

ТРАНСФОРМАЦИИ НАРРАТИВНЫХ ИНСТАНЦИЙ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ РОМАНИСТИКЕ

Сложность нарративных структур неоднократно отмечалась исследователями, рассматривавшими в этом ракурсе «классическую» литературу – произведения 19 и первой половины 20 вв. Примерами тому могут служить как работы, посвященные поэтике какого-либо из авторов или исторических периодов¹, так и обобщающие труды², в которых ведется каталогизация повествующих субъектов и особенностей их «рассказа» (*recit*). Но все варианты и нюансы выделялись в рамках достаточно четкого различения повествователя и рассказчика³, а также альтернативного функционального аспекта второго из этих субъектов – актора.

Иная ситуация – в литературе рубежа 20–21 столетий. При наличии произведений, в которых повествование строится по классическим моделям, все более широкое распространение получает игра с канонами, в частности, преодоление функциональных различий между:

- 1) разными нарративными инстанциями;
- 2) «говорящим» и «действующим» «я».

В статье мы поделимся своими наблюдениями над трансформациями такого рода в отечественных романах.

Степень сближения может быть различной. Так, в романе *Вл. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени»* нарратив авторефлексивен, однако повествователь и главный герой (Петрович, сторож в общежитии) разведены четко и однозначно.

Вместе с тем при существующей дистанции точка зрения «говорящего» и «действующего» «я» в плане идеологии и психологии идентична: нарратор⁴ оценивает взгляды и поступки героя так же, как и он сам. Опи-

сывается тождественная эволюция их мировоззрений, но в отношении повествователя и персонажа это манифестируется различными способами.

Петрович-персонаж представлен человеком «уединенного сознания». Приоритетность «эго» подтверждается фактами его биографии: для Петровича не имеют значения прагматические ценности, а важно лишь удовлетворение своих амбиций. «Я» превосходит в нем и стремление к сочинительству. Петрович сам себя называет писателем «в прошлом», отказавшимся от создания текстов ради пестования эго-начала.

В свою очередь, Петрович-повествователь использует в своем нарративе множество вставных конструкций: в основном тексте представлена его ролевая, гуманистическая позиция; в скобках – сокровенная, эгоистическая точка зрения на происходящее и героев⁵.

Центральный персонаж отрицает «литературщину»: тексты, как считает Петрович, навязывают определенные мировоззренческие стереотипы. Герой видит самодостаточность собственной личности именно в преодолении данной сюжетной запрограммированности. Он ломает любовный треугольник, возникающий в его отношениях с Татьяной, и модель защиты Раскольникова из «Преступления и наказания», которая всплывает в его сознании после совершения убийства.

В романном повествовании такая тенденция реализуется посредством введения искаженных цитат, получающих остроконечное значение: «Дулычев и другие» (184), «Кесарю кесарево, а слесарю слесарево» (47), «Собачьё скерцо» (217), «Палата номер раз» (334). Очевидно, что подобные пародии порождены «ерническим» отношением к литературной классике.

Однако полное погружение в «эго» становится для героя катастрофой: он впадает в безумие. Излечение приводит к тому, что он начинает воспринимать собственный индивидуализм как поведенческую маску. Повествователь в этом эпизоде говорит об эгоцентрической «личине» в 3-м лице, подчеркивая ее несовпадение и с собственной сущностью⁶.

После преодоления самолюбования персонаж начинает ценить другого, стремится к конвергентному взаимодействию с ним. Петрович неоднократно пытается перевоплотиться в иных героев, усвоить их взгляды на жизнь.

Синхронно с этим в повествовательную ткань произведения входит «чужое слово», воспроизводимое повествователем в несобственно-прямой речи и выделяемое курсивом. Ближе к финалу романа частотность курсивных фрагментов возрастает, посредством чего подавляются «эгоистические» вставные конструкции.

Унификация повествователя и героя в данном произведении наблюдается лишь в их взглядах: такое сближение нельзя назвать радикальным. Но идущее здесь уподобление мы рассматриваем как первый шаг, открывающий возможность для дальнейших трансформаций.

Такого рода изменения происходят в романе *А. Слаповского «Я – не я»*. В этом произведении повествователь и герои изначально хронологически и функционально тоже разведены: первый находится внутри мира романа, второй занимает метапозицию – на границе художественной действительности, о которой повествует. «Я»-повествователь представлен человеком более позднего – постсоветского – времени, неоднократно подчеркивается ретроспективность его взгляда.

Однако интересна иная тенденция: голоса повествователя и персонажей (прежде всего – главного героя, Неделина) сливаются. Этому способствует то, что слово внешнего нарратора ярко отражает его «языковое лицо»⁷: оно не литературно-нейтрально, но напротив, приближено к сказовой манере – «живой» речи характерной персоны.

Кроме того, речевая партия нарратора, в которой он рассказывает о героях в 3-м лице (глядя, как ожидается, на них со стороны), зачастую:

- оказывается несобственно-прямой речью какого-либо персонажа, отражает его восприятие действительности, ход мыслей и рассуждений⁸;

- трансформируется во внутренний или «озвученный» монолог героя, в связи с чем меняется местоименная форма, указывающая на персонажа, – с «он» на «я» (и его диалогическую пару – «ты»)⁹.

Посредством всего этого в тексте романа радикально повышается доля изображенной речи, слова персонажей «просвечивают» практически в каждой реплике повествователя.

Повествователь признает, что его способность не только увидеть, но осмыслить и сформулировать во многих случаях идентична персонажной. Когда кто-то из них оказывается не в состоянии облечь свои ощущения в слова, выясняется, что внешний субъект также не способен сделать это – не проявляется его избыточная компетенция¹⁰.

В ряде фрагментов звучит их «общий голос», когда за счет использования инфинитивных конструкций авторство слов однозначно установить нельзя: они могут в равной степени принадлежать и герою, и повествователю.

В свою очередь, «я» главного героя испытывает воздействие иных сознаний. Неделин получает чудесную способность перевоплощаться в других людей – этот обмен телами и составляет сюжет романа. Реинкарнации открывают для центрального персонажа возможность видеть себя со стороны.

Такой взгляд на себя главного героя оказывается представлен не только в изображенной речи, но и в изображающей. Мы зафиксировали лишь один момент в финале романа, где субъектом «внешнего» повествования может быть признан сам Неделин. Далее эта тенденция не развивается: перехода не происходит, повествователь не объявляется Неделиным, т.е. не трансформируется в рассказчика. Но тяготение к этому внешнего повествующего субъекта сильно, на что работает не только речевое сближение с персонажами, но и:

- настойчивое стремление повествователя доказать собственную правдивость: он неоднократно заявляет, что описанные события действительно произошли, а места их свершения существуют. Повествователь пытается убедить нас, что излагаемая им информация «надежна», т.е. использует для характеристики собственного нарратива критерий, применимый традиционно к рассказчику.

- указание на вторичность собственной информации: он сам услышал обо всем, что рассказывает, от некоего человека (вероятного очевидца событий, т.е. собственно рассказчика), на которого и сваливает ответственность за все фактические ошибки и неточности. Таким образом, повествователь – не рассказчик, а «пересказчик».

Тем самым повествующий субъект в этом романе оказывается размытым: претендующим на полноту знаний о персонажах и мире – и вместе с тем стремящимся войти в ту реальность, которую он сам изображает в слове¹¹.

Полноценное преодоление функциональных границ между «говорящим» и «действующим» «я» совершается в романе *Н. Кононова «Нежный театр»*.

Исходной точкой для этого становится тождественность взглядов на мир и себя субъекта в качестве героя и в качестве повествователя.

Во взгляде главного героя на мир сочетается предметная фактурность и семиотичность – как два равноценных и взаимозаменяемых «модуля». Тела других людей и свое собственное он воспринимает не только чувственно, но и оцеляюще-художественно – «читает как приключение»¹².

Повествователь тоже пытается соотнести непосредственный образ героя (себя в детстве) с различными знаковыми системами¹³.

В романе немало фрагментов, где персонажная и нарративная функции субъекта столь тесно переплетены, что разделение их оказывается едва

ли возможно. Так, одна из возлюбленных героя номинирована им исключительно аббревиатурой из первых букв ее имени и фамилии «С.С.». Это сокращение начинает влиять на повествование, становясь ключом для формирования словесного ряда, «окаймляющего» эту аббревиатуру. Выстраиваются целые цепочки словосочетаний, в которых каждое слово начинается с буквы «с»: «Строгая сестра. Сонная стрела. Серная сурьма. Сильная синева» (333). Словесный ряд здесь оказывается связан прежде всего фонетическим сходством, т.е. строится по принципам поэтической речи. Развитие этой тенденции не заставляет себя ждать: следующие строки произведения оказываются стихотворным. При этом фоно-ритмическая инерция берет верх над прагматическим смыслом – к сюжетной ситуации стихотворные строки не имеют отношения.

Сюжетная канва начинает влиять на характер дискурса: уезжая из Тростновки, герой страдает – это чувство оказывается актуально и для повествователя. «Мне тяжело, поэтому сказуемые я ставлю в конце предложения, чтобы память мою не снесло течением» (297).

И напротив, повествование начинает восприниматься как «корректирующее» те ситуации, что когда-то сложились для героя неудачно¹⁴. Рассказ о других персонажах определяет и их бытие: окончание повествования о них означает их смерть для героя.

Сближение героя и повествователя завершается переходом первого во второго. Это представлено в произведении как процесс реинкарнации, проходя которую субъект «сводит себя» к повествовательной «ипостаси».

Первым «шагом» к этому становится моделирование «действующим я» визуального восприятия собственной персоны со стороны. Посредством этого герой ощущает, что может «сам себя опережать или отставать» (314), а чувствующим и страдающим оказывается иное существо, которого наблюдающий субъект называет «персонажем» и о котором начинает говорить в 3-м лице¹⁵.

Одновременно с этим субъект начинает понимать, что генерируемый им словесный поток – столь же «органичное» проявление его сущности, как и наличный физический облик¹⁶. Повествователь в романе проходит иную трансформацию: от изображающего сознания – к полноценной «фигуре», он обретает «квазителесность»¹⁷.

В итоге субъект перестает существовать в качестве героя: его уход представлен не просто как «физическая смерть», но именно как завершение «сюжетной линии» этого персонажа¹⁸. «Я» же наблюдает за этим процессом извне, превращаясь в повествователя. Оно переселяется из основного текста в «подстрочник» сноски: так оформлен финальный фрагмент текста, где субъект может иметь право голоса только как 100%-ный повествователь.

Все это представлено в романе как персонификация субъекта – обретение им себя самого, нахождение подлинного «я»¹⁹. В связи с этим трансформация становится центральным событием, определяя сюжет романа в целом.

Тотальным стирание всяческих границ становится в романе *А. Гольдштейна «Помни о Фамагусте»*. Число субъектов, получающих право голоса в этом романе, огромно. Таковая множественность создается за счет введения по ходу действия все новых и новых рассказчиков. Практически каждый персонаж, центральный или эпизодический, получает право рассказать что-либо от своего «я». Эти рассказчики излагают разные истории – каждый из своего времени, культуры, сферы жизни. Но их «голоса» практически неотличимы: все они описывают происходящее в сказовой манере.

Еще более усложняет повествовательную структуру отсутствие разграничения между речью изображающей и изображенной. В большинстве фрагментов ситуационные реплики персонажей, окружающих рассказчика, графически не выделены (нет кавычек и других знаков препинания, тради-

ционных для оформления прямой речи). Сложно понять, какой из полифонии звучащих голосов оказывается «обобщающим». Приоритетность «голоса» рассказчика – благодаря большей масштабности его взгляда – выявляется постфактум, путем искусственного выделения читателем его речевой партии из однородного текста.

Все это обуславливает многообразное сплетение повествующих субъектов в романе. Наиболее активно оно идет внутри изображенного мира:

- хотя персонажи-рассказчики из разных социальных слоев, национальных культур, эпох, они апеллируют к словам друг друга. Создается ощущение, что они слышат других героев, выполняющих нарративную функцию. Тем самым в «событии рассказывания» преодолеваются те пространственно-временные границы, которые существуют между данными субъектами как персонажами;

- часто сложно определить, кому принадлежит «говорящее я». Фрагменты текста, озвучиваемые якобы одними рассказывающими персонажами, принадлежат в итоге, как выясняется, другим – или может быть признано авторство обоих²⁰.

Но тем самым рассказчиков можно признать повествовательными масками, легко подменяющими друг друга. «Дурная бесконечность» их рассказов(а) преодолевается благодаря внешнему «я»-повествователю. Этот субъект представлен в романе как полноценная фигура – с собственной биографией, в своем хронотопе. Он живет в «наше» время (указываются даже конкретные даты – 2002–2003 гг.), сочиняет тот роман, который мы читаем.

Повествователь неоднократно «подхватывает» рассказы героев, продолжает от себя, причем взаимозаменяемость рассказчиков позволяет повествователю соотносить себя с «я» любого из них. Такие «вкрапления» голоса повествователя многочисленны; ни словесно, ни графически они

никак не выделены – ничто не указывает на смену субъектов. Однако излагающиеся в них сведения не могут быть известны рассказчикам, чужды их мировосприятию. Стилистика речи рассказчиков также не всегда оказывается адекватна их образам. В их разговорном дискурсе встречаются фрагменты с «изысканной» лексикой, оригинальной метафоричностью, усложненным синтаксисом. Таким образом, не только в собственной речевой партии, но во всем тексте романа А. Гольдштейна звучит голос и манифестируется кругозор повествователя.

Идет преодоление функциональных и пространственных границ между повествователем и героями-рассказчиками:

- время протекания изображенных событий в романе и время написания этого произведения синхронизируются (в ряде фрагментов время написания даже подбирается в соответствии с эпохой, изображаемой в романе, становясь вымышленным, художественным)²¹;

- рассказчики и повествователь испытывают сходные чувства и одинаково строят свой нарратив²²;

- нарратор задает вопрос себе («Кто ты такой, чтоб тебе отвечали...?», 401) – но он в равной степени адресуется и рассказывающему персонажу;

- их хронотопы сближаются за счет общих пространственных «точек»: баня «Фантазия» является ключевым локусом и для повествователя, и для рассказчиков. Поэтому она становится «точкой перехода» рассказывающих героев в мир внешнего нарратора: в финале романа большинство из них переселяется в пространство повествователя.

Там рассказывающие герои находят гармоничное единство, которого они лишены на протяжении всего романа, – в единстве с автором-повествователем. Но тем самым свершается ключевое событие, указанное в романе: читатель может «приставить к тексту недостающего автора»

(408). Слияние повествующих субъектов имеет своим пределом оформление единства личности повествователя.

Итогом преодоления границ между повествующими субъектами может стать и не столь однозначная персонификация одного из них. Самоценной оказывается именно синкретичная аморфность нарративных инстанций, что происходит, например, в романе *М. Шишкина «Взятие Измаила»*. И в этом произведении практически каждый герой получает право голоса – рассказывает свою историю со своей точки зрения, что определяет мозаичность событий.

Но эта «осколочность» иллюзорна: внимательный читатель замечает, что детали микросюжетов о разных персонажах повторяются, что позволяет признать все изложенные истории разрозненными частями биографии одного «актера».

Значима множественность появляющихся в романе субъектов именно в качестве рассказчиков: каждый из них получает свое имя и часть общей биографической «легенды». Стилистика их речей различна – от литературной до протокольно-штампованной или разговорной. Однако такой калейдоскоп является периферийной частью нарратива. Восхождение большинства из них к единому «актеру» не позволяет романному повествованию рассыпаться на изолированные не только содержательно, но и стилистически рассказы. Основной массив изображающей речи синтетичен, слагается из множества компонентов. В него входят следующие формы речи: лекционный монолог; допрос и/или публичное выступление в суде; риторический (по образцу средневекового) спор, переходящий в проповедь – или исповедь. И все это «врастает» в художественное – образное – повествование²³.

Дискурсивная «доминанта» по своему содержанию и стилистике шире сознания и специфики речи любого из повествующих субъектов. Инвариантная для романа нарративная ситуация такова: фрагмент начинается

как «я»-повествование какого-либо из них, но затем в его речевую партию вплетаются инородные фрагменты.

В повествовательной структуре отражается сплетение сознаний субъектов. Никто из них не доминирует в своей компетентности и словесно над остальными, что не делает другие «рассказывающие я» подставными фигурами, сохраняя аутентичность их слов и голосов. «Авторство» нарратива коллективное: он рождается ими всеми вместе – и не может быть приписан никому в отдельности. На это работают и приемы унификации нарратива, рассмотренные нами подробно в других произведениях. Все они встречаются и в романе М. Шишкина:

- появляющийся внешний нарратор пытается погрузить себя в мир произведения;

- нарративные субъекты, которых традиционно называли рассказчиками, могут обретать проницательность взгляда и «всеведение» повествователя;

- не разделяется речь изображающая и изображенная;

- уравнивается статус своего и чужого слова: в романе немало палимпсестных фрагментов, в которых текст формируют цитаты из иных произведений.

Однако тенденция к тотальному синтезу в целом романа не реализуется до конца. Этому препятствует система демаркационных приемов:

- при тяготении персонажей к единой фигуре различать их же, но в качестве повествующих субъектов позволяет введение дополнительных имен – для обозначения именно «я» нарраторов;

- при всей синтетичности системы повествовательных инстанций романа субъекты стараются всеми силами не утратить свое «я». «Выгибание» повествования в эго-нарратив происходит в романе неоднократно²⁴.

Поэтому возникающий синтез повествовательных субъектов гетерогенен, это «неслиянное единство» их голосов и сознаний. «Я» каждого из

них не индивидуально-монологично, а по голографическому принципу (как «монада», отражающая бесконечность мира) вбирает в себя полифонию всех иных голосов²⁵.

Общетеоретические итоги наших наблюдений можно свести к нескольким тезисам:

- набор средств и приемов, при помощи которых трансформируются нарративные инстанции, схож в текстах разных авторов, в связи с чем можно говорить об общих тенденциях построения повествования в современной романистике;

- устранение функциональных различий между членами триады «повествователь» / «рассказчик» / «актер» делает продуктивным разделение реплик говорящих лишь на внутриситуационные – и внешние по отношению к сюжетному «моменту», содержащие в себе рефлексию интенций участвующих в коммуникативной ситуации, условий диалога и т.д. и в этом плане (собственно-)повествовательные;

- в описанных принципах построения нарратива можно увидеть художественное отражение современной культурной парадигмы: утрату говорящим человеком собственной идентичности – и вместе с тем поиск в этом фрагментарном и релятивистском мире устойчивого «я».

¹ Lubbock P. The craft of fiction. L., 1957 (анализируется типология нарративных инстанций в творчестве Л. Толстого, Г. Флобера, У. Теккерея, Ч. Диккенса, О. Бальзака и др.); Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalinen Tiedeakatemia, 1985; Силина Л.А. Типология повествовательных форм в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя: Дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2001; Степанов С.П. Речь повествователя и речь персонажей в поздних рассказах Чехова: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1993; Зюлина О.В. Повествовательная структура прозы Е. Замятина: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996; Алташина В.Д. Автор, рассказчик и герой во французских мемуарах XVII–XVIII вв. // <http://sitim.sitc.ru/conferences/ntfe/clauses/1/abd.html> и др.

² Среди таких работ прежде всего следует назвать следующие: Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе 19–20 вв. М., 1994; Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972; Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998. С. 60–280; Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le

«point de vue»: Theorie et analyse. P., 1981; Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. Göttingen, 1991; Manfred J. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative // <http://www.uni-koln.de/~ame02/pppn.htm>.

³ Исключением среди известных нам работ является монография В. Шмида «Нарратология». Ее автор указывает, что «между полярными типами “объективного”, <...> стилистически нейтрального, близкого к авторской смысловой позиции повествователя и “субъективного”, <...> стилистически маркированного, занимающего специфическую оценочную позицию “рассказчика” простирается широкий диапазон переходных типов, четкое разграничение которых едва ли возможно и вряд ли целесообразно» (Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 65).

⁴ Этот термин мы используем вслед за В. Шмидом как «чисто технический», «индифферентный по отношению к <каким-либо> оппозициям...» (Шмид В. Указ. соч. С. 65).

⁵ «Гурьев ... проборматывает иногда ... молитвы-самоделки, не отдавая, правда, себе в этом отчета. (Боясь отдавать отчет.)». Маканин В. Андеграунд, или герой нашего времени. М., 2001. С. 29. Далее текст романа Маканина цитируется по этому изданию с указанием страниц.

«Неожиданно из глубины коридора прозвучал отдаленный чей-то крик. Или стон? Конечно, когда ночь и возбужден, возможно преувеличение, и почему-то всегда слышится либо боль, либо вскрик страсти. <...> Коридор с его поворотами и дверьми обещал в этом крике что-то и мне (Обещал. Замечательная ночная мысль, не покидающая мужчину.)» (25).

⁶ «В таком вот замечательном настроении ... я глянул в зеркало. Поджарый ... господин, ... уверенный в себе, стоял передо мной. «Вот ведь каков!...» – в третьем лице отозвался я о том, кого увидел. Меня удивило лицо, ... сгруппировавшееся в независимые уже от меня черты житейской энергии и ярости» (465).

⁷ Здесь мы используем термин, относимый М.М. Бахтиным и его последователями к рассказчику. Тем самым намечаются дальнейшие тенденции в характеристике повествовающего субъекта: в итоге в нарраторе будут выявлены черты рассказчика.

⁸ «Другой раз старушонка в рыночной очереди, **аппетитная для глаз** старушонка с крючковатым носом и обезьяньими живыми глазами...». Слаповский А. Первое второе пришествие. Анкета. Я – не я. М., 1999. С. 515. Далее роман А. Слаповского цитируется по этому изданию с указанием страниц.

⁹ «Он <Запальцев> вспомнил того невзрачного, вспомнил свои мысли, с которыми глядел на него в ресторане... вот вышел из зала покурить свободный скромный человек, он ... пропивает здесь раз в месяц какие-нибудь двадцать или тридцать рублей, ему не надо никуда ехать, не надо отдавать долг плюс Лену, бедняжку...» (564).

«– Ну и иди, – сказал дружинник и, выпуская, дал совершенно непонятно зачем пинка под зад. Нет, действительно, – зачем?» (721)

¹⁰ Например, Неделин зачарован певицей в ресторане и, анализируя свои чувства, признается:

«Неделин гулял мимо «России», ... дождался появления певицы на эстраде и смотрел на нее.

[1] Тут не то чтобы любовь, а, как бы это сказать [1] – [2] но где начинается вот это «как бы сказать», там, значит, или нечего сказать, или невозможно сказать [2]. Тут уже стихами писать надо, а Неделин не писал и не любил вообще стихов, имея слишком рациональный ум» (522).

(1 – «я» героя, 2 – «я» повествователя. Но они оба оказываются «немыми» рационалистами).

¹¹ Данный случай следует отличать от «драматизированного повествователя» и «драматизированного сознания», описанных в монографии П. Лаббока. Обе нарративные инстанции фактически обозначают рассказчика: первая – традиционного; вторая – того, кто воспринимает окружающих субъективно, но чей внутренний мир изображен отстраненно, «драматически». Точнее соответствует описанной в романе А. Слаповского ситуации концепт Э. Лайбфрида «Я-оригинальный повествователь», «внутренний повествователь», атрибутами которого являются внутренняя позиция, личная грамматическая форма, преобладающее или равное персонажному знанию. См.: Leibfried E. Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. Stuttgart, 1972.

¹² Кононов Н. Нежный театр. М., 2004. С. 77. Далее роман Кононова цитируется по этому изданию с указанием страниц.

¹³ Рассуждения по этому поводу представлены в серии вопросов: «Я был сам для себя загадкой. ... Что было во мне? Вещица? Слово, обозначающее вещицу? Куколка? Подробный рисунок насекомого? ... любой шаг, самое незначительное движение давали о себе знать... Словно прописывали себя быстрыми литерами». (17) В этой цепочке можно выделить пары, в каждой из которых первым идет гипотетическое сопоставление себя как персонажа с явлениями материального мира, вторым – с его знаковым эквивалентом.

¹⁴ Не сумел предупредить Любу о возможной опасности в тот момент, когда она села на карусель. Поэтому теперь «мне начинает казаться, что ... сейчас мое сообщение, когда я это все пишу, наконец ее настигнет» (172).

¹⁵ Соотнося концепции Ж. Женетта, Я. Линтвельта и др., можно охарактеризовать данную реинкарнацию как переход «гомодиегетического повествователя» в «гетеродиегетического».

¹⁶ «Начинал понимать, что слова, произносимые мной, рождаются моим телом, что они – продолжение меня, как рука, как член». (336)

¹⁷ Ощущает, как вербальная «материя» наполняет его: «Слова вошли в меня, как тауировка в кожу» (69).

¹⁸ Субъект сам моделирует свой финал – выдвигает систему требований к нему: «В окончании моей истории, просвечивая, наливаясь наглый флер. Как в Голливуде. Это оттого, что любому сюжету надобно завершаться просто. Напряженно, но поучительно» (356).

¹⁹ Став повествователем, субъект оказывается способен достичь того, к чему лишь стремился, будучи героем. Он оказывается «беременным» (381), чем преодолевает разрозненность мироздания, вбирая все противоречивые его компоненты в себя.

²⁰ Один из рассказчиков, корректор, описывает посещение Ланой Быковой общественной бани. Приводятся интимные подробности внешности и поведения героини. Такова осведомленность рассказчика подозрительна, так как требует его присутствия и пристального наблюдения (что невозможно в силу поло-возрастных особенностей корректора-персонажа). Все «проясняется» через пару страниц: описание банной церемонии дано глазами ребенка Коли, приводимого в баню матерью. Но ведется оно с недетской пронизательностью, поэтому однозначно атрибутировать фрагмент нельзя.

²¹ «... сегодня, 27 января 2003-го, я знаю сегодня, что было с цветами в цементном подвале на Ольгинской... (В действительности я пишу 21 декабря 2002-го, сейчас, в семнадцать сорок две... но ветреному апшеронскому марту катит в глаза палестинский, грядущего года, январь.)». Гольдштейн А. Помни о Фамагусте: Роман. М., 2004. С. 194. Далее роман Гольдштейна цитируется по этому изданию с указанием страниц.

²² «Гальперин отказывается вспоминать о гареме, я не думаю о дворцах, водоемах, кладбищах, обелисках Двуречья» (287). И то, и другое разрушено войной, поэтому у обоих субъектов вызывает страдание – оттого они и предпочитают это не описывать.

²³ «И вот она, загораживая того, кого на самом деле любила, умоляла: если хочешь стрелять – стреляй в меня, но только, пожалуйста, не в лицо. Рука, отброшенная выстрелом... Три огнестрельных ранения – два в левую грудную железу и одно в левую сторону грудной клетки – при наличии лишь одного выстрела у нашего закосневшего и ленивого умом присяжного могут вызвать недоумение. Объясняю: поверженная была без лифчика, грудь обвисла, пуля пробилла ее насквозь – вот вам уже два отверстия, затем пуля вошла в грудную клетку – вот вам третье. ... Убил, точно положил на бильярде шар в лузу. Вот она сидит перед нами... Она – женщина. Она – живая. И если сказал Господь: нехорошо быть человеку одному, то женщине одной быть невозможно. И что есть душа, если не железа, выделяющая в виде секрети, знакомой еще грекам, потребность в любви. Ибо Гомер и корабли, все движется. О том же твердят св. Игнатий, апологеты Афинагор и Минуций Феликс, Ориген, св. Мефодий Тарский, не говоря уже о св. Киприане. См. также Movers: “Ueber d. Relig. D. Phoenis. S. 684–685”». Шишкин М. Взятие Измаила. М., 2004. С. 53. Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц.

²⁴ - фрагменты с неопределенно-личными глагольными формами, балансирующими между отстраненным «он» и субъективным «я», всегда трансформируются в личное слово повествующего субъекта;

- меняется привычная номенклатура (в обозначении реплик – номинации не «он»/«она», а «он»/«я»);

- едва кто-то из повествующих субъектов оставляет я-нарратив, как его сразу «оккупирует» другой:

«[1] Потому что и я, единственный мой, права, хоть у меня и не так много аргументов... А та, в зеркале, когда ты ушел, сперва сидела на кровати долго-долго. <...> Потом, спокойная, уверенная в себе, она стала одеваться. <...> Она еле дошла до гостиницы. ...она присела у стены в коридоре [1]. [2] Я как раз возвращался от близняшек не солоно хлебавши ... злой... Думаю, напьюсь один – и весь карнавал. <...> Смотрю, на этаже сидит на корточках одна тут особа, я тебе про нее, кажется, писал, посмешище сезона [2]» (80).

([1] – внутренний монолог женщины; [2] – письмо мужчины).

²⁵ Необходимо отметить нетождественность описанной нарративной структуры концептам «рассеянный нарратор» В. Шмида и «множественное частичное всезнание» Н. Фридмана (Friedman N. Form and meaning in fiction. Athens, 1975. P. XI). Оба термина указывают на рассредоточение повествовательной функции между рассказчиками, подменяющими своим множеством единого повествователя. Но их сумма не обеспечивает целостности нарратива – в отличие от полифонического синкретизма.