*Locked Up: Siri Hustvedt's 'The Blazing World'*» для журнала *Notes on Metamodernism*. В данной статье Фесслер противопоставляет собственные результаты, полученные ей в процессе анализа романа Сири Хустведт *The Blazing World*, перформативской концепции аукториальности Эшельмана. Следуя сделанным ей заключениям, в данном романе используется нарративная рамка, схожая с перформативским двойным фреймированием, а также формально предопределяющая проблематизацию появления в нём инновационной аукториальной стратегии. При этом, как утверждает Фесслер, персонажи преодолевают в финале романа данную нарративную рамку, или перформативское двойное фреймирование, что также делает сопоставимым его концепцию с метамодернистским метафорическим понятием *metaxy*<sup>247</sup>, или *a sense of in-betweenness*<sup>248</sup>.

Итак, несмотря на амбивалентность аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения, систематически возникающие, формально опосредованные отсылки к некоей единой аукториальной инстанции могут быть противопоставлены постмодернистской аукториальной стратегии. Стоит отметить, что в отличие от постмодернистской метапрозы, в каждом из четырёх романов не подвергающаяся постмодернистской иронии тематизация на повествовательном уровне трансцендентного предопределяет взаимно не противоречивое сосуществование на ауктори-

245 Понятие *metaxy*, или *a sense of in-betweenness* используются Вермюленом и Ван ден Аккером в книге *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* для уточнения метамодернистского понятия *осцилляция*. Ссылаясь на немецко-американского политолога и философа Эрика Фёгелина, они определяют избранный им термин как „*a sense of in-betweenness*“, „*an intermediate (metaxy) between [...]*“, собственные героями древнегреческого эпоса. Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

246 Там же, с. 18.

247 Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

248 Там же.

альном уровне трансцендентного с трансцендентальным. Данный принцип может быть противопоставлен постмодернистской аукториальной стратегии, в частности, на примере аукториальной стратегии, использованной в романе Саши Соколова *Школа для дураков*. В данном романе протагонисту оказывается свойственна раздвоенность сознания, которая предопределяет возникающие на повествовательном уровне дискурсивные трансформации, или «метаморфозы», как средство «регенерировать» на аукториальном уровне «реальность, уничтоженную хаосом симулякров»<sup>249</sup>. На смену опосредованной дискурсом реальности в рассматриваемых в данном исследовании романах приходит формально опосредованное единство на аукториальном уровне, которое призвано не «регенерировать реальность»<sup>250</sup>, а предложить альтернативный ей выход в трансцендентное. При этом благодаря особенностям организации повествования и принципиальной недостижимости аукториальной точки зрения существование трансцендентного откровения не может быть подвергнуто постмодернистской деконструкции, так как на повествовательном уровне тематизация метафизического, этического или эстетического не может быть приведена к содержательному единству, которое однако формально опосредовано возникает на аукториальном уровне. В этом отношении используемая названными русскими романами аукториальная стратегия может быть, во-первых, противопоставлена, с одной стороны, онтологической доминанте как признаку модернистской аукториальной стратегии, а, с другой стороны, ризоматичности, симулятивности и антиреференциональности как конструирующим принципам постмодернистской метапрозы. Во-вторых, создание эффекта трансцендентного откровения благодаря формально опосредованным отсылкам к потенциально недостижимой, единой аукториальной инстанции может быть также противопоставлено «доминированию незавершенности художественного мира над формальной законченностью художе-

249 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 43.

250 Там же.

ственного текста»<sup>251</sup> как постмодернистскому способу устранения аукториальной интенциональности, а также нивелированию принципов иерархичности и эпистемологической доминанте как принципам постмодернистской аукториальной стратегии.

Так, применительно к роману Шишкина *Взятие Измаила* гетерогенные трансдиегетические жесты, следуя представленной в книге *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* концепции философа Вилема Флюссера, можно рассмотреть как средство выражения аукториальной интенциональности в дискурсе. А именно, трансдиегетические жесты оказываются инкорпорированы в дискретные повествовательные комментарии, прерывающие автономные на повествовательном и диегетическом уровнях повествования, и представляют собой систематические, тематически единообразные дискурсивные отсылки к дискурсивному выраженной в автобиографическом повествовании аукториальной интенции о творческом преобразовании неприглядности мира. Таким образом, трансдиегетические жесты лишь определённым образом размечают аукториальный уровень, так как определить, в чём именно состоит аукториальная позиция относительно тематизируемого этического и эстетического преобразования неприглядности окружающей действительности, оказывается в полной мере невозможным. Схожий принцип функционирования трансдиегетических жестов можно отметить в романе *Письмовник*, в котором каждый из них служит лишь выражению некой квази-аукториальной позиции относительно тематизируемой границы с трансцендентным. А именно, трансдиегетические жесты, дискурсивно отсылая к аукториальному уровню, формально опосредуют на повествовательном уровне тематически обусловленную, невозможную в линейно воспринимаемом времени связь двух протагонистов и саму возможность их фактического воссоединения в финале. Данная повествовательная стратегия обуславливает возникновение формально опосредованного единства на аукториальном уровне, однако аукториальная позиция относительно трансцендентного остаётся принципиально полностью недостижимой.

251 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 205.

Соответствующие повествовательные стратегии, обеспечивающие принципиальную полную недостижимость аукториальной позиции относительно трансцендентного, также в романах Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*. Каждый из них аналогичным образом лишь размечая аукториальный уровень, обуславливает его формальное единство.

При этом выделенной Липовецким по отношению к роману *Школа для дураков* репрезентативности «“внеаходимого” автора-творца», «находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя»<sup>252</sup> можно противопоставить такую особенность используемой в рассмотренных романах инновационной аукториальной стратегии, как отсылки к некоей единой аукториальной инстанции. А именно, в романах Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*, как и в романах Шишкина *Письмовник* и *Взятие Измаила* отсылки к единой аукториальной инстанции не могут быть рассмотрены как реализация постмодернистского принципа «зеркальности повествования», делающей возможным соотнесение «героя-писателя и автора-творца»<sup>253</sup>. Основанием для этого является то, что в каждом из них дискурсивные отсылки к принципиально недостижимой аукториальной позиции оказываются инкорпорированы в повествование той или иной повествовательной инстанции, ни одна из которых не является репрезентантом «автора-творца»<sup>254</sup>.

Так, в романе Водолазкина *Авиатор* повествование аукториального повествователя от первого лица, с одной стороны, является эксплицитно выраженным продолжением аукториальной позиции, или непосредственно отсылает к аукториальному уровню текста, а, с другой стороны, оказывается в финале романа зависимым от иерархически более высокого аукториального контроля, что можно противопоставить постмодернистскому принципу нивелирования иерархических отношений между диететическими уровнями. В другом романе Водолазкина *Лавр*

252 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 205.

253 Там же.

254 Там же.

метафизически амбивалентный аукториальный повествователь, или перформативный рассказчик-медиатор, с одной стороны, также опосредует иерархичность вертикально организованных эффектов трансцендентного, а, с другой стороны, из-за свойственной для него метафизической амбивалентности также не может быть идентифицирован как репрезентант «автора-творца»<sup>255</sup>.

В романе Шишкина *Письмовник* ни одна из двух повествовательных инстанций не является аукториальным повествователем. При этом некоторые из инкорпорированных в их повествования трансдиегетических жестов, опосредующих иерархичность вертикально организованных эффектов трансцендентного, представляют собой воспроизводимые в репликах обоих протагонистов семантически и синтаксически маркированные дискурсивные ссылки на некоторую авторитетную для них инстанцию, гетерогенные реплики которой также представляют опосредованный доступ к напрямую недоступному аукториальному уровню. Однако данная авторитетная инстанция не наделена отдельным повествовательным уровнем и, соответственно, также не является аукториальным повествователем. В другом романе Шишкина *Взятие Измаила* прерывающие дискретные на повествовательном и диегетическом уровнях, автономные повествования гетерогенные трансдиегетические жесты, или повествовательные комментарии, также невозможно отнести к повествованию автобиографического аукториального повествователя. Соответственно, данные отсылки к единой аукториальной инстанции, которые опосредуют в романе иерархичность вертикально организованных эффектов трансцендентного, также невозможно рассмотреть как постмодернистскую репрезентацию «автора-творца»<sup>256</sup>.

Вместе с тем формально опосредованное создание эффекта трансцендентного откровения может быть также противопоставлено модернистской аукториальной стратегии непосредственного создания эффекта подлинности с помощью языковых средств выразительности, эффекта отчуждения и т.д.. Так, напри-

255 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 104.

256 Там же.

мер, в романе *Дар* Набокова к данной модернистской аукториальной стратегии можно отнести ostranenie непосредственно автобиографических творческих методов, которыми оказывается наделён протагонист Фёдор Годунов-Чардынцев. В противоположность этому в рассматриваемых в данном исследовании романах определённые повествовательные стратегии, отсылающие к потенциально недоступной единой аукториальной инстанции, формально опосредуют создание эффекта трансцендентного откровения.

В заключение можно обобщить полученные выводы в несколько следующих заключений. А именно, рассмотренные в настоящем исследовании романы Шишкина *Письмовник*, *Взятие Измаила* и *Лавр*, *Авиатор* Водолазкина при их очевидных на первый взгляд различиях обнаруживают сходства в используемых в них повествовательных стратегиях, предопределяющих общность возникающей в них инновационной аукториальной стратегии. Данная аукториальная стратегия, исследуемая на текстах современной русской прозы, представляет собой формально опосредованные отсылки к недостижимой на уровне содержания, но единой аукториальной инстанции, что производит на реципиента эффект трансцендентного откровения. Используемая в названных романах аукториальная стратегия может быть противопоставлена модернистской и постмодернистской аукториальным стратегиям и в той или иной степени быть соотнесена с пост-постмодернистскими концепциями аукториальности.



## 8 Заключение

Настоящее исследование было посвящено изучению аукториальности в современном русской прозе на материале двух романов Михаила Шишкина *Письмовник*, *Взятие Измаила* и двух романов Евгения Водолазкина *Авиатор*, *Лавр*. **Актуальность** изучения аукториальности на материале перечисленных романов обусловлена тем, что в исследованиях, посвящённых современной русской художественной прозе последних трёх десятилетий, в частности, в отношении прозы Шишкина и Водолазкина, были предприняты различные попытки описать некоторые, производимые ей на реципиента инновационные эффекты, а также обобщить их в виде отдельных пост-постмодернистских концепций. Однако, несмотря на наличие в каждой из них общей идеи противопоставления современной художественной прозы каноническим образцам постмодернистской художественной прозы, в процессе анализа каждой из данных концепций возникает **следующая исследовательская проблема**.

А именно, среди некоторых из них отсутствует теоретически обоснованное решение для методологического описания общей, характерной для современных художественных текстов инновационной аукториальной стратегии. Так, к данным пост-постмодернистским концепциям на материале русской прозы могут быть отнесены преимущественно эссеистичные по своей стилистике «*трансметареализм*»<sup>257</sup>, «*новая искренность*»<sup>258</sup> Натальи Ивановой, «*транссентиментализм*»<sup>259</sup> Надежды Маньковской, «*новая сентиментальность*»<sup>260</sup> Михаила Эпштейна. В других теориях отсутствует непосредственно сама попытка однозначного проти-

257 Иванова, Н. (1998): «Преодолевшие постмодернизм», В: Зная. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453> [24.07.2024].

258 Там же.

259 Маньковская, Н. (1999), «От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм», В: *Коллаж-2*. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH7c27d107d4ad9e00791441> [24.07.2024].

260 Эпштейн, М. (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва, с. 280.

вопоставления анализируемой исследователями аукториальной стратегии в современной художественной прозе модернистской и постмодернистской моделям аукториальности. В качестве данных концепций можно рассмотреть теорию бесконечно продолжающегося, видоизменённого постмодернизма, или «*позднего постмодернизма*», Марка Липовецкого, как и концептуально аналогичное ей описание «*пост-постмодернизма*» Вячеслава Курицына, а также принадлежащую Дарье Кротовой концепцию неомодернизма, представляющую собой «*последовательное воссоздание переосмысленных «модернистских закономерностей»*»<sup>261</sup>.

Так, Курицын в книге *Русский литературный постмодернизм*, излагая собственную концепцию «*пост-постмодернизма*», утверждает, что он представляет собой «*не какое-то принципиально новое состояние мира, а уточнение, уплотнение представлений*», которое знаменует для него победу постмодернизма: «*Постмодернизм победил, и теперь ему следует стать несколько скромнее и тише*»<sup>262</sup>. То есть, исследователь описывает аукториальную стратегию «*пост-постмодернизма*» как преобразованную постмодернистскую аукториальную стратегию. Аналогичным образом поступает Липовецкий в книге «*Паралогии. Трансформации (пост-) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*». Исследователь предлагает собственную концепцию «*позднего постмодернизма*», или бесконечно продолжающегося, видоизменённого постмодернизма, основываясь преимущественно на структуралистской или постструктуралистской методологии. Творчество Шишкина Липовецкий относит к необарокко как «*эстетическому течению*» постмодернизма и вместе с тем к «*позднему постмодернизму*», для которого характерно вхождение постмодернистских приемов и тем «*в непостмодернистские по доминантной эстетике сочинения*»<sup>263</sup>. В частности, упоминая *Венерин Волос* как один из романов Шишкина, Липовецкий описывает характерную для необарокко повествовательную

261 Кротова, Д. (2018): *Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм*, Москва, с. 139.

262 Курицын, В. (2000): *Русский литературный постмодернизм*, Москва, с. 267.

263 Там же, с. 464.

стратегию, основанную на фракталах, где каждый «микроэпизод» является «заместителем пустого центра»<sup>264</sup>. Таким образом, описанные Липовецким повествовательные стратегии современной русской художественной прозы также соответствуют постмодернистской аукториальной стратегии.

Исследовательница Дарья Кротова в книге *Современная русская литература: постмодернизм и неомодернизм* предлагает собственную концепцию неомодернизма и отмечает в современной русской художественной прозе, в том числе, на примере романов Водолазкина, наличие таких характерных неомодернистских повествовательных стратегий, как те, «которые выработал модернизм»: «смещение планов повествования, совмещение в тексте различных точек зрения, активное привлечение фантастической и гротескной образности, высокая символическая нагрузка образов персонажей»<sup>265</sup>. При этом Кротова отмечает, что используемые в неомодернистских текстах модернистские приёмы «ауктуализованы и переосмыслены»<sup>266</sup> с учётом опыта постмодернистских практик. Главным же критерием, позволяющим исследовательнице противопоставить использование перечисленных повествовательных стратегий в неомодернистской художественной прозе постмодернистской художественной прозе, является доминирование этических тем: «выражение принципиально различных идей [...] тотальная относительность любых ценностей — у постмодернистов, литература как выразитель нравственных идей — у неомодернистов.»<sup>267</sup>, а также «бытийного, онтологического»<sup>268</sup>. То есть, в собственном определении неомодернизма Кротова следует тому же принципу, что и Липовецкий. Выделяя характерные для современной неомодернистской прозы повествовательные стратегии, исследовательница соотносит их с модернистской моделью аукториальности, в результате чего её концепция исключает саму

264 Курицын, В. (2000): *Русский литературный постмодернизм*, Москва, с. 275.

265 Кротова, Д. (2018): *Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм*, Москва, с. 139.

266 Там же, с. 139.

267 Там же, с. 157.

268 Там же, с. 142.

возможность противопоставления неомодернистской аукториальности модернистской.

С точки зрения научного интереса к проблеме аукториальности на материале русской прозы среди западных пост-постмодернистских концепций может быть выделена перформативная теория немецкого слависта Рауля Эшельмана. А именно, анализируя в статье «*Перформатизм как преодоление постмодерна*» ряд прозаических текстов современных русских писателей последних двух десятилетий XX века: Виктора Пелевина, Захара Прилепина, Александра Иличевского и Евгения Гришковца, Михаила Шишкина, Эшельман применяет отличную от постструктуралистской методологию и относит их к «*пост-постмодернистским*». Основанием для этого является наличие в них такой особой перформативной аукториальной стратегии, как создание не подвергающихся постмодернистской деконструкции эффектов любви, доверия, ощущения трансцендентности.<sup>269</sup> Возникновение данной аукториальной стратегии, согласно исследователю, оказывается опосредовано в современной художественной прозе такими повествовательными стратегиями, как перформативное двойное фреймирование или аукториальное повествование от первого лица. При этом важно отметить, что за исключением статей «*Перформатизм как преодоление постмодерна*» и «*Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkins Venerin volos*» изучению пост-постмодернистской аукториальности на материале современной русской художественной прозы Эшельманом не было посвящено отдельных исследований.

Таким образом, на основе анализа рассмотренных пост-постмодернистских концепций можно установить, что вопрос об используемой в современной русской художественной прозе, и, в частности, в романах Водолазкина и Шишкина, характерной аукториальной стратегии, которая могла бы быть однозначно противопоставлена модернистской и постмодернистской моделям аукториальности, представляет собой мало изученную проблему. В

269 Эшельман, Р. (2021): «*Перформатизм как преодоление постмодерна*», В: *Логос*, 31, 6, 1–34. Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performatizm-kak-preodolenie-postmoderna> [20.04.2024].

связи с этим **цель** настоящего исследования представляла собой попытку описать на материале нескольких романов Водолазкина и Шишкина используемую в современной русской художественной прозе инновационную аукториальную стратегию, которая могла бы быть противопоставлена модернистской и постмодернистской моделям аукториальности.

Ввиду отсутствия единого методологического подхода к описанию инновационной аукториальной стратегии в современной русской художественной прозе, как и консенсуса среди исследователей относительно возможности её противопоставления модернистской и постмодернистской моделям аукториальности, **научная новизна** настоящего исследования состоит в следующем. Во-первых, в процессе анализа аукториальности была использована отличная от структуралистской и постструктуралистской методология, а, во-вторых, в данном исследовании была принята попытка предложить системное описание характерной для современной русской прозы инновационной аукториальной стратегии, производимые эффекты которой не противоречили бы прежде выделенным исследователями пост-постмодернистским тенденциям.

За **методологическую основу** настоящего исследования были приняты терминология нарратологических концепций Франца Штанцеля и Вольфа Шмида, впервые использованный для анализа прозаических текстов Даниэлем Попом термин «*transdiegetic gestures*» («*трансдигегетические жесты*») <sup>270</sup>, понятия перформативской теории Рауля Эшельмана: «*двойное фреймирование*» и «*аукториальное повествование от первого лица*», а также представленную литературоведом Мэри Холланд в книге *The Moral Worlds of Contemporary Realism* концепцию *метапрозаического реализма*. Благодаря данной методологии в настоящем исследовании была предпринята попытка описать используемые современной русской художественной прозой уникальные повествовательные

270 Поп, Д. (2013): *Enigmatic Realism: Doing Justice through Photography and Figuration in Sebald, Marias, and Hemon*. Амхерст, с. 242.

стратегии, каждая из которых обуславливает возникновение в данных романах инновационной аукториальной стратегии.

**Структура работы.** Данное исследование состоит из введения, двухчастной теоретической главы, четырёх аналитических глав и заключения. Во введении были обозначены актуальность проблемы, цели и задачи настоящего исследования, его научная новизна, а также представлена структура работы. В теоретической части «1. Аукториальность I. Аукториальные стратегии в модернистской и постмодернистской художественной прозе» сперва с помощью обзора научной литературы были рассмотрены аукториальные стратегии модернистской и постмодернистской художественной прозы. Затем был обоснован выбор романов *Письмовник*, *Взятие Измаила* Шишкина и *Авиатор*, *Лавр* Водолазкина в качестве материала для настоящего исследования. Далее на основе некоторых положений концепции *метапрозаического реализма* Мэри Холланд применительно к рассматриваемым в данном исследовании романам была выдвинута центральная гипотеза настоящего исследования. А именно, **гипотеза** состояла в том, что в данных текстах используется инновационная аукториальная стратегия, которая могла бы быть противопоставлена модернистской и постмодернистской моделям аукториальности. Настоящая гипотеза была основана на двух предположениях. Первое из них состояло в том, что используемая в рассматриваемых романах Шишкина и Водолазкина аукториальная стратегия представляет собой формально опосредованную отсылку читателя к некой единой аукториальной инстанции при недостижимости единства на содержательном уровне. Вторым предположением являлось то, что данная аукториальная стратегия предопределяет возникновение особым образом конструируемого на повествовательного уровне эффекта непосредственного переживания трансцендентного откровения.

В четырёх аналитических главах были проанализированы особенности аукториальной стратегии, используемой в каждом из романов *Письмовник*, *Взятие Измаила*, *Авиатор*, *Лавр* соответственно. В заключительной части к каждой главе характерные особенности используемой в перечисленных романах аукториаль-

ной стратегии были соотнесены с отдельными понятиями перформативной теории Рауля Эшельмана, концепцией аукториальности Надин Фесслер, концепцией аутентичности, или подлинности, Вольфганга Функа, а также с терминологически неточным, метафорическим понятием *metaxy*<sup>271</sup>, или *a sense of in-betweenness*<sup>272</sup>, предложенным метамодернистами Тимотеусом Вермюленом и Робином Ван ден Аккером.

В главе «2. Аукториальная стратегия в романе *Письмовник*» была последовательно проанализирована используемая в названном художественном тексте аукториальная стратегия. В процессе произведённого анализа удалось установить, что характерным принципом реализации аукториальной стратегии в романе *Письмовник* является аукториальное моделирование производимых на реципиента эффекта трансцендентного откровения посредством такой повествовательной стратегии, как трансдигетические жесты. В главе «3. Аукториальное моделирование темпоральности в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*» были рассмотрены особенности аукториальной стратегии в романе *Взятие Измаила*, в результате чего удалось установить, что к особенностям её реализации можно отнести формальную опосредованность вертикального моделирования эффекта трансцендентного откровения также с помощью трансдигетических жестов. В главе «4. Аукториальная стратегия в романе Евгения Водолазкина *Авиатор*» были последовательно рассмотрены особенности реализации аукториальной стратегии в названном романе Водолазкина. В ходе осуществления данного анализа удалось установить, что главной повествовательной стратегией, опосредующей в *Авиаторе* производимые на реципиента эффекта трансцендентного отк-

271 Понятие *metaxy*, или *a sense of in-betweenness* используются Вермюленом и Ван ден Аккером в книге *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* для уточнения метамодернистского понятия осцилляция. Ссылаясь на немецко-американского политолога и философа Эрика Фёгелина, они определяют избранный им термин как „*a sense of in-betweenness*“, „*an intermediate (metaxy) between [...]*“, свойственные героями древнегреческого эпоса. Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

272 Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон, с. 18.

вения, является аукториального повествователя от первого лица совместно с инкорпорированными в него трансдигетическими жестами. В главе «5. Аукториальное моделирование метафизического в романе Евгения Водолазкина *Лавр*» были рассмотрены особенности аукториальной стратегии в романе *Лавр* соответственно. К особенностям реализации аукториальной стратегии в данном художественном тексте Водолазкина можно отнести формальную опосредованность вертикального организованного сообщения реципиенту эффекта трансцендентного откровения с помощью такой повествовательной стратегии, как метафизически амбивалентный аукториальный повествователь, или перформативский рассказчик-медиатор, являющийся частью перформативского двойного фреймирования.

Во второй части теоретической главы «6. Аукториальность II. Аукториальная стратегия, используемая в современной русской художественной прозе» были обобщены результаты произведённого в четырёх аналитических главах исследования. Так, в процессе изучения каждого из романов была подтверждена центральная гипотеза относительно используемой в данных романах инновационной аукториальной стратегии и два выдвинутых в первой теоретической части предположения: во-первых, относительно формально опосредованного аукториального моделирования при недостижимости содержательного, а, во-вторых, об особым образом конструируемом на повествовательном уровне, или формально опосредованном, эффекте непосредственного переживания подлинности чего-либо.

А именно, к результатам произведённого в перечисленных главах анализа можно отнести выделение используемой в выше названных текстах Водолазкина и Шишкина специфической аукториальной стратегии, которая представляет собой формально опосредованные отсылки к недостижимой на уровне содержания, но единой аукториальной инстанции, что производит на реципиента эффект трансцендентного откровения. Вследствие того, что формально опосредованное единство на аукториальном уровне

призвано не «регенерировать реальность»<sup>273</sup>, а предложить альтернативный ей выход в трансцендентное, данная аукториальная стратегия может быть противопоставлена ризоматичности, симулятивности и антиреференциональности как конструирующим принципам постмодернистской метапрозы. Кроме этого, формальная опосредованность создания эффекта трансцендентного откровения позволяет противопоставить используемую в вышеперечисленных романах Водолазкина и Шишкина аукториальную стратегию постмодернистскому способу устранения аукториальной интенциональности, как и постмодернистскому нивелированию любых принципов иерархичности. Также описанная в произведённом исследовании аукториальная стратегия благодаря свойственному ей формально опосредованному созданию эффекта трансцендентного откровения может быть также противопоставлена модернистской непосредственности создания эффекта подлинности с помощью референциональности языковых средств выразительности, эффекта отчуждения и т.д. как принципам модернистской аукториальной стратегии.

Таким образом, используемая в выбранных для анализа романах Водолазкина и Шишкина аукториальная стратегия может быть противопоставлена модернистской и постмодернистской аукториальным стратегиям и в той или иной степени быть соотнесена с пост-постмодернистскими концепциями аукториальности. Как пост-постмодернистские концепции аукториальности в настоящем исследовании были обозначены описания аукториальных стратегий, авторы которых на материале современной прозы противопоставляли их постмодернистским и модернистским аукториальным стратегиям и идентифицировали их как «пост-постмодернистские»<sup>274</sup>.

Так, в качестве «пост-постмодернистских» концепций в заключительной теоретической части были рассмотрены представленные Мэри Холланд, Надин Фесслер тезисы об аукториальности

273 Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург, с. 43.

274 Эшельман, Р. (2021): «Перформатизм как преодоление постмодерна», В: *Логос*. 31, 6, 1–34 Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performatizm-kak-preodolenie-postmoderna> [20.04.2024].

на материале английской литературы, а также некоторые отдельные положения перформативной теории Рауля Эшельмана об аукториальности, сформулированные им на материале русской литературы. Важно отметить, что, если сделанное в ходе настоящего исследования заключение об амбивалентности формального проявления аукториального моделирования эффекта трансцендентного откровения может быть соотнесено с тезисами концепций пост-постмодернистской аукториальности Надин Фесслер, то перформативной пост-постмодернистской концепции аукториальности Эшельмана, как и основным положениям концепции метапрозаического реализма Холланд, данное заключение может быть противопоставлено.

В заключение настоящего исследования можно констатировать следующее. Во-первых, предложенная в данной диссертации модель аукториальности позволяет продуктивно противопоставить аукториальную стратегию, используемую в выбранных для анализа романах Водолазкина и Шишкина постмодернистской и модернистской аукториальным стратегиям и, соответственно, представляет собой альтернативный методологический подход, который может быть использован в дальнейшем для анализа проблемы аукториальности на материале других современных художественных прозаических текстов.

Во-вторых, изучение используемых в романах Шишкина и Водолазкина инновационных аукториальных стратегий открывает потенциал для новых компаративистских исследований современной русской и иностранной прозы. В частности, производимый эффект трансцендентного откровения на аукториальном уровне рассмотренных романов делает перспективным их сопоставление с рассматриваемой в рамках концепции метапрозаического реализма Холланд прозой Дэвида Фостера Уоллеса. А именно, обозначенная при анализе аукториальной стратегии романа *Взятие Измаила* возможность противопоставления тематизации творческого преобразования анти-эстетизма и цинизма окружающей действительности представлению об эстетическом в субъективном идеализме, в частности, в экзистенциализме, может

быть сопоставлена с характерной среди прочего для романа Уоллеса *Бесконечная шутка*, полемикой с экзистенциализмом.

В-третьих, данное исследование открывает перспективу для дальнейшего изучения используемых в романах других современных русских писателей, для прозы которых также характерно наличие анти-постмодернистских тенденций, инновационных повествовательных стратегий, обуславливающих произведение ею на реципиента эффектов, отличных от эффектов, производимых модернистской и постмодернистской художественной прозой. А именно, дальнейшее изучение производимых современной русской художественной прозой эффектов представляет собой потенциал для научного описания других, используемых ею инновационных повествовательных стратегий, которые могли бы также быть противопоставлены тем или иным повествовательным стратегиям модернистской и постмодернистской художественной прозы.

Таким образом, полученные в настоящем исследовании результаты задают потенциально возможный вектор для дальнейших исследований, которые могли бы послужить методологической основой для систематического описания характерных для современной русской художественной прозы инновационных стратегий, позволяющих осуществить её концептуально полное и системное теоретическое противопоставление постмодернистской и модернистской художественной прозе.



## 9 Библиография

- Абашева, М. (2019): «Что значит быть знаковым писателем: Евгений Водолазкин в контексте русской прозы». В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*. Краков, 37–49.
- Аббаси П. (2013): «*Nabokov's Postmodernism: The Matter of Discourse and Survival in Pale Fire*», В: *Journal of language Teaching and Research*. 4(2), 370–374. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/volo4/02/19.pdf> [31.03.2024].
- Агамбен, Д. (2005): *Der Autor als Geste*, Франкфурт на Майне.
- Барт, Р. (1994): «Смерть автора», В: Косиков, Г.: *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва, 384–392.
- Бергсон, А. (1923): *Длительность и одновременность. По поводу теории относительности Эйнштейна*, Петербург.
- Бельш, Ж. П. (1982): «*Die Bekehrung zum Christentum nach Augustins Büchlein De Catechizandis Rudibus*». В: *Augustiniana*. 32, 1/2. Доступно онлайн по URL: <https://www.jstor.org/stable/44992360> [29.09.2023].
- Беновски, Дж. (2006): *Persistence Through Time, and Across Possible Worlds*, Франкфурт.
- Бородай, Т. (2008): «Энтелехия», В: М. Солопова, С. Месяц: *Античная философия: Энциклопедический словарь*. Москва, 808–810. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/greekdic/document/HASH011ea4695cef69145f3131e9> [20.04.2024].
- Бочкина, М. (2017): «Отражение средневековой концепции времени в романах „Лавр“ и „Авиатор“», В: *Вестник РУДН*. 3, 475–483. Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-srednevekovoy-kontseptsii-vremeni-v-romanah-e-vodo-lazkina-lavr-i-aviator> [20.08.2022].
- Бран, Н. (2009): *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Кембридж.
- Брайан, Б. (1999), *Nabokovs Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*, Принстон.
- Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2017): *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Лондон.

- Ван ден Аккер Р., Вермюлен Т., Гиббонс Э. (2019): *Метамодернизм: Историчность, аффект, глубина после постмодернизма*, Москва.
- Варга, Ш., Гиньон, Ш. (2020): «Authenticity», В: Э. Н. Залта, У. Нодельман: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Доступно онлайн по URL: <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/> [29.09.2023].
- Во, П. (1984): *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Лондон/Нью-Йорк.
- Водолазкин, Е. (2016), «Евгений Водолазкин: Слово держит мир», В: *Правмир*. Доступно онлайн по URL: <https://www.pravmir.ru/pa-etare-rya-1/> [20.09.2024].
- Водолазкин, Е. (2020): *Лавр*, Москва.
- Водолазкин, Е. (2019): *Авиатор*, Москва.
- Гиббонс, Э. (2015): «That's how quickly your life can change», В: *Notes on Metamodernism*. 12. Доступно онлайн по URL: <https://www.metamodernism.com/2015/02/12/thats-how-quickly-your-life-can-change/> [31.10.2022].
- Гримова, О. (2018): «Роман М.Шишкина *Письмовник. Стратегии нелинейности*». Доступно онлайн по URL: <http://gigabaza.ru/doc/25331.html>. [31.10.2020].
- Гримова, О. (2018): «Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е.Г. Водолазкина „Авиатор“», В: *Новый филологический вестник*. 4(43). Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-funktsionirovaniya-narrativnyh-intrig-v-romane-e-g-vodolazkina-aviator> [20.10.2021].
- Джеймисон, Ф. (2019): *Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма*, Москва.
- Доуден, Б.: «Time», в: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, Доступно онлайн по URL: <https://iep.utm.edu/time/#H12> [20.11.2024].
- Доулсон, Пол (2009): «The Return of Omniscience in Contemporary Fiction», В: *Narrative*. 17, 2, 143–161. Доступно онлайн по URL: <https://www.jstor.org/stable/25609360> [20.04.2023].
- Женетт, Ж. (1998): *Фигуры. Работы по поэтике*, Москва.
- Злочевская А. (2012): «Креативная память как доминанта творческого процесса в романе В.Набокова *Дар*», В: *Вопросы литературы*. 4, 88–113.

- Иванова, Н. (1998): «Преодолевшие постмодернизм», В: *Знамя*. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453> [24.07.2024].
- Коэн, С., Константиноу, Л. (2012): *The Legacy of David Foster Wallace*. Айова.
- Кукулин, И. (2010), «Какой счет?» как главный вопрос русской литературы.», В: *Знамя*. 4, 2010. Доступно онлайн по URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4248> [24.07.2024].
- Курицын, В. (2000): *Русский литературный постмодернизм*, Москва.
- Кротова, Д. (2018): *Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм*, Москва.
- Лашова, С. (2012): *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии*. Пермь.
- Липовецкий М. (2008): *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва.
- Липовецкий, М. (1997): *Русский постмодернизм*, Екатеринбург.
- Маньковская, Н. (1999), «От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм», В: *Коллаж-2*. Доступно онлайн по URL: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH7c27d107d4ad9e00791441> [24.07.2024].
- Мотеюнайте, И. (2017): «Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина.» В: Скотницкая, А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*. Краков, 5–147.
- Поп, Д. (2013): *ENIGMATIC REALISM: DOING JUSTICE THROUGH PHOTOGRAPHY AND FIGURATION IN SEBALD, Mariás, and Hemon*. Амхерст.
- Рогова, Е. (2014): «Некоторые аспекты художественной целостности романа М.Шишкина *Письмовник*.» В: *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. 5 (31), 105–118. Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-hudozhestvennoy-tselostnosti-romana-m-shishkina-pismovnik> [18.01.2022].
- Сирока, Н. (2018): *Philosophie der Zeit*, Мюнхен.
- Солдаткина, Я. (2019): «Диалог с русской литературой XX века в романах Евгения Водолазкина *Лавр* и *Авиатор*.» В: Скотницкая,

- А., Свежий, Я.: *Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин*. Краков, 309–319.
- Тагизаде, А. (2015): «*Paul Auster's New York Trilogy as Historiographic Metafiction*», В: *Theory and Practice in Language Studies*. 5(9), 1908–1915. Доступно онлайн по URL: <http://www.academypublication.com/issues2/tpls/volo5/09/20.pdf> [31.03.2024].
- Тодоров, Ц. (1975): *Einführung in die fantastische Literatur*, Франкфурт на Майне.
- Тёрнер, Л. (2015): «*Metamodernism: A Brief Introduction*», В: *Notes on Metamodernism*. 12. Доступно онлайн по URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction> [20.10.2022].
- Тынянов, Ю., Якобсон, Р. (1928): «*Проблемы изучения литературы и языка*», В: *Новый Леф*. 12, 35–37.
- Уффельманн, Д. (2022): *Самоуничжение Христа. Метафоры и метонимии в русской культуре и литературе*, Санкт-Петербург.
- Фесслер, Н. (2015): «*Locked Up: Siri Hustvedt's 'The Blazing World'*», в: *Notes on Metamodernism*. 7. Доступно онлайн по URL: <http://www.metamodernism.com/2015/09/07/locked-up-siri-hustvedts-the-blazing-world/> [20.08.2022].
- Функ, В. (2015): *The Literature of Reconstruction: Authentic Fiction in the New Millennium*, Лондон.
- Хатчеон, Л. (1989): *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*” *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Балтимор.
- Хиллебранд, Б. (1999): *Ästhetik des Augenblicks: der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis Heute*, Гёттинген.
- Холланд, М. (2020): *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, Нью-Йорк.
- Чумакова, Т. (2005), «*Рецензия Аристотеля в древнерусской культуре*», В: *Человек*. 2, 58–69. Доступно онлайн по URL: <https://www.academia.edu/20642065/> [20.04.2024].
- Шаффрик М., Уилланд М. (2014): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Берлин/Бостон.
- Шишкин, М. (2019): *Письмовник*, Москва.
- Шишкин, М. (2019): *Взятие Измаила*, Москва.

- Шишкин, М. (2010): «„Написать свою Анну Каренину...“: интервью Марине Концевой.». Доступно онлайн по URL: <https://archive.gtv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> [18.06.2022].
- Шмид, В. (2003): *Нарратология*. Москва.
- Шульцки, И. (2019): «Жестовость в романе Михаила Шишкина *Взятие Измаила*», В: *Przegląd Rysycystyczny*. 4(168), 62–84. Доступно онлайн по URL: <https://www.researchgate.net/publication/336540906>. [07.02.2023].
- Эпштейн, М. (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва.
- Эшельман, Р. (2011): «*Der Performatismus oder: die Kulturentwicklung nach dem Ende der Postmoderne*», В: *Berliner Osteuropa-Info*. 17 (2001), 53–55.
- Эшельман, Р. (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Оропа.
- Эшельман, Р. (2021): «Перформатизм как преодоление постмодерна», В: *Логос*. 31, 6, 1–34 Доступно онлайн по URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/performatizm-kak-preodolenie-postmoderna> [20.04.2024].
- Эшельман, Р. (2014): «*Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkins Venerin volos.*» В: *Wiener Slawistischer Almanach*. 74, 3–8.
- Эшельман, Р. (2025): *Transcending Postmoernism: Performatism 2.0*, Нью-Йорк.
- Юн, С. (2016): «*Being in the City: A postmodern reading of Paul Auster's City of Glass*», В: *International Journal of Humanities, Arts and Social Sciences*. 2(3), 98–100. Доступно онлайн по URL: <http://kkjpublications.com/wp-content/uploads/2016/2/Volume2/IJHSS-20002-3.pdf> [24.07.2024].



Настоящее исследование посвящено изучению инновационной аукториальной стратегии и соответствующих, производимых ею эффектов в современной русской художественной прозе на примере романов «Письмовник», «Взятие Измаила», «Авиатор», «Лавр» двух современных российских авторов Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина. Интерес к названным произведениям двух романистов, многократно становившихся лауреатами самых престижных литературных премий, обусловлен наличием характерного для данных романов общего теистического тезиса, а также объединяющей их рефлексии о времени, истории России и судьбе русского человека.

Рассматриваемая на материале перечисленных романов инновационная аукториальная стратегия представляет собой альтернативу модернистским и постмодернистским моделям аукториальности и может быть соотнесена с некоторыми пост-постмодернистскими концепциями.

Die vorliegende Studie widmet sich der systematischen Untersuchung typischer innovativer auktorialer Strategien und Rezeptionseffekte am Beispiel ausgewählter Romane der beiden russischen Autoren Michail Šiškin und Evgenij Vodolazkin. Das Interesse an den ausgewählten Werken der beiden Autoren, die mehrmals mit den renommiertesten Literaturpreisen ausgezeichnet wurden, beruht auf der gemeinsamen theistischen These, die für die Romane charakteristisch ist, sowie auf der Reflexion über die Zeit, die Geschichte Russlands und das Schicksal des russischen Volkes, die diese vereint.

Die untersuchte innovative auktoriale Strategie bietet so eine Alternative zu den modernistischen und postmodernistischen Modellen von Auktorialität und eröffnet vielmehr Verbindungen zu einigen post-postmodernistischen Konzeptionen.

**Ангелина Масленникова** изучала русскую филологию в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова и в 2025 году получила степень PhD по славистике в аспирантской школе по языкознанию и литературоведению (отдел литературы) Мюнхенского университета имени Людвиг-Максимилиана. Её исследовательские интересы включают современную русскую литературу, теорию повествования и теории культуры.

**Angelina Maslennikova** studierte Russische Sprach- und Literaturwissenschaft an der Moskauer Staatlichen Lomonosow-Universität und wurde 2025 an der Ludwig-Maximilians-Universität München an der Graduiertenschule Sprache & Literatur – Klasse für Literatur im Fach Slavistik promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Gegenwartsliteratur sowie Erzähltheorie und Kulturtheorien.

ISBN 978-3-487-17159-3

