

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ «Я»-НАРРАТИВА
(на материале произведений современной русской литературы)

Представление о художественном произведении как о сложной коммуникативной системе ставит вопрос о соотношении разноуровневых каналов, по которым осуществляется общение. В частности, одной из ключевых дилемм для современной нарратологии является вопрос о статусе внутритекстовой коммуникации нарратора с наррататором. Варьирующаяся дистанция между абстрактным автором и нарратором порождает разные оценки самостоятельности последнего и становится основой для дискуссии о признании его взаимодействия с наррататором полноценным актом общения. Так, один из представителей неориторики, А.Д. Степанов, считает, что в отношении фиктивной коммуникативной ситуации «нельзя говорить о стратегии»¹, т.е. рассматривать ее как самостоятельное речевое взаимодействие. Менее категоричной является позиция В.И. Тюпы: разнокачественность этих каналов общения признается, в связи с чем оговаривается, что «коммуникативные стратегии этих двух разноуровневых событий общения <нарратора с наррататором и автора с читателем – *В.Ш.*> могут соотноситься различно: от совпадения до полного рассогласования»².

Общепризнано, что нарратор является носителем точки зрения, следовательно, субъектом сознания, отличным от абстрактного автора, поэтому справедливым, на наш взгляд, является утверждение второго из цитируемых исследователей. Учесть это различие между нарратором и автором мы должны, в связи с чем обязаны предположить возможное несовпадение стратегий коммуникативных актов, инициируемых ими.

Важнее то, что между коммуникацией по линии 'автор – читатель' и 'нарратор – нарратор' не только *возможно* содержательное, но и *обязательно* качественное различие.

Прежде всего, автор, по выражению М.М. Бахтина, «облечен в молчание», поэтому стратегия его взаимодействия с читателем – феномен *когнитивный*.

Художественный текст и изображенный в нем мир нефронтально, символически манифестируют авторские представления и ценности, приближение к пониманию которых является критерием адекватного прочтения. Поэтому стратегия взаимодействия автора с читателем – не речевая, а «когнитивная <...> нацеленная на эффективное манипулирование производимыми умозаключениями»³, т.е. обеспечивающая успешность процесса смыслопорождения. Естественно, она может быть реконструирована только посредством целостной интерпретации произведения.

Напротив, повествующий субъект ведет «рассказ», его интенция определяется исходя из специфики речевой партии. В этом коммуникативном акте идет прямое речевое воздействие говорящего на слушающего.

Анализируя субъектную организацию, мы можем лишь выдвинуть гипотезу о креативной интенции автора-творца, сформировавшей данный образ мира и человека. Она будет требовать своего подтверждения и коррекции – анализом иных элементов и уровней структуры произведения.

Кроме того, все произведение – единое высказывание автора, поэтому реализует в себе его единую креативную интенцию.

В отличие от автора, повествующий субъект – фигура, подверженная трансформациям. Смена нарратора, его статуса, расширение/сужение полномочий меняют сознание, точку зрения, голос повествующего субъекта и тем самым становятся границами его высказываний⁴. Новое высказывание может быть мотивировано иными целеустановками повествующего субъек-

екта, и, следовательно, осуществляться в иной коммуникативной стратегии по сравнению с предшествующим.

Но соотношение целеустановок нарратора(ов) – одно из средств экспликации креативной интенции автора.

Автор избирает свою креативную интенцию как неререфлексируемую до конца, «неосознанную самоподачу»⁵ и тем аутентичную, искреннюю, лишенную наигранности (не путать с образом автора!).

Даже если установка на подобную рефлекссию присутствует, то не элиминирует субъективности автора полностью (отсюда, например, хотя бы минимальное, но несоответствие жанровому канону произведений в эпоху эйдетической поэтики, своеобразие каждого из них).

Повествующий субъект, наоборот, фигура вымышленная, «сконструированная», поэтому его целеустановка отрефлексирована и создана абстрактным автором при помощи определенных приемов, как и образ нарратора в целом.

Тем самым становится очевидным, что общение нарратора с нарратором является самостоятельным уровнем коммуникации, подчиненным реализации авторского замысла, но неидентичным характеру его взаимодействия с читателем. Данный тезис мотивирует нас обратить особое внимание на акт повествования.

В своем исследовании мы выявили особенности «я»-нарратива, которые манифестируют разные стратегии его высказываний в современной отечественной прозе⁶. Представленные ниже заключения были сделаны на основе анализа произведений, созданных в последние 20 лет. Отбор произведений обусловлен различием эстетических позиций их авторов, что позволяет говорить не просто об одной из тенденций в сегодняшней литературе, но об универсальности выявленных особенностей «я»-повествования в современной художественной словесности в целом.

Мы рассмотрели сочинения «новых сентименталистов» (романы Н. Кононова «Похороны кузнечика» (1993, 1999) и «Нежный театр» (1996, 2004)); «постреалистов» В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998), А. Слаповского «Я – не я» (1994); постмодернистский роман О. Дарка «Смерть в гриме» (1998) и повесть А. Кабакова «Поздний гость» (1998–2000); сочинения М. Шишкина «Взятие Измаила» (1996–1998) и А. Гольдштейна «Помни о Фамагусте» (2002–2003), активно использующих модернистскую технику «потока сознания».

Так как мы анализируем художественное повествование, то не будем вводить новых номинаций для обозначения стратегий нарратива, а используем набор стратегий, выделенных В.И. Тюпой⁷. Мы выбираем классификацию именно этого автора в силу ее полноты (охватывает все этапы литературного процесса), риторической направленности (учитывает интенции всех участников коммуникации – для обеспечения максимальной ее эффективности) и органичности для нарратива (т.к. сформирована она на основе анализа художественных текстов). Использование данной классификации позволит сохранить единство категориального аппарата в характеристике как компонентов, так и всего художественного целого.

Наиболее важным является анализ следующих сторон художественного повествования:

– референтная сторона дискурса представлена *речевой картиной мира, образами персонажей и самого нарратора*, формируемыми его словом; при этом важно учесть и оценку повествующим субъектом своей вербальной деятельности – *характер соотношения мира и его словесного эквивалента*.

– креативная интенция (каждого) нарратора может быть эксплицирована через *сопоставление точек зрения и речевых партий повествующих субъектов* (если таковых множество), «своего» и «чужого» слова («чужи-

ми» мы называем высказываний персонажей в этом произведении и цитаты из иных текстов)

– реконструкция рецептивной стороны повествовательного дискурса предполагает анализ взаимодействия нарратора(ов) с наррататором, прояснение *компетенции адресата*.

В силу ограниченного объема статьи мы не будем приводить примеры из художественных произведений, подтверждающие частные особенности каждой из стратегий повествования от первого лица, – лишь укажем те тексты, в которых таковые имеют место.

Хоровая коммуникативная стратегия нарратива представлена в произведениях Н. Кононова «Нежный театр», «Похороны кузнечика», М. Шишкина «Взятие Измаила», в начале романа А. Гольдштейна «Помни о Фамагусте» и завуалированно – в романе А. Слаповского «Я – не я».

Соотношение речевых партий нарраторов; «своего» и «чужого» слова: голоса всех говорящих равно важны, поэтому очевидно тяготение к тому, чтобы количество изображенных «лиц» было равно количеству нарраторов.

Нет качественного различия между «своим» и «чужим» словом: речь других регулярно включается в высказывания нарратора без какой-либо трансформации и обработки, опредмечивающей ее. Если чье-либо высказывание и становится предметом рефлексии нарратора, то с единственной целью – прояснить его исходное значение.

Голоса говорящих тяготеют к тому, чтобы звучать в унисон, любой нарратор может продолжить высказывание предыдущего, ибо каждый говорит от/за всех – формально сохраняя свое «я». Это мотивирует объединение высказываний по принципу монтажа, а также рождает «сериизацию» нарраторов (при различии их как героев они тяготеют к тому, чтобы высказываться идентично) и «двойное авторство».

Речевая картина мира, образы других и себя самого, формируемые словом нарратора: повествующими субъектами картина мира предлагается читателю как аутентичная. Ее оценки и характеристики выявляют не уникальность взгляда нарратора, но направлены на то, чтобы составить полное и точное представление о мире. Стремление к предельной детализации описываемых явлений порождает громоздкий синтаксис, использование каскадов адъективных характеристик, создание неологизмов.

Нарратив полисубъектен: даже если взгляды на мир нарраторов неидентичны, их множественность формирует «объективный» абрис мироустройства.

Мир мыслится повествующими субъектами целостно:

- а) в пространственно-предметном плане – исчерпывающе полно;
- б) в хронологическом плане – в вечности.

Формированию такого образа художественной действительности способствуют следующие особенности нарратива:

- высказывания повествующих субъектов отражают видение говорящими мира в целом (выходят за рамки конкретной сюжетной ситуации);
- любой элемент, попадающий в фокус восприятия нарраторов, описывается настолько подробно, чтобы отразить его сущность (историю и характер «лица») – вне значимости его для излагаемых событий. Табуированных тем нет, этическая и эстетическая оценка на изображаемое не накладывается. Возникает «реестр» мироздания, где нет иерархии частей – всему уделяется равная степень внимания;
- не маркируется начало/конец повествования, посредством чего создается иллюзия, что оно «звучит» и до, и после текста произведения, длится бесконечно;
- идет стилизация под художественную речь разных временных периодов (или непосредственно цитируются тексты, созданные в разное время) – в тексте соединяются дискурсы разных культурных эпох.

В итоге всякое высказывание, прежде всего, информативно, в пользу этой интенции жертвуется экспрессивностью и иллокутивностью.

Себя нарратор представляет носителем роевого сознания, некоего «единомножества», стараясь достичь единства с остальными. Это рождает контекстуальное уравнивание по значению всех местоимений, тяготение их к «мы», формирующему различные «группы союзности». Многие нарраторы в указанных произведениях не имеют имен, ощущают свое единство (вплоть до телесного) с иными повествующими субъектами, говорят о себе обобщенно и т.д.

Компетенция адресата: практически нет обращений нарратора к «слушателю», оговорок своей и его позиции и т.д. Отсутствие таковых представляет нарратора как предельно близкого повествующему субъекту. Нет необходимости что-либо пояснять, оговаривать, ибо восприятие обоих мыслится идентичным.

Снижение иллокутивной направленности нарратива не делает позицию реципиента пассивной. Напротив, предполагается активное реконструирование нарратором (фактически – читателем) повествования и манифестируемого им образа действительности, посредством чего идет «присвоение» картины мира реципиентом, коммуникативный акт формирует искомое синкретичное единство.

Нормативная стратегия коммуникации почти не представлена в произведениях как самостоятельная, определяющая нарратив в целом. Мы видим ее черты лишь в речевых партиях отдельных нарраторов в произведениях А. Гольдштейна, А. Кабакова – как рудиментарную основу, от которой преимущественно идет отталкивание. В этой стратегии для нарратива принципиально соответствие канонам какого-либо (речевого, литературного) жанра, что автоматически задает его позицию и статус реципиента. Восприятие нарратора повествующий субъект постоянно корректирует, чтобы обеспечить единственно правильную интерпретацию своих вы-

сказываний. Своим индивидуальным интенциям не доверяет, поэтому использует готовое, авторитетное слово. В целом мы видим, что говорить и мыслить от «я» по принципам ролевого сознания весьма сложно.

Дивергентная стратегия нарратива реализована в романе О. Дарка «Смерть в гриме», в эксплицитной и имплицитной форме – в начале произведений А. Кабакова «Поздний гость» и В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени», как итог нарративных трансформаций – в романе А. Гольдштейна «Помни о Фамагусте».

Соотношение речевых партий нарраторов; «своего» и «чужого» слова: высказывания любого говорящего целиком направлены на манифестацию уникальности взгляда и голоса нарратора. Более традиционной для такого нарратора является «игра на повышение» – педалирование исключительной широты своих знаний и проницательности понимания; но возможно и признание лимитированности собственной компетенции – лишь бы подчеркнуть отличие своей точки зрения от иных.

Отношения нарраторов между собой агональны; регулярно наблюдается перехват речевой инициативы. Это проявляется формально в монтажной «склейке» высказываний повествующих субъектов, содержательно – в разрозненности предметов речи.

«Чужое» слово – источник конфронтации: оно осмысливается пародийно, когда вторичная интенция, вкладываемая нарратором, противоречит исходной. Даже сохранение высказываний героев в форме прямой речи не снимает их объектности для нарратора.

Речевая картина мира, образы других и себя самого, формируемые словом нарратора: картина мира феноменологична и в этом самодостаточна – образ фрагментарен, вербализация мира идет непоследовательно. Нарратор прямо заявляет о субъективности собственного восприятия действительности, адекватность которого его не заботит – как и реакция других на предлагаемую модель мироустройства.

Соотношение между словами и явлениями отражает волюнтаризм нарратора: господствует метафоризация, выявляющая творческую свободу повествующего субъекта.

Иные «лица» представляются обобщенно, анонимно. Доминирует антитеза «они» («оно», «один из...») – «я», к полюсам которой, семантизируясь контекстуально, стягиваются иные местоимения. Говоря о других, нарратор постоянно возвращается к себе, что делает регулярным прием подстановки: реакция «других» несущественна, важно лишь, как бы ту же ситуацию пережил, оценил сам нарратор.

Компетенция адресата: адресат для нарратора – «чужак», его реакция повествующему субъекту неинтересна. Поэтому зачастую нарратор оказывается «брошен» – ему не дается никаких конструктивных рекомендаций, которые бы вели к сближению понимания нарратива с тем, «что хотел сказать» повествующий субъект. Напротив, интерпретация реципиента априори характеризуется как неадекватная, в связи с чем нарратор целенаправленно «отодвигается» повествующим субъектом от себя.

В итоге в провокативной стратегии повествование насквозь экспрессивно: всякое высказывание имеет главной целью «выговаривание себя» генерирующим его субъектом.

Конвергентная коммуникативная стратегия нарратива выявлена нами в финале повести А. Кабакова «Поздний гость» и романа В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени».

Соотношение речевых партий нарраторов; «своего» и «чужого» слова: возникновение конвергентной стратегии связано с признанием нарратором субъектности других. В связи с этим появляется не просто множество говорящих, но начинается их взаимодействие. В повествовании это реализуется в позитивном совмещении интенций нескольких говорящих в слове.

«Чужое» слово начинает обрабатываться, в связи с чем не имплантируется в исходном виде в речевую партию нарратора, но передается в форме несобственно-прямой речи.

Речевая картина мира, образы других и себя самого, формируемые словом нарратора: нарратор понимает недостаточность лишь собственного взгляда на себя и мир. Ценится иная точка зрения, в чем-то не совпадающая с восприятием повествующего субъекта. Этот зазор, сохраняющий суверенность каждого субъекта, настойчиво подчеркивается – фронтальными высказываниями или стилистически.

Нарратор и себя начинает воспринимать со стороны, говорить о себе в 3-м лице, относясь к себе как «своему другому».

Компетенция адресата: важность для нарратора адресата делает его высказывания преимущественно иллокутивными – ориентированными на ответную реакцию.

Конвергентная стратегия получает достаточно «скромное» воплощение в повествовании материально. Восполняющие нарратив ответные реплики ожидаются от читателя, продолжение диалога мыслится за пределами текста.

В современном нарративе мы обнаруживаем богатый репертуар стратегий: из предложенных в классификации В.И. Тюпы четырех реализуются практически все. Наряду с дивергентной не менее популярной оказывается и конвергентная (как осуществленная в нарративе, так и желаемая участниками внутритекстовой коммуникации), и хоровая (в которой высказывание от «я» казалось едва ли возможным).

Кроме того, в анализируемых произведениях выявлены различные варианты изменения стратегий, в которых строятся высказывания внутритекстовых субъектов:

- от хоровой коммуникативной стратегии нарратива к дивергентной – в романе А. Гольдштейна.

- от дивергентной к конвергентной коммуникативной стратегии нарратива: в повести А. Кабакова и романе В. Маканина.
- «мимикрию» хоровой стратегии под дивергентную в романе А. Слаповского – и обратный вариант, «маскировку» дивергентной стратегии под хоровую в ряде фрагментов романа М. Шишкина.

Выше мы отметили различия между внутритекстовой коммуникацией и взаимодействием автора с читателем. В финале наших рассуждений продемонстрируем и их взаимосвязь. Тезис о прояснении авторской интенции через рассмотрение нарратива в современной литературе оказывается особо продуктивен – в силу доминантного положения субъектной организации в структуре художественного произведения. Поэтому мы можем выдвинуть гипотезу о креативной интенции автора-творца, сформировавшей данный образ мира и человека в рассмотренных текстах.

Так, в романах Н. Кононова и М. Шишкина, в которых нарратив целиком строится в хоровой стратегии, *креативная интенция автора* состоит, вероятно, в «разыгрывании» той же стратегии. Акцентируется информативной направленности текста – представлении в нем картины мира, которую нужно оценить как «аутентичную» и тем универсальную для всех участников коммуникации, что предполагает признание ее адекватной («своей», «родной») не только читателем, но и автором.

Нарратив в произведениях А. Кабакова и В. Маканина представляет и *автора с читателем* как носителей конвергентного сознания: первого в силу того, что он изображает трансформацию сознания нарратора (и «я»-героя), идущую в этом направлении; второго – как способного эту трансформацию отследить, постичь результат.

Наконец, мы обнаружили несовпадение стратегий коммуникации по линии ‘*нарратор*’ – ‘*наррататор*’ и ‘*автор*’ – ‘*читатель*’. Ярче всего это представлено в романе О. Дарка «Смерть в гриме». В данном произведении речевая партия каждого повествующего субъекта в отдельности реали-

зует в себе дивергентную стратегию. Но соотношение этих речевых партий меняет целеустановку нарратива, позволяя выдвинуть гипотезу о метади-скурсивном общении автора и читателя в рамках хоровой стратегии (или, как минимум, имитации таковой).

Остается открытым вопрос о том, насколько универсальны для лите-ратуры в целом описанные нами дискурсивные особенности и приемы, по-зволяющие манифестировать коммуникативные стратегии «я»-нарратива. Предварительно на него можно ответить следующим образом: безусловно, архетипные формы художественного сознания неизменны, а соотношение точек зрения, речевых партий и компетенций различных субъектов, обла-дающих голосом в произведении, в иных парадигмах художественности, вероятно, отличается от того, что зафиксировано на современном этапе ли-тературного процесса. Поэтому дискурсивное воплощение разных страте-гий нарратива будет варьироваться. На наш взгляд, данное направление исследований продуктивно и интересно.

¹ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова М., 2005. С. 55.

² Тюпа В.И. Материалы к словарю «Гезаурус теоретической поэтики» (рукопись)

³ Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ. М., 1989. С. 296.

⁴ «Границы каждого конкретного высказывания как единицы речевого общения опре-деляются сменой речевых субъектов» (Бахтин М.М. Литературно-критические статьи М., 1986); «... переход к новой коммуникативной стратегии неизбежно означает пре-рывание одного высказывания и начало другого» (Тюпа В.И. Указ. соч.).

⁵ Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2003. С. 195.

⁶ См. также нашу статью: Шуников В.Л. Трансформации нарративных инстанций в но-вейшей русской романистике // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 98–112.

⁷ Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001.