Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Сафронова Екатерина Евгеньевна

ИМПЛИЦИТНЫЕ АКТАНТЫ РУССКО- И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ФИКЦИОНАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

5.9.8 – Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Исаева Лидия Алексеевна

Краснодар – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ИМПЛИЦИТНЫХ АКТАНТОВ В ЛИНГВИСТИКЕ 18
1.1. Особенности и элементы фиктивной наррации. Фиктивный мир 18
1.2. «Смерть автора» и “the poem itself”: феномен внутритекстового автора 22
1.2.1. Подходы к изучению категории авторства 22
1.2.2. Нарратор. Характеристика явления и обзор типологий 24
1.2.3. Имплицитный читатель как оппонент нарратора 32
1.3. Языковедческая проблематика описания интертекстуальности. Прецедентность как способ манифестации имплицитных актантов 38
Выводы к главе 1 49
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ГРАММАТИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ ПРИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АКТАНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА 51
2.1. Сослагательное наклонение Konjunktiv I в немецкоязычном псевдоисторическом романе 51
2.2. Текстовая интерференция, её разновидности и дискредитация фигуры нарратора 63
2.3. Эксплицитные актанты в фикциональных текстах и грамматический аспект их манифестации 76
Выводы к главе 2 82
ГЛАВА 3. ЛЕКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ МАНИФЕСТАЦИИ ИМПЛИЦИТНЫХ АКТАНТОВ В ФИКЦИОНАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ 86
3.1. Вербально-темпоральные несоответствия при отборе лексических единиц как способ манифестации нарратора 86

3.2. Авторский комментарий и его разновидности в текстах постмодернистского дискурса: лексико-прагматический аспект 94
Выводы к главе 3 109
ГЛАВА 4. ИМПЛИЦИТНЫЕ АКТАНТЫ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ АСПЕКТЕ ФИКЦИОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА 111
4.1. Особенности интертекстуальности на примере произведений постмодернистского дискурса 111
4.2. «Страшная сказка»: сказовая форма повествования в романах постмодерна 134
Выводы к главе 4 142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 145
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 150

ВВЕДЕНИЕ

Художественный текст неоднократно становился предметом лингвистического анализа. Как правило, современные художественные произведения в общем и романы в частности имеют несколько «уровней» смыслов, каждый из которых доступен определенной группе реципиентов. Как правило, чем более высок образовательный уровень читателя, тем больше таких смысловых уровней, заложенных в произведении, ему доступно. С декодировкой многоуровневой структуры художественного произведения тесно связана наука нарратология. В нашем исследовании мы обратимся к терминологической базе и основным постулатам этой сравнительно молодой дисциплины, сочетающей в себе элементы инструментария как лингвистики, так и литературоведения, сосредоточив основное внимание именно на языковедческом аспекте.

Актуальность исследования. Современное языкознание уделяет внимание изучению форм присутствия и реализации автора в тексте, а также исследованию особенностей художественного дейксиса. На данном этапе развития лингвистики как науки языковая структура художественного фикционального текста достаточно полно описана в работах как отечественных [Бахтин 1975; Падучева 1996б; Кожевникова 1994 и др.], так и зарубежных исследователей [Schmid 1982, 2009; Hamburger 1957; Stanzel 1979 и др.]. В то же время сама категория нарратора [термин, принятый в западноевропейской лингвистической традиции для обозначения повествователя. – Е.С.] как классическая языковая репрезентация автора в тексте по сей день остаётся одной из наиболее дискутируемых [Nünning, 1989; Kindt 1999; Genette 1983; Хализев 1988, 2000; Корман, 1972, 1992]. Не имеется не только единой классификации типов имплицитного автора (англ. narrator), но и чёткого понятия нарратора, включающего указания на признаки, разграничивающие фигуры имплицитного автора и иных

повествующих актантов фикционального текста (рассказчика, повествователя и других). Помимо этого, остаётся малоизученным неразрывно связанное с наличием нарратора понятие имплицитного читателя, или наррататора.

Одним из базовых признаков повествовательного текста, в особенности художественного, является его фикциональность. Определение фикциональности, признанное традиционным, было в своё время предложено В. Шмидом, который под фикциональностью понимал «признак художественного текста, указывающий на онтологический статус изображаемого в тексте мира, который, в свою очередь, представляет собой фикцию, или выдумку, сконструированную автором и не содержащую намерения обмануть читателя» [Шмид 2003, с. 19]. Несмотря на тонкую грань между понятиями фикции и фикциональности, они описывают принципиально различные онтологические статусы: понятие «фикциональный» относится к специфике текста, тогда как термин «фиктивный» (или же «вымышленный») характеризует вселенную, изображаемую автором в фикциональном тексте [Женетт 1998г, с. 385–407]. Основное различие между фикциональным и фактуальным нарративом заключается в заведомой дистанцированности фикции от действительности за счёт относительной условности последней.

В нарратологической традиции актанты (от лат. ago – «действую») нарративного синтаксиса определяются как субъекты/объекты действий и отправители/получатели сообщений. Мы посчитали возможным применение термина «актант» для обозначения продуцента или реципиента, действующих в пределах фикционального текста. В нарратологической традиции актанты нарративного синтаксиса определяются как субъекты либо объекты действий, производимых в рамках повествуемой истории, либо отправители или получатели сообщений соответственно [Теньер. Электронный ресурс]. Следует отметить, что данный термин был введён в

терминологический аппарат нарратологии А.-Ж. Греймасом [Греймас 2000, с. 153–170], который, в свою очередь, позаимствовал его из приведённого выше определения авторства Л. Теньера, чтобы заменить им более узкий термин В.Я. Проппа «действующее лицо» [Пропп. Электронный ресурс]. Таким образом, мы посчитали возможным применение термина «актант» для обозначения продуцента или реципиента, действующих в пределах фикционального текста.

В качестве **объекта исследования** выступают имплицитные актанты, т.е. вербализованные имплицитный автор и читатель в фикциональных текстах постмодернистского дискурса конца XX – начала XXI вв.

Предметом настоящего диссертационного исследования являются формы и способы репрезентации имплицитных актантов в текстах постмодерна.

В качестве **материала исследования** выступают четыре фикциональных текста общим объёмом 1336 страниц, относящиеся к такому направлению массовой литературы, как постмодерн, и в равной степени представляющие интерес для анализа нарративных структур: в немецкоязычном дискурсе это уже причисленные критиками к современной немецкой классике «Парфюмер. История убийцы» П. Зюскинда (нем. Patrick Süskind, „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“) и «Измеряя мир» Д. Кельманна (нем. Daniel Kehlmann, „Die Vermessung der Welt“); в русскоязычном дискурсе, для анализа нами были отобраны семейная сага М.Л. Степновой «Женщины Лазаря» и первый из романов так называемого «фандоринского цикла» Б. Акунина «Азазель». Всего в ходе исследования было проанализировано более 900 текстовых фрагментов. Все немецкоязычные примеры сопровождаются переводом – официальный перевод Э. Венгеровой для „Das Parfum“ и авторский для „Die Vermessung der Welt“ соответственно. Причины, по которым мы отказались от официального перевода романа авторства Г. Косарик, обусловлены тем, что

итоговый русскоязычный текст не отражает особенности, необходимые для анализа в рамках настоящего исследования (например, использованное в оригинальном тексте сослагательное наклонение Konjunktiv I заменено на формы изъявительного наклонения соответствующего времени).

Рабочая **гипотеза исследования** сформулирована следующим образом: имплицитные актанты манифестируются в исследованных русско- и немецкоязычных фикциональных текстах постмодернистского дискурса посредством лексико-семантических, грамматико-синтаксических или интертекстуальных средств выражения. Специфика языка, на котором осуществляется повествование, определяет степень участия тех или иных языковых средств в экспликации актантов.

Целью настоящей диссертационной работы является анализ и классификация способов манифестации имплицитных актантов в немецко- и русскоязычном художественном дискурсе на примере фикциональных текстов П. Зюскинда, Д. Кельманна, М.Л. Степновой и Б. Акунина, объединённых общими принципами лингвистического построения текста, включающими в себя предполагаемый уровень развития языковой личности потенциального реципиента, позволяющий адекватно семантизировать языковые единицы, составляющие текст каждого отдельно взятого романа. Данная цель предопределяет решение следующих **задач**:

1) рассмотреть методологические подходы нарратологии к описанию нарратора и нарратата в фикциональном тексте, построить рабочую методологическую гипотезу дискурс-анализа литературных произведений, выделить уровни манифестации нарратора и нарратата;

2) уточнить имеющиеся понятия «фикциональность», «наррация», «имплицитный автор», «имплицитный читатель» и провести дальнейшую дифференциацию этих понятий по отношению к отобранному теоретико-методологическому материалу;

3) проанализировать примеры, полно и адекватно иллюстрирующие и раскрывающие специфику манифестации нарратора и нарратата как в немецко-, так и в русскоязычных фикциональных текстах, на основании выделенных уровней манифестации имплицитных актантов (включая грамматический, лексико-семантический и интертекстуальный);

4) осуществить компаративный анализ способов манифестации имплицитных актантов немецко- и русскоязычного дискурса на основе рабочей гипотезы;

5) выявить общие закономерности и различия в формах реализации имплицитных актантов в нарративах русско- и немецкоязычного постмодернистского дискурса.

Теоретической и методологической базой работы послужили труды отечественных и зарубежных ученых в области:

1) нарратологии [В. Шмид 1984, 1989, 2003, 2009; С. Чэтман 1986, 1990; П. Лаббок 2013; Н. Фридман 1955; А. Грэймас, 2005; Ж. Женетт 1998; Цв. Тодоров 1978; Е.Н. Лучинская 2002, 2018, 2019, 2020; И.Н. Пономаренко 2018], позволившие исследовать подходы к категории внутритекстовых актантов в рамках фикционального текста во всём их многообразии и выбрать наиболее полную и актуальную с нашей точки зрения классификацию;

2) лингвистики текста [Е.В. Падучева 1995, 1996; Ю.П. Нечай 1993; И.Р. Гальперин 2007; К.А. Филлипов 2003; А. Банфилд 1983; Д. Кон 1981; Н.А. Фатеева 1998, 2012, 2013; И.Н. Пономаренко 2005; А.В. Зиньковская 2021], использованные при отборе материала для исследований, в частности – при вычленении специфических особенностей семантико-стилистического построения каждого из отобранных для анализа фикциональных текстов, позволяющих объединить их в единую категорию;

3) теоретической грамматики [Б.А. Абрамов 2003; У. Энгель 2004; О.И. Москальская 2004; В.Г. Адмони 1970; А.А. Балакина 2011;

С.Т. Нефёдов 2008], описывающие специфику грамматических конструкций в немецком языке и составившие базу для анализа грамматических способов репрезентации имплицитных актантов фикциональных текстов;

4) лексикологии [С.А. Учурова 2014; И.А. Солодилова 2013; Е.Н. Лучинская 2018; Л.Ю. Буянова 2020], включённые нами в теоретико-методологическую базу исследования лексических способов экспликации нарратора и нарратата;

5) исследования прецедентного феномена в аспекте когнитивной лингвистики [В.Е. Хализев 1988, 2000; Б.О. Корман 1972, 1992; В.Г. Гак 1977; У. Уимсэтт 1976; Р. Барт 1966, 1994; Л.М. Веккер 1998; Л.А. Исаева 2016; О.Г. Борисова 2021; О.Е. Павловская 2021; А.В. Зиньковская 2020], составившие теоретическую основу анализа интертекстуального уровня манифестации имплицитных актантов посредство прецедентного феномена.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нём впервые в отечественной теории языка осуществлён комплексный лингвистический анализ имплицитных актантов современных немецко- и русскоязычных фикциональных текстов. Отобранные для тексты объединяет сходная логика семантико-стилистического построения, а также единый псевдоисторический стиль повествования, предполагающий определённый лексико-грамматический инструментарий для описания внутреннего наполнения фиктивного мира романов, что явилось решающим фактором при их отборе для последующего анализа. Доказано присутствие в указанных текстах фикционального дискурса дихотомии «имплицитный автор – имплицитный читатель». Выявлены общие закономерности манифестации имплицитных актантов в рамках постмодернистских контекстов. Изучены специфические способы изображения нарратора и нарратата в русско- и немецкоязычных фикциональных текстах постмодернистского дискурса. Предпринята попытка создания универсальной типологии задействованных в нарративных

структурах актантов, включающей в себя грамматический, лексико-семантический, а также прецедентный аспект.

Научная новизна данного исследования обусловлена также отсутствием всестороннего лингвистического анализа романного творчества таких издаваемых авторов, как Б. Акунин, М.Л. Степнова, П. Зюскинд и Д. Кельманн, проза которых либо вовсе не подвергалась рассмотрению при проведении научных исследований (как это произошло с прозой М.Л. Степновой, П. Зюскинда), либо анализу подвергался только один из рассматриваемых нами аспектов, например лексико-семантические средства моделирования культурного пространства в текстах Д. Кельманна [Горбатовский 2022], либо романное творчество авторов было проанализировано довольно подробно, но исключительно в русле теории литературы (например, посвящённые творчеству Б. Акунина диссертации А.В. Казачковой [2015], Р.Х. Туовой [2017], Е.И. Гордиенко [2010], Н.Г. Бобковой [2010] и Е.А. Трусковой [2012], изученные нами в ходе исследования).

В то же время осуществление подробного языковедческого анализа выбранных произведений представляется нам перспективным, потому что изучение средствами и методами лингвистики нарратологической логики построения фикционального текста обусловлено развитием парадигмы лингвокогнитивных исследований. Когнитивный компонент входит в базовый функционал любого фикционального текста, поскольку выражается путём экспликации личного авторского опыта, который экстраполируется на общечеловеческий, типичный, с которым читатель идентифицирует себя [Tjupa 2014]; это вполне соответствует теории существования внутритекстовой оппозиции «нарратор – наррататор». С конца XX века и по настоящее время языкознание, выходя за рамки изучения исключительно языковых единиц и явлений, расширяет горизонты исследований, поэтому

комплексный анализ, включающий в себя как лексико-грамматический, так и интертекстуальный аспекты, имеет первостепенную важность.

Теоретическая значимость работы заключается в разработке и последующем применении впервые предложенной классификации форм изображения имплицитного автора и читателя, а также в выявлении закономерностей их манифестации на материале русско- и немецкоязычных фикциональных текстов повествовательной прозы. В работе систематизированы представления о фигуре нарратора и имплицитного читателя в трудах русских, французских, немецких и английских нарратологов, семиологов и лингвистов с целью построения поуровневой классификации форм представления имплицитных актантов в фикциональном русско- и немецкоязычном нарративе. Материалы и результаты исследования могут дополнить теорию когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, теоретической грамматики, способствовать расширению знаний об идиостилях писателей, чьи работы подвергаются анализу, и о национально-культурной специфике их творчества. Результаты исследования также могут составить теоретико-методологическую базу дальнейших исследований предлагаемых к анализу романов в русле гендерной лингвистики.

Результаты количественного и качественного анализа работ, посвящённых категориям имплицитных автора и читателя, показывают слабую степень изученности темы. Анализ публикаций, представленных в научной электронной библиотеке eLibrary, демонстрирует весьма низкое количество работ по данной теме.

Анализ количественных показателей (диаграмма 1) демонстрирует, что из множества статей всего 223 работы содержат в перечне ключевых слов термин «нарратор»; кроме того, ряд работ посвящён исследованию конкретных его разновидностей, например: диегетический нарратор – 10 работ, ненадёжный нарратор – 6 работ, недиегетический – 3 работы, герой-

нарратор – 2 работы. Иные представленные типы (автор-нарратор, автобиографический нарратор) описаны в одной публикации каждый.

Диаграмма 1.

Помимо этого, остаётся малоизученным неразрывно связанное с наличием нарратора (именно так именуют имплицитного автора в западноевропейской традиции) понятие имплицитного читателя. Выборка осуществлялась по ключевым словам «имплицитный читатель» и «наррататор». Результаты представлены в диаграмме 2.

Общее число публикаций составило 37, из которых большая часть апеллируют к укрепившемуся в русскоязычном языкознании термину «имплицитный читатель», а европеизированное понятие «наррататор» занимает второе место по популярности. Как становится понятно из приведённой диаграммы, типы наррататора не рассматриваются вовсе либо не являются основным предметом внимания авторов, что также свидетельствует о недостаточной исследованности темы.

Диаграмма 2.

Практическая значимость настоящей работы заключается в возможности использования полученных результатов в дальнейших научных исследованиях широкого спектра изучаемых проблем лингвистики текста, семиотики, стилистики, теоретической грамматики русского и немецкого языков, а также прецедентных феноменов в русле когнитивной лингвистики. Материалы исследования могут быть потенциально применены при составлении учебных курсов для направлений подготовки специалистов 45.05.01 «Перевод и переводоведение», а также бакалавров по специальностям 44.03.05 «Педагогическое образование», 45.03.01 «Филология (Зарубежная филология)», 45.03.02 «Лингвистика (Перевод и переводоведение)», 45.03.03 «Фундаментальная и прикладная лингвистика (Общий профиль)», 45.03.01 «Филология (Прикладная филология)» и магистров следующих направлений подготовки: 45.04.01 «Филология (Иностранные языки)», 45.04.01 «Филология (Зарубежная литература)», 45.04.01 «Филология (Общее языкознание. Психолингвистика. Социолингвистика)», 45.04.01 «Филология (Русский язык)».

На защиту выносятся следующие **основные положения:**

1. Степень и способ манифестации нарратора в исследованных русско- и немецкоязычных фикциональных текстах разнится с вариациями от

полностью имплицитного до эксплицитного и не зависит от языка, на котором осуществляется повествование.

2. Присутствие имплицитного читателя создаёт почву для возникновения диалога на уровне продуцент-реципиент, в некоторой мере дублируя дихотомию «автор – читатель» в её внутритекстовом варианте «имплицитный автор – имплицитный читатель», что обеспечивает потенциальную экспликацию нарратора.

3. Манифестация имплицитных актантов посредством прецедентных текстов обусловлена не нарративным потенциалом языка, на котором осуществляется повествование в исследованных текстах, а сугубо авторским намерением, поскольку данный аспект экспликации не имеет жёстких рамок в отличие от грамматического способа. В то же время лексический способ манифестации ограничен не строгими правилами, а лишь рекомендациями, призванными сохранить внутреннюю связность художественного текста.

4. Свидетельством присутствия нарратора в исследованных русско- и немецкоязычных фикциональных текстах является не только лексико-семантическое или грамматическое оформление конкретного контекста, но и наполнение повествуемого мира, включающее такие элементы, как фиктивные либо квазиисторические локации и квазиисторические персонажи. Отбор прецедентных текстов, послуживших источником возникающей в фикциональном тексте интертекстуальности, также является свидетельством присутствия нарратора и, косвенно, наррататора, потенциально способного к семантизации текстовых структур.

5. Манифестация нарратора и наррататора в тексте обусловлена одним из проанализированных аспектов, а именно грамматическим, лексическим или интертекстуальным. Универсальным типом реализации имплицитных актантов для обоих языков повествования является манифестация на интертекстуальном уровне. Грамматические способы манифестации более характерны для немецкоязычных текстов, тогда как русскоязычные авторы

при построении текстов скорее тяготеют к лексическому аспекту экспликации нарратора и нарратата.

Указанные выше задачи определяют перечень задействованных **методов исследования.** В качестве основного избран описательно-сопоставительный метод, позволяющий осуществить компаративный анализ отобранных для исследования фикциональных текстов. Также используются методы обобщения и систематизации теоретических сведений, необходимые для работы с теоретико-методологическим аппаратом, составляющим базу настоящего исследования. При анализе способов и форм манифестации имплицитных актантов на лексическом и грамматическом уровнях текста широко использовались методы лексико-семантического и синтаксического анализа, а также метод эмпирического анализа языкового материала, описательный метод. Метод интерпретации с применением приемов наблюдения и обобщения составил основу анализа прецедентного феномена в исследуемых фикциональных текстов; в качестве вспомогательных были также задействованы лингвокультурологический метод и методы семантического и компонентного анализа.

Апробация исследования была осуществлена в рамках научно-практических конференциях с международным участием: «Новая наука: от идеи к результату» (г. Сургут, 2016), «Новая наука: проблемы и перспективы» (г. Пермь, 2017), «Новая наука: опыт, традиции, инновации» (г. Оренбург, 2017) «VI Международная научная конференция „Континуальность и дискретность в языке и речи“» (г. Краснодар, 2017), «Новая наука: от идеи к результату» (г. Сургут, 2017), «Общетеоретические и отраслевые проблемы науки и пути их решения» (г. Волгоград, 2019), «VII Всероссийская научная конференция „Континуальность и дискретность в языке и речи“» (г. Краснодар, 2019), «Проблемы и тенденции научных исследований в системе образования» (г. Уфа, 2019), «Роль науки и образования в модернизации современного общества» (Магнитогорск, 2019),

«Формирование и развитие новой парадигмы науки в условиях постиндустриального общества» (г. Пенза, 2020), «Роль инноваций в трансформации и устойчивом развитии современной науки» (г. Омск, 2020).

Основные положения диссертации отражены в 10 публикациях автора, семь из них – в журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего обрахования Российской Федерации.

Структура работы. Общий объём диссертации составляет 174 страницы. Диссертационное исследование состоит из введения, четырёх глав, заключения, библиографического списка, включающего труды отечественных и зарубежных авторов, и списка источников материала исследования.

В первой главе «История и проблематика исследования имплицитных актантов в лингвистике» производится обзор исследований категории внутритекстового автора (нарратора) и его оппонента, в нарратологической традиции именуемого наррататором или имплицитным читателем. В качестве рабочего предложено следующее определение нарратора: нарратор (имплицитный автор) – это продуцент, ответственный за отбор лексико-семантического и грамматико-синтаксического материала для последующего построения фикционального текста.

Вторая глава «Специфика функционирования грамматических конструкций при репрезентации актантов в художественных текстах постмодернистского дискурса» посвящена грамматической спецификации отображения нарратора и наррататора в исследуемых текстах с учётом языка повествования. При сравнении проанализированных романов, написанных на одном языке, сделан предварительный вывод о том, что язык произведения не является единственным фактором, влияющим на главенство того или иного способа манифестации нарратора и наррататора.

В третьей главе «Лексические способы манифестации имплицитных актантов в фикциональных текстах» осуществляется анализ специфики манифестации имплицитных актантов посредством лексического оформления текстов. В ходе анализа предмета исследования в лексико-семантическом аспекте был исследован феномен, обозначенный нами как вербально-темпоральные несоответствия, т.е. случаи, когда отобранная для текста лексика заведомо не релевантна времени либо месту действия повествуемого текста.

В четвёртой главе «Имплицитные актанты в интертекстуальном аспекте фикционального пространства» рассматривается отображение нарратора и нарратата посредством интертертекстуальных элементов текста, включающих прежде всего вариации прецедентного феномена. В ходе анализа четырёх романов на предмет использования интертекстуальности было установлено, что как русскоязычные, так и немецкоязычные романы содержат определённое количество отсылок к претекстам самой различной маркировки – от античных прообразов и библейских мифологем до отсылок к другим произведениям одного и того же автора, объединяющим творчество писателя в единое гипертекстуальное пространство (что особенно заметно на примере М.Л. Степновой и Б. Акунина). Однако частотность отсылок к прецедентным текстам отличается от текста к тексту (“Das Parfum” – 102, “Die Vermessung der Welt” – 4, «Женщины Лазаря» – 94, «Азазель» – 89).

В заключении обобщаются результаты исследования национальной специфики манифестации имплицитных актантов и намечается дальнейшая перспектива исследования.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ ИМПЛИЦИТНЫХ АКТАНТОВ В ЛИНГВИСТИКЕ

1.1.Особенности и элементы фиктивной наррации. Фиктивный мир

Предметом особого внимания нарратологии как науки является собственно наррация и её образующие элементы. В силу того, что нарратология является сравнительно молодой наукой на стыке двух дисциплин (языкознание и литературоведение), терминологический аппарат теории повествования не структурирован должным образом, что объясняет отсутствие единого определения даже таких базовых понятий, как «нарратор», «имплицитный читатель» и, собственно, «наррация».

Стоит отметить, что к моменту выделения нарратологии в самостоятельную дисциплину она уже имела богатый терминологический и методологический инструментарий в качестве отрасли литературоведения. В российской традиции нарратология представлена прежде всего работами А.Н. Веселовского [Веселовский 1989], Б.В. Томашевского [Томашевский 1971], О.М. Фрейденберг [Фрейденберг. Электронный ресурс], М.М. Бахтина [Бахтин 1979] и др.; в немецкоязычной – К. Фридеманн [Friedemann 1965], К. Хамбургер [Hamburger 1957], Ф.К. Штанцеля [Stanzel 1979], В. Кайзера [Kayser 1956, 1965], Г. Мюллера [Müller 1948]; в англоязычной – П. Лаббока [Lubbock 2013], Н. Фридмана [Friedman 1955], К. Брукса и Р.П. Уоррена [Brooks 1943] и т.д. Несмотря на это, на сегодняшний день предмет нарратологии как научной дисциплины невозможно организовать как определившийся и чётко сформированный.

Согласно определению В. Шмида, «наррация (нем. Erzählung) является результатом композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке (лат. ordo artificialis)» [Шмид 2003, с. 159]. В то же время в работах

американских структуралистов наррация рассматривалась как способ человеческого общения посредством особой сюжетно-повествовательной организации текстов: «Понятие наррации обозначает нарративный акт как таковой и описывает потенциальную систему внутритекстовых нарративных ситуаций как особенно важную для повествовательных текстов стратегию передачи информации» (здесь и далее перевод наш. – Е.С.) [Decker 2007, S. 29].

Активное использование понятия наррации напрямую связано с публикацией работ французских постструктуралистов Р. Барта, Кл. Бремона, а также Цв. Тодорова (который, стоит уточнить, внёс неоценимый вклад в разработку термина «нарратология»), особенно его труда «Grammaire du Decameron» [Todorov 1978].

Одна из основных проблем нарратологии как теоретической межотраслевой дисциплины может быть сформулирована словами представителя американской традиции А. Данто [Danto 1968], стоявшего у истоков нарратологической экспансии в области историографии. В своих трудах А. Данто утверждал, что всякий рассказ представляет собой структуру, навязанную некоторым событиям; структура эта группирует события между собой и производит некоторое подобие отбора, исключающего некоторые из представленных событий из общей цепочки в виду их недостаточной существенности для конкретного рассказа.

Классик современной нарратологии Х. Уайт значительно расширил понятие «нарративной структуры», дополнив список непременных условий для её существования обязательным наличием интриги, таким образом включив в перечень особенностей композиционного построения наррации ещё и стилистический аспект, утверждая, что построение интриги заключается в придании истории смысла посредством объединения включённых в неё событий в единую архетипическую форму [цит. по White 1975, с. 7–8].

В настоящее время представители различных лингвистических школ по всему миру продолжают заниматься вопросами нарратологии. Подавляющее большинство из них определяют специфичность повествования лишь присутствием в тексте нарратора, следуя в этом вопросе за австрийским литературоведом Ф. Штанцелем. Опорным для данной теории является его труд «Теория повествования», где автор определяет «опосредованность (Mittelbarkeit) как жанровый признак повествовательных текстов» [Stanzel 1979].

Согласно определению Ж. Женетта, собственно наррация будучи предметом изучения нарратологии представляет собой мероприятие генерирующего характера, без которого не может существовать повествовательное высказывание [Женетт 1998в, с. 63–64]. Это утверждение даёт нам право полагать, что наррация представляет собой коммуникативное намерение продуцента, связывающее комуникативное и референтное событие в единое произведение в его «событийной полноте» [Бахтин 1979, с. 163]. Заметим, что акт наррации не сводится к отражению специфики того или иного жанра или конкретного произведения художественного, публицистического или научного дискурса, в то время как собственно наррация может включать в себя как вербальные, так и невербальные знаковые комплексы [Aumüller 2010], поскольку наррация может возникать также в случаях, когда продуцент не пишет, а говорит (примером может служить сказовая форма повествования, к теоретико-методологическим аспектам которой мы обратимся ниже), или думает, или вовсе не думает, а лишь воспринимает и оценивает отдельные аспекты окружающей его действительности [Шмид 2003, с. 197].

Основным признаком, различающим фактуальный и художественный текст, является фикциональность последнего, то есть свойство, благодаря которому изображённый в рамках текста мир воспринимается как фиктивный [Женетт 1998а, с. 344–367]. При этом изображаемым является не только само

внутритекстовое пространство, но и наполняющие его элементы, персонажи и события, представляющие собой тематические единицы, заимствованные реальным автором из окружающей действительности, но подвергшиеся изменениям в ходе адаптации к условиям фиктивной вселенной. Ввиду этого традиционное для фактуальных текстов «вынесение» [Hinausversetzung, по Ingarden 1972] внутритекстовых актантов за границы текста является невозможным применительно к фикциональным текстам; данный парадокс Жерар Женетт в своё время описал как «псевдореферентную функцию» или «денотацию без денотата» [Женетт 1998в, с. 64]. Наиболее ярко, на наш взгляд, описанное явление демонстрирует феномен города N, который не поддаётся идентификации и не может быть обнаружен ни на одной карте:

«В ворота гостиницы *губернского города NN* въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки:…» [Гоголь. Электронный ресурс-а].

«В *уездном городе N* было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что казалось, жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть» [Ильф, Петров 1992, с. 5].

Следует отметить, что в одном из проанализированных нами романов (а именно у М.Л. Степновой в «Женщинах Лазаря») в качестве фиктивного пространства также фигурирует город N в варианте «Энск».

Отметим, что фиктивный мир, созданный реальным автором, не исчерпывается лишь повествуемым миром (нем. erzählte Welt), включая в себя само повествование, а также нарратора и его адресанта в качестве вспомогательных элементов в процессе построения композиции повествования.

1.2. «Смерть автора» и “the poem itself”: феномен внутритекстового автора

1.2.1. Подходы к изучению категории авторства

Теория присутствия внутритекстового автора получила наиболее широкое развитие в пятидесятых годах XX века. Данная идея разрабатывалась в трудах Б.О. Кормана, считавшего, что автор в качестве «внутритекстового явления» находит воплощение посредством «соотнесённости всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст, и субъектами сознания – теми, чьё сознание выражено в тексте» [Корман 1992, с. 180].

В западноевропейской и американской нарратологической традиции понятие имплицитного авторства (implied authorship [Greimas 2005]), введённое американским литературоведом У. Бутом, нашло широкое применение. В противовес внедрённой Г. Флобером концепции «человека с фонарём», подразумевающей беспристрастность по отношению к повествуемому миру [Луков 2008, с. 352], У. Бут выделял заведомую субъективность повествования как основной признак присутствия имплицитного автора в тексте: «…якобы представляющий нормы и ценности произведения, имплицитный автор призван служить как критерием для критики этического толка, так и проверкой потенциально безграничного релятивизма интерпретации» [Booth 1977, p. 79].

Однако наряду с одобрением теория существования имплицитного автора сталкивалась и с критикой, что делает категорию нарратора в фикциональном тексте, пожалуй, одной из самых спорных на момент становления. Отрицание присутствия имплицитного автора (или же его приравнивание к абстрактному автору [Diaz 1986]) активнее всего развивалось в русле «антиавторских филиппик» [Ильин 1996в. Электронный

ресурс] 1940-х годов. Одним из основных постулатов критики послужила теория об “intentional fallacy” («преднамеренной ошибке»), выдвинутая У.К. Уимсаттом и М.С. Бердсли [Wimsatt 1976]. У.К. Уимсатт и М.С. Бердсли утверждали, что литературный текст, зарождаясь, отделяется от автора и больше ему не принадлежит. Таким образом, хрестоматийный вопрос «что хотел сказать автор?» становится нерелевантным, поскольку предметом интерпретации теперь становится не авторский замысел, а текст сам по себе (the poem itself). Выходом из ситуации, по мнению У.К. Уимсатта и М.С. Бердсли, являлось использование при интерпретации не аргументов, исходящих от самого поэта (т.е. реального автора), а только фактов, релевантных для внутритекстового пространства в рамках повествуемой истории (internal evidence).

Однако наиболее яростной критике понятие имплицитного автора подверглость в русле французского постструктурализма. Ю. Кристева [Kristeva 1978, p. 82–112], исходя из озвученного М.М. Бахтиным понятия «диалогичности», заменила автора представлением самодействующего текста, что в конце концов подвигло Р. Барта выдвинуть тезис о так называемой «смерти автора» (la mort de l'auteur) [Barthes 1994, с. 491–495]. В русле данного тезиса Р. Бартом была сформулирована теория «самодействующего текста», в соответствии с которой повествовательный акт в фикциональном произведении осуществляется не автором, а самим текстом, организованным в соответствии с принятыми для языка повествования культурными кодами и коммуникативными нормами.

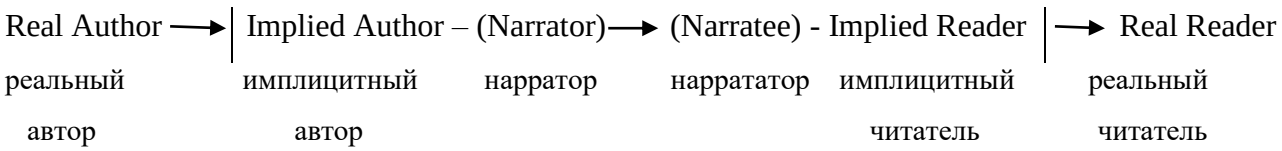
Следует отметить, что, критикуя категорию внутритекстового авторства, постструктуралисты так и не сумели предложить взамен хоть сколько-нибудь убедительной теории. Так, А. Нюннинг взамен понятия “implied author”, которое он считал терминологически неточным, предлагал вести речь о совокупности структурных отношений компонентов внутри текста [Nünning 1990]. Т. Киндт и Х.-Х. Мюллер в свою очередь пришли к

выводу, что имплицитного автора можно приравнять к реальному автору, что влекло за собой полное упразднение термина [Kindt 1999, S. 273–287].

1.2.2. Нарратор. Характеристика явления и обзор типологий

Основной особенностью повествовательного жанра является тот неоспоримый факт, что паратекстуальная коммуникативная триада «автор – изображаемое – читатель» дублируется внутри повествуемого мира путём воссоздания структуры «нарратор – повествуемый мир – нарратат ор» [Шмид 2003, с. 65]. Эту точку зрения как нельзя лучше отражает составленная С. Чэтменом схема нарративной коммуникации (схема 1).

Схема 1:



[Chatman 1990, p. 115]

Для лучшего понимания данной схемы рассмотрим адресанта изображаемой нарраторской коммуникации, именуемого имплицитным читателем, или нарратором.

Определение Дж. Фелана и П.Дж. Рабиновица звучит так (здесь и далее авторская орфография и пунктуация сохранены. – Е.С.): «имплицитный автор: версия реального автора, ответственного за выбор, который создает повествовательный текст как «данные слова в данном порядке» и который наполняет текст его или ее смыслами» [Phelan, Rabinowitz 2005, p. 546].

Таким образом, имплицитный автор – это продуцент, ответственный за отбор лексико-семантического и грамматико-синтаксического материала для последующего построения фикционального текста.

Уже упоминаемый нами термин «нарратор» более характерен для западной нарратологии, в то время как в русской традиции для обозначения носителя точки зрения используются термины «рассказчик» и «повествователь». Однако рассказчик и повествователь представляют собой разные повествующие субстанции, причём критерии их сходства-различия не установлены доподлинно и разнятся в зависимости от рассматриваемого аспекта и осуществляющей рассмотрение лингвистической школы. Так, В.Е. Хализев провёл дифференциацию этих понятий, опираясь на аспект точки зрения, утверждая, что повествователь осуществляет нарративный акт от третьего лица, в то время как рассказчик совершает повествование зачастую от первого лица единственного числа [Хализев 1988, с. 236]. В то же время Б.О. Корман ориентировался прежде всего на степень выявленности «носителя речи» [Корман 1992]. Не стоит забывать также о том, что зачастую мы имеем дело со слиянием реального автора и внутритекстового повествователя либо рассказчика [Падучева 1996а, с. 202], а потому термин «автор» в научной литературе употребляется как синоним вышеназванных понятий. Принимая во внимание перечисленные факты, в нашей работе мы решили остановиться на нейтральном термине нарратор.

Одной из базовых нарратологических категорий является термин «точка зрения» (англ. point of view). Это понятие, систематизированное П. Лаббоком, как правило описывает «отношение нарратора к повествуемой истории» [Lubbock 2013, p. 17]. В немецкоязычном дискурсе для обозначения данной нарратологической категории традиционно используются термины der Stand- или der Blickpunkt, однако наиболее частотным в плане употребления является термин die (Erzähl-)Perspektive.

Существует множество подходов к описанию повествовательной перспективы, причём они различаются не только задействованным терминологическим инструментарием и принципами построения типологии, но и определениями, составляющими базу для исследования их специфики – ср. представленные в западноевропейской нарратологии типологии Я. Линтвельта [Lintvelt 1981, p. 111–176], М. Маркуса [Markus 1985, S. 17–39], Х. Бонхайма [Bonheim 1990], А. Нюннинга [Nünning 1998], М. Яна [Jahn 1995, S. 29–50]; в русской нарратологической традиции им можно противопоставить теории В.М. Толмачева [Толмачев, 1996] и Н.Д. Тамарченко [Тамарченко, 2008]. Мы отталкивались в первую очередь от схемы, основанной на теории повествовательных ситуаций (Erzählsituationen) Ф. Штанцеля. Несмотря на то, что в своё время данная теория подвергалась ожесточённой критике специалистов, позднее она послужила основой для множества академических исследований, причём не только в русле немецкоязычной нарратологии.

Традиционно выделяют следующие разновидности повествовательной перспективы [Андреева 2009]:

1) повествование от первого лица, где повествователь является аналогом говорящего;

2) повествование от лица экзегетического рассказчика (аукториальная форма повествования);

3) несобственно-прямой дискурс, подразумевающий повествование от некоего третьего лица [Падучева 1995, с. 39].

В то же время представленная Ф. Штацелем система повествовательных ситуаций сводилась к двум оппозициям [Stanzel 1963]: идентичность / неидентичность сфер существования автора и повествуемого им мира и аукториальность / персональность повествования. Таким образом, можно выделить четыре чётко определяемые формы повествования, прибавив к критерию аукториальности-персональности оппозицию

«повествование от первого лица (нем. Ich-Erzählung)» – «повествование от третьего лица (нем. Er-Erzählung) [Steinberg 1971]. Осуществляют такое повествование рассказчики от первого и третьего лица соответственно (нем. Ich-Erzähler, Er-Erzähler).

В отличие от Ф. Штанцеля, П. Лаббок в своих работах [Lubbock 2013] рассматривал четыре подвида нарратора, Н. Фридман [Friedman 1955, S. 1160–1184] расширил данную классификацию до восьми типов, а немецкий нарратолог В. Фюгер [Füger 1972, S. 268–292] создал типологию, охватывающую двенадцать подвидов имплицитного автора, хотя описанные В. Фюгером типы далеко не всегда были достаточно мотивированы, поскольку не находили отражения в литературе, оставаясь сугубо теоретическими изысканиями.

Не менее оживлённая дискуссия велась касательно антропоморфности нарратора. Некоторые теоретики, такие как Р. Барт, старались избежать антропоморфизма рассказчика, однако на практике нарратор зачастую воспринимается реципиентом фикционального текста не как абстрактный повествователь, а как продуцент текста, в той или иной степени наделённый антропоморфными чертами, минимальным проявлением которых служат способность к мышлению и речи.

Мы говорим лишь об отдельных чертах, поскольку повествующая инстанция, даже являясь безусловно личностной, может не быть человеком. В таком случае существует два наиболее распространённых варианта манифестации нарратора. Первый тип нарратора, к которому мы обратимся, является богоподобным нарратологическим продуцентом, наделённым всеведением, который в нарратологической традиции обозначается как «олимпийский» [Shipley 1964, p. 439–440]. Помимо данной категории существует также довольно многочисленная группа так называемых ненадёжных нарраторов, значительная часть которых является животными.

Классический пример животного, принимающего роль нарратора – это «Золотой Осел» Апулея Платоника.

В продолжение античной традиции европейская литература предоставляет множество примеров «звериного» нарратора, развившихся в свою очередь на основе басен и сказок, перенимая, таким образом, некоторые их жанровые особенности. Примером такого нарратора может служить повествователь из «Житейских воззрений кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана [Гофман. Электронный ресурс]. Следует отметить, что все «звериные» нарраторы являются заведомо ненадежными (unreliable), поскольку априори не способны адекватно воспринимать человеческую действительность [Nünning 1998, p. 53–73].

Помимо животных в качестве ненадёжного нарратора могут выступать также неодушевлённые предметы и абстрактные понятия. В качестве примера можно привести роман М. Зусака «Книжный вор», где повествование ведётся от «лица» смерти:

«Я мог бы представиться по всем правилам, но ведь в этом нет никакой необходимости. Вы узнаете меня вполне близко и довольно скоро – при всём разнообразии вариантов. Достаточно сказать, что в какой-то день и час я со всем радушием встану над вами. На руках у меня будет ваша душа. На плече у меня будет сидеть какая-нибудь краска. Я осторожно понесу вас прочь» [Зусак 2013, с. 9–10].

Наряду со степенью надёжности одной из важнейших характеристик нарратора является его выраженность, то есть имплицитное или эксплицитное изображение [Schmid 1989, S. 433–449].

Эксплицитное изображение нарратора базируется на его своеобразной саморепрезентации; так, в ходе ознакомления потенциального реципиента с текстом такой повествователь может не только представиться, называя собственное имя, но и подробно описать себя как повествующее «я», знакомя читателя с элементами собственной биографии или образом мышления.

Упомянутое повествующее «я» (erzählendes Ich в немецкоязычной теории) [Spitzer 1928, S. 365–497; Stanzel 1963, S. 61–62] является наряду с повествуемым «я» одной из двух составляющих диегесиса; в англоязычных источниках ему соответствует термин “narrating self“ [Cohn 1981, p. 180]. Минимальной степенью эксплицитности нарратора является употребление местоимённых и глагольных форм первого лица, что представляет собой грамматическую манифестацию нарратора в тексте; ввиду этого эксплицитное изображение нарратора можно считать факультативным приёмом, тогда как имплицитное присутствие автора в фикциональном тексте имеет фундаментальный характер, и эксплицитное изображение лишь надстраивается над имплицитным [Сафронова 2018б] и неспособно к самостоятельному существованию.

В то же время степень присутствия и выраженности повествуемого «я» (нем. erlebendes Ich, англ. experiencing self) в диегесисе широко варьируется. Ж. Женетт [Женетт 1998б, с. 60–280] рассматривал два вида присутствия повествуемого «я» в тексте, предполагая, что нарратор может быть либо главным героем (автодиегетический нарратор, как, например «Джейн Эйр» Ш. Бронте), либо повествующим очевидцем (доктор Уотсон у А. Конан-Дойля). Однако С. Лансер в рамках терминологии Ж. Женетта предложила более детализированную типологию видов нарратора, включающую шесть типов участия повествуемого «я» в диегесисе:

1) непричастный;
2) непричастный очевидец;
3) протагонист-очевидец;
4) второстепенный персонаж, осуществляющий повествование;
5) один из главных персонажей, принимающий роль нарратора;
6) нарратор-протагонист [Lanser 1984, p. 160].

Имплицитное изображение как базовый способ презентации нарратора в тексте осуществляется при помощи индициальных знаков, которые в свою

очередь основываются на экспрессивной функции языка, или, как её обозначают в немецкой нарратологии, функции Kundgabe или Ausdruck [Bühler. Электронный ресурс]. В индициальном изображении имплицитного автора выделяют следующие приёмы:

1. Отбор элементов для построения повествуемого мира, включающего в себя персонажей, их действия и ситуации с их участием.

2. Детализация отобранных элементов, их спецификация в зависимости от условий повествуемого мира.

3. Композиционное оформление фикционального текста, предусматривающее расположение элементов, отобранных для наполнения повествуемого мира, в строгом соответствии с порядком, задуманным реальным автором.

4. Лексико-семантическая и грамматико-синтаксическая презентация элементов.

5. Имплицитная либо эксплицитная оценка элементов, отобранных нарратором.

6. Комментарии нарратора о повествуемом мире.

Итогом взаимодействия всех шести приёмов является имплицитное выражение нарратора, которое может становиться эксплицитным при наличии эксплицитной оценки элементов. Таким образом нарратор в фикциональном тексте представляет собой конструкт, который потенциально способен обнаруживать также признаки личностной индивидуальности разной степени выраженности, но может также являться лишь безличным носителем авторской модальности (например, иронии) по отношению к описываемым событиям.

Наряду с вопросом о степени индивидуальности нарратора одним из основополагающих для современной нарратологии является вопрос о том, в каждом ли фикциональном произведении в той или иной степени

присутствует нарратор. Согласно М.-Л. Рьян [Ryan 1981], тезисы по этой проблеме сводятся к трём подходам.

Теоретики, являющиеся приверженцами первого подхода, не различают ярко выраженного нарратора и нарратора, не наделённого индивидуальностью, основной упор делая на его присутствие в фикциональном тексте. Такой позиции придерживались прежде всего французские нарратологи, исходя из тезиса о том, что безличное повествование, обозначенное теоретиками как «безнарраторская наррация» [Ильин 1996б, с. 79–81], заведомо невозможно.

Другой подход, получивший распространение прежде всего в русле американской нарратологии, напротив, акцентирует внимание на дифференциации личного и обезличенного повествования. Последний тип в форме т.н. «всеведущего повествования» наиболее ярко представлен в анонимном повествовании как у Э. Хемингуэя [Chatman 1986] и Ч. Паланика. Один из представителей этой теории, С. Чэтмен, рассматривал анонимную наррацию в рассказах Э. Хемингуэя как феномен «не-наррации» (non-narration), при которой акт повествования сводится к некомментированному изложению фактов. В рамках не-наррации у С. Чэтмена в качестве повествующего актанта фигурировал, соответственно, «не-нарратор» (non-narrator). Согласно выдвинутому последователями С. Чэтмена тезису, повествование в подобных нарративах осуществляется персонажами за счёт последовательной перспективизации каждого из очевидцев повествуемых событий [Banfield 1983].

Третий подход, сформулированный М.-Л. Рьян, представляет собой компромиссный вариант, вобравший в себя черты обоих подходов, описанных нами выше. Если французские теоретики рассматривали безличного нарратора как повествующую индивидуальность, а англоязычные нарратологи отрицали необходимость его присутствия, то с точки зрения

М.-Л. Рьян безличный нарратор выступает как «абстрактный конструкт, лишенный человеческого измерения» [Ryan 1992, p. 112].

Мы склонны придерживаться первого подхода, поскольку даже минимальное присутствие не может считаться отсутствием. Даже те типы наррации, которые причислялись С. Чэтманом и его сторонниками к «не-наррации», представляются нам не лишёнными некоей имплицитной оценки, основанной на подборе таких композиционных элементов, как реплики персонажей – пусть даже и не комментированные. Поскольку тезис о самофункционирующем тексте рассматривается нами как не имеющий достаточной доказательной базы, мы приходим к выводу, что присутствие как минимум скрытого нарратора является непременным атрибутом любого текста, снабжённого некоторой степенью нарративности и включённого в круг научных интересов нарратологии.

1.2.3. Имплицитный читатель как оппонент нарратора

До того, как к вопросу обратились представители французского структурализма, польские нарратологи исследовали понятие имплицитного читателя. М. Ясиньска [Jasińska 1965, p. 215–251] в своей работе описывала критерии разграничения понятий «реальный читатель» (czytelnik realny) и «эпический читатель» (czytelnik epicki), причём по её задумке первый являлся фигурой, эквивалентной конкретному читателю, в то время как второй воплощал читателя фиктивного. В свою очередь М. Гловиньски [Głowiński 1967] предпринял попытку разделения понятий абстрактного и фиктивного читателя, рассматривая их как реципиента в широком и узком смысле соответственно; однако и в настоящее время в научной литературе как на русском, так и на иностранных языках можно столкнуться со смешением понятий имплицитного и фиктивного читателей, а также с

полным отрицанием разницы между ними в рамках фикционального текста. Ж. Женетт отождествлял «экстрадиегетического наррататора» (т.е., согласно его определению, не принадлежащего повествуемому миру адресата, к которому потенциально обращается «олимпийский» нарратор [Genette 1983, p. 67]) с задуманным / имплицитным читателем. В то же время Ш. Риммон-Кенан под имплицитным читателем понимает содержание того образа реципиента, который имел в виду реальный автор, то есть представление конкретного автора о получателе знакового кода, содержащегося в его произведении [Rimmon-Kenan 1976, p. 33–62].

Помимо употребляемого нами стилистически нейтрального понятия «имплицитный читатель» существовали и другие определения для данного реципиента. Упомянутое выше понятие «наррататор», введённое И.П. Ильиным [Ильин 1996а, с. 61–63], является русскоязычным эквивалентом французского термина “*narrataire”* [Prince 1973, p. 178–196] и английского “*narrate”* [Prince 1971, p. 100–106]. Впервые он был использован Р. Бартом как элемент дихотомии “*narrateur”* – “*narrataire”* [Barthes 1966, p. 10].

М. Гловиньский в свою очередь для обозначения имплицитного читателя предлагал концепт виртуального реципиента (wirtualny odbiorca), описывая два его подвида, различающиеся по способу репрезентации скрытых смыслов – так называемого «пассивного читателя» (czytelnik bierny), являющегося реципиентом выражаемых в произведении скрытых смыслов и не участвующего в их потенциальной реконструкции, и «активного читателя» (czytelnik czynny), непосредственно участвующего в восприятии смыслов и их последующей реконструкции на более поздних этапах взаимодействия актантов в рамках акта наррации [Głowiński 1967].

В это же время в русле немецкой нарратологии Г. Гримм на основе введённого Э. Вольффом понятия «задуманный читатель» (intendierter Leser) [Wolff 1971, S. 141–166] разработал собственную теорию, разделив фигуру

задуманного читателя на два компонента – «воображаемого» (imaginierter Leser) и «концепционального» (konzeptioneller Leser) [Grimm 1977, S. 38–39].

В свою очередь отечественные теоретики также неоднократно предпринимали попытки классификации и систематизации типов наррататора. Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелев ввели в широкое употребление термин «концепированный читатель» [Рымарь 1994, с. 119–121], в то время как Б.О. Корман противопоставлял имплицитному автору «читателя как постулируемого адресата, идеальное воспринимающее начало» [Корман 1992, с. 175], что совпадает с принятым в современной нарратологии определением абстрактного читателя, но никак не имплицитного.

Все приведённые выше термины, несмотря на имеющиеся разночтения, в том или ином аспекте описывают существующий в рамках нарратива образ читателя, хотя употребление каждого из понятий выделяет его различные черты и функции, что делает онтологический статус наррататора как внутритекстового актанта недостаточно конкретным; поэтому нам представляется целесообразным для начала уточнить содержание и сферу применения понятия «имплицитный читатель».

В схеме нарративной коммуникации С. Чэтмена понятие имплицитного читателя / наррататора (implied reader / narratee) было приведено как оппозиция нарратору, однако правильнее было бы рассматривать этих актантов не как оппонентов, а как участников одного целого, находящихся в отношении субординации. Вот, что об этом пишет Ж. Женетт:

«Автор нарратива, как и всякий автор, обращается к читателю, которого еще не существует в тот момент, когда автор обращается к нему, и который может никогда не существовать. […] …имплицитный читатель – это идея о возможном читателе, возникшая в голове реального автора» [Genette 1983, p. 49].

Г.И. Шоу, опираясь на данное высказывание Ж. Женетта, продолжает: «Последствия этого, казалось бы, безобидного наблюдения, основанного на

здравом смысле, значительны, поскольку оно имеет тенденцию разрушать симметрию диаграммы коммуникации, делая термин “аудитория” в правой части диаграммы менее существенными, чем термин “рассказчик” в её левой части» [Shaw 2005, p. 301].

В отличие от Г.И. Шоу, мы придерживаемся мнения, что симметрия во взаимоотношениях нарратора и имплицитного читателя заведомо невозможна, поскольку имплицитный реципиент (читатель либо слушатель) является не более чем репрезентацией коммуникативной интенции имплицитного автора, а именно, цитируя Ж. Женетта, «идеей автора о возможном читателе».

С точкой зрения Ж. Женетта частично соглашается и А. Нюннинг, который утверждает: «…более того, если имплицитный автор эквивалентен всему тексту, и если его или ее аналог имплицитный читатель также рассматривается как предполагаемая текстовая функция, то имплицитный автор эквивалентен имплицитному читателю или является его частью» [Nünning 1997, p. 102].

Обратимся к определению авторства Дж. Фелана и П.Дж. Рабиновица: «наррататор: аудитория, к которой непосредственно обращается нарратор; степень, в которой эта аудитория наделена характеристиками, сильно различается» [Phelan, Rabinowitz 2005, p. 548].

История разработки понятия наррататора, как и в случае нарратора, насчитывает не одно десятилетие. В труде У. Бута “The Rhetoric of Fiction” [Booth 1983] имплицитный читатель (implied reader) рассматривается как внутритекстовый актант, являющийся эквивалентным абстрактному автору, но осуществляющий лишь восприятие переданных посредством нарративного акта знаковых кодов, а не их продукцию. В. Изер характеризовал имплицитного читателя (нем. impliziter Leser [Iser 1994,

S. 60]) как «внедрённую в текст структуру», не существующую в реальности и не наделённую даже минимальной степенью антропоморфности, а являющуюся лишь воплощением писательских ориентировок.

В нашей работе мы рассматриваем только зафиксированного в тексте читателя, в то время как терминологический аппарат нарратологии выделяет также концепт “intendierter Leser” (задуманного читателя) в соответствии с терминологией Х. Линк [Link 1980, S. 28] и Г. Гримма [Grimm 1977, S. 38–39], существующего лишь в представлении конкретного автора и реконструкция и детализация которого невозможна без привлечения дополнительной внетекстовой информации. При этом задуманный читатель в отличие от имплицитного не является составляющей произведения, поскольку представляет собой часть неосуществлённого замысла реального автора [Grimm 1977].

Подобно своему продуцирующему оппоненту в рамках акта наррации, т.е. нарратору, наррататор потенциально способен представать в тексте в двух формах – эксплицитной либо имплицитной.

Экспликация наррататора осуществляется посредством грамматических форм, а именно употребления глагольных и местоимённых форм второго лица или общепринятых формул обращения, характерных для языка повествования. Сконструированный таким образом внутритекстовый «читатель» (как и нарратор) может быть конкретизирован – от минимально выраженной степени антропоморфности, манифестированной в мышлении и речи, до элементов биографии:

«А теперь, *почтеннейшая публика,* последует короткий антракт. Насладитесь воспоминаниями о номере «Ленивая удавка», скоро *вас* ждёт ещё много интересного» [Дивер 2004, с. 21].

“*Dear Constant Reader,* life is a capricious business” [King 2004, p. 3]. – «*Дорогой Постоянный Читатель!* Жизнь полна неожиданностей» [Кинг. Электронный ресурс].

Частотным приёмом является употребление нарратором местоимений и глагольных форм первого лица множественного числа с целью подчеркнуть общность среды и опыта с собственным предполагаемым адресатом [Сафронова 2019]:

«Что дальше происходило диковинного в Москве в эту ночь, *мы не знаем* и доискиваться, конечно, не станем, тем более что настает *пора переходить нам* ко второй части этого правдивого повествования» [Булгаков 2009, с. 239].

“...but I don’t have a name anymore. Hardly *any of us* do. *We lose* them like car keys, *forget* them like anniversaries” [Marion 2010, p. 6]. – «У меня больше нет имени. У *нас* их почти не осталось. *Мы теряем* имена, как ключи, *забываем,* как годовщины» [Марион 2011, с. 5].

Имплицитное изображение наррататора, в свою очередь, базируется на той же самой экспрессивной функции, что и описанное нами изображение нарратора. Выявленность имплицитного читателя непосредственно связана с эксплицитностью нарратора: с повышением степени экспликации нарратора зачастую возрастает и степень выраженности при манифестации в тексте фигуры наррататора, однако степени эти далеко не всегда совпадают, т.е. присутствие в тексте максимально конкретизированного эксплицитного нарратора вовсе не свидетельствует от том, что и его нарративный оппонент будет наделён конкретными чертами.

Присутствие имплицитного читателя в тексте было и остаётся весьма спорным явлением. Так, Дж. Принс, выдвинув теорию о «сигналах наррататора» (sign aux du narrataire) [Prince 1971], подвергся настолько жёсткой критике, что вынужден был от неё оказаться. Однако данная теория имела и своих сторонников, например Р. Харвега [Harweg 1979, S. 113]; а М. Пратт разработала на базе теории Дж. Принса своё учение, согласно которому сигналы наррататора приравнивались к характеристике нарратора [Pratt 1982, p. 212]. В. Шмид, выдвинувший тезис о возможности

неприсутствия наррататора в тексте [Schmid 1984a, S. 523–552], сам опроверг его, утверждая, что фиктивный читатель есть в каждом нарративе [Schmid 1984б, S. 79–118].

Данное утверждение В. Шмида кажется нам верным, поскольку к свойствам нарратора, манифестированным в тексте, относится также его модальность по отношению к адресату, его отношение к нему. Таким образом, при невозможности безнарраторской наррации становится невозможной и наррация без наррататора.

1.3. Языковедческая проблематика описания интертекстуальности. Прецедентность как способ манифестации имплицитных актантов

Несмотря на то, что наше исследование сопряжено прежде всего с изучением лингвистической специфики наррации в проанализированных текстах, мы решили обратиться также к интертекстуальности современного текста. Хотя большинство теоретиков причисляют данный феномен к области литературоведения, мы склонны считать, что это явление носит скорее языковедческий характер, поскольку оно апеллирует к неким интертекстуальным знакам (что автоматически относит интертекстуальность к области научных интересов семиотики).

Попытка исследования интертекстуальности как внутритекстового феномена была предпринята ещё А.Н. Веселовским; в своих работах по сюжетной поэтике он выдвинул идею, согласно которой в рамках каждой новой литературной эпохи авторы не создают новых сюжетов, а лишь наполняют новыми смыслами и идеями уже существующие «устойчивые мотивы» [Веселовский 1989, с. 40]. Важным пунктом теории А.Н. Веселовского является тезис о том, что понимание фикционального произведения напрямую зависит от компетентности реального читателя. Той

же точки зрения придерживался и А.А. Потебня, утверждая, что каждый последующий автор «досоздаёт» поэтический образ, отбирая искомый концепт для творчества. В то же время задача читателя состоит в том, чтобы «объяснять состав и происхождение внешней и внутренней формы, приготовляя только слушателя к созданию своего значения» [Потебня 1976, с. 331].

Важным источником теории интертекстуальности стали исследования М.М. Бахтина, в работах которого впервые в отечественной лингвистике рассматривалась проблематика использования «чужого слова» и его функций в рамках художественного произведения. В своих трудах М.М. Бахтин привёл одно из первых определений интертекстуальности, употребив для обозначения данного феномена понятие «чужое слово», которое было им самим охарактеризовано как «слово, употребленное в кавычках, то есть ощущаемое и употребляемое как чужое» [Бахтин 1986, с. 300]. Кроме того М.М. Бахтиным была предпринята попытка классификации встречающихся интертекстем, для чего им была составлена типология, включавшая три условных категории:

1) «чужие слова», воспринимаемые в ходе социализации и приобщения в культуре;

2) «свои-чужие слова», представляющие собой воспроизведение ранее услышанных слов;

3) свои слова, носящие творческий характер [Бахтин 1986, с. 365].

Термин «интертекстуальность» был введён Ю. Кристевой, опиравшейся на труды М.М. Бахтина, и описывался следующим образом: «Интертекстуальность – социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» [Кристева 2000, с. 27]. Основополагающей для работ Ю. Кристевой являлась идея некоего диалога, потенциально возникающего из-за невозможности единственно верного прочтения поэтического знака вкупе с вариативностью его интерпретации [Кристева 2004, с. 429].

Понятие интертекстуальности по сей день регулярно становится поводом для оживлённой дискуссии среди теоретиков не только языкознания, но и литературоведения, историографии и философии. Особенно актуальным является вопрос о разграничении языковедческого и литературоведческого подходов к исследованию интертекстуальности и её проблематики. Так Т.Ю. Аветова под лингвистическим подходом понимала изучение «литературных влияний» текстов друг на друга, в то время как литературоведческий подход сводился к анализу предлагаемого интертекста с позиции читателя [Аветова 1993, с. 67].

В противоположность Ю. Кристевой, мы рассматриваем данный приём не как аргумент в пользу существования «самодействующего текста», но как доказательство присутствия имплицитного автора, который и «принимает решение» об отборе конкретных интертекстуальных элементов и их композиции внутри текста в определённом порядке. Задействованные в композиционном построении индициальные знаки в свою очередь ориентированы на потенциального реципиента, подтверждая тем самым теорию о невозможности безнарраторской наррации и вместе с тем подразумевая присутствие в тексте, содержащем интертекстуальные отсылки, имплицитного читателя. Так Л.А. Грузберг в своих трудах подчёркивает, что интертекстуальность – это стратегия декодировки глубинных семантических слоёв любого произведения, а сам интертекст «немыслим без энергии читателя», т.е. любое взаимодействие с интертекстом подразумевает непременное наличие эрудированного реципиента [Грузберг. Электронный ресурс].

Согласно утверждению Н. Пьеге-Гро, интертекстуальность как свойство текста – это констатация того, что любой текст заведомо окружён множеством произведений, ему предшествовавших, и что невозможно совершенно избавиться от накопленного ранее «литературного багажа»: «…ни один текст не может быть написан вне зависимости от того, что было

написано прежде него; любой текст несет в себе, в более или менее зримой форме, следы определенного наследия и память о традиции» [Пьеге-Гро 2008, с. 6].

Несмотря на то, что в современном языкознании существует множество разноплановых концепций интертекстуальности, в большинстве исследований она рассматривается как связь, возникающая между двумя текстами, условно определяемыми во временном отношении как более ранний и более поздний. Согласно утверждению А.К. Жолковского, «в начале всякого слова всегда было какое-то чужое слово, литература занята собой и собственной генеалогией больше, чем всем остальным, и поэтому пронизана интертекстуальностью» [Жолковский 1994, с. 17]. Структура художественного текста, рассматриваемого как более поздний, может включать элементы более раннего, причём подобные включения могут осуществляться автором как намеренно, так и неосознанно. По мнению Ю.П. Солодуба, связь двух произведений может быть выражено в сходстве или полном совпадении таких категорий, как сюжет, композиция, архетипы героев произведения, стилистические приёмы etc. [Солодуб 2000, с. 51].

По данным «Стилистического энциклопедического словаря русского языка» интертекстуальность – это «текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения» [Баженова 2003, с. 104]. На наш взгляд, наиболее метафорично в данном контексте звучит определение Ж. де Лабрюйера, утверждавшего: «Урожай самых мудрых и прекрасных наблюдений над человеческими нравами снят, и нам остается лишь подбирать колосья, оставленные древними философами и мудрейшими из наших современников» [Лабрюйер 1964, с. 403].

В узком смысле интертекстуальность рассматривается как диалогические взаимоотношения между текстами, при которых один из них

содержит явные отсылки к существующим претекстам [Фатеева 1998; Чернявская 2009; Кузьмина 1999]. При этом непременным условием возникновения таких взаимоотношений является не только процесс внедрения автором в текст претекстовых фрагментов, но и восприятие адресатом коммуникации авторской интенции и последующая декодировка внедрённого в текст знакового кода. Данный подход к рассмотрению интертекстуальности вполне подтверждает выдвинутый нами тезис о том, что сам по себе феномен интертекстуальности является достаточным основанием для наличия в текстуальном пространстве некоего предполагаемого читателя, являющегося потенциальным адресантом введённых в текст аномалий, иначе говоря – тем, кто призван подвергнуть эти самые аномалии дешифровке.

В современной теории языка актуальной научной проблемой являются не только общие вопросы интертекстуальности, но также вопрос о типологии основных её форм. Так, И.В. Арнольд предлагает разделять основные формы интертекстуальности по принципу внешней и внутренней атрибутики: «При внешней интертекстуальности смена субъекта речи – реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А внутренняя интертекстуальность (письма, дневники, литературные герои) – по существу фиктивная» [цит. по Баринова 2008].

В нашем исследовании мы отталкивались прежде всего от классификации, первоначально предложенной Ж. Женеттом, которая на более поздних этапах получила развитие в трудах других лингвистов, например, Н.А. Фатеевой [Фатеева 2013], Н.С. Олизько [Олизько 2002] и др. Ж. Женетт предлагал разделять интертекстуальные формы на:

1) собственно интертекстуальные;

2) паратекстуальные, включавшие такие элементы как предисловия, введения и иллюстрации;

3) метатекстуальные, выполнявшие критическую функцию (комментарии);

4) гипертекстуальные.

Собственно интертекстуальные элементы по типологии Ж. Женетта включали в себя цитаты, аллюзии, реминисценции [цит. по Фатеева 1998, с. 30], на дальнейшей классификации которых мы остановимся подробнее.

Наиболее классической интертекстуальной формой является цитата. «Литературный энциклопедический словарь» (1987) даёт следующее определение цитаты: «В художественной речи и публицистике цитата – стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова» [Гришунин 1987, с. 333].

Более сложная форма интертекстуальности носит название аллюзии. «Большая советская энциклопедия» даёт такое следующее определение: «Аллюзия (от лат. allusio – шутка, намёк), в художественной литературе, ораторской и разговорной речи одна из стилистических фигур: намёк на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» [Прохоров 1960, с. 215].

В то же время К.Р. Новожилова, формулируя собственное определение аллюзии, акцентирует внимание на том, что этот приём «содержит в себе намёк на литературный или общекультурный факт, входящий в тезаурус и автора, и читателя» [Новожилова 2007, с. 84].

Принципиально отличается от цитирования и аллюзии приём реминисценции. Н.И. Усачёва в своём исследовании говорит об основополагающем критерии при различении цитаты и реминисценции, а именно о категории точности цитирования: цитату Н.И. Усачёва определяет как «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста», а реминисценцию – как «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о

другом произведении» [Усачёва 1974, с. 28]. Согласно тезису Н.И. Усачёвой, любая неточная цитата априори может рассматриваться как реминисценция. Частично соглашаясь с позицией Н.И. Усачёвой, А.А. Морозов уточняет, что реминисценция в качестве сознательного приёма «рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя» [Морозов 1985, с. 162], что прочно связывает данный приём с присутствием в тексте имплицитного читателя.

В свою очередь реминисценция и аллюзия имеют схожий функционал, однако аллюзия указывает на какой-либо реальный факт (будь то некое событие или даже историческое лицо), в то время как реминисценция непременно ссылается на текст [Кузьмина 1999]. По формулировке Г.В. Денисовой, реминисценция может появляться в тексте неосознанно, тогда как аллюзия призвана оказывать определённый эффект на задуманного читателя [Денисова 2003, с. 61], из чего следует, что аллюзия всегда ориентирована на потенциального реципиента воспроизводимого текста и способна выполнить свою коммуникативную функцию лишь при условии, что реальный читатель знаком с источником аллюзии.

Подводя промежуточный итог, можно заключить, что типы интертекстуальности, выделяемые в ходе составления классификаций, не являются окончательными. В данной работе мы опираемся на классификацию, предложенную Н.А. Фатеевой, поскольку она представляется нам наиболее полной и включает в себя все аспекты интертекстуальных отношений, необходимые для проведения нашего исследования.

Вне зависимости от того, вписывается в текст цитата, аллюзия или реминисценция, интертекстуальность как свойство текста проявляется в использовании прецедентных текстов. Сам термин был введён в терминологический аппарат языкознания Ю.Н. Карауловым, который относил к категории прецедентных текстов интеллектуально-эмоциональные блоки, включающие образы и стереотипы, которые используются

носителями языка с целью переключения «из “фактологического” контекста мысли в “ментальный”, а возможно, и обратно» [Караулов 2003, с. 220]. В качестве упомянутых Ю.Н. Карауловым стереотипов могут выступать известные изречения, крылатые выражения, популярные цитаты из классической литературы и продуктов массовой культуры современности (рекламные слоганы, лозунги, фразы из кинофильмов и др.), а также невербальные знаки, апеллирующие к произведениям живописи, архитектуры, музыки и др.

Среди черт, которые должен обнаруживать текст, чтобы считаться прецедентным, традиционно выделяют:

1) значимость для аудитории в познавательном и эмоциональном отношении;

2) сверхличностный характер (узнаваемость);

3) востребованность [Караулов 2003, с. 216].

Лишь тексты, соответствующие трём приведённым выше критериям, Ю.Н. Караулов причислял к прецедентым. В качестве примера таких текстов он приводил стереотипы, называя их готовым «строительным материалом» для использования в процессе коммуникации, а также любые частотные маркированные языковые единицы, апеллирующие к культурной памяти носителей конкретного языка, на котором воспроизводится текст, что косвенно отсылает нас к сверхличностному характеру прецедентных текстов.

Традиционно выделяют следующие способы функционирования прецедентных текстов в рамках художественного текста:

1) натуральный, при котором претекст доносится до реципиента в первозданном виде;

2) вторичный, включающий трансформацию вербального претекста в иной вид искусства (оперу, балет, скульптуру и др.). К этому способу также относятся критические размышления по поводу претекста, представленные в исследованиях, рецензиях и др.;

3) лингвосемиотический, при котором обращение к претексту осуществляется «намёком, отсылкой, признаком» [Караулов 2003, с. 217].

В качестве основного способа манифестации прецедентных текстов рассматривается лингвосемиотический, связанный со скрытым цитированием и преобразованиями текстового материала, поскольку претексты, как правило, не воспроизводятся целиком из-за большого объёма, Основным способом существования прецедентных текстов является семиотический способ, так как эти тексты, как правило, не приводятся целиком из-за своего большого объема и прецедентности, т.е. «включенности в фонд обязательных знаний в данной национальной культуре и в силу этого – общеизвестности, знакомости каждому носителю данного языка» [Караулов 2003, с. 238].

Теория прецедентности, сформировавшаяся в русле отечественной лингвистики, отражает тот факт, что само явление прецедентности чрезвычайно востребовано современной коммуникацией, в ходе которой прецеденты являются не только маркерами культурного состояния общества, но и задают определённый алгоритм речевого поведения участников коммуникации. Прецедентный феномен получил рассмотрение в различных аспектах и сферах коммуникации (см.: Н.Д. Бурвикова [2006], Д.Б. Гудков [2000; 2008], Л.Д. Гудков [1996], И.В. Захаренко [1997], В.Г. Костомаров [2001], В.В. Красных [1997; 1998], А.А. Махова [2014], Г.Г. Слышкин [2000], В.Ю. Арбузова [2007] и др.). Существенным в концепциях исследований некоторых учёных является выделение уровней прецедентности на основе критериев их связи с памятью, с лексиконом языковой личности реципиента как индивидуума и как представителя социума [Гудков 2000, с. 24].

Прецедентные феномены условно разделимы на прецедентные тексты, ситуации, высказывания и имена.

Большинство теоретиков рассматривают прецедентные тексты как последовательность знаковых единиц, наделённую значимостью для определённой культурной группы [Слышкин 2000, с. 28]. К числу

прецедентных текстов относятся произведения художественной литературы, тексты песен, рекламные слоганы, фразы из фильмов и др.

Прецедентное высказывание представляет собой репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности. К ним относятся цитаты в традиционном понимании, названия произведений, случаи полного воспроизведения претекста, пословицы и поговорки. Некоторые лингвисты отстаивают тезис о том, что за прецедентным высказыванием всегда стоит прецедентный феномен – текст или ситуация, играющие важную роль в последующем формировании смысла высказывания [Захаренко 1997, с. 85], что сообщает данному явлению некоторую степень лингвистической факультативности.

В качестве прецедентного имени может выступать индивидуальное имя, отсылающее реципиента знакового кода к:

1) широко известным текстам, носящим статус прецедентных (например, Сонечка Мармеладова, Шерлок Холмс и др.);

2) ситуации в реальном мире, известной носителям языка повествования (Дантес, Колумб и др.).

С нашей точки зрения, в качестве прецедентных имён могут также рассматриваться имена общеизвестные, возникшие в таких областях человеческой деятельности, как литература и искусство, политика и религия, наука, военное дело и др. Однако наиболее «продуктивной» в плане возникновения прецедентных имён областью является именно литература, поскольку в качестве прецедентных имён могут выступать как имена собственно писателей, так и их персонажей.

На современном этапе развития отечественной лингвистики не существует единого мнения о том, как между собой соотносятся понятия «интертекстуальность» и «прецедентность»; большинство теоретиков не проводят между этими понятиями чёткой границы [Сметанина 2002]. В то же время прецедентность может рассматриваться как особая разновидность

интертекстуальности или, напротив, включать в себя интертекстуальность [Орлова 2010].

В нашем исследовании мы исходим из того, что прецедентность является одной из разновидностей интертекстуальности, проявляющейся посредством внедрения в текст претекстов в форме прецедентных текстов, имён, высказываний и др. В художественных текстах функционируют интертекстемы из разных слоёв культуры, однако, согласно нашим наблюдениям, наиболее частотными являются прецедентные тексты, имеющие своим первоисточником библейские и мифологические тексты, а также произведения писателей-классиков для каждого языкового дискурса соответственно.

Выводы к главе 1

Несмотря на наличие разночтений при описании категории авторства, большинство как отечественных, так и зарубежных теоретиков сходятся во мнении, что нарратор как внутритекстовое отражение автора обязательно присутствует в тексте в своей имплицитной либо эксплицитной ипостаси (ср. [Шмид 2003, с. 65], [Chatman 1986, p. 151], [Phelan, Rabinowitz 2005, p. 546], [Lubbock 2013, p. 17], [Lintvelt 1981, S. 111–176], [Nünning 1990], [Хализев 1988, с. 236], [Корман 1972, с. 33–34], [Падучева 1996, с. 202], [Тамарченко 2008]).

Наряду с существующим множеством взглядов на феномен внутритекстового автора, те из лингвистов, которые всё же признают невозможным существование безнарраторской наррации (обезличенного повествования, что близко к теории о самодействующем тексте [Шмид 2003]), сходятся во мнении, что эксплицитное присутствие нарратора в фикциональном тексте является комплементарным приёмом и лишь надстраивается над его имплицитным изображением, не являясь самостоятельным [Schmid 2009, S. 240]. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что эксплицитная манифестация нарратора в анализируемом тексте является доказательством его (нарратора) имплицитного присутствия.

Опираясь на выстроенную С. Чэтменом оппозицию «нарратор – наррататор», являющуюся составляющей дихотомии «автор – читатель» [Chatman 1986, p. 151], мы приходим к выводу о том, что утверждение о взаимосвязи эксплицитности и имплицитности повествователя является также справедливым и для его нарратологического оппонента, а именно – адресанта воспроизводимого в ходе акта повествования текста, которого в западноевропейской традиции именуют имплицитным читателем, или

наррататором (англ. narratee) (ср. [Booth 1983], [Iser 1976, S. 60], [Link 1980, S. 28], [Grimm 1977, S. 38–39].

Способы манифестации имплицитных актантов в фикциональном тексте, то наряду с классическими грамматическими и лексическими приёмами в рамках постмодернистского дискурса активно используется ещё и манифестация на интертекстуальном уровне, находящая выражение прежде всего в построении текста произведения на базе прецедентных текстов, апеллирующих к образам и понятиям, адресованным группе потенциальных реципиентов, способных к дешифровке полученного знакового кода, что сообщает фикциональному тексту некоторую степень интерактивности [Лучинская 2002, с. 241]. При этом одной из главных задач присутствующих в тексте актантов является обеспечение коммуникации внутри произведения, которая, тем не менее, выходит за его рамки, включая, помимо «задуманных», также вполне реальных автора и читателей.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ГРАММАТИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ ПРИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АКТАНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА

2.1. Сослагательное наклонение Konjunktiv I в немецкоязычном псевдоисторическом романе

Анализируя способы манифестации нарратора и нарратата в фикциональном тексте в аспекте немецкой грамматики, логично начать с такого распространённого и сугубо немецкоязычного явления, как употребление сослагательного наклонения Konjunktiv I для передачи косвенной и несобственно-прямой речи.

Как грамматическая структура Konjunktiv I представляет собой один из подтипов сослагательного наклонения. Другим его названием является императив косвенной речи, поскольку помимо НПР и косвенной речи Konjunktiv I также может передавать косвенный вопрос и побуждение:

«Конъюнктив, сослагательное наклонение, как форма и способ выражения (модус) глагола, изображает событие или данность не как реальное или изъявительное, а как не реальное (желаемое, воображаемое, предполагаемое третьими лицами и т.д.).

Различают:

а) Konjunktiv I, также называемый «конъюнктив косвенной речи» или «конъюнктив чужого мнения»: *Der Richter sagte, er glaube das nicht.*

б) Konjunktiv II, также называемый «ирреальный конъюнктив» или «конъюнктив нереальности»: *Wenn er gesund wäre, könnte er dir helfen.*

[...] Konjunktiv I употребляется прежде всего в косвенной речи, посредством которой воспроизводится высказывание третьего лица» [Girdenienë 2009, S. 31].

Чтобы осветить сферу его употребления касательно косвенной речи более подробно, обратимся к цитате из О.И. Москальской: «Сила конъюнктива особенно проявляется, когда сообщаемая речь выступает в виде самостоятельного предложения без вводного глагола высказывания, что нередко встречается в современной литературной прозе. В данном случае конъюнктив является единственным признаком перехода от авторской речи к передаваемой речи героев романа» [Москальская 2004, S. 118].

Исходя из приведённых выше характеристик грамматической структуры можно утверждать, что в тех случаях, когда в анализируемом художественном тексте отсутствует коммуникация между двумя и более персонажами, употребление Konjunktiv I заведомо указывает на косвенное присутствие некоего третьего лица, которое осуществляет воспроизведение высказывания (как устного, так и невербализованного) одного из участников повествуемой истории. На наш взгляд, подобная передача текста в Konjunktiv I, осуществляемая неким неназываемым в повествовании третьим лицом, является одним из главных признаков присутствия в анализируемом тексте нарратора, который и осуществляет передачу с использованием Konjunktiv I. При этом такое изображение нарратора является заведомо имплицитным, поскольку в тексте зачастую отсутствуют признаки, на которых базируется эксплицитное изображение рассказчика. Подробнее эти признаки перечислены нами в Главе 1.

Что касается перевода предложений с Konjunktiv I, здесь также существуют определённые закономерности: «При переводе Konjunktiv I мы часто будем добавлять выражения “якобы”, “будто (бы)”, “вроде бы”. Они как раз и передают нашу неуверенность в какой-то информации, в чьих-то словах, отгораживают нас от чужого мнения. […] Если нам нужно абстрагироваться от какой-то информации, показать, что мы тут совсем ни при чем, что это все по чьим-то там словам, и отмазаться от этих слов, то тут нам на помощь придет Konjunktiv I» [Дьяконов 2011].

Именно эта формулировка кажется нам наиболее удачной, когда речь идёт о произведении Д. Кельманна “Die Vermessung der Welt”, поскольку сам автор в интервью различным периодическим изданиям многократно подчёркивает ироничную, пародийную, и, если угодно, полубезумную суть собственного романа [Lovenberg. Электронный ресурс]. Применительно к роману Д. Кельманна Konjunktiv I имеет две основные функции – на наш взгляд, сугубо эстетические. Во-первых, подобная дистанцированность подкрепляет культ гения и сообщает большую степень таинственности главным персонажам, Гумбольдту и Гауссу, поскольку представляемая информация об их внутреннем мире на страницах романа минимальна. Во-вторых, такой приём мешает читателю идентифицировать себя с кем-либо из персонажей, что также не является типичным для фикциональных текстов.

Кроме того, произведение Д. Кельманна, на наш взгляд, является самым настоящим нарратологическим парадоксом, и вот почему: в Главе 1 пункте 1.1 настоящего исследования мы уже упоминали о введённых ещё Платоном [Шкода 1999, 169–171] понятиях диегесис и мимесис, из которых первое изначально служило для обозначения собственно повествования, а второе – как синоним речи героя. Противопоставление этих понятий подводит нас к одному из ключевых споров современной нарратологии – вопросу о равноправии текста нарратора и персонажа.

Позднее в античной традиции введённая Платоном дихотомия «мимесис – диегесис» была описана Диомедом (IV век н. э.), который в своих трудах различал «подражающий жанр», «повествующий жанр» и «смешанный жанр», причём дифференциация осуществлялась на основании степени участия тех или иных повествующих инстанций в процессе построения повествовательного текста [Curtius 1965, S. 437–438]. В нарратологической традиции XX века данная теория получила распространение, отделяя текст нарратора от текста персонажей, причём, игнорируя кажущееся равноправие данных текстов, ведущая роль отводится

именно тексту повествователя, поскольку теоретики признают его «организующей силой» [Dolezel 1967, p. 548], сводящей все перечисленные типы текста воедино. При такой постановке вопроса текст персонажа воспринимается как цитата, воспроизводимая внутри текста нарратора, что соответствует введённому В.Н. Волошиновым принципу «речь в речи, высказывание в высказывании», тем самым манифестируя подчинённость текста персонажа тексту нарратора.

Включенность речи персонажа в повествовательный текст далеко не всегда сопровождается аутентичной передачей нарратором текста персонажей; рассказчик может изменять текст героев, смещая акценты в соответствии с авторским намерением, что становится очевидным, когда нарратор передает одну и ту же речь дважды, но в разных выражениях или с разными акцентами, как это, например, происходит в произведениях детективного жанра [ср. Сафронова 2018б]. Даже при анализе гипотетической ситуации, когда мы имеем дело со способным к аутентичной передаче нарратором, который придерживается тематических, оценочных и стилистических норм исходного текста персонажа, сам по себе отбор или неотбор отдельных отрывков текста при построении «высказывания в высказывании» носит заведомо субъективный характер, поскольку регламентируется лишь намерением имплицитного автора, но никак не персонажа.

Как мы можем заметить, способность аутентичной передачи текста персонажей нарратором издавна ставится под сомнение, в то время как Д. Кельманн в своём романе косвенно заявляет о её абсолютной невозможности, для чего и использует Konjunktiv I. Всё дело в том, что во всём романе нет ни единого монолога или диалога в классическом синтактико-пунктуационном оформлении, а лишь передача в косвенной речи.

„Humboldt erstand drei Männer und ließ ihnen die Ketten abnehmen. Sie begriffen nicht. *Sie seien jetzt frei,* ließ Humboldt dolmetschen, *sie konnten gehen.*

Sie stierten ihn an. *Frei!*“ [Kehlmann 2005, S. 68]. – «Гумбольдт выкупил трёх мужчин и велел снять с них цепи. Они не понимали. Они теперь свободны, велел перевести Гумбольдт, они могут идти. Они уставились на него. Свободны!».

Таким образом, автор будто бы приписывает к заглавию романа «якобы», поскольку такой приём вполне может рассматриваться как заявление о непричастности автора к описанным событиям и о снятии с себя ответственности за любую недостоверность.

В своём стремлении написать роман-эксперимент, Д. Кельманну, однако же, пришлось пожертвовать одним из важнейших параметров любого фикционального текста, а именно – его внутренней связностью. Дискредитация фигуры нарратора посредством отказа от классического для эпоса повествования, включающего, как было сказано ранее, монологи и диалоги в их общепринятом виде:

„Eugen fragte, ob das ein Scherz sei.

Das wisse er selbst nicht, sagte Gauß, schloß die Augen und fiel in tiefen Schlaf“ [Kehlmann 2005, S. 13]. –

«Евгений спросил, не шутка ли это.

Он и сам не знает, сказал Гаусс, закрыл глаза и глубоко уснул».

В случае романа „Die Vermessung der Welt“ подобное композиционное оформление привело к возникновению того, что в нарратологической традиции носит название текстовой интерференции:

„Ein Buch, das ihr der jüngere geschenkt hatte, kam ungelesen zurück: L’homme machine von La Mettrie. Dieses Werk sei verboten, ein verabscheuungswürdiges Pamphlet. Sie bringe es nicht über sich, es auch nur aufzuschlagen“ [Kehlmann 2005, S. 23]. – «Одна из книг, которую подарил ей младший, вернулась непрочитанной: „Человек-машина” авторства Ла Метри. Это произведение запрещено, презренный памфлет. Она не смогла заставить себя даже открыть её»

О причинах возникновения феномена текстовой интерференции, а также о специфике его функционирования в рамках немецкоязычного дискурса в целом и романа в частности мы поговорим в следующем подпункте «Текстовая интерференция, её разновидности и дискредитация фигуры нарратора».

Говоря о типе нарратора в романе, мы можем с уверенностью заявить, что имеем дело с олимпийским нарратором, поскольку не единожды в тексте, при всей его псевдоисторичности, нам встречаются описания ментальных процессов персонажей, а также их чувств и их восприятия окружающей действительности:

„Gauß nickte, *die Antwort kam ihm plausibel vor*“ [Kehlmann 2005, S. 8]. – «Гаусс кивнул, ответ показался ему приемлемым».

„Eugen gab ihm das, welches er gerade aufgeschlagen hatte: Friedrich Jahns „Deutsche Turnkunst“. *Es war eines seiner Lieblingsbücher*“ [Kehlmann 2005, S. 8]. – «Евгений дал ему ту, которую как раз раскрыл: „Немецкую гимнастику“ Фридриха Яна. Это была одна из его любимых книг».

Проанализировав достаточное количество примеров, мы можем заключить, что в приведённом выше отрывке предложение *„Es war eines seiner Lieblingsbücher“* является не признанием Евгения отцу, а лишь ремаркой олимпийского нарратора, способного заглянуть в сознание собственного персонажа и поделиться добытой информацией с потенциальными читателями. Основанием для подобного утверждения является несоответствие глагольных форм, а именно залога повествования, поскольку приведённое предложение стоит в прошедшем времени изъявительного наклонения Präteritum Indikativ, а вовсе не в Konjunktiv I, характерном для косвенной речи персонажей в передаче нарратора.

Что же касается другого немецкоязычного романа, послужившего предметом нашего исследования, а именно „Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders“ П. Зюскинда, то данное произведение также иллюстрирует

использование сослагательного наклонения Konjunktiv I, хотя и не с такой частотностью, как у Д. Кельманна:

„Dieser affinierte Wasserkühlungskonstruktion, so erklärte er, *sei* erst nachträglich von ihm *eingebaut worden,* denn seinerzeit auf dem Felde *habe man* selbstverständlich mit bloßer zugefächelter Luft *gekühlt*“ [Süskind 1994, S. 121] – «Эта изощренная конструкция для охлаждения конденсата, объяснял он, была встроена им позже, ибо в свое время, работая в поле, он, разумеется, добивался охлаждения просто с помощью ветра» [Зюскинд. Электронный ресурс].

„Einzig *die Tatsache* – so erklärte Taillade-Espinasse, – dass Grenouille während seiner Gefangenschaft Nahrung von erdfernen Pflanzen, vermutlich Brot und Früchte, zugeführt worden sei, *habe* seinen Tod *verhindert*“ [Süskind 1994, S. 140]. – «Единственно то обстоятельство – так объяснял Тайад-Эспинасс, – что Гренуй во время своего нахождения в плену питался удаленными от земли растениями предположительно хлебом и фруктами, предотвратило его смерть» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Грамматический функционал сослагательного наклонения в прозе П. Зюскинда схож с тем, что мы наблюдали в романе Д. Кельманна, а именно – передача косвенной речи персонажей, которая может быть снабжена пояснениями с союзом „so“ («так»): *so erklärte, so sagte* и т.д. В большинстве примеров такие пояснения пунктуационно обособлены тире либо запятыми; впрочем, определить авторство реплик, на основе которых строится косвенная речь, далеко не всегда возможно, поскольку упомянутые нами пояснения в тексте являются приёмом скорее факультативным, нежели облигаторным, предоставляя потенциальному читателю неограниченный простор для интерпретации опять таки потенциальных коммуникативных ситуаций и их последствий, находящих отражение в косвенной речи:

„Dann aber – sie war nun fast achtzig – hieß es mit einem Mal, *ihr Rentengeber habe emigrieren müssen, sei enteignet und sein Besitz* an einen

Hosenfabrikanten *versteigert worden*“ [Süskind 1994, S. 39]. – «Но потом – ей уже было под восемьдесят – выяснилось, что человек, плативший ей ренту, лишился собственности и вынужден был эмигрировать, а его имущество купил с аукциона фабрикант брюк» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Использование Konjunktiv I в приведённом примере можно объяснить тем, что нарратор передаёт нам слова одного из персонажей третьего порядка, а именно мадам Гайар. Идея о том, что мы имеем дело именно с имплицитно выраженным автором, возникла у нас на основании того, что мадам Гайар покинула повествование задолго до собственного восьмидесятилетия, а потому не могла поделиться подробностями собственной дальнейшей биографии ни с кем из иных действующих лиц. Подобным всеведением обладает лишь обозначенный нами всезнающий олимпийский нарратор, который и цитирует слова персонажа для потенциального читателя, создавая тем самым условия для возникновения внутритекстовой коммуникации на уровне «нарратор – наррататор» [Сафронова, 2018а].

Следует отметить, что далеко не всегда эта коммуникация носит вербализованный характер, поскольку, опираясь на тезис о всеведении нарратора в данном романе, мы можем отметить, что осуществляемое нарратором цитирование включает в себя не только речь персонажей, но и их мысли и чувства, и, следовательно, может применяться не только в тех случаях, когда персонаж говорит, но даже когда он думает или только воспринимает отдельные аспекты окружающей его действительности:

„Da war dieser Emporkömmling Brouet aus der Rue Dauphine, *der von sich behauptete, er habe* das größte Pomadenprogramm Europas;..“ [Süskind 1994, S. 65]. – «Например, этот выскочка Бруэ с улицы Дофина, утверждавший, что у него самый большой выбор помад в Европе;..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Как и в случае Д. Кельманна, приведённые в Konjunktiv I реплики

далеко не всегда можно отнести к тому или иному персонажу, однако, анализируя романа П. Зюскинда, мы сознательно не заявляем о присутствии текстовой интереференции, поскольку в тех случаях, когда микротекст относится к тексту того или иного персонажа, пусть и третьего порядка, но поддающегося идентификации, т.е. имеющего имя и минимальные биографические сведения, также приведённые на страницах романа, приписать авторство тому или иному герою как правило не составляет труда. В тех случаях, когда авторство не так важно (как, например, в приведённом ниже примере, где реплики в Konjunktiv I являются выкриками из толпы, собравшейся на рыбном рынке), микротекты не снабжаются авторскими комментариями о том, кем именно из персонажей озвучена конкретная сентенция:

„Immer noch liegt die Frau mit dem Messer in der Hand auf der Straße, langsam kommt sie zu sich.

Was ihr geschehen sei?

„Nichts“.

Was sie mit dem Messer tue?

„Nichts“.

Woher das Blut an ihren Röcken komme?

„Von den Fischen““ [Süskind 1994, S. 6–7]. –

«Женщина с ножом в руке всё ещё лежит на улице, медленно приходя в себя.

Спрашивают, что с ней?

“Ничего”.

Что она делает ножом?

“Ничего”.

Откуда кровь на её юбках?

“Рыбная”» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Приведённый выше пример интересен прежде всего тем, что наглядно демонстрирует осуществляемое нарратором цитирование речи персонажей не только посредством Konjunktiv I, но также в классическом виде, т.е. передаче прямой речи второстепенных персонажей в кавычках, что является классическим пунктуационным оформлением. Мы придерживаемся мнения, что тем самым П. Зюскинд как автор берёт на себя ответственность не за дословную передачу слов персонажей в конкретной ситуации, а лишь за точность цитирования отдельных текстовых фрагментов (приведённых в кавычках), что вполне может восприниматься как экспериментальное композиционное оформление текста.

Употребление Konjunktiv I в романе не сводится к цитированию вербализованной речи персонажей. В следующем примере передача ментальных процессов героев в форме Konjunktiv I служит прежде всего средством манифестации олимпийского нарратора, способного «читать мысли» персонажей и воспроизводить их в тексте, а также позволяет усугубить противопоставление героев посредством цитирования их мыслей в одном предложении (мысли Бальдини vs. ожидания Гренуя):

„Dann stellte er sich hinter Baldini, der noch immer mit bedächtiger Pedanterie seine Mischgefäße arrangierte, dieses Glase in wenig dahin rückte, jenes noch ein wenig dorthin, damit *alles* seine gute altgewohnte *Ordnung habe* und *sich* im vorteilhaftesten Licht der Leuchter *präsentiere* – und wartete, zitternd vor Ungeduld, dass *der Alte sich entferne* und ihm *Platz mache*“ [Süskind 1994, S. 82]. – «Потом встал за спиной у Бальдини (тот все еще со степенной педантичностью расставлял свои смесительные сосуды - немного сдвигал один стакан, слегка придвигал другой, дабы все имело свой добрый, исстари заведенный порядок и эффектнейшим образом сияло в свете свечей) и стал ждать, дрожа от нетерпения, пока старик отойдет и уступит ему место» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Противопоставление становится более явным в русскоязычном

переводе, где ментальные процессы, относящиеся к персонажу Бальдини, для удобства пунктуационно обособлены скобками.

Однако, далеко не всегда, встречая в тексте Konjunktiv I, мы имеем дело с речью автора.

„Auf der anderen Seite lag es klar zutage, dass, wenn eine einfältige Person wie jene Amme behauptete, *sie habe* einen Teufelsspuk *entdeckt*, der Teufel nie und nimmer seine Hand im Spiel haben konnte“ [Süskind 1994, S. 19]. – «С другой стороны, было ясно как день, что если такая недалекая особа, как эта кормилица, утверждает, что она обнаружила какую-то чертовщину, значит, Сатана никак не мог приложить руку к этому делу» [Зюскинд. Электронный ресурс].

В приведённом примере нарраториальная перспектива смещается, поскольку роль повествователя берёт на себя второстепенный персонаж, а именно отец Террье, ведь именно из его нарраториальной позиции передаются слова кормилицы (*sie habe einen Teufelsspuk entdeckt*). На первый взгляд, имплицитный автор в приведённом отрывке не присутствует, однако мы придерживаемся по данному вопросу иной точки зрения, поскольку, если подробнее рассмотреть структуру текста, становится очевидным, что приведённый монолог не является озвученным, а лишь воспроизводится в сознании отца Террье. Между тем способностью проникать в сознание персонажей может быть потенциально наделён лишь всезнающий нарратор, зачастую обозначаемый как олимпийский нарратор, причём данному тезису не противоречит наличие в отрывке оценочных суждений священника (*eine einfältige Person*).

Сходную роль при передаче интенциональной модальности в тексте играют также модальные глаголы, употребляемые в значении субъективной оценки. Наибольший интерес для нашего исследования в этом аспекте представляет модальный глагол *sollen*, который в своём субъективном значении используется для передачи косвенной речи:

«…грамматизированные идиоматические словосочетания, модальное значение которых не тождественно лексическому значению модального глагола и которые, подобно modi, выражают модальность всего высказывания; они придают утверждению либо модальное значение предположения (*Sie müssen gehört haben, dass...; Das kann/mag/dürfte 2 Jahre her gewesen sein*), либо модальное значение косвенного представления (повествуемая речь: *Er soll viel gereist haben; Sie will ihn nicht gesehen haben;* – на „*wollen*“ накладывается модальное значение сомнения, нереальности)» [Москальская 2004, S. 123–124].

Данное определение как нельзя лучше иллюстрирует деятельность имплицитного автора в структуре нарратива, поскольку именно он является «говорящим», который передаёт сентенции того или иного персонажа:

„In einem Glas Wassers *sollen* neuerdings ganz *kleine Tierchen schwimmen*, die man früher nicht gesehen hat; *die Syphilis soll* eine ganz normale Krankheit *sein* und keine Strafe Gottes mehr; *Gott soll* die Welt nicht an sieben Tagen *erschaffen haben*, sondern in Jahrmillionen, wenn er es überhaupt war;..“ [Süskind 1994, S. 55]. – «В стакане воды, дескать, плавают малюсенькие зверушки, которых раньше никто не видел; сифилис теперь вроде бы нормальная болезнь, а не божья кара; Господь, мол, создал мир не за семь дней, а за миллионы лет, если это вообще был Господь;..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

“*So sollte es auch heute sein*, und Grenouilles Mutter, die noch eine junge Frau war, gerade Mitte zwanzig…“ [Süskind 1994, S. 8]. – «Так должно было произойти и сегодня, и мать Гренуя, которая была еще молодой женщиной (ей как раз исполнилось двадцать пять)…» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Если обратиться к русскоязычному тексту, становится понятно, что мы имеем дело с неточностью перевода, поскольку, исходя из контекста, становится понятно, что мы имеем дело со вторым сослагательным наклонением Konjunktiv II, а не с прошедшим временем Präteritum,

характерным для слов нарратора, поскольку оборот «*So sollte es auch heute sein»* является предположением о дальнейшем развитии событий, выраженным матерью Гренуя, что является иллюстрацией к более чем стандартному употреблению Konjunktiv II, или Konjunktiv irrealis, как мы уже упоминали выше [Girdenienė 2009, S. 31].

2.2. Текстовая интерференция, её разновидности и дискредитация фигуры нарратора

Несмотря на существующее разграничение между текстами нарратора и персонажей, нередки случаи, когда мимесис и диегесис смешиваются, провоцируя возникновение явления, которое в нарратологический традиции обозначается как текстовая интерференция. Данный феномен совмещает в себе сразу две функции – передачу имплицитным автором текста персонажей и собственно повествование, в результате чего создаётся эффект сосуществования этих текстов, а не их чередования, как это происходит при классическом повествовании. Ещё М.М. Бахтин обозначал текстовую интерференцию как гибридную конструкцию: «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора» [Бахтин 1975, с. 118].

Сам термин «текстовая интерференция» является переосмыслением тезиса В.Н. Волошинова о «речевой интерференции» [Волошинов 1993, с. 148]. Данное понятие получило распространение в работах Л. Долежела, который разработал классификаци признаков, по которым могут потенциально различаться тексты нарратора и персонажей. Важным

источником распространения текстовой интерференции считается усиливающаяся с течением времени персонализация повествования, поскольку с усилением смещения точки зрения от нарратора к персонажам (причём речь идёт о повествовании как от первого, так и от третьего лица с эксплицитным изображением нарратора). Причём персонализация повествования как акта наррации подразумевает не только интроспекцию имплицитного автора в сознание персонажа, сообщая нарратору черты олимпийского (включая всезнание и всеведение), но и перенос точки зрения на уровень нарратора в плане перцепции, что предполагает наложение повествовательной компетенции нарратора на того или иного персонажа. Подобное представление о временном исчезновении нарратора или его слиянии с тем или иным персонажем лежит в основе целого ряда моделей НПР – от А. Банфильд [Banfield 1983] до Е.В. Падучевой [Падучева 1996]. При проведении исследования мы, в свою очередь, опирались на тезис В. Шмида о том, что даже при их временном слиянии и смешении, полное замещение нарратора персонажем невозможно, и имплицитный автор всегда остаётся в повествовании – с той лишь разницей, что его (нарратора) текст существует одновременно с текстом персонажа, как это и происходит обычно при возникновении текстовой интерференции [Уварова, Сафронова, 2016].

Несмотря на описанные выше аспекты, полного слияния текстов нарратора и персонажа не происходит, поскольку существует ряд признаков, по которым эти тексты различаются. Дистрибуция признаков может отличаться внутри отдельных концепций, предусматривающих трансформацию текста персонажа при смешении с доминирующим текстом нарратора, однако общие черты всё же просматриваются. В таблице 1 приведён набор дифференцирующих признаков для текстов имплицитного автора и персонажей, составленный В. Шмидом.

В. Шмид в своем трактате «Протонарратология» указывает на то, что имплицитный автор, воспроизводя речь персонажей, использует

персональные знаки для выражения персональных нарраториальных значений [Schmid 2009]. На этом основании В. Шмид утверждает, что все попытки исключить из повествовательного текста прямую речь и диалоги в их классическом виде являются заведомо несостоятельными.

Таблица 1. Признаки различения текста нарратора и персонажей [Schmid 2009, S. 203]

Планы точки зрения	**Признаки различения и их краткая характеристика**	
перцептивный	тематические	• отбор тематизируемых единиц; • характерные темы;
идеологический	оценочные	• оценка тематических единиц; • смысловая позиция продуцента;
пространственный	грамматические	• употребление соответствующих именных форм; • различение по употреблению временных и залоговых глагольных форм; • признаки указательных систем;
временной		
языковой	стилистические	• признаки языковой функции; • лексические признаки; • синтаксические признаки.

Однако В. Шмид в своих трудах не рассматривает альтернативные возможности передачи диалогов без использования прямой речи – как например, частотное употребление Konjunktiv I для передачи НПР или косвенной речи, на основе которого Д. Кельманн выстраивает грамматический аспект собственного романа. Данную технику, имеющую результатом оммаж на классические романы-биографии, вполне можно признать новаторской и безэквивалентной, что анализируемый текст демонстрирует с первой же страницы, подтверждая интенцию реального

автора максимально отказаться от классической диалогизированной передачи текста персонажей:

„Er beruhigte sich nicht einmal, als Eugen von der einen und Minna von der anderen Seite ihre Hände auf seine Schultern legten und beteuerten, man werde gut für ihn sorgen, er werde bald wieder daheim sein, es werde so schnell vorbeigehen wie ein böser Traum. Erst als seine uralte Mutter, aufgestört vom Lärm, aus ihrem Zimmer kam, ihn in die Wange kniff und fragte, wo denn ihr tapferer Junge sei, faßte er sich“ [Kehlmann 2005, S. 8]. – «Он не успокоился даже тогда, когда Евгений с одной стороны и Минна с другой опустили руки ему на плечи и заверили, о нём хорошо позаботятся, вскоре он снова будет дома, всё закончится также быстро как дурной сон. Лишь когда его престарелая мать, встревоженная шумом, вышла из спальни, ущипнула его за щёку и спросила, где её отважный мальчик, он взял себя в руки».

Приведённый выше отрывок демонстрирует, что интерференция текстов нарратора и персонажа довольно сильна, однако их легко дифференцировать по грамматическим признакам (приведённым в табл. 1): для грамматического оформления текста нарратора используется классическое повествовательное время изъявительного наклонения Präteritum Indikativ (*…er beruhigte sich nicht…; …Hände auf seine Schultern legten und beteuerten…; …aus ihrem Zimmer kam…; …ihn in die Wange kniff und fragte…; …faßte er sich…*), в то время как для условного выделения речи персонажей используется настоящее время Präsens Konjunktiv I (*…man werde gut für ihn sorgen, er werde bald wieder daheim sein, es werde so schnell vorbeigehen wie ein böser Traum…; …wo denn ihr tapferer Junge sei…*).

В случае прозы Д. Кельманна вполне можно говорить о крайней степени текстовой интерференции, которая, в конечном счёте, приводит к декомпозиции текста и нарушению его внутренней связности, при которой читатель (как имплицитный, так и вполне реальный) уже не может соотнести тот или иной микротекст с его адресантом.

„Der Diener legte vier tote, sorgsam gereinigte Frösche auf Humboldts blutigen Rücken. Aber jetzt reiche es, *sagte er*, sie seien doch Christenmenschen“ [Kehlmann 2005, S. 31]. – «Слуга положил четыре мёртвых, тщательно вымытых жабы на кровоточащую спину Гумбольдта. Довольно уже, сказал он, они ведь всё-таки христиане».

В приведённом примере мы можем наблюдать одно из наиболее частотных последствий текстовой интерференции, а именно явное нарушение актуального членения текста в плане достоверности подачи тематического компонента (…*sagte er*…). Согласно правилам немецкой грамматики и членения предложения, выделенное местоимение «er» должно относиться к Гумбольдту, однако далее нарратор продолжает:

„*Humboldt ignorierte* ihn und *befahl*: Wieder das Silber!“ [Kehlmann 2005, S. 31]. (Die Vermessung der Welt, S. 31). – «Гумбольдт проигнорировал его и приказал: ещё серебра!».

Это даёт читателям возможность понять, что «er» в компоненте „*sagte er*“ означало слугу, а не Гумбольдта, как следовало бы по канонам грамматического построения немецкоязычного текста.

Следующий пример иллюстрирует феномен, обозначенный нами как «внутренняя интерференция», т. е. смешение текстов не нарратора и персонажей, а двух или более персонажей, находящихся на одном перцептивном уровне. Данный приём также активно используется Д. Кельманном наряду с текстовой интерференцией в её классическом лингвистическом понимании; особенно явным описываемый подвид интерференции становится в тех нарративных ситуациях, когда передаваемый в Konjunktiv I микротекст не снабжён сопроводительными пояснениями, вводящими придаточные предложения в сослагательном наклонении („erklärte“ – «объяснил», „flüsterte“ – «прошептал», „sagte“ – «сказал», „äußerte“ – «пояснил» и т. д). Как правило, в таких случаях речь

идёт об отдельных репликах, в большинстве случаев имеющих форму эллиптических предложений с единственным именным компонентом.

„Das mache sie zu den Menschen, die am weitesten nach oben vorgedrungen seien. Keiner habe sich je so weit von der Meereshöhe entfernt.

Aber der Gipfel?

Mit oder ohne Gipfel, es sei der Weltrekord.

Er wolle auf den Gipfel, sagte Bonpland“ [Kehlmann 2005, S. 61]. –

«Это делает их людьми, которые продвинулись дальше всех вверх по склону. Ещё никто не поднимался так высоко над уровнем моря.

Но вершина?

С вершиной или без, это будет мировой рекорд.

Он хочет на вершину, сказал Бонплан».

В приведённых выше примерах употребление Konjunnktiv I безусловно затрудняет идентификацию как адресата, так и адресанта той или иной реплики, что, в свою очередь, ведёт к усложнению внутритекстовой коммуникации и создаёт дополнительные сложности для потенциального реципиента, которому непременно придётся обратиться к контексту, чтобы восстановить последовательность обмена микротекстами в диалоге.

Рассмотрим другой пример, в котором, на наш взгляд, интерференция текстов нарратора и персонажа особенно сильна:

„In der Deutschen Turnkunst ging es um Gymnastikgeräte. Ausführlich beschrieb der Autor Vorrichtungen, die er sich ausgedacht hatte, damit man auf ihnen herumklimmen könne. Eine nannte er Pferd, eine andere den Balken, wieder eine andere den Bock“ [Kehlmann 2005, S. 9]. – «В “Немецкой гимнастике” речь шла о гимнастических снарядах. Автор подробно описывал приспособления, которые выдумал для того, чтобы на них взбираться. Одно он назвал конём, другое – брусьями, ещё одно – козлом».

Как становится понятно из анализа используемых в данном отрывке грамматических форм, текст рассказчика обрывается в середине

предложения, а после также внезапно возобновляется. Однако, если рассмотреть последующий контекст, такая вставка текста персонажа кажется вполне логичной и закономерной. Сказуемое *„herumklimmen könne“* имеет явно пренебрежительную стилистическую окраску и не соответствует стилистически нейтральному тексту нарратора.

„Eine nannte er Pferd, eine andere den Balken, wieder eine andere den Bock. Der Kerl sei von Sinnen, sagte Gauß, öffnete das Fenster und warf das Buch hinaus“ [Kehlmann 2005, S. 9]. –

«Одно он назвал конём, другое брусьями, ещё одно козлом. Парень с ума сошёл, сказал Гаусс, открыл окно и выбросил книгу».

Рассуждая о причинах возникновения текстовой интерференции подобной силы и глубины (помимо очевидного намерения автора придать тексту заведомо ироничное звучание), следует упомянуть о практически бесконечном стремлении как нарратора, так и реального автора к экономии лексических средств и последующему компримированию текста, т.е. его сжатию и сокращению без потери и подтверждения смысловой составляющей, что вполне соответствует изначально заявленной интенции Д. Кельманна как автора подражать фактуальному повествованию с его нарочито «сухой», нейтральной стилистикой, лишённой субъективных маркеров.

В отличие от косвенной речи, выраженной в Konjunktiv I, в том аспекте, в каком мы рассматривали её при анализе романа П. Зюскинда, в романе Д. Кельманна Konjunktiv I служит не только для сокращённого цитирования речи персонажей, но и выполняет важную стилистическую функцию, влияя на композиционное построение романа посредством текстовой интерференции. На наш взгляд, именно это и является главной причиной возникновения текстовой интерференции, которая оказывается тесно связана с употреблением в романе сослагательного наклонения Konjunktiv I: призванный стать средством дистанцирования нарратора от его

собственных персонажей, Konjunktiv I из-за частотности употребления нарушает внутреннюю связность текста, что зачастую ведёт к коммуникативному коллапсу в рамках структуры «нарратор – наррататор», затрудняя восприятие текста потенциальным реципиентом, что вполне может оказаться намеренным приёмом в духе традиционного для постмодернизма переосмысления и пародии на классическую для зарубежной литературы концепцию «человека с фонарём», о которой мы упоминали в пункте 1.2.1. «Подходы к изучению категории авторства».

Несмотря на то, что текстовая интерференция в немецкоязычном материале выражена гораздо сильнее, чем в русскоязычных романах, подвергшихся анализу, тексты М.Л. Степновой также предоставляют большое количество примеров возникновения интерференции текстов автора и персонажей. Наиболее распространённой причиной возникновения данного феномена в проанализированных контекстах является нестандартное пунктуационное оформление:

«Николаич, заурчав, вцепился зубами в ржаную горбушку, накрытую толстым – в палец – шматом домашнего сала. Житомирское, мамка солила, пояснил Ковальчук. Мамка-то у тебя есть?» [Степнова 2012, с. 226].

В данном примере мы можем наблюдать интерференцию текста нарратора и персонажа, существующую лишь на пунктуационном уровне. К возникновению интерференции такого рода приводит нестандартное оформление диалогов и прямой речи, характерное для романа. Завершению процесса интерференции в данном случае мешает сопровождающее уточнение *«пояснил»*.

Следующим типом в нашей классификации является классическая интерференция текстов нарратора и персонажа:

«И двух дней не прошло, как Бессарабию начали бомбить, а Янкеля забрали на фронт, и Анеле, заливаясь слезами, висела у него на шее, стараясь поплотнее прижаться к мужу огромным пузом, она носила под сердцем

второго и хотела, чтобы нерождённый малыш тоже мог обнять на прощанье отца, поцелуй и ты папу, Исаак, поцелуй его покрепче» [Степнова 2012, с. 122].

Повествовательная перспектива в данном контексте смещается с нарраториального полюса на полюс второстепенного персонажа, а именно – Анеле, но за счёт возникающей интерференции текст нарратора сохраняет собственную непрерывность.

Приведённые выше примеры иллюстрируют действительную интерференцию, однако помимо этого на страницах романа встречаются примеры того, что мы охарактеризовали как мнимая интерференция. Рассмотрим один из таких примеров:

«Мамочка спрятала ожог под большим бантом, и теперь бело-шёлковая Лёля была просто обречена на вечные матримониальные устремления. Кем ты работаешь, Лёля? Я? Невестой!» [Степнова 2012, с. 18].

Может показаться, что в приведённом отрывке помимо интерференции на уровне нарратор – персонаж мы также имеем дело с так называемой внутренней интерференцией, то есть смешением текстов двух и более персонажей. Однако для лучшего понимания ситуации следует восстановить контекст: в этом эпизоде маленькая Лидочка играет в куклы и имитирует беседу Лёли с другими игрушками. Является ли текст Лёли в таком случае самостоятельным – вопрос спорный, но мы склонны считать, что «произнесённые» куклой реплики будут также относиться к тексту Лидочки, что нейтрализует внутреннюю интерференцию, поднимая её на уровень выше и сводя к противопоставлению «нарратор – персонаж».

Наряду с мнимой внутренней интерференцией М.Л. Степнова также использует интерференцию вполне реальную, смешивая тексты нескольких персонажей:

«С чего вы вообще взяли, что я знаю этот варварский язык, Мария Никитична? Что значит – а как я разговаривал в детстве? В детстве я вообще

не разговаривал, если хотите знать, потому что не о чем было, да и не с кем» [Степнова 2012, с. 124].

В конкретном случае интерференция является не настолько явной, как в предыдущих примерах, в связи с тем, что реплика Маруси приводится лишь в качестве риторического вопроса, озвученного Линдтом. Но стоит отметить, что интерференция может возникать не только в тех случаях, когда персонаж говорит, но также, когда он только думает или чувствует, поэтому мы придерживаемся мнения, что в приведённом отрывке интерференция всё же имеет место.

Однако на этом автор не останавливается и создаёт ситуации, в которых возникает интерференция текста нарратора с текстами сразу нескольких персонажей, что придаёт роману заведомо экспериментальный характер.

«Потревоженные, как сивучи, курортники приподнимались, […] улыбались в ответ на извинительные родительские причитания – ничего, нехай дитё порадуется! Ишь, поскакала, егоза! Вы понимаете, она у нас в первый раз на море… А вы сами откуда будете? Из Энска. О, далеко забралися. А мы из Криворожья, получили вот путёвочки от завода, правда, Мань?» [Степнова 2012, с. 3].

Как становится понятно в результате анализа, в приведённом примере возникает интерференция текста нарратора, повествовательных текстов главного персонажа (Лидочка), а также второстепенных (родители Лидочки) и третьестепенных персонажей (курортники из Криворожья).

На основании описанных примеров можно сделать вывод о том, что на страницах романа присутствует интерференция разного рода и степени выраженности, однако все её типы основаны на грамматико-пунктуационных особенностях текстового оформления в равной мере служат сохранению континуальности текста нарратора на мотивно-сюжетном уровне.

Сходную схему внедрения текстовой интерференции можно наблюдать и в прозе Б. Акунина, однако существует ряд отличий между «Женщинами Лазаря» и «Азазель», а именно:

а) в исследованных контекстах Б. Акунина текстовая интерференция на грамматическом уровне представлена значительно реже, чем у М.Л. Степновой;

б) специфика данного феномена у Б. Акунина состоит в распространении интерференции за границы повествуемой вселенной, находя отражение также в околотекстовых элементах, например подзаголовках глав.

Остановимся подробнее на второй особенности. Данный подвид интерференции является характерной чертой не только для романа «Азазель», но и для всей серии Б. Акунина «Новый детективЪ», повествующей о приключениях Эраста Фандорина. Роман позиционируется как конспирологический детектив, что априори предполагает нарочито сухой, протокольный тон повествования, однако существующая в исследуемых контекстах семантико-грамматическая оппозиция [Золотова. Электронный ресурс] включает в себя экспрессивные эпитеты:

«Глава первая, в которой описывается некая *циничная* выходка» [Акунин 2009, с. 3].

Вполне возможно, что эпитеты со столь ярко выраженной негативной коннотацией (*циничная выходка*) могут с высокой долей вероятности относиться к тексту нарратора, однако стоит принимать во внимание тот факт, что на протяжении всего романа текст имплицитного автора имеет нейтральное в плане оценки действий персонажей стилистическое оформление, сбиваясь на сочувственный и иронизирующий тон лишь при интроспекции олимпийского нарратора во внутренний мир главного героя. Более того, автор старается подражать фактуальному повествованию, приводя не только описания локаций и мест действия, но и точные даты

некоторых событий. На основании этого мы берём на себя смелость утверждать, что приведённый в подзаголовке эпитет не относится ни к тексту нарратора, ни самого гениального сыщика, появляющегося в повествовании гораздо позже, а потому с высокой долей вероятности мы имеем дело с НПР главной свидетельницы этой самой «выходки», гувернантки-немки Эммы Пфуль. Очевидно, интерференция двух текстов настолько сильна, что речь персонажа пронизывает не только текст нарратора в основном повествовании, но и некоторым образом выходит за его границы, оставляя стилистические маркеры даже в заголовочном комплексе.

Однако далее нарраториальную роль вновь принимает имплицитный автор, и текст приобретает стилистически нейтральный тон:

«В понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу пополудни, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый, в Александровском саду…» [Акунин 2009, с. 3].

И если описанный случай интерференции довольно типичен, то далее по тексту следует парадоксальный с точки зрения нарратологии фрагмент, а именно:

«На молодого человека в узких клетчатых панталонах, сюртуке, небрежно расстегнутом над белым жилетом, и круглой швейцарской шляпе дама обратила внимание сразу – уж больно странно шел он по аллее: то остановится, высматривая кого-то среди гуляющих, то порывисто сделает несколько шагов, то снова застынет» [Акунин 2009, с. 4].

Если обратить внимание на первую часть цитаты, можно подумать, что это вновь заговорила гувернантка; однако, в отличие от несобственно-прямой речи в заголовке, описание лишено типичных для персонажа оценочных сентенций, а потому мы с высокой долей вероятности столкнулись с ауктором – тем, кто является организатором мира художественного произведения и предлагает читателю свою интерпретацию, доминирующую

по отношению ко всем остальным «идеологическим позициям», выражаемым различными персонажами [Stanzel 1979].

Несмотря на то, что описанные случаи интерференции становятся возможными лишь при активном вовлечении лексического аспекта, мы причисляем сам феномен к явлениям грамматическим, поскольку в описанных контекстах речь идёт прежде всего о смешении грамматических структур нарратора и персонажей либо их специфическом оформлении. Кроме того, данный контекст содержит описательный оборот «на наших дам», что является доказательством присутствия в тексте нарратора, а, кроме того, указывает на круг задуманных читателей, объединённых с нарратором в некое сообщество, где каждый из участников наделён сходным набором признаков и черт, включающих как минимум поверхностное знакомство с характеристиками повествуемого времени и локации повествования.

Дальнейшие случаи интерференции текстов нарратора и персонажей находят отражение посредством пунктуационного оформления, в частности, обособленного нарраторского комментария:

«– Я сражен с первого взгляда! – фиглярствовал неизвестный – вполне, впрочем, презентабельной наружности молодой человек (модно подстриженные виски, высокий бледный лоб, возбужденно горящие карие глаза)» [Акунин 2009, с. 4].

В приведённых выше примерах грамматическая (пунктуационная) манифестация имплицитных актантов соседствует с лексической, что не противоречит выдвинутому нами тезису о возможности комплексной манифестации одновременно на нескольких уровнях исследуемого контекста.

2.3. Эксплицитные актанты в фикциональных текстах и грамматический аспект их манифестации

Проанализировав особенности наррации в романе „Das Parfum“ и установив, что нарратор несомненно присутствует в тексте, мы также можем с уверенностью утверждать, что наррация в романе ни в коем случае не является безадресной. В соответствии с классификацией М. Гловиньского [Głowiński 1967] мы имеем дело с т.н. активным виртуальным реципиентом, поскольку употребляемые нарратором обобщения „wir” – «мы», „uns” – «нам / наш» и им подобные подразумевают не просто «вписанные в тексты структуру» [Iser 1976], а некую группу потенциальных реципиентов, наделённую известной долей антропоморфности. Посредством употребления подобных грамматических конструкций, имплицитный автор как бы предлагает читателю домыслить ту часть повествования, которая подвергается умолчанию, надеясь на определённый читательский опыт. Всё это делает реципиента непосредственным участником повествования, переводя его из пассивной фазы в активную:

„*Uns heutigen Menschen,* die wir physikalisch ausgebildet sind, leuchtet das sofort ein“ [Süskind 1994, S. 243]. – «Нам, современным людям, изучавшим физику, это сразу ясно» [Зюскинд. Электронный ресурс].

В приведённых ниже примерах повествователь не только подчёркивает собственную общность с некой группой потенциальных (задуманных) реципиентов, но и признаёт акт рассказывания, утверждая, что всё рассказанное является лишь историей, которая, как мы считаем, обязана иметь продуцента, наделённого некоторой, хотя бы минимальной степенью антропоморфности, что опровергает теорию о возможности существования безнарраторской наррации. Таким образом происходит то, что мы обозначаем как автоманифестацию нарратора в тексте:

„Da *wir* Madame Gaillard *an dieser Stelle der Geschichte verlassen* und ihr auch später nicht mehr wieder begegnen werden, *wollen wir* in ein paar Sätzen das Ende ihrer Tage schildern“ [Süskind 1994, S. 38]. – «Поскольку здесь мы расстаемся с мадам Гайар, да и позже уже не встретимся с нею, опишем в нескольких фразах ее последние дни» [Зюскинд. Электронный ресурс].

В некоторых рассмотренных нами примерах явным является не только присутствие имплицитного читателя, но и имплицитного автора, поскольку пунктуационно обособленные уточнения и комментарии предполагают наличие некоего адресат, для которого и даются пояснения, как в следующих примерах:

„…und der Zauber, der von ihm ausginge, wäre nicht mehr von menschlicher, sondern von göttlicher Art. *(Wie wir sehen, war Richis ein aufgeklärt denkender Mensch,* …“ [Süskind 1994, S. 211]. – «…и волшебство, исходящее от нее, имело бы не человеческую, но божественную власть. (Как мы видим, Риши был просвещенным и мыслящим человеком, …» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Таким образом, мы можем говорить об экспликации нарратора не только в грамматическом, но скорее в синтаксическом аспекте. Впрочем, далеко не всегда ремарки нарратора выделены знаками пунктуации:

“So ging es Tag für Tag, Woche für Woche, Monat für Monat. So ging es sieben ganze Jahre lang.

Während dieser Zeit *herrschte in der äußeren Welt Krieg, und zwar Weltkrieg*“ [Süskind 1994, S. 129]. –

«Так проходил день за днем, неделя за неделей, месяц за месяцем. Так прошли целых семь лет.

Тем временем во внешнем мире царила война» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Противопоставление внутреннего восприятия персонажа и окружающей действительности в данном примере дополнительно

подчёркивает присутствующую в тексте оппозицию «персонаж – рассказчик».

„Einen Spritzer nur von einem solchen Duft auf seine Kleider, ein paar Tropfen nur an Hals und Wangen – und er wäre ein für allemal gefeit gegen eine Wiederholung des peinlichen Anfalls, der ihn soeben übermannt habe...

Was wir hier der Verständlichkeit halber in ordentlicher indirekter Rede wiedergeben, war in Wirklichkeit ein halbstündiger, von vielen Hustern und Keuchern und Atemnöten unterbrochener blubbernder Wortausbruch, den Grenouille mit Gezittre und Gefuchtle und Augenrollen untermalte“ [Süskind 1994, S. 271]. –

«Всего несколько брызг на платье, всего несколько капель на шее и щеках – и он навсегда будет застрахован от повторения мучительного припадка, только что накатившего на него...

То, что мы для удобочитаемости передали косвенной речью, было на самом деле получасовым косноязычным словоизвержением, которое прерывалось множеством хрипов, всхлипов и приступов удушья, сопровождалось дрожью взмахами рук и красноречивым закатыванием глаз» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Этот пример любопытен также тем, что нарратор, если можно так сказать, раскрывает собственные секретные приёмы, признаваясь в употреблении косвенной речи для сокращённого пересказа монолога персонажа, что соответствует приведённому нами выше толкованию авторства О.И. Москальской.

Сходные примеры употребления грамматических форм множественного числа в сочетании с усечённым авторским комментарием (полную версию которого, если можно так выразиться, мы подробнее рассматриваем в главе 3), были нами обнаружены при грамматическом анализе текста романа Б. Акунина «Азазель»:

«Что ж, сиротам здесь, кажется, было привольно, не то что ученикам Губернской гимназии, к числу которых еще совсем недавно принадлежал *наш коллежский регистратор*» [Акунин 2009, с. 85].

Как мы упоминали ранее, употребление местоимений первого лица множественного числа является несомненным признаком присутствия в тексте имплицитного автора. Подобные примеры встречаются в тексте романа в достаточном количестве, чтобы суггестивно поддерживать убеждение имплицитного читателя о фикциональности воспринимаемого текста и фиктивности изображённого в нём мира. Таким образом, употребление местоимений первого лица множественного числа является свидетельством не только присутствия нарратора, но и наррататора как оппонента имплицитного автора:

«Впрочем, никаких сведений помимо тех, *что уже известны читателю,* Эраст Петрович из протоколов не почерпнул – все свидетели повторяли более или менее одно и то же, отличаясь друг от друга лишь степенью проницательности: ...» [Акунин 2009, с. 26].

Стоит отметить, что Б. Акунин, пользуясь данным приёмом, активно оперирует множественным числом не только местоимений, но и глаголов.

Вот лишь некоторые примеры:

«Жуя на ходу пирожок с вязигой, купленный на углу Гусятникова переулка *(не будем забывать, что в следственной ажитации Эраст Петрович остался без обеда)…*» [Акунин 2009, с. 31].

«Тут промедление смерти подобно, растравлял себя Эраст Петрович *(прямо скажем, несколько преувеличивая),* а господин пристав казенного пятиалтынного пожалел» [Акунин 2009, с. 21].

Данные примеры, вне всяких сомнений, являются наглядной иллюстрацией эксплицитной манифестации образа автора, однако мы придерживаемся той точки зрения, что эксплицитное выражение не является самостоятельным, а только надстраивается над имплицитным, поэтому

эксплицитного автора можно считать доказательным аргументом присутствия нарратора.

Такой тип манифестации вполне убедителен, но является далеко не единственным:

«Лизанька *(так про себя уже называл Елизавету Александровну стремительно гибнущий Фандорин)* с готовностью опустилась на кожаный диван, глядя *на нашего героя* во все глаза» [Акунин 2009, с. 40].

В приведённом выше примере эксплицитное изображение нарратора соседствует с имплицитным, а именно с очередным проявлением «олимпийского» нарратора, который уже встречался нам как в романе Д. Кельманна, так и у П. Зюскинда.

Что касается активного применения грамматического аспекта текста с целью экспликации актантов, стоит упомянуть следующий любопытный пример:

«Эраст Петрович *запер* дверь на засов и зябко *передернул* плечами – громовой раскат *ударил* чуть не в самую крышу.

Темно и жутко в убогой комнатке, что *выходит* единственным окном в голый, без единой травинки каменный двор. […] Желтый луч через щель в шторах *рубит* конурёнку надвое, *рассекает* до самой кровати, где *мечется* в холодном поту одолеваемый кошмаром Фандорин» [Акунин 2009, с. 152].

Смена времени глагола, на наш взгляд, явно отображает всеведение нарратора, противопоставляющего собственную повествовательную линию тому, что он сумел увидеть в мыслях Фандорина (использование прошедшего времени для заведомо стилистически нейтрального нарратора и настоящего времени для обуреваемого эмоциями героя).

Ранее мы рассматривали пунктуационно обособленный комментарий как свидетельство участия имплицитного автора в акте наррации, причём это доказательство основывается именно на возникающей в результате обособления семантико-грамматической оппозиции. Однако в

проанализированных контекстах М.Л. Степновой манифестация внутритекстовых актантов имеет эксплицитный характер за счёт объёма комментария, не ограничивающегося отдельными замечаниями, а имеющего размер самостоятельного микротекста, который не соответствует основному контексту по описываемой локации или времени действия).

«И не надо совать мне этого вашего Исочку, черт подери, никаких способностей у него нет и быть не может, вырастет – будет лавочником, как ему на роду и написано, вот и все дела.

(Но Линдт ошибался. Исочка вырос и стал майором Советской армии, отличным офицером наведения,…» [Степнова 2012, с. 194].

«…лишь бы все эти годы рядом с ним сидела на полу эта девочка с сердитыми бесцветными бровками и небогатой косицей, в которую вместо ленты был вплетен лоскут выкрашенного синькой бинта. (Его и хватило на миллион лет – этого терпения, потому что Элечка и Исаак, мои мама и папа, до сих пор вместе, и до сих пор он ведет ее за руку, когда они возвращаются домой, и до сих пор она недовольна тем, как он управляется с хозяйством…)» [Степнова 2012, с. 201].

Подобное пунктуационное оформление не только служит целям грамматической манифестации нарратора, но и превращает имплицитное изображение в эксплицитное, наделяя повествователя не только антропоморфностью, но и элементами биографии. Однако стоит заметить, что всё это не делает нарратора более причастным, и он остаётся лишь посредником между потенциальными реципиентами и повествуемым им миром.

Выводы к главе 2

Проведённый анализ примеров позволяет сделать вывод о том, что эксплицитное изображение нарратора и нарратата́тора является довольно распространённым приёмом в отобранных для анализа произведениях. Однако же его несамостоятельность не подвергается сомнению; эксплицитное изображение, безусловно, основывается на уже имеющемся имплицитном, лишь дополняя его и акцентируя на нём внимание читателя в тех случаях, когда оба типа изображения сочетаются. Это, впрочем, не мешает двум типам изображения актантов вполне успешно соседствовать в рамках одного и того же произведения, а зачастую и в рамках одного микротекста, что особенно наглядно демонстрируют примеры из романа „Das Parfum“.

Относительно частотности применения грамматических способов манифестации, следует отметить, что наиболее ярко данный тип иллюстрируют именно немецкоязычные романы, что обусловлено существованием в немецком языке грамматической структуры Konjunktiv I, использующейся для передачи косвенной речи. Этот факт предполагает наличие некоего рассказчика, передающего речь автора, рассказывающего о повествуемом мире.

Помимо Konjunktiv I оба немецкоязычных романа представляют сходный инструментарий для манифестации имплицитных актантов, включающий также глагольные и местоимённые формы множественного числа и модальные глаголы в их субъективном значении, также служащие для передачи косвенной речи в совокупности с оценкой повествователя.

При выделении наиболее частотных способов изображения имплицитных автора и читателя в немецкоязычных романах было установлено, что для романа П. Зюскинда характерно, прежде всего, эксплицитное изображение в виде обособленного авторского комментария

или употребления глагольных и местоимённых форм множественного числа, причисляющих внутритекстового автора к той же касте, что и потенциальные читатели (*«wir», «unsere Geschichte», «für uns moderne Menschen»* и т.д.). В то же время Д. Кельманн в своём произведении максимально дистанцирует собственного повествователя от читателя, для чего виртуозно использует сослагательное наклонение Konjunktiv I, тем самым в значительной степени затрудняя включённость потенциального читателя в процесс повествования и невозможность для него идентифицировать себя с кем-либо из числа героев.

Сослагательным наклонением пользуется и П. Зюскинд, но лишь в его изначальной функции передачи чужой речи, воссоздавая микротексты персонажей, зачастую выведенных за границу повествования, в то время как Д. Кельманн использует данный приём в качестве основного грамматического средства построения собственной фиктивной вселенной, тем самым нивелируя отнесённость цитируемых реплик. Это вполне соответствует экспериментальной концепции романа, поскольку такая подача информации изначально затрудняет декодировку заложенного в основу произведения постмодернистского кода. Условно результаты исследования в этом аспекте отражает представленная ниже диаграмма 3.

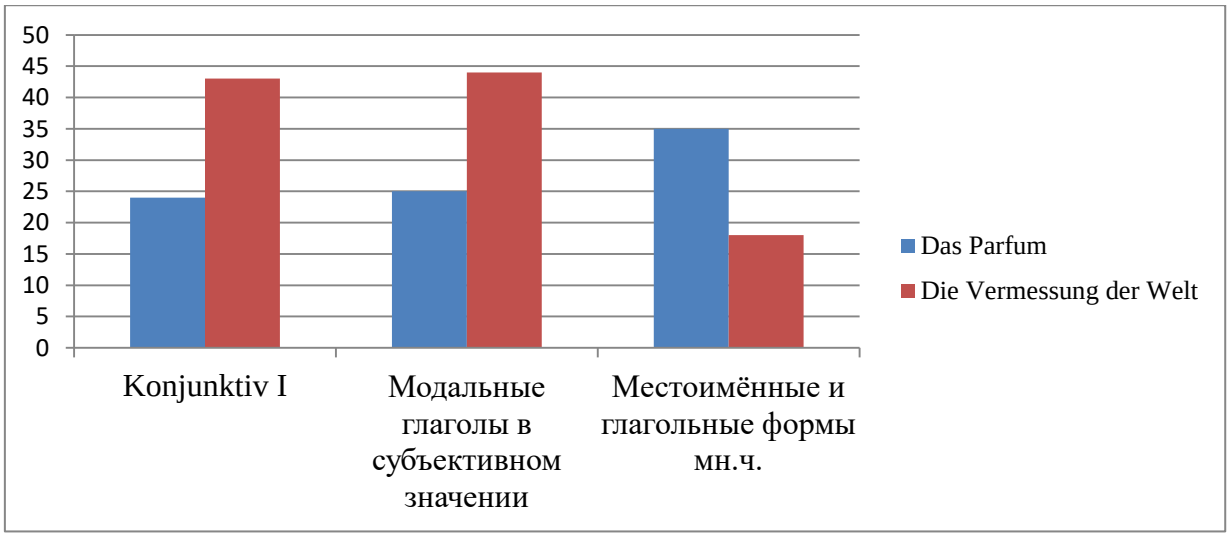


Диаграмма 3

Количество примеров в русскоязычных романах было гораздо меньше (диаграмма 4), тем не менее, подобный результат также позволяет сделать выводы о грамматических способах выражения присутствия нарратора в тексте. Это объяснено некоторой ограниченностью русского языкового инструментария для изображения имплицитных актантов по сравнению с немецким; сослагательное наклонение Konjunktiv I не имеет аналогов в русском языке, поэтому формы манифестации ограничиваются вставками авторских комментариев и употреблением множественного числа для экспликации нарратора и нарратата, которое доминирует по частотности употребления (*«К чему это привело, я вас спрашиваю?», «наш герой», «откроем, пожалуй, тайну», «наши дамы»* и т.д.).

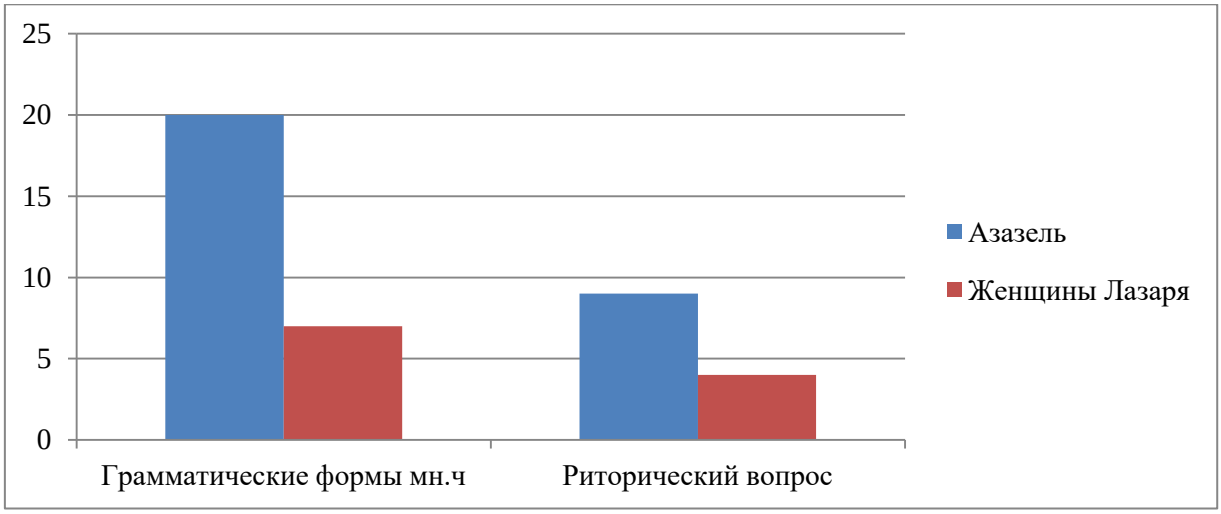


Диаграмма 4

Сравнивая проанализированные романы, написанные на одном языке, мы можем сделать предварительный вывод о том, что язык произведения не является единственным фактором, влияющим на главенство того или иного способа манифестации нарратора и нарратата. Этот тезис подтверждает тот факт, что в «Женщинах Лазаря» М.Л. Степновой едва ли наберётся удовлетворительное количество примеров грамматического выражения присутствия автора, в то время как текст «Азазель» изобилует признаками

как имплицитного, так и явно эксплицитного изображения обоих коммуникантов, среди которых доминируют местоимённые и глагольные формы множественного числа. Что касается немецкоязычных романов, то и П. Зюскинд, и Д. Кельманн в своих романах представляют довольно однородную схему манифестации, единогласно избирая наклонение Konjunktiv I в качестве главенствующей формы изображения.

ГЛАВА 3. ЛЕКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ МАНИФЕСТАЦИИ ИМПЛИЦИТНЫХ АКТАНТОВ В ФИКЦИОНАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ

3.1. Вербально-темпоральные несоответствия при отборе лексических единиц как способ манифестации нарратора

Несмотря на многообразие проанализированных грамматических приёмов, мы столкнулись с явным присутствием имплицитных актантов скорее не на грамматическом, а на лексико-стилистическом уровне.

Как мы уже упоминали в Главе 1, имплицитный автор, согласно определению некоторых теоретиков, всегда несёт ответственность за отбор лексического материала для рассказываемой им истории [Phelan, Rabinowitz 2005, p. 546]. Исходя из данного утверждения, мы предполагаем, что именно специфика отбора лексических единиц является одним из наиболее верных доказательств присутствия нарратора и его непосредственного адресата – наррататора – в художественном тексте.

Одной из самых ярких особенностей в процессе построения текста в лексическом аспекте является, на наш взгляд феномен, который мы определяем как вербально-темпоральные несоответствия, т.е. случаи, когда отобранная для текста лексика заведомо не соответствует времени либо области повествования. Наиболее чётко данное явление прослеживается в тексте романа „Das Parfum“, где посредством описания протагониста автор даёт понять потенциальным реципиентам, что тот лексический минимум, которым владел Жан-Батист Гренуй, представлял собой не более чем *die gängige Sprache* (нем. простонародная речь), а потому употребление любой специальной лексики, не относящейся к области парфюмерии, либо использование узкоспециальной научной лексики (например, из области биологии или философии), включающей в себя малоупотребимые в описанную эпоху лексические единицы греческого и латинского

происхождения, является отсылкой к некоему лицу, наделённому достаточным опытом и уровнем образования, чтобы осознанно применять эти термины в уместных речевых ситуациях. Данным лицом мы считаем именно нарратора, а потому на основании вышеописанного можно утверждать, что доказательством его присутствия могут считаться все лексические единицы, являющиеся неологизмами для описанного периода (середина XVIII столетия):

„Er war zäh wie *ein resistentes Bakterium* und genügsam wie ein Zeck,..“ [Süskind 1994, S. 27]. – «Он был выносли‍в, как приспособившаяся бактерия, и неприхотлив, как клещ,..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Термин «бактерия» был впервые предложен немецким естествоиспытателем Х.Г. Эренбергом в 1828 году [Breed, Conn. Электронный ресурс], то есть на сто лет позже, чем произошли описанные события.

„…denn bisher hatte er bloß animalisch existiert in höchst *nebulöser* Kenntnis seiner selbst“ [Süskind 1994, S. 68]. – «…ибо до сих пор он просто существовал, как животное, имея весьма туманное представление о самом себе» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Латинизированная лексема “*nebulöser*” в словаре Дудена снабжена пометкой „bildungssprachlich“ – «книжный стиль»; эта группа слов определяется составителями как «слова (преимущественно заимствованные слова), требующие высокого уровня общего образования (например, *Koryphäe, adäquat*)» [Gebrauch. Электронный ресурс]. То же можно сказать об употреблённых в приведённом ниже примере терминах греческого происхождения *„der Katalog”* (каталог) и *„die Hierarchie”* (иерархия):

„Im Verlauf der nächsten Woche wurde diese Ordnung immer feiner, *der Katalog* der Düfte_immer reichhaltiger und differenzierter, *die Hierarchie* immer deutlicher“ [Süskind 1994, S. 65]. – «Через неделю этот порядок стал еще

стройнее, каталог запахов еще содержательнее и дифференцированнее, иерархия еще четче,..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Наиболее наглядным использование терминов латинского и греческого происхождения кажется нам в тех случаях, когда автор намеренно придаёт предложениям усложнённый вид, стилизируя их тем самым в духе научного повествования. Эта «псевдонаучность» достигается посредством нарочитого усложнения предложений, слияния нескольких простых в одно сложносочинённое, а главное – употребление страдательного залога вместо действительного, более характерного для художественных текстов:

„Denn der zersetzenden Aktivität der Bakterien *war* im achtzehnten Jahrhundert noch *keine Grenze gesetzt*, und so gab es keine menschliche Tätigkeit, keine aufbauende und keine zerstörende, keine Äußerung des aufkeimenden oder verfallenden Lebens, die nicht von Gestank *begleitet gewesen wäre*“ [Süskind 1994, S. 6]. – «Ибо в восемнадцатом столетии еще не была поставлена преграда разлагающей активности бактерий, а потому всякая человеческая деятельность, как созидательная, так и разрушительная, всякое проявление зарождающейся или погибающей жизни сопровождалось вонью» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Наиболее контрастно употребление научной или возвышенной лексики выглядит в дуэте с нарочито просторечными выражениями, что, безусловно, доказывает присутствие в тексте нарратора, поскольку служит способом выражения его (повествовательской) иронии, основанной на возникающем внутри микротекста комическом эффекте, как это было проиллюстрировано приведённым выше примером. Такой приём встречается в тексте не единожды:

„Er wollte wie mit einem Prägestempel *das apotheotische Parfüm* ins *Kuddelmuddel* seiner schwarzen Seele pressen, …“ [Süskind 1994, S. 69]. – «Он хотел как бы поставить личное клеймо на этом апофеозном аромате,

впечатать его в сумятицу своей черной души,…» [Зюскинд. Электронный ресурс].

В словаре находим следующее пояснение:

«*apotheotisch* (нем.)

Часть речи: прилагательное

Значение слова/определение:

1) имеющий вид апофеоза, воплощающий апофеоз; превозносящий / прославляющий

2) относящийся к апофеозу, относящийся к идее апофеоза, основанный на ней

Происхождение термина:

адъективная деривация от “Apotheose”; задокументировано употребление с середины 20 века». [Apotheotisch. Электронный ресурс]

В то же время, лексема „Kuddelmuddel, der oder das“ в словаре Дудена снабжена пометкой „umgangssprachlich“ – «разговорный стиль» [Gebrauch. Электронный ресурс].

Ввиду возникающего контраста мы склонны полагать, что употребление латинских и греческих заимствований является доказательством присутствия в тексте нарратора, поскольку подобное лексико-семантическое оформление текста предполагает элемент игры с читателем, характерный для текстов постмодернистского дискурса [Кузьмина 2011], а потому можно с уверенностью заявить, что именно нарратор привносит в текст столь яркую черту постмодерна.

Приведённые ниже примеры также иллюстрируют употребление заимствованных лексем:

„Und auch in der *synthetisierenden* Geruchsküche seiner Phantasie, in der er ständig neue Duftkombinationen zusammenstellte, herrschte noch kein *ästhetisches Prinzip*. Es waren *Bizarrerien,* die er schuf und alsbald wieder zerstörte wie ein Kind…” [Süskind 1994, S. 69]. – «Но и в синтезирующей

кухне его воображения, где он постоянно составлял новые комбинации запахов, еще не господствовал никакой эстетический принцип. Это были причудливые фантазии, он создавал и тут же разрушал их, как ребенок,..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Однако в тексте романа чаще встречаются сочетания специализированных терминов с нейтральной лексикой, что позволяет тексту выглядеть более гармонично и избежать ироничного звучания там, где в нём нет необходимости:

„Ein *minimales Quantum* an Nahrung und Kleidung brauchte er für seinen Körper“ [Süskind 1994, S. 27–28]. – «Для тела ему нужно было минимальное количество пищи и платья» [Зюскинд. Электронный ресурс].

„Es war ihr nicht recht, dass das Gespräch mit einem Mal zu einem *theologischen Verhör* ausartete, bei dem sie nur unterliegen konnte“ [Süskind 1994, S. 16]. – «Ей было не по нутру, что разговор вдруг перешел в плоскость теологического диспута, где она была обречена на поражение» [Зюскинд. Электронный ресурс].

При попытке дифференцировать тип манифестированного в тексте нарратора, мы пришли к выводу, что нарратор в произведении П. Зюскинда подходит под классическое описание продуцента фикционального текста, который не единожды обозначался в нарратологической традиции как «олимпийский нарратор».

Осуществляемое данным имплицитным олимпийским нарратором цитирование допускает также некоторые вольности в обработке текста, особенно в аспекте его композиционного построения. Ниже мы приводим пример, в котором диалог между двумя второстепенными персонажами на некоторой стадии приводится в композиционной форме, свойственной тексту пьесы, включающей авторские ремарки-указания на произносящего ту или иную реплику персонажа:

„„„Nein,“ sagte Baldini, „ich werde mich für einige Stunden in mein

Arbeitszimmer zurückziehen und wünsche, absolut nicht gestört zu werden.“

„Ah, ich verstehe! Sie entwerfen ein neues Parfum.“

Baldini: So ist es. Zur Beduftung einer spanischen Haut für den Grafen Verhamont. Er verlangt etwas vollkommen Neues. Er verlangt etwas wie... wie... ich glaube, es hieß „Amor und Psyche“, was er verlangte, und stammt angeblich von diesem... diesem Stümper aus der Rue Saint-Andre des Arts, diesem... diesem...

Chenier: Pelissier.

Baldini: Ja.“ [Süskind 1994, S. 62–63]. –

«– Нет, – сказал Бальдини, – я удаляюсь на пару часов в мой рабочий кабинет и желаю, чтобы меня абсолютно никто не беспокоил.

– А, понимаю! Вы изобретаете новые духи.

Бальдини: Вот именно. По заказу графа Верамона. Он хочет ароматизировать кусок испанской кожи и требует чего-то совершенно нового. Требует чего-то вроде... вроде... кажется, это называется "Амур и Психея" – то, чего он требует, а изготовлено оно этим бездарным тупицей с улицы Сент-Андре-дез-Ар... как его бишь...

Шенье: Пелисье.

Бальдини: Да» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Подобная форма передачи речи персонажей, на наш взгляд, является не только доказательством присутствия имплицитного автора, но и способом выражения авторской модальности, придавая приведённому отрывку явно ироничное звучание.

Как и в тексте романа „Das Parfum“, в исследованных контекстах М.Л. Степновой уточнения нарратора далеко не всегда обособлены пунктуационно, однако вполне могут носить характер псевдонаучного комментария; такой эффект достигается, опять таки, за счёт использования максимально распространённых предложений, внедрения в структуру текста имён исследователей и исторических личностей, фактов и дат, сообщающих

тексту определённую степень фактографичности, или, что вероятнее в контексте традиции постмодернистского дискурса, лишь иллюзию таковой. При этом в „Das Parfum“ комментарий всегда относится к повествуемой эпохе, пусть и косвенно, в то время как комментарии в «Женщинах Лазаря» по своему объёму и информативности вполне могут претендовать на статус самостоятельного микротекста, обнаруживающего множественные примеры вербально-темпоральных несоответствий:

«…это был след ночного кошмара Галины Петровны, запах адреналина, *за этот запах и за разработку бета-блокаторов адренергических и гистаминовых рецепторов Джеймс Уит Блэк получит Нобелевскую премию, и человечество с облегчением поймет свой генетический ужас перед болотами – просто болота пахнут нашим концентрированным страхом. Но это еще не скоро, это еще в 1988 году*» [Степнова 2012, с. 325].

«В армию его было нельзя, хотя пацан и многословно клялся, что ему уже восемнадцать (врал, причем безнадежно), а *постановление СНК СССР «Об устройстве детей, оставшихся без родителей» ещё блуждало где-то в аппаратных недрах, ожидая 23 января 1942 года*» [Степнова 2012, с. 247].

Гипертрофированность нарраторского комментария напоминает нам об определении сказовой формы повествования, сформулированном В. Шмидом: «…образ нарратора принимает облик хроникера-болтуна, манера изложения которого отличается своеобразными чертами, такими как языковые ошибки, стилистические неловкости, логические несообразности, ненужные отступления, излишняя мелочность, обстоятельность, многословие, даже болтливость» [Шмид 2003]. Разумеется, нельзя утверждать, что М.Л. Степнова в своём романе использует сказовую форму повествования, но всё же мы имеем дело с неким подобием сказа, пусть и в более современном его, постмодернистском варианте.

Как видно из приведённых примеров, несмотря на существующие различия между немецко- и русскоязычным дискурсом, примеры композиционного оформления текста по схеме «рассказ в рассказе» существуют как в романе П. Зюскинда, так и в произведении М.Л. Степновой, с тем лишь отличием, что комментарии в «Женщинах Лазаря» подчас принимают форму пунктуационно обособленного рассказа, в усечённой форме раскрывая целые эпизоды из жизни третьестепенных персонажей:

«А Сашка – Александр Давидович Берензон – останется.

(Профессор, доктор юридических наук, заведующий кафедрой уголовного права Международного юридического института, дамский угодник, лакомка и жуир, он умер только в прошлом году. И даже в восемьдесят восемь лет все еще был похож на рослого, пухлощекого, балованного барчука.

Не верите – спросите у Яндекса.)» [Степнова 2012, с. 183].

В ходе анализа был сделан вывод о том, что наличие вербально-темпоральных несоответствий обусловлено не нарративным потенциалом языка повествования, а сугубо авторским намерением, что доказывает простейшее сравнение: в то время как проанализированные контексты М.Л. Степновой изобилуют примерами данного феномена, в романе «Азазель» подобных прецедентов обнаружено не было; что касается немецкоязычного материала исследования, роман „Die Vermessung der Welt“ также представляет весьма ограниченное число примеров в сравнении с „Das Parfum“.

„Im September 1828 verließ der größte Mathematiker des Landes zum erstenmal seit Jahren seine Heimatstadt, um am Deutschen Naturforscherkongreß in Berlin teilzunehmen. Selbstverständlich wollte er nicht dorthin“ [Kehlmann 2005, S. 7]. – «В сентябре 1828 года величайший математик страны впервые за долгие годы покинул свой родной город, чтобы принять участие в

Немецком конгрессе естествоиспытателей в Берлине. Разумеется, ехать он не хотел».

Употреблённый хронотопический дейктик, задающий точное время повествуемой вселенной, в данном случае привносит элемент фактографичности в псевдоисторический роман, а кроме того обостряет лексическую оппозицию между текстом нарратора и персонажей. Учитывая описанную нами ранее дистанцию между нарратором и повествуемым им миром, оценочное суждение „selbstverständlich“ – «разумеется» не может принадлежать тексту рассказчика, несмотря на то что в предложении использовано прошедшее повествовательное время Präteritum Indikativ, характерное для текста нарратора романа, что служит подтверждением тезиса о неразрывности манифестации имплицитных актантов на лексическом уровне с уровнем грамматическим. Однако заметим, что данный пример может трактоваться двояко и с той же степенью вероятности способен ссылаться на олимпийского нарратора, способного заглянуть внутрь сознания героя (Гаусса в данном контексте) и интерпретировать его нежелание отправляться в Берлин. Таким образом, получается, что предложение *“Selbstverständlich wollte er nicht dorthin”* принадлежит либо тексту Гаусса, либо тексту нарратора, наделённого способностью считывать мысли и чувства персонажей.

3.2. Авторский комментарий и его разновидности в текстах постмодернистского дискурса: лексико-прагматический аспект

Перечисляя признаки, по которым могут различаться планы точек зрения нарратора и персонажа, мы ранее уже остонавливались на признаках указательных систем и отмечали, что употребление определённых хронотопических дейктиков [Hamburger 1957] может рассматриваться как

признак присутствия имплицитного автора. В романе П. Зюскинда нами также были обнаружены примеры подобных хронотопов:

“*Zu jener Zeit* gab es in Paris ein gutes Dutzend Parfumeure“ [Süskind 1994, S. 59]. – «В то время в Париже насчитывалось более дюжины парфюмеров» [Зюскинд. Электронный ресурс].

“Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name im Gegensatz zu den Namen anderer genialer Scheusale, wie etwa de Sades, Saint-Justs, Fouches, Bonapartes usw., *heute in Vergessenheit geraten ist,..*” [Süskind 1994, S. 5]. – «Его звали Жан-Батист Гренуй, и если это имя, в отличие от других гениальных чудовищ вроде де Сада, Сен-Жюста, Фуше, Банапарта и т.д., ныне предано забвению,..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Приведённый выше пример иллюстрирует также употребление эпитетов, имеющих яркую коннотацию (*geniale Scheusale*), используя которые, автор отступает от изначально избранного им нейтрального тона нарратора, имитирующего исторический трактат или судебный протокол, тем самым в очередной раз обнаруживая ориентацию текста на имплицитного читателя, поскольку упрощение повествуемой истории имеет своей целью прежде всего расширение аудитории, включение в круг потенциальных реципиентов представителей максимально большого числа социальных прослоек.

Наряду с этим П. Зюскинд широко применяет приём непосредственной оценки имплицитным автором передаваемых событий, которая от примера к примеру может быть более или менее развёрнутой, находя выражение в единственном слове (например, „angeblich“ – «якобы»), пунктуационно обособленном уточнении или в полноценном предложении:

„Dabei besaß er, *objektiv gesehen,* gar nichts Angsteinflößendes“ [Süskind 1994, S. 31]. – «При этом, с объективной точки зрения, в нем не было ничего устрашающего» [Зюскинд. Электронный ресурс].

„Die Fische, *angeblich* erst am Morgen aus der Seine gezogen, stanken

bereits so sehr, dass ihr Geruch den Leichengeruch überdeckte“ [Süskind 1994, S. 7]. – *«Рыба, якобы только утром выуженная из Сены, воняла уже так сильно, что ее запах перекрывал запах трупов»* [Зюскинд. Электронный ресурс].

“Ihm blieb ferner – *unschätzbarer Vorteil* – eine Resistenz gegen den Milzbrand, sodass er von nun an sogar mit rissigen und blutigen Händen die schlechtesten Häute entfleischen konnte“ [Süskind 1994, S. 59]. – «Зато у него остался – бесценное преимущество – иммунитет к сибирской язве, так что теперь он мог мездрить самые плохие шкуры даже кровоточащими, растрескавшимися руками» [Зюскинд. Электронный ресурс].

„Um aber so bescheiden abzutreten, hätte es eines Mindestmaßes an eingeborener Freundlichkeit bedurft, und die besaß Grenouille nicht. *Er war von Beginn an ein Scheusal*“ [Süskind 1994, S. 39]. – «Однако, чтобы столь скромно уйти в небытие, ему понадобился бы минимум врожденного дружелюбия, а им он не обладал. Он был с самого начала чудовищем» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Подобные примеры субъективной нарраторской оценки мы встречаем и у Д. Кельманна; как было сказано выше, зачастую понять отнесённость реплики к тому или иному персонажу можно лишь после ознакомления с общим контекстом; однако существует также ряд факторов, призванных помочь разделению текста нарратора и персонажей:

„Humboldt erstarrte. Das sei Herr Daguerre, flüsterte er, ohne die Lippen zu bewegen, bitte auf keinen Fall bewegen!

Gauß sagte, er wolle nach Hause.

Nur einen Augenblick, flüsterte Humboldt, fünfzehn Minuten etwa, man sei schon recht weit fortgeschritten“ [Kehlmann 2005, S. 15]. –

«Гумбольдт замер. Это господин Дагер, прошептал он, не шевеля губами. Пожалуйста, ни в коем случае не шевелиться!

Гаусс сказал, он хочет домой.

Всего один момент, прошептал Гумбольдт, приблизительно пятнадцать минут, это настоящий прогресс».

Как прекрасно видно из приведённого выше отрывка, авторская ирония является неотъемлемой частью текста. Забегая вперёд, следует отметить, что в тексте весьма часто встречаются оценочные эпитеты, которые далеко не всегда принадлежат собственно героям повествования. В данном отрывке предложение „*man sei schon recht weit fortgeschritten*“ безусловно иронично, а потому весьма сомнительно, чтобы поборник прогресса Гумбольдт подобным образом отзывался об одном из величайших изобретений своей эпохи. Подобное логическое заключение даёт нам основание полагать, что приведённая сентенция является авторской. Более подробно к иронии как свидетельству присутствия нарратора в тексте мы обратимся в Главе 4.

Следует отметить, что данный способ манифестации нарратора, а именно – путём выражения субъективной оценки – является одним из излюбленных у М.Л. Степновой, что в очередной раз подтверждает нашу гипотезу о том, что разница языковых сред не исключает схожести приёмов, используемых для изображения нарратора и наррататора. В романе «Женщины Лазаря» мы можем часто встретить русскоязычные варианты упомянутых выше немецкоязычных лексем “angeblich”, “objectiv gesehen” и т.д., принимающих вид вводных конструкций, например, «разумеется», «кстати», «конечно же» и т.д.:

«Глистов у Лидочки, *разумеется*, не оказалось, и Галина Петровна утратила к девочке всякий интерес» [Степнова 2012, с. 295].

«Сильная армия, добрая милиция, холодные руки, горячее сердце, трезвая голова. *Жаль,* что все это рухнуло. *Жаль,* что *мы никогда, никогда больше не будем молодыми*» [Степнова 2012, с. 365].

Данный пример обнаруживает не только обозначенную нами коннотацию, но и стремление повествователя подчеркнуть тот факт, что он и

потенциальный реципиент происходят, как минимум, из одной эпохи и социальной среды.

Сходный потенциал для имплицитного выражения присутствующего нарратора имею также оценочные эпитеты и ироническое переосмысление фиктивных реалий и ситуаций, автором которого может быть исключительно нарратор.

«Григорьич был старый приятель Баталова, *почетный чекист, а по нечетным – горький пьяница и угрюмый бобыль*» [Степнова 2012, с. 191].

Как и П. Зюскинд, М.Л. Степнова зачастую мастерски комбинирует несколько приёмов в одном микротексте, сочетая низменное с возвышенным; как правило, этим достигается комический эффект, призванный акцентировать столь типичную для постмодернизма критику религии и науки:

«Аспирант, долговязый парень *с трагическими глазами изголодавшегося иудейского демона,* приходил к Баталовым два раза в неделю – по понедельникам и четвергам и (под незримым присмотром царящей на кухне Елизаветы Васильевны) натаскивал будущую инженершу на *грядущие канализационные подвиги*» [Степнова 2012, с. 174].

«Николай Машков происходил из семейства скучнейших мастеровых, носил дешевые, вечно мятые костюмы, следы от юношеских угрей на впалых щеках и *обещал лет через пять начать лысеть, а через десять – стать наконец доцентом*» [Степнова 2012, с. 183].

На примере романа „Das Parfum“ нами уже описывались примеры авторского комментария (обособленного и нет) как аргумент в пользу присутствия имплицитного автора:

«Все это вместе *(плюс мама, работавшая в соседней школе заведующей по воспитательной части)* обеспечивало ей солидный статус первой красавицы класса – должность, до определенного возраста никак не связанная ни с длиной ног, ни с качеством эпидермиса» [Степнова 2012,

с. 165].

«Пахнет, – пожаловалась она прямо перед собой. Без особой надежды пожаловалась – просто так. Галина Петровна перегнулась, протянула крупную руку *(пуазоново-бензиновая вонь стала осязаемой – как будто Лидочку с головой макнули в чернильно-черные сладкие сопли),* и быстрый уличный воздух ловко, как кот, просунул сквозь оконное стекло тугую прохладную лапу и небольно ударил Лидочку по губам и по круглому вспотевшему лбу» [Степнова 2012, с. 26].

Приведённый выше пример включает в себя не только авторский комментарий, но и уточнение («*пуазоново-бензиновая вонь стала осязаемой – как будто Лидочку с головой макнули в чернильно-черные сладкие сопли*»), дающее нам более конкретное представление о фигуре самого имплицитного автора, сообщая ему такие особенности как всеведение и вездесущность, автоматически трансформируя его в олимпийского нарратора:

«…за позволенное вчера назавтра можно было получить преотличную трепку. Лидочка это знала. *Она вообще знала много больше, чем положено было человеку её лет*» [Степнова 2012, с. 247].

«Глаза у женщины оказались серо-голубые, прозрачные, гладкие и с каким-то сложным сизоватым переливом на самом дне. А у мамочки глаза были рыжие. Рыжие и веселые – как у рыжей веселой собаки. *И потом – дальше, всю жизнь – больше всего на свете Лидочка боялась это забыть»* [Степнова 2012, с. 18].

Стоит отметить, что нарратор у М.Л. Степновой наделён способностью не только видеть и интерпретировать мысли и чувства персонажей, но и (как видно из приведённых выше примеров авторского комментария) пересекать границы описываемой эпохи, ссылаясь на прошлое персонажей, ещё не свершившиеся события фиктивной вселенной или же никому не известные исторические факты.

«Анна Николаевна, ликовавшая так, будто в училище приняли ее саму *(напрасные радости, саму ее из училища только отчислили, давно-давно, целую грустную жизнь назад),* в качестве награды повела Лидочку на первый в ее жизни балетный спектакль» [Степнова 2012, с. 348].

«Потом Машков как-то помог Галочке собрать рассыпавшиеся книги *(она не меньше часа репетировала дома легчайший жест, едва заметное движение бедра, отправлявшее на пол сразу стопку сверхустойчивых на вид талмудов),* потом задержался на лишние полчаса после лабораторной…» [Степнова 2012, с. 294].

Впрочем, М.Л. Степнова далеко не всегда использует пунктуационное обособление в качестве своеобразных «границ» комментария нарратора. В этом её проза больше схожа с текстами Д. Кельманна, чем П. Зюскинда, поскольку именно Д. Кельманн использует в своём романе максимально упрощённую пунктуацию, которая, в свою очередь, ведёт к возникновению текстовой интерференции. Однако же мы не берёмся утверждать, что интерференция на лексико-семантическом уровне имеет место в прозе М.Л. Степновой, поскольку специфическим пунктуационным оформлением снабжаются отнюдь не микротексты, заведомо приписываемые тому или иному персонажу, а текст нарратора, принимающий вид потока сознания с вкраплениями не речи, а только мыслей и чувств персонажей, что мы обозначаем как поток сознания олимпийского нарратора:

«Танька даже не плачет – она бы умерла, если бы смогла остановить сердце одним усилием воли, […] но *даже двадцать лет спустя, увидев по телевизору выплывающую на сцену четверку изможденно кивающих оперенными головками лебедей, она будет чувствовать внутри вой и свист черного ветра, срывающего афишу, на которой так и не напечатали ее имя. Пульт щелкает, оборвав белый акт „Лебединого" на полуноте, Танька выходит из комнаты – постаревшая, поседевшая, безнадежно мертвая со своих четырнадцати лет. „Ма, ты куда?"– кричит ей вслед младший сын*

(слава богу – сыновья оба, дочку все равно отдала бы в хореографическое, своими руками принесла бы – и бросила на алтарь), но Танька не отвечает» [Степнова 2012, с. 387].

Все перечисленные особенности вполне характерны для прозы М.Л. Степновой в целом, и «Женщины Лазаря» не становятся исключением, обнаруживая множество примеров развёрнутых сравнений, выходящих далеко за рамки обычного словосочетания и принимающих форму лирических отступлений:

«Юноша, смекнувший, что неожиданно напоролся на своего […], торопливо заблеял что-то невнятное и невежливо бросил вспотевшую трубку, из которой вдруг пахнуло на него такой жуткой, живой, животной ненавистью, словно *не осталось в мире ни партии, ни Страны Советов, ни водки по двадцать пять двадцать. Только адское небо пятого дня творения, праматерик, заросший шуршащими хвощами, да саблезубый самец, опасно ощерившийся над логовом с голым, скользким новорожденным детенышем*» [Степнова 2012, с. 205].

Мы сознательно отделили данный тип нарраторского комментария от предыдущего, потому что в данном случае за отступлением не стоит человеческая история – это просто поток сознания, некая ассоциативная цепочка, возникающая в сознании нарратора, но апеллирующая образами его подсознания, когда сопоставляются, казалось бы, совершенно не сопоставимые ситуации и образы (партия – праматерик, балетная школа – нацизм и т.д.):

«Еще при поступлении, на первом отборочном туре, она поразила видавшую всё комиссию практически идеальными данными. *Честно говоря, правила отбора больше всего напоминали описание породных признаков выставочных собак или лошадей, и отбраковка шла жесткая, даже жестокая. „Отрицательными признаками являются: непропорциональная большая голова, голова угловатой формы, крупная нижняя челюсть, […]”. И*

так далее – на десятке сухих машинописных страниц, способных порадовать разве что помешанного на евгенике нациста» [Степнова 2012, с. 295].

Подобный стиль повествования, безусловно, не может считаться сказом в его классической форме. В этом смысле нам ближе введённое Виноградовым определение «словесная мозаика» [Виноградов 1980, с. 52], применяемое им к творчеству Н.В. Гоголя и созданному им образу пасечника Рудого Панька.

Следует отметить, что в рамках нашего исследования роман М.Л. Степновой некоторым образом выбивается из общего ряда именно из-за перечисленных выше пространных отступлений, в то время как нарраторы в остальных произведениях придерживаются нарочито сухого, «протокольного тона», свойственного скорее текстам научного, нежели художественного дискурса, который, однако же, не лишён некоторых вольностей, столь характерных для постмодерна. Так, нарратор в романе Б. Акунина «Азазель» зачастую прибегает к употреблению оценочных эпитетов в самых неожиданных моментах повествования, чем сообщает собственной истории известную долю псевдоисторичности. Кроме того, Б. Акунин как автор осуществляет вольную интерпретацию не только самого текста романа, но и элементов его композиционного оформления, используя оценочные эпитеты с ярко выраженной негативной коннотацией уже в названии первой главы:

«Глава первая, в которой описывается *некая циничная выходка*» [Акунин 2009, с. 3].

Данный приём мы воспринимаем как подтверждение факта рассказывания, а потому косвенное доказательство присутствия в излагаемом тексте нарратора, который не только осуществляет упомянутое рассказывание, но и структурирует повествуемую им историю, разделяя её на главы, и в каждом подзаголовке анонсируя грядущие события для потенциального читателя, что, в свою очередь, доказывает присутствие в

тексте имплицитного читателя. Напомним, что сходную повествовательную технику, состоящую в подтверждении факта рассказывания, мы также встречали в романе П. Зюскинда.

Однако уже в первом предложении означенной главы текст вновь возвращается к первоначально заявленному стилистически нейтральному тону:

«*В понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу пополудни*, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый, *в Александровском саду,..*» [Акунин 2009, с. 3].

Точная характеристика указательной системы фиктивного мира с описанием локации и применением хронотопических дейктиков [Hamburger 1957] на уровне суггестии внушает читателю мысль о том, что описанные события реальны. Тот факт, что данный микротекст принадлежит повествующему голосу нарратора, подтверждает продолжение описания, как и заголовок имеющее нарочито пасторальный, не фактуальный характер:

«…в Александровском саду, на глазах у многочисленных свидетелей, случилось безобразное, ни в какие рамки не укладывающееся происшествие.

По аллеям, среди цветущих кустов сирени и пылающих алыми тюльпанами клумб прогуливалась нарядная публика – дамы под кружевными (чтоб избежать веснушек) зонтиками…» [Акунин 2009, с. 3–4].

Данное введение в повествование с обилием художественных деталей, обстоятельным описанием погоды, места действия и внешнего вида персонажей является, на наш взгляд, ни чем иным, как умелой имитацией стиля русских классиков (таких, например, как И.С. Тургенев или Ф.М. Достоевский, большим поклонником которого является сам Б. Акунин). О намеренной стилизации говорит также использование усложнённого синтаксиса, который, в отличие от описанных нами примеров у Д. Кельманна, П. Зюскинда и М.Л. Степновой, не приближает текст к эталонному фактуальному сочинению, а скорее лишь отдаляет от него, из

чего следует, что одни и те же приёмы в руках разных авторов могут служить диаметрально противоположным целям.

Из проведённого анализа становится понятно, что Б. Акунин при построении романа использовал явно полярные методы, в результате чего стиль повествования варьируется от сухого псевдоисторического до иронически-снисходительного. Как мы уже отмечали ранее, выбор стиля является проявлением воли автора посредством его языковой репрезентации в тексте, т.е. нарратора. Ещё более очевидной подобная произвольность выбора кажется при резкой смене стиля с официального на художественный с элементами разговорного в рамках одной сцены:

«28 июня по западному стилю, а по русскому 16-го, ближе к вечеру, перед гостиницей «Уинтер квин» что на Грей-стрит, остановилась наемная карета. Сначала из дверцы высунулся сафьяновый дорожный сапог, окованный серебряными гвоздиками, а потом на тротуар ловко спрыгнул цветущий юный джентльмен с пышными усами, удивительно не шедшими к его свежей физиономии, в тирольской шляпе с перышком и широком альпийском плаще» [Акунин 2009, с. 127].

Вообще поляризация повествования является довольно распространённым приёмом в романе, причём зачастую необходимый эффект достигается именно за счёт допускаемых писателем вольностей при отборе лексического материала, когда противопоставляются не только стили повествования, но и используемые в нём оценочные эпитеты:

«Он оказался в просторном, богато обставленном кабинете, где главное место занимал *широченный письменный стол* красного дерева. За столом сидела *седенькая дама* не просто приятной, а какой-то чрезвычайно уютной наружности. Ее *ярко-голубые глазки* за золотым пенсне так и светились живым умом и приветливостью. Некрасивое, подвижное лицо с *утиным носиком* и широким, улыбчатым ртом Фандорину сразу понравилось» [Акунин 2009, с. 76].

Приведённый выше пример является наиболее иллюстративным, поскольку в нём автор намеренно использует одновременно приём гиперболизации («широченный стол») и литоту («седенькая дама», «глазки», «носик») для создания эффекта противопоставления и представления леди Эстер в наиболее выгодном свете, что в свою очередь является классической детективной стратегией, призванной ввести читателя в заблуждение, и становится косвенным доказательством присутствия в тексте имплицитного читателя.

Сами эпитеты с очевидно выраженной коннотацией (причём неважно, является она позитивной или негативной) мы рассматриваем как усечённый до минимума вариант нарраторского комментария, поскольку в тексте объективно отсутствует другой продуцент, которому могло бы быть приписано авторство данных эпитетов. Мы осознаём спорность этого утверждения, поскольку некоторые теоретики могут посчитать, что подобные описания являются не чем иным как отражением восприятия персонажей протагонистом, но в таком случае возникает вопрос – как могут быть включены в повествование мысли и оценки главного героя, если он не является нарратором-протагонистом? Ввиду заведомой невозможности подобной ситуации, мы приходим к выводу, что в таком тексте непременно должно присутствовать некое третье лицо, не являющееся участником или очевидцем ситуации. Наиболее подходящим из всех имеющихся видов, число классификаций которых стремится к бесконечности, нам кажется именно олимпийский нарратор, который сам не является участником повествуемых событий, но способен передавать читателю мысли и чувства персонажей как главных, так и второго и даже третьего порядка.

Нарратор Б. Акунина, как видно из примеров, собственные комментарии зачастую ограничивает отдельными эпитетами, которые, тем не менее, более чем полно передают авторскую модальность в отношении его собственных героев:

«– Клоун! Пшют гороховый! – прошипела *храбрая немка*, обнаруживая неплохое знание разговорной русской речи» [Акунин 2009, с. 5].

«Барышня, *которая и в самом деле была чудо как хороша*, уставилась на наглеца, чуть приоткрыв от испуга земляничные губки» [Акунин 2009, с. 5].

Приведённый выше пример является несколько усложнённым в сравнении с предыдущими, поскольку нарраторский комментарий расширен и выделен пунктуационно (запятыми). Впрочем, этот пример является далеко не единственным:

«А между тем Фандорин *(ибо это, разумеется, был он)* считал, что скользит по залу невидимой тенью, не обращая на себя ничьего внимания. Наскользил он пока, правда, немного» [Акунин 2009, с. 81].

Способность предсказывать последовательность событий в фиктивной вселенной романа является явным признаком присутствия нарратора по Дж.Т. Шипли [Shipley 1964]. Столь же несомненным доказательством являются и уточнения и детализирования приведённых фактов, особенно, если они выделены пунктуационно (скобками либо кавычками):

«Барышня на всякий случай тоже закрыла глаза.

И правильно сделала – это избавило ее от кошмарного зрелища:…» [Акунин 2009, с. 7].

Задаваясь вопросом о типе нарратора, мы пришли к выводу, что в большей части повествования он проявляется как «олимпийский», т.е. наделённый способностью обозревать внутренний мир персонажей, их разум, чувства и воспоминания. Эта способность иллюстрируется самыми разноплановыми примерами:

«Более же всего заворожило коллежского регистратора выражение спокойной и уверенной властности, такое неожиданное на девичьем лице *(почему-то захотелось Фандорину, чтоб это непременно была не дама, а девица)*» [Акунин 2009, с. 24].

«– Почему из греков? – обиделся Эраст Петрович, *в памяти которого еще были живы издевательства шалопаев-одноклассников над его древней фамилией (гимназическая кличка Эраста Петровича была «Фундук»).* – Наш род, граф, такой же русский, как и ваш. Фандорины еще Алексею Михайловичу служили» [Акунин 2009, с. 53].

Оправдывая теорию о собственном всеведении и вездесущности, олимпийский нарратор способен апеллировать сознанием не только главного героя, но и второстепенных:

«– Вот, пожалуйте за Иваном Прокофьевичем, – ласково сказал пристав мальчишке *(хоть и мелкая сошка, а все ж из управления).* – Он вам все и покажет, и расскажет. Да и на квартиру к покойнику вчера именно он ездил. А Ксаверию Феофилактовичу мое нижайшее» [Акунин 2009, с. 28].

«Служил бы себе по статистике или хоть по судебной части. Все романтика в голове, все таинственных Кардудалей ловить мечтаем. А у нас, голубчик, Кардудалей не водится (Ксаверий Феофилактович неодобрительно покачал головой), *у нас все больше штаны просиживать да протоколы писать про то, как мещанин Голопузов спьяну законную супругу и троих малых деток топором уходил»* [Акунин 2009, с. 16].

Приведённый выше пример, впрочем, вполне может рассматриваться как смещение нарраториальной перспективы на полюс второстепенного персонажа, передавая тем самым нить повествования Ксаверию Феофилактовичу, однако приведённое синтаксически выделенное уточнение («Ксаверий Феофилактович неодобрительно покачал головой») убеждает нас в том, что данный микротекст является лишь проникновением олимпийского нарратора в разум пристава с последующим цитированием потока его сознания.

В этой связи следует упомянуть также приём цитирования, применяемый автором для создания иронического эффекта, подробнее о

котором мы говорим ниже. В нашем исследовании мы уже обращались к анализу заголовков в романе, и вот ещё один пример:

«Глава третья, в которой возникает „*зутулый штудент*“» [Акунин 2009, с. 30].

Процитированная реплика в данном случае отсылает читателя к артикуляционным особенностям гувернантки, урождённой немки Эммы Пфуль, однако вместе с тем свидетельствует о наличии некоего повествующего голоса, который и осуществляет цитирование, что подводит нас к следующей главе, в которой мы будем рассматривать цитирование в его общепринятом понимании, а именно – как одну из наиболее распространённых форм интертекстуальности.

Выводы к главе 3

В ходе анализа предмета исследования в лексико-семантическом аспекте был исследован феномен, обозначенный нами как вербально-темпоральные несоответствия [Сафронова 2019], т.е. случаи, когда отобранная для построения текста лексика заведомо не соответствует времени, месту или сфере действия повествуемого текста. И если в тексте романа „Das Parfum“ мы имеем дело с отдельными лексическими единицами (в первую очередь научными терминами латинского происхождения, не свойственными речи простолюдина Гренуя), то в прозе М.Л. Степновой данный феномен находит более частотное отражение, прежде всего в форме гиперболизированного нарраторского комментария. Установить отнесённость данного комментария к антропоморфному повествователю, находящемуся вне временных рамок повествуемой истории, не составляет труда. Ярким свидетельством такого несоответствия могут служить отсылки к поисковой системе «Яндекс» в ходе повествования о Великой Отечественной войне, «взгляд в будущее» второстепенных персонажей и т.д. Схожие примеры были обнаружены нами также в тексте романа „Die Vermessung der Welt“, но не в «Азазель», что позволяет сделать вывод о том, что данная специфика отбора языкового материала на лексико-семантическом уровне не зависит от языка повествования и представляет собой наглядную иллюстрацию к построению текста с оглядкой исключительно на волю и задумку автора, но никак не на внутриязыковую специфику.

Общим приёмом для всех четырёх романов является манифестация имплицитного автора путём выражения его субъективной позиции по отношению к описываемым событиям, находящей выражение в употребляемых в тексте наречиях: нем. „angeblich“, „objectiv gesehen“, „selbstverständlich“ – русск. «разумеется», «якобы», «конечно» и т.д.

Кроме того, все четыре автора (Д. Кельманн в меньшей степени) используют оценочные эпитеты, таким образом закрепляя в тексте позицию нарратора. Следует отметить, что Б. Акунин и П. Зюскинд использовали для манифестации собственных нарраторов не только лексические, но и композиционно-стилистические средства, внедряя нарраторскую оценку не только в сам текст повествования, но и в околотекстовые элементы (заголовок у Б. Акунина или частичная драматическая манера текстового оформления у П. Зюскинда, не свойственная эпосу), что, с одной стороны, привносит в романы элемент игры с читателем, свойственный фикциональным текстам постмодерна, тем самым намекая на присутствие в тексте имплицитного читателя, с другой же – подтверждает факт рассказывания, а значит, является доказательством присутствия некоего лица, осуществляющего рассказывание, т.е. нарратора.

Описывая общие черты анализируемых романов вне зависимости от языка повествования невозможно не упомянуть о том, что их объединяет общий избранный тип имплицитного автора, в нарратологической традиции обозначаемый как олимпийский.

Основным признаком олимпийского нарратора является спецификация повествовательной перспективы, сообщающая нарратору такие свойства, как всеведение и способность заглядывать во внутренний мир описываемых персонажей. Подобное всезнание наглядно демонстрируется во всех четырёх романах, потому этот признак можно считать универсальным.

ГЛАВА 4. ИМПЛИЦИТНЫЕ АКТАНТЫ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ АСПЕКТЕ ФИКЦИОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

4.1. Особенности интертекстуальности на примере произведений постмодернистского дискурса

В отличие от безусловно новаторского даже в русле постмодерна произведения Д. Кельманна, роман П. Зюскинда „Das Parfum“ можно справедливо назвать программным произведением жанра, несмотря на полярность оценок рецензентов и критиков: от китча и «искусственного смешивания стилей и мотивов» до «феноменального замысла», «читательского потрясения» и «счастливого случая в немецкоязычной литературе» [Зверев. Электронный ресурс].

Как всякое явление постмодернистской культуры, роман П. Зюскинда характеризуется эстетическим плюрализмом: в нём фильтруются многообразные слои человеческой жизни и культуры, интегрируются известные сюжеты, мотивы, стили, поэтика многих иноязычных авторов, однако безусловно преобладает романтическая интертекстуальность «немецкой маркировки» [Олизько 2002]. Всё это, несомненно, является доказательством присутствия в романе имплицитного читателя, точнее, целой группы реципиентов, призванных разгадать предложенный им интертекстуальный код. В этой связи нам импонирует высказывание Г.А. Фролова о романе: «Метод Гренуя, убийцы ради ароматов, дистиллировать себе *odor feminae* в некотором смысле и метод Зюскинда. Гренуй потрошит мёртвые тела, Зюскинд – писателей» [Фролов. Электронный ресурс].

В начале романа автор придерживается стилистики повествования в духе Г. фон Клейста; уже первое предложение вызывает в памяти начальную

фразу хрестоматийного произведения немецкой литературы, «Михаэля Кольхааса»:

“Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte” [Süskind 1994, S. 5]. – «В восемнадцатом столетии во Франции жил человек, принадлежавший к самым гениальным и самым отвратительным фигурам этой эпохи, столь богатой гениальными и отвратительными фигурами» [Зюскинд. Электронный ресурс].

“An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Rosshändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ [Kleist 2005, S. 3]. – «На берегах Хавеля жил в середине шестнадцатого столетия лошадиный барышник по имени Михаэль Кольхаас, сын школьного учителя, один из самых справедливых, но и самых страшных людей того времени» [Клейст. Электронный ресурс].

П. Зюскинд подражает немецкому романтику, используя предложения с развёрнутыми определениями, в основе которых лежит антитеза *abscheulich / entsetzlich* (ужасный) – *genial* (гениальный).

Размышления Гренуя о собственной судьбе напоминают размышления Вильгельма Майстера возвышенностью стиля повествования, употреблением сложноподчинённых предложений и поэтической, возвышенной лексикой:

“Ja, es schien ihm, wenn er so zurückdachte, dass er ein vom Glück besonders begünstigter Mensch sei und dass sein Schicksal ihn auf zwar verschlungenen, doch letzten Endes richtigen Wegen geführt habe*“* [Süskind 1994, S. 278]. – «Да, оглядываясь назад, он думал, что счастье было к нему особенно благосклонно и что судьба вела его пусть запутанным, но в конечном счете верным путем,..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

“Nun, da mich die gütige Natur durch ihre größten Gaben, durch Liebe wieder geheilt hat, da ich an dem Busen eines himmlichen Mädchens wieder

fühlte…“ [Goethe 2007, S. 359]. – «Ныне, когда милосердная природа исцелила меня величайшим своим даром – любовью, когда на груди пленительной девушки я вновь ощутил…» [Гёте. Электронный ресурс].

Художественная убедительность романа П. Зюскинда основана на мощном фундаменте из претекстов, представляющем собой «сложную комбинацию мифологических, религиозных и литературных протомоделей, выработанных мировой духовной культурой» [Фролов. Электронный ресурс]. Особенно глубока мифологическая часть авторского замысла, представляющая собой сплав ряда античных и библейско-христианских мифологем.

Стоит отметить, что многие эпизоды из жизни Гренуя являются реминисценциями библейских мифологем. Так, о его предполагаемом отце не сказано ни слова, что является отсылкой к непорочному зачатию из новозаветного претекста; отшельничество на Плон-дю-Канталь в свою очередь является реминисценцией к испытанию Христа в пустыне. Повествуя о делах и свершениях «des Großen Grenouilles», автор то и дело меняет интонацию, придавая собственному голосу нарочито возвышенно звучание, стилистически приближая его к претекстовой библейской стилистике вплоть до пародийного цитирования.

„Da gebot der Große Grenouille Einhalt dem Regen. Und es geschah“ [Süskind 1994, S. 162]. – «Тогда Великий Гренуй повелевал дождю прекратиться. И дождь прекращался» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Невозможно не отметить схожесть тона нарратора в приведённом отрывке с лексико-стилистическим оформлением текстов Ветхого Завета:

„Und Gott sah, dass es gut war. Und Gott segnete sie und sprach: Seid fruchtbar und mehret euch und erfüllet das Wasser im Meer, und die Vögel sollen sich mehren auf Erden“ [Die Schöpfung. Электронный ресурс]. – «И увидел Бог, что это хорошо. И благословил их Бог, говоря: плодитесь

и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле» [Бытие. Электронный ресурс].

Роман П. Зюскинда заканчивается оргией, торжественным апофеозом маньяка-убийцы, представляющим собой неожиданный поворот сюжета незадолго до окончания романа:

“Und dann geschah ein Wunder. Oder so etwas Ähnliches wie ein Wunder, nämlich etwas dermaßen Unbegreifliches, Unerhörtes und Unglaubliches, dass alle Zeugen es im nachhinein als Wunder bezeichnet haben würden,..“ [Süskind 1994, S. 299]. – «И тогда произошло чудо. Или нечто вроде чуда, а именно нечто настолько непостижимое, неслыханное и невероятное, что все свидетели назвали бы это потом чудом,..» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Освобождение приговорённого в момент казни в свою очередь является варьируемым сказочным мотивом (например, «Огниво» Г.Х. Андерсена). В романе также прослеживается аллюзия на сказку братьев Гримм о принце-лягушонке («grenouille» по-французски означает «лягушка»). «Говорящее» имя подчёркивает иронию автора по отношению к герою и наделяет изображаемую фигуру дополнительными характеристиками.

Говорящим именем обладает и жертва гениального убийцы. Имя дочери Антуана Риши, Лаура, имеет своим претекстом древнегреческий миф о Дафне, превращённой в лавровое дерево, а кроме того отсылает читателей к творчеству Ф. Петрарки, благодаря которому имя его возлюбленной Лауры стало прецедентным для обозначения прекрасной, но недоступной женщины.

Также в финале романа просматриваются языческие модели и прообразы. Важной для романа является античная мифологема Вакха, причём разрабатывается она не в плане добродушного вечно хмельного Бахуса, но как «мрачная, испепеляющая космическая сила» [Чумаков. Электронный ресурс], отсылая имплицитного читателя к распространённой версии гибели Диониса-Загрея, разорванного на части титанами, которые

затем поглотили сердце витального божества. Обычная для П. Зюскинда логика игрового аналогизирования превращает античных титанов в бездомных, но и Гренуй соответствует Дионису лишь на уровне образно-сюжетной параллели:

“In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rotte grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf“ [Süskind 1994, S. 467]. – «В кратчайшее время ангел был разделен на тридцать частей, и каждый член этой дикой своры ухватил себе кусок, отбежал в сторону, гонимый похотливой алчностью, и сожрал его» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Не менее интересны в этом плане и встречающиеся в романе отсылки к образам фольклора тех народностей, к которым изображаемые персонажи не только не относятся, но и с высокой долей вероятности не могут о них знать (ввиду приведённого выше замечания о gängige Sprache и словарном запасе протагониста):

“Er trank diesen Duft, er ertrank darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, *wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß*…“ [Süskind 1994, S. 128]. – «Он пил этот запах, утопал в нем, напитывался им до самой последней внутренней поры, сам становился деревом, он лежал на груде дерева, как деревянная кукла, как пиноккио…» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Первая публикация сказки «Приключения Пиноккио. История одной марионетки» (ит. Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino) авторства Карло Лоренцини, пишущего под псевдонимом Карло Коллоди состоялась в 1881–1883 годах в «Газете для детей» (ит. Giornale per i bambini) [Акимова. Электронный ресурс]. В данном случае мы имеем дело с явным временным несоответствием между временем возникновения прецедентного имени и временем действия, описанным в романе (конец девятнадцатого века и первая половина восемнадцатого соответственно). Это даёт нам основания

для утверждения о том, что приведённый микротекст относится к тексту нарратора, а не персонажа.

Нашу гипотезу подтверждает также тот факт, что подобная метафора в устах нарратора вполне укладывается в одну из ключевых тем романа, а именно тему сотворения человека и вопроса о том, какие же качества определяют истинного Творца.

„*Es war wie im Schlaraffenland.* Allein die nahegelegenen Viertel von Saint-Jacques-de-la-Boucherie und von Saint-Eustache *waren ein Schlaraffenland*“ [Süskind 1994, S. 77]. – «Это было как в сказке. Уже близлежащий квартал Сен-Жак-де-ля-Бушри и улицы в районе церкви Св. Евстахия были сказкой» [Зюскинд. Электронный ресурс].

Уникальность данного примера состоит в том, что с точки зрения описываемой эпохи он совершенно не вызывает подозрений.

Использованное прецедентное имя отсылает нас к картине немецкого художника П. Брейгеля «Страна лентяев» (нем. Schlaraffenland, варианты перевода – «страна Шлараффия», досл. – «страна ленивых обезьян»), написанной в 1567 году. Сама картина также является вторичной и является художественным воплощением расхожей легенды о некоей волшебной стране, где текут молочные реки, а звери бегают по лесам уже жареными [Алексеева-Маркезин. Электронный ресурс]. В контексте немецкоязычного романа такая отсылка выглядит более чем уместно, однако не будем забывать, что местом действия является Франция первой половины восемнадцатого века. И если временные рамки романа вполне допускают упоминание «страны ленивых обезьян», то социальный статус и куда как ограниченный кругозор Гренуя как главного героя позволяют утверждать, что мы имеем дело именно с текстом нарратора, в уста которого П. Зюскинд, весьма неплохо знакомый с фольклором родной страны, и вкладывает данное сравнение.

Своеобразие интертекстуальности мифологем в романе „Das Parfum“ состоит, в частности, в том, что бесчисленные аллюзии и стилизации лишь облекают персонажа, имеющего абсолютно реальный прототип. Знатокам испанского фольклора не составит труда провести параллель между Жаном-Батистом Гренуем и Мануэлем Бланко Ромасантой, более известным как Жиродёр или Человек с мешком, который подробным образом был описан в романе А. Конде «Человек-волк» (2004):

«Я всегда знал, что не похож на других, и отнюдь не желал делить с кем бы то ни было эту свою непохожесть. Напротив, я принимал её и преклонялся перед ней» [Конде. Электронный ресурс].

„Die andern Kinder dagegen spürten sofort, was es mit Grenouille auf sich hatte. Vom ersten Tag an war ihnen der Neue unheimlich. Sie mieden die Kiste, in der er lag, und rückten auf ihren Schlafgestellen enger zusammen, als wäre es kälter geworden im Zimmer“ [Süskind 1994, S. 36]. – «Зато другие дети тотчас почувствовали, что с Гренуем что-то не так. С первого дня новенький внушал им неосознанный ужас. Они обходили его колыбель и теснее прижимались друг к другу на своих лежанках, словно в комнате становилось холоднее» [Зюскинд. Электронный ресурс].

В середине XIX века Мануэль Ромасанта был обвинён в массовых убийствах, обследован на предмет сумасшествия, после чего поистине сказочным образом оправдан, но всё же повешен с целью предупреждения беспорядков. Ходили слухи, что на одном из допросов Ромасанта сознался, что убивал потому, что ему нужен был человеческий жир для того, чтобы варить мыло.

Эту чудовищную (не в плане исполнения, но по сути) аллюзию мы рассматриваем не только как вершину мастерства П. Зюскинда, но и как несомненный признак наличия в тексте «задуманного» (в соответствии с терминологией Э. Вольфа) читателя, входящего в весьма ограниченную

группу реципиентов, отобранную в соответствии с широтой кругозора, и потенциально способного распознать даже столь тонкий намёк.

Сопоставляя два таких, казалось бы, разноплановых романа, как „Das Parfum“ и «Азазель» Б. Акунина, мы обнаружили необычное сходство не столько на идейно-эстетическом текстовом уровне, сколько на жанрово-композиционном и собственно языковом, поскольку упомянутый нами «метод Зюскинда» в определении Г.А. Фролова вполне релевантен и для творчества Б. Акунина – с той лишь разницей, что к числу источников прецедентных текстов добавляется обширный пласт произведений классической русской литературы.

В текстовом пространстве «Азазель» интертекстуальность реализуется в деталях художественного текста, которые маркируют семантическое пространство. Сам образ Фандорина – точнее, имя протагониста – в свою очередь, является реминисценцией к повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза», поскольку трагическая история Эраста Петровича и его первой жены Елизаветы фон Эверт-Колокольцевой на уровне мотивно-сюжетной параллели повторяет историю Эраста и Лизы из карамзинской повести. Стоит отметить, что внешний и ментальный Фандорина характеризуется интертекстуальностью, основанной на ассоциативных связях с европейской литературной традицией. Так, Эраст Фандорин воспринимается читателем как синтез когнитивно-семантических компонентов образов Шерлока Холмса и принца Флоризеля – в пользу этой теории свидетельствует упоминание последнего в более позднем романе фандоринского цикла «Любовница смерти»:

«...и в самом деле был удивительно похож на принца, ну если не японского, то европейского, как у Стивенсона» [Акунин 2018, с. 34].

Интертекст в романах Б. Акунина об Эрасте Фандорине манифестирован не только в конкретных фиксированных сегментах текста. Он может быть реализован и на уровне образов самих персонажей. Так,

Эраст Фандорин, особенно вначале своей биографии, имеет вполне узнаваемые черты «маленького человека», прежде всего, Акакия Акакиевича Башмачкина из повести Н.В. Гоголя [Гоголь. Электронный ресурс-б]. Безусловно, в данном случае мы имеем дело с имплицитным интертекстом, который реализован на уровне сюжета в части экспозиции. Об обоих героях известно, что родители их рано умерли, оба лишены какой бы то ни было протекции и пробиваются в жизни самостоятельно. Род занятий Эраста Фандорина сходен с тем, что делает на службе Башмачкин: он переписывает документы. Однако автор, сообщив такие черты своему герою, практически тотчас же показывает читателю, что его герой отличается от литературного прототипа: переписывание вовсе не нравится молодому красавцу-чиновнику, своё будущее он видит в авантюрных тонах, прежде всего в расследованиях преступлений.

Комплексный многоуровневый анализ позволил установить факт межтекстового и внутритекстового взаимодействия, которое свидетельствует о преемственности и смене литературных традиций.

Так, например, в романе «Азазель» школа-эстернат английской баронессы леди Эстер – интертекстема, позволяющая установить связь данного текста со вторым томом «Мёртвых душ» Н.В. Гоголя, в котором описывалась школа-интернат. Б. Акунин строит описание школы-эстерната как учебного заведения нового типа с оригинальной методикой, в котором дети-сироты получают образование и специальные навыки для захвата власти над всем миром. Кроме того, неслучайно и авторское имплицитное противопоставление «интернат – эстернат», во втором члене оппозиции, разумеется, читатель видит и *экстернат*, но названы эти учебные заведения именно эстернатами в честь их основательницы – леди Эстер.

Б. Акунин всегда интерпретирует темы и идеи русской классической литературы, иронически или саркастически полемизируя с ними. Так, наименование террористической организации «Азазель» в романе является

как интертекстом романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», где один из представителей свиты Воланда носил имя Азазелло, так и текстов семитской и иудейской мифологии. Характеристика Азазеля в мифологической традиции приводится в романе словами лидера организации леди Эстер:

«Но самый ценный из этих героев – иудейский Азазель, научивший человека чувству собственного достоинства» [Акунин 2009, с. 273].

К сожалению, нам не удалось доподлинно установить, что именно являлось источником интертекстуальности в данном примере, поскольку достоверно известно, что Б. Акунин одинаково подкован как в мифологии, так и в творчестве М.А. Булгакова, а потому мы с равной степенью уверенности можем говорить как о вторичной, так и о третичной номинации. Мы, впрочем, склоняемся к версии об интерпретации образов, использованных М.А. Булгаковым, поскольку роман обнаруживает и другие интертекстуальные элементы, устанавливающие корреляции с романом «Мастер и Маргарита».

Угадываемый претекст представлен в эпизоде ночного визита Амалии к Эрасту, грамматический аспект которого мы рассматривали в Главе 2: Б. Акунин явно намекает на появление зеленоглазой Геллы у финдиректора Римского. Однако специфика реализации интертекста у Б. Акунина состоит, прежде всего, в том, что для него оказывается значимой только фабула, которая приобретает характеристики семантического пространства с противоположными претексту смыслами, описаниями, сюжетными перипетиями. Тем самым автор, намекая на претекст, утверждает отличия собственного романа от него. В романе М.А. Булгакова Гелла – «*голая девица*», в то время как Амалия Б. Акунина «*была в белом кружевном пеньюаре*»; рука Геллы «*покрылась трупной зеленью*», рука же Амалии «*белая, вспыхивающая искорками*», Римский видел «*пятна тления на ее груди*», у Амалии «*на груди расплылось кровавое пятно*» и т.д.

Таким образом, интертекст в романах «фандоринского цикла» практически всегда является по своей природе амбивалетным: намекая на претекст, представляя его как референтную ситуацию, он отталкивается от него, контрастируя и полемизируя с первоисточником.

Приступая к анализу предмета нашего исследования в аспекте интертекстуальности фикционального текста, мы столкнулись с некоторыми трудностями касательно произведения Д. Кельманна „Die Vermessung der Welt“, поскольку в тексте романа нами были обнаружены отсылки к немецкоязычным претекстам в количестве, недостаточном для объективного анализа.

„Geschichten wisse er keine, sagte Humboldt und schob seinen Hut zurecht, den der Affe umgedreht hatte. Auch möge er das Erzählen nicht. Aber er könne das schönste deutsche Gedicht vortragen, frei ins Spanische übersetzt. *Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein*“ [Kehlmann 2005, S. 125]. – «Историй он не знает, сказал Гумбольдт и поправил шляпу, которую сбила обезьяна. И рассказывать он не любит. Но он может прочесть прекраснейшее немецкое стихотворение, в вольном переводе на испанский. В вершинах гор всё тихо, среди деревьев не чувствуется ветра, и птицы не поют, и скоро все умрут».

Данный пример представляет собой не что иное, как аллюзию на широко известное стихотворение И.В. фон Гёте «Ночная песнь странника» (1780) [Goethe. Электронный ресурс].

Задумавшись о причинах подобной оторванности от имеющегося в наличии обширнейшего литературного багажа, из которого можно было бы почерпнуть массу материала для последующего иронического обыгрывания, мы пришли к выводу, что Д. Кельманн как автор решил не отступать от собственной новаторской стратегии даже в мелочах и обратиться к прецедентным феноменам иного рода.

Таким источником прецедентности, на наш взгляд, является категория прецедентного имени, которую мы уже рассматривали в ходе разработки теоретического аспекта интертекстуальности. Напомним, что в качестве прецедентных могут выступать индивидуальные имена, являющиеся широко известными и пришедшие из таких областей как, например, литература, искусство, наука и т.д. Однако мы уже не единожды убеждались, что роман Д. Кельманна является экспериментом на грани парадокса, а потому было бы неверно заявить о простом использовании прецедентных имён в тексте романа „Die Vermessung der Welt“. Мы считаем, что Д. Кельманн пошёл дальше и возвёл использованные им прецедентные имена в абсолют, не ограничиваясь простым упоминанием, а трансформируя реально существовавшие личности в то, что в нарратологической традиции определяется как категория квазиисторического персонажа.

Наименование, присвоенное таким персонажам В. Шмидом, говорит, пожалуй, само за себя: это – особая категория персонажей, действующих в рамках того или иного фиктивного мира, но имеющих, тем не менее, совершенно реальный прототип [Шмид 2003, с. 72]. На наш взгляд, главное, что отличает такие персонажи от существовавших в реальности людей, это тот факт, что они обитают в том же фиктивном пространстве, что и рядовые фиктивы, что фактически уравнивает эти два подвида в весе, поскольку для такой категории как фиктивность не существует градации.

Несмотря на то, что персонаж не может быть более или менее фиктивным, использование прецедентного имени сообщает заведомо фикциональному тексту некоторую степень фактографичности, которая при дальнейшем рассмотрении может оказаться ложной, но в таком случае следует прежде всего задаться вопросом о целях, которые преследовал автор, подбирая таких персонажей для повествуемой им истории.

В случае Д. Кельманна ответ, на наш взгляд, очевиден: внедряя в повествование квазиисторических персонажей, автор старался

придерживаться основных канонов постмодернизма в литературе, не забывая об экспериментальной сути собственного творения.

Роман необычен хотя бы благодаря своему композиционному построению. Начинаясь со встречи протагонистов в Берлине первой половины девятнадцатого века, уже в следующей главе повествование отбрасывает нас назад во времени, обращаясь к истокам конфликта, зародившегося в раннем детстве персонажей. Чередуясь на манер шахматных ходов, вниманию читателя предстают на первый взгляд не связанные друг с другом главы, повествующие об отдельных событиях жизни протагонистов: чётные главы посвящены жизнеописанию Гумбольдта, нечётные – Гаусса. На протяжении едва ли не всего текста романа публикации Гумбольдта и такие эпизодические персонажи, как брауншвейгский герцог остаются единственным, что по-настоящему связывает обоих персонажей:

„Er [der Herzog] sei sehr für die Wissenschaft. Sein liebster Patensohn, der kleine Alexander, sei eben aufgebrochen, um in Südamerika Blumen zu suchen. Vielleicht züchte man hier ja noch so einen Kerl! Er machte eine entlassende Handbewegung, und wie sie es geübt hatten, gingen Zimmermann und Gauß unter Verbeugungen rückwärts durch die Tür“ [Kehlmann 2005, S. 61]. – «Он [герцог] является страстным поклонником науки. Его возлюбленный крестник, маленький Александр, как раз отправился на поиски цветов в Южную Америку. Может, и здесь удастся вырастить такого парня! Он повелевающе взмахнул рукой, и, точно так, как они репетировали, Циммерманн и Гаусс с поклонами спиной вперёд вышли за дверь».

Изначально нарратор вводит в повествование трёх главных героев. Это Александр фон Гумбольдт, Карл Фридрих Гаусс и Эме Бонплан. Мы не можем доподлинно определить, какова степень фиктивности этих персонажей, однако несомненным является то, что они являются литературным отражением реально существовавших исторических личностей, а потому квазиисторичны.

Наряду с главными героями на страницах романа также встречаются персонажи, которых условно можно назвать квазиисторизмами второго порядка; это множественные второстепенные персонажи романа.

По свидетельствам историков, начиная с 1777 года, Кристиан Кунт был воспитателем юного Александра и его брата Вильгельма. Являясь страстным поклонником творчества французского гуманиста Руссо и обладая поистине энциклопедическими знаниями, Кунт вполне мог оказывать большое влияние на своих подопечных, как это показано в романе:

„Er meine zu begreifen, sagte Kunth schließlich, es handle sich um ein Experiment. Der eine solle zum Mann der Kultur ausgebildet werden, der andere zum Mann der Wissenschaft.

Und welcher wozu?

Kunth überlegte. Dann zuckte er die Schultern und schlug vor, eine Münze zu werfen“ [Kehlmann 2005, S. 19]. –

«Он понимает так, наконец сказал Кунт, что речь идёт об эксперименте. Один должен воспитываться как человек культуры, а второй – человек науки.

И кто как?

Кунт задумался. Потом он пожал плечами и предложил подбросить монетку».

К сожалению, биографы младших Гумбольдтов уделили весьма мало внимания персоне гувернёра мальчиков, а потому фигуру Кунта на страницах романа правильнее было бы посчитать в большей степени фиктивной, чем квазиисторической.

Роман М.Л. Степновой обнаружил множество примеров всех трёх подвидов интертекстуальности, однако безусловно преобладают аллюзии, основанные на контекстуально ироническом переосмыслении образов не только русской литературы, но и классической детской сказки, как это произошло с «Русалочкой» (1837) Г.К. Андерсена:

«…она еще и крепко наступила ей на ногу – на ногу! – на драгоценную ступню лучшей ученицы школы, маленькую, твердую, изувеченную, словно у Русалочки, которую злой сказочник-импотент заставил годами ступать по остриям ножей» [Степнова 2012, с. 432].

«Ведьма сказала правду: с каждым шагом русалочка как будто ступала на острые ножи и иголки, но она терпеливо переносила боль и шла об руку с принцем легкая, воздушная, как водяной пузырь; принц и все окружающие только дивились ее чудной скользящей походке» [Андерсен. Электронный ресурс].

В приведённом ниже примере М.Л. Степнова, употребляя оборот «ничего не обещающий *намёк*», осознанно указывает на использованную аллюзию, которая непременно должна быть распознана эрудированным реципиентом:

«Домработница, дубоватая деревенская тетка, покорно откликавшаяся на Никитичну (по метрике на самом деле была Николаевна, больше того – Наталья Николаевна, этакий легкий, головокружительный, почти ничего не обещающий намек – словно пушистая, пушкинская ветка за полузамалёванным краской сортирным окном) …» [Степнова 2012, с. 325].

Не последнюю роль в стилистическом обыгрывании аллюзии играет любовь М.Л. Степновой к контрастам, как в приведённом выше примере («пушкинская ветка» - «сортир»), в котором аллюзия на супругу поэта Наталью Гончарову весьма успешно соседствует с реминисценцией, призванной воскресить в памяти реципиента пейзажную лирику Пушкина.

Сама М.Л. Степнова нередко признаёт распространённость и узнаваемость используемых ей образов, снабжая их соответствующими эпитетами:

«Ах, что были страдания хрестоматийного Данко по сравнению с кровопролитными муками Баталовых, выводящих свое единственное чадо навстречу будущему счастью?» [Степнова 2012, с. 279].

Реминисценции, признанные более «прозрачным» способом вызвать отклик читателя, в прозе М.Л. Степновой зачастую имеют вид крылатых выражений («байронические страсти», «набоковский овраг»):

«Но стоило истории заложить очередной сюжетный вираж, полный коммунальной нищеты и прижитых во грехе младенцев (почему-то скудный советский быт всегда провоцировал невиданные, прямо-таки *байронические страсти*), как Лидочка, хохоча, отпрыгивала от щекотной волны, и нить истории безнадежно ускользала» [Степнова 2012, с. 4].

«…отпал и расстрел без суда и следствия, не радовавший Линдта только потому, что в начале декабря под Энском было не сыскать утонувшего в черемухе *набоковского оврага*, без которого русскому человеку, будь он хоть трижды еврей, и расстрел – не расстрел» [Степнова 2012, с. 215].

Данный отрывок отсылает нас к стихотворению В.В. Набокова «Расстрел» (1927) [Набоков. Электронный ресурс-б].

Если подробнее изучить творчество М.Л. Степновой, становится очевидным, что В.В. Набоков является для неё частотным источником прецедентных текстов, причём речь идёт не только о творчестве писателя, но и о его личности и некоторых особо примечательных фактах биографии:

«Огарев достал из миски очередную черешню и положил Мале между лопаток – на тонкую полоску незагорелой кожи. *Pale Fire.* Нет. По-русски лучше. *Бледное пламя.* Великий провал гения. Страшно, что он заигрался так с языком. Словно забрел в немыслимую чащу. *Земную жизнь пройдя до середины…* Как будто язык отомстил ему. За что? Почему? За попытку подчинить? Только Цветаева ещё была наказана так же страшно.

Дыр бул щыл убеш щур скум вы со бу р л эз.

Всё, что есть у меня, – мой язык» [Степнова 2014, с. 279].

Эта цитата представляет собой не что иное, как самый настоящий культурологический ребус, поскольку сочетает в себе реминисценции,

отсылающие читателя одновременно к антироману В.В. Набокова «Бледное пламя» [Набоков 1989] (оригинальное название на языке написания – “Pale Fire” [Мельников 1993, с. 405–406]), заглавным строкам «Божественной комедии» Данте Алигьери (1320) [Данте Алигьери. Электронный ресурс], а также к экспериментальному стихотворению футуриста А.Е. Кручёных, написанному в жанре «заумь» (с использованием «заумного» языка. – Е.С. Цит. по [Кручёных 1996, с. 17]) в декабре 1912 года (*Дыр бул щыл убеш щур*).

Последняя фраза приведённого отрывка вновь отсылает читателя к творчеству В.В. Набокова, но на этот раз к лирике, а именно – к написанному в Париже стихотворению «К России (“Отвяжись, я тебя умоляю!”)» [Набоков. Электронный ресурс-а].

Следует отметить, что само заглавие “Pale Fire” также является обработкой прецедентного текста, а именно – цитатой из трагедии У. Шекспира «Жизнь Тимона Афинского» (англ. “The Life of Timon of Athens”, 1606) [Shakespeare. Электронный ресурс].

Примечательным является тот факт, что разгадать данный ребус авторства М.Л. Степновой полностью может лишь в высшей степени подкованный в области русской литературы двадцатого века читатель, поскольку прецедентные тексты, послужившие основой для реминисценций, на поверку оказываются далеко не общеизвестными, а ориентированными на довольно узкий круг реципиентов (как в случае с биографией М.И. Цветаевой или «заумным» стихотворением), что даёт нам косвенное представление о наррататоре как об интеллектуале. Такая вольность в выборе источника прецедентных текстов нисколько не противоречит утверждению Л.А. Исаевой о том, что в таком качестве могут выступать не только тексты в буквальном смысле, но и биографические сведения создающих их авторов [Исаева 2016, с. 112].

Помимо многочисленных отсылок к классической литературе, нами были обнаружены также косвенных отсылок к прозе самой М.Л. Степновой,

объединяющие отдельные романы и повести, не связанные действующими лицами или общим местом действия, в единое интертекстуальное пространство:

«Она и в самом деле не видела ничего, что сводило с ума Лужбина [...], ни вьющихся, высоко подобранных волос, ни линии плеч – чистой и выразительной, как поздние стихи Георгия Иванова, уже безнадежного, умирающего, горького. Пришли соленых огурцов и, если найдешь, русскую селедку. Жорж очень просит. Ему стало хуже» [Степнова 2012, с. 426].

Упомянутый Жорж является не кем иным, как поэтом Георгием Ивановым, а последние три предложения – это дословная цитата из воспоминаний К.Д. Померанцева об умирающем в эмиграции поэте [Померанцев. Электронный ресурс]. Образ Г. Иванова вообще является знаковым для М.Л. Степновой, поскольку он оставил след почти во всех её произведениях (авторская орфография сохранена. – Е.С.):

«Мать завыла, как выла всегда, читая стихи – боже, как Лялька их сразу возненавидела! Всех этих ахматовых, адамовичей, ивановых – георгиев и заодно вячеславов! И не только их – книги вообще. Книги и мать» [Степнова 2016а, с. 188].

«…её литературные пристрастия самым причудливым образом переплелись с гастрономическими. Оказалось, что Георгий Иванов под профитроли в шоколадном соусе – это совсем не то же самое, что Георгий Иванов с пластом ржаного хлеба и толстым розовым диском докторской колбасы» [Степнова 2016б, с. 70–71].

Стоит отметить, что это – практически единственное прецедентное имя, получившее столь частотное использование в прозе М.Л. Степновой; в основном же мы имеем дело с прецедентными текстами в их классическом виде:

«Бледные – бледнее самого бледного коня, оглушенные ангелами и трубным кишечным гласом, балетные толпились в коридоре перед

медицинским кабинетом, прижимали к стене дрожащие лопатки, из последних сил втягивали несуществующие животы» [Степнова 2012, с. 211].

Данный пример – не только весьма прозрачная отсылка к Откровению Иоанна Богослова, но и тончайший намёк на другой роман М.Л. Степновой, вышедший ранее, а именно «Хирург»:

«Ещё Хрипунов боялся бледного коня и тысячеглазого ангела из рассказов придурошной суеверной бабки, которая изредка – по-соседски – подряжалась понянчить маленького Аркашу» [Степнова 2015, с. 78].

Любопытным в русле данного исследования нам кажется тот факт, что критики и теоретики часто сравнивают «Хирурга» М.Л. Степновой с „Das Parfum“ П. Зюскинда, что, на наш взгляд, также представляет некоторый интерес для проведения отдельного научного исследования.

Помимо классических форм интертекстуальности нами был обнаружен ещё более несомненный аргумент присутствия имплицитных актантов в тексте, а именно нечто, что можно условно обозначить как самоцитирование, т.е. именно отсылки непосредственно к тексту романа и к событиям фиктивного мира, разделённым с моментом повествования неким временным промежутком. Данные примеры представляют собой скорее аллюзии, поскольку речь не идёт о дословном цитировании. Если все предыдущие примеры могут предположительно быть результатом деятельности конкретного автора, то в данных отрывках мы имеем дело с речевым актом непричастного нарратора-очевидца, дающего пояснения, адресованные потенциальному реципиенту.

«Они много гуляли вместе – по тем же улицам и перекресткам, по которым бродила когда-то молоденькая Галочка Баталова, держа за руку своего прекрасного сказочного принца,..» [Степнова 2012, с. 228].

Данный пример является ничем иным, как аллюзией на эпизод той же самой повествуемой вселенной, произошедший за сорок лет до описываемых событий и описывающий начало взаимоотношений двух фиктивных

персонажей, а именной упомянутой Галочки и её жениха, что автор использует для демонстрации связи поколений и вместе с тем – цикличности истории. Это вполне укладывается в постмодернистские традиции подражания – в данном случае подразумевается подражание роману-эпопее, поскольку действие романа «Женщины Лазаря» охватывает временной промежуток около сотни лет:

«На следующий день Машков снова проводил Галочку, и через следующий, и на той неделе – опять» [Степнова 2012, с. 201].

Следующий пример и отрывок, на который он ссылается, также разделяет многолетний фиктивный период:

«Страх за Николеньку впервые включил мозги Галины Петровны на полную катушку, так что хватило на много месяцев вкрадчивого кружения, осторожного, совершенно птичьего обмана, где-то у нас уже была такая птица, отводившая от гнезда…» [Степнова 2012, с. 274].

В данном случае реминисценция отличается от первоисточника не только временем действия (шестидесятые годы двадцатого века и предреволюционный период), но и местом: в реминисцирующем тексте мы имеем дело с фиктивной локацией, городом Энск, а в тексте-первоисточнике – с квазиисторическим Свято-Троицким монастырём в Костромской области:

«Птица, отчаявшись напугать Чалдонова своей трескотнёй, решила сменить тактику и, выбравшись из веток, заковыляла по траве, волоча крыло и припадая по наивности то на одну, то на другую лапку, - притворялась раненой, беззащитной» [Степнова 2012, с. 192].

В случаях самоцитирования имплицитность читателя как адресата нарраторской коммуникации является сомнительной ввиду употребления классических форм обращения («*где-то у нас уже была такая птица*»), однако безоговорочно доказывает присутствие имплицитного автора. Впрочем, мы придерживаемся позиции, согласно которой эксплицитный читатель не является самостоятельным и подразумевает непременное

наличие имплицитного образа, на базе которого он и выстраивается.

Следует заметить, что самоцитирование является одним из подвидов такого часто применяемого авторами приёма как метафоризация; вся разница состоит в том, что метафоризация, как правило, распространяется на произведения классической литературы либо общеизвестные реалии, подвергая их ироническому переосмыслению. Самоцитирование же, как понятно из названия, отсылает читателя к образам и ситуациям, созданным самим автором, и ориентируется на близкое знакомство потенциального реципиента не только с повествуемой историей, но и с творчеством конкретного автора в целом.

В случае Б. Акунина мы имеем дело с особым видом цитирования, поскольку роман «Азазель» является отправной точкой «фандоринского цикла», отсылая читателя сразу к нескольким последующим романам, складывающимся в единую историю протагониста Эраста Петровича:

«А пристав уже читал дальше:

– „Зверства турецких башибузуков в Болгарии“. Ну, это не для предобеденного чтения…”» [Акунин 2009, с. 11].

Упоминание в тексте конспирологического детектива степных головорезов есть не что иное, как отсылка к следующему в серии роману «Турецкий гамбит», действие которого происходит в период русско-турецкой войны 1877–78 годов на территории Балканского полуострова. Именно встреча с башибузуками является одним из элементов завязки основного действия, своеобразно «сводя» протагониста Варвару Суворову и Эраста Петровича с подавляющим большинством второстепенных героев, среди которых инкогнито находился и главный антагонист романа, Анвар-эфенди:

«Варя подняла голову и увидела, что навстречу, окутанный облаком пыли, бесформенной толпой движется отряд всадников – пожалуй, человек двадцать. […]

– Это кто, башибузуки? – звонко спросила Варя, и голос ее дрогнул. – Что же теперь будет? Мы пропали? Они нас убьют?» [Акунин 2019, с. 19].

Ещё одно мимолётное замечание, относящееся к сборам протагониста перед вечером у Бежецкой, отсылает нас к финальной сцене «Турецкого гамбита»:

«Какие уж тут фанаберии на рубль, вздохнул Фандорин и решил, что добавит собственный полтинник, – тогда хватит на пармские фиалки» [Акунин 2009, с. 56].

«На станцию он пришел прямо с какого-то приема – во фраке, цилиндре, белом шелковом галстуке. Подарил Варе букет пармских фиалок, повздыхал, попереминался с ноги на ногу, но красноречием сегодня не блистал» [Акунин 2019, с. 229].

Впрочем, «Турецким гамбитом» область самоцитирования Б. Акунина далеко не ограничивается. На страницах первого романа серии встречаются также отсылки к более поздним произведениям, оперируя индициальными знаками, которые потенциально могут быть декодированы лишь внимательным читателем:

«Звать – Иван Францевич Бриллинг, статский советник. В тридцать-то лет!» [Акунин 2009, с. 46].

Парадокс приведённого замечания в том, что в седьмом романе серии с одноимённым названием, действие которого разворачивается в 1891 году, самому Фандорину – едва за тридцать:

«*Редактор сайта:* Правда ли, что, когда Вы создавали Фандорина 35 лет, перед глазами стоял образ Олега Меньшикова, то есть именно он и стал прототипом героя книги «Статский советник»?

Борис Акунин: Когда я пишу роман, мне нужно видеть, визуально представлять лицо каждого героя. Неважно – хорошего, плохого, важного, неважного. Я должен видеть каждую картинку, и поэтому я очень часто себе, когда описываю персонажи, беру какое-то лицо. Это может быть актер, это

может быть мой знакомый, какой-то портрет. Это необходимо для того, чтобы персонаж ожил» [Статский советник. Электронный ресурс].

На страницах «Азазель» встречаются отсылки не только к романам, но и малым формам творчества Б. Акунина, например, к повести «Пиковый валет»:

«Эраст Петрович протянул руку и открыл пикового валета.

– Сие есть Момус, то есть дурачок» [Акунин 2009, с. 101].

В повести, антагонистом которой является мошенник по прозвищу Момус, даётся более расширенное в сравнении с характеристикой графа Зурова пояснение:

«“Момус“ – это древнегреческий насмешник и злопыхатель, сын Никты, богини ночи. В гадании «Египетская пифия» так обозначается пиковый валет, карта нехорошая, сулящая встречу с глумливым дурачком или злую шутку фортуны» [Акунин 2010, с. 23].

Сам Эраст Петрович многие годы спустя вспоминает о постыдном эпизоде, давая ни в чём не повинной карте весьма однозначную оценку:

«Папки все пустые, одни корешки, а в сейфе на железной полке, на самом видном месте – игральная карта, пиковый валет. Эраст Петрович карту взял, в лупу рассмотрел, да и на пол бросил. Сказал Анисию в пояснение:

– Карта как карта, такие всюду продаются. Я, Тюльпанов, карт терпеть не могу, а п-пикового валета (его ещё Момусом называют) в особенности. У меня с ним связаны весьма неприятные воспоминания» [Акунин 2010, с. 39–40].

Ещё один роман фандоринского цикла, отсылка к которому не может не броситься в глаза читателю, знакомому с творчеством Б. Акунина, – это «Чёрный город», основная детективная интрига которого непосредственно связана с деятельностью нефтедобытчиков в Баку накануне Первой мировой войны.

«– Так, ну-ну. Что дальше?

– А то, что у Ахтырцева помимо десятин, домов и капиталов имелся еще нефтяной прииск в Баку, от тетушки остался. Я ведь читал в газетах, как англичане мечтают к каспийской нефти подобраться» [Акунин 2009, с. 49].

«Улыбнувшись, Фандорин рассеянно поглядел на картинку.

Нет, не вулкан. Пожар.

Поле, всё утыканное нефтяными вышками, столб чёрного дыма, зарево вполнеба. Ну понятно: Баку» [Акунин. Электронный ресурс].

Следует отметить, что описание вполне реальных городов на страницах романов сообщает данным локациям известную долю фиктивности, превращая их в квазиисторические города, названные прецедентными именами. Подобную ситуацию мы видим не только в прозе Б. Акунина, ни и у П. Зюскинда при описании фиктивной Франции восемнадцатого века, и даже у Д. Кельманна, где фиктивным (пусть и снабжённым должным количеством прецедентных имён) оказывается весь мир. И только М.Л. Степнова, не желая вводить читателя в заблуждение, с первых страниц романа открыто заявляет о фиктивности основной локации, присваивая ей соответствующее имя – Энск, что является явной отсылкой к классическому городу N, часто фигурирующему в русской литературе и обычно обозначающему захолустный уездный городок (ср. город NN в «Мёртвых душах» и «Ревизоре» Н.В. Гоголя, у И.С. Тургенева в повести «Ася», в романе «Двенадцать стульев», в прозе Ф.М. Достоевского и т.д.) [Белова 2012, с. 87–91].

4.2. «Страшная сказка»: сказовая форма повествования в романах постмодерна

Говоря о стилистических особенностях текстов, мы хотели бы прежде всего сосредоточить внимание на русскоязычных примерах, поскольку, на

наш взгляд, именно они являются наиболее иллюстративными. В отличие от псевдофактуального повествования в романе „Das Parfum“, оба русскоязычных автора – и М.Л. Степнова, и Б. Акунин, – допускают влияние авторской иронии на сам стиль повествования. В прозе Д. Кельманна ирония также занимает важное место, но всё же выражена не так сильно, как в русскоязычном материале исследования.

При анализе романа «Азазель» мы пришли к выводу, что самыми явными последствиями такого влияния являются такие приёмы, как гиперболизация и литотизация.

Обратим внимание на примеры, иллюстрирующие первое появление в тексте одного из второстепенных персонажей, Порфирия Пыжова:

«По роду занятий приходится вступать в сношения с ужасными субъектами, обитателями самого дна общества. Совершеннейшие мизерабли, уверяю вас. Господину Юго такие и не снились. Но ведь тоже души человеческие, и к ним можно подходец сыскать...» [Акунин 2009, с. 187].

Имя Порфирий призвано вызвать в памяти читателя прозу М.Е. Салтыкова-Щедрина и Ф.М. Достоевского, эффект подкрепляет нарочито образная речь, изобилующая церковнославянизмами *(«отрок», «господний раб», «души человеческие»*), и уменьшительными формами. Такое изображение предоставляет читателю вполне конкретное представление о характере персонажа, предательство которого, между тем, для самого Фандорина является полной неожиданностью:

«Эраст Петрович глухо замычал, ибо разрыдаться с грушей во рту было совершенно невозможно. Весь мир ополчился на *несчастного Фандорина*. Где взять столько сил, чтобы сдюжить в борьбе против сонма злодеев. *Вокруг одни предатели, аспиды злоядные* (тьфу, заразился от проклятого Порфирия Мартыновича словоблудием!)» [Акунин 2009, с. 197].

Автор пародирует собственный прием, облекая мысли Фандорина в словесную форму, характерную для другого персонажа, попутно выражая

собственное сочувственное и чуть насмешливое отношение к герою *(«несчастный Фандорин»)*. Но автор продолжает, привнося юмористический оттенок в описываемую ситуацию:

«Прямо жить не хотелось в этот миг Эрасту Петровичу – такое он ощутил отвращение и такую усталость. Впрочем, жить его никто особенно и не уговаривал» [Акунин 2009, с. 198].

Прочие примеры также наглядно демонстрируют ироничное отношение автора к описываемым реалиям и персонажам:

«Немка возмущенно поозиралась, словно призывая всех в свидетели такого неслыханного безобразия, а потом истошно заверещала, присоединив свой голос к визгу институток и полной дамы, которые издавали пронзительные крики уже в течение нескольких секунд» [Акунин 2009, с. 7].

«Последние слова были произнесены уже в спину коллежскому регистратору, который так торопился покинуть свой унылый, обтянутый клеенкой стол, что чуть фуражку не забыл» [Акунин 2009, с. 23].

«Бывало, Эраст Петрович доводил себя до умильных слез, представляя, какими словами будут вспоминать его, безвременно погибшего героя, друзья и враги, какие речи будут звучать над разверстой могилой. Можно сказать, вся юность прошла в этих мечтаниях. Каково же было негодование молодого человека, когда он услышал, о каких пустяках болтают те, кто почитал себя его убийцами! И ни слова о том, над кем сомкнулись мрачные воды, – о человеке с умом и сердцем, с благородной душой и высокими устремлениями!» [Акунин 2009, с. 194].

Что же касается прозы М.Л. Степновой, то здесь авторская модальность, явно свидетельствующая о присутствии имплицитного автора, имеет несколько иную специфику и масштаб.

Если манифестация имплицитных актантов в романе Б. Акунина ограничивается стилистикой отдельных микротекстов, зачастую представляющих собой фрагменты внутреннего монолога персонажей (обзор

которых угодливо предоставляет потенциальному читателю олимпийский иронично настроенный нарратор), то при рассмотрении прозы М.Л. Степновой мы столкнулись с тем, что для удобства обозначили «словесной мозаикой» по терминологии В.В. Виноградова. Мы имеем дело с «вторжением» потока сознания автора в ход повествования, причём речь идёт не об отдельно взятых лексических единицах, а о полноценных микротекстах объёма достаточного, чтобы поток сознания автора на некоторое время заместил основной текст произведения, отклоняясь от предмета повествования.

«Чалдонову иногда казалось, что Создатель просто поторопился запихать гениальную линдтову сущность в первое попавшееся земное тело – словно Ему самому не под силу было удерживать эту самую сущность в руках. Ну, как будто печеную картошку, раскаленную, обугленную, с лопнувшим сахаристым бочком, которую сперва честно перебрасываешь из ладони в ладонь, пытаясь остудить, а потом все равно роняешь в невидимую ночную траву, пропади ты пропадом, такая горячая – сил нет, ну хоть не в коровью лепеху угодила – и на том спасибо» [Степнова 2012, с. 8].

В данном случае мы имеем дело с особой семантико-стилистической разновидностью текста нарратора, именуемой сказом, вернее – с его вольной интерпертацией в русле постмодерна.

«Краткая литературная энциклопедия» даёт следующее определение сказа: «Сказ – особый тип повествования, строящегося как рассказ некоего отдаленного от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собственной речевой манерой» [Чудаков 1971, с. 876].

Исходя их этого определения, следует считать, что сказовая форма непременно подразумевает присутствие нарратора, дистанцированного от конкретного автора прежде всего за счёт избранного стиля повествования.

Хотя данный приём изображения нарратора является на первый взгляд сугубо лексико-стилистическим, в прозе М.Л. Степновой он, несомненно, приобретает грамматическое воплощение, имея своей основой одну из базовых черт сказа, а именно – ярко выраженную диалогичность, которая отмечается и в большинстве определений сказа:

«Сказ – это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию» [Мущенко 1978, с. 34].

«Сказ вводит в прозу не героя, а читателя» [Тынянов 1977, с. 160].

«Строй сказа ориентирован на читателя-собеседника, к которому рассказчик как бы непосредственно обращается со своим пронизанным живой интонацией словом» [Чудаков 1971, с. 877].

Таким образом, понятие сказа неотделимо от феномена имплицитного читателя. В романе М.Л. Степновой потенциальный реципиент предстаёт в двух ипостасях – как имплицитной, так и явно эксплицитной:

«Потому что директор Высших женских курсов при батюшке-царе – это одно, *а вот ты попробуй, мил человек, за месяц превратить эти самые Женские курсы во второй МГУ* – да при новом революционном правительстве, которое по неопытности само не знает, чего хочет, но требует при этом – будь здоров» [Степнова 2012, с. 7].

«Став, наконец, учителем, Абрам Лейбович, вместо того чтобы на этом угомониться, открыл в доме собственного отца школу – *внимание! частную и светскую!* – и в школе этой ежегодно в три смены училось по сорок-пятьдесят сопливых и глазастых крестьянских детишек – чудесных маленьких жиденят» [Степнова 2012, с. 47].

В качестве примеров эксплицитной манифестации нарратора и, как следствие, наррататора, можно упомянуть случаи прямого обращения к

читателю и риторические вопросы, потенциально адресованные задуманному читателю:

«*И что вы думаете?* С Линдтом не произошло ровным счетом ничего страшного, если, конечно, не считать того, что опившаяся валерианы и полностью деморализованная Ильенко раз и навсегда выучила его имя и отчество» [Степнова 2012, с. 63].

«Впрочем, на кухне хореографического училища жалели как раз не начинку, а балетных, которые, отводя глаза, тащили полупустые засаленные пластмассовые подносы – *мимо, читатель, мимо*» [Степнова 2012, с. 284].

«Она посоветует, придумает что-нибудь, мама ее спасет! Напрасная надежда – впрочем, *много ли вы видели ненапрасных надежд?*» [Степнова 2012, с. 192].

«Иудеев он считал пугливым и мирным народцем с крайне неудачной исторической судьбой. *Ну, подумайте сами* – веками мелко торговать и мелко же унижаться, жить на узлах, ночами вздрагивать и жаться, зная, что, как ни старайся, при первой же заварушке все равно выпрут со всеми манатками за порог» [Степнова 2012, с. 72].

В. Шмид следующим образом перечисляет особенности манеры изложения для сказовой формы повествования: «…образ нарратора принимает облик хроникера-болтуна, манера изложения которого отличается своеобразными чертами, такими как языковые ошибки, стилистические неловкости, логические несообразности, ненужные отступления, излишняя мелочность, обстоятельность, многословие, даже болтливость» [Шмид 2003, с. 215]

В «Женщинах Лазаря» упомянутая словоохотливость зачастую принимает форму развёрнутых метафор, являющихся элементами ассоциативного ряда, выстраиваемого нарратором:

«– Беременна? Заболела? – быстро спросила Галина Петровна, подкрашивая перед зеркалом губы: последнее время она все время

торопилась, жить было некогда, жить было интересно, бизнес требовал стремительных решений, стремительные решения – больших денег, одно тянуло за собой другое, как в детской игрушке с деревянным мужичком и деревянным медведиком, которые поочередно тюкали ненастоящими топориками по маленькой наковальне» [Степнова 2012, с. 286].

«Она обошла громадную пятикомнатную квартиру, зачем-то заглядывая во все углы, будто надеялась найти что-то или понять, но не нашла, и вдруг завыла, низко и жутко, как издыхающее животное, как собака, раздавленная равнодушным колесом (все, что ниже размозженной поясницы уже умерло, а душа все никак не вырвется из проломленной грудной клетки в тихий предутренний покой)» [Степнова 2012, с. 117].

В пользу нашей теории о сказовой форме повествования в «Женщинах Лазаря» говорит также не столь явное, но несомненное присутствие ещё одной обязательной черты сказа, а именно двуголосости.

Обратимся к определению М.М. Бахтина:

«Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые и нужны автору» [Бахтин 1994, с. 84].

«Чужой голос», упомянутый М.М. Бахтиным, подробно рассматривается Б.М. Эйхенбаумом в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (1919). В своей работе теоретик различает два рода сказа: «повествующий» и «воспроизводящий» [Эйхенбаум 1924, с. 152–156], причём первый рассматривается как манера повествования, т.е. безусловно присутствующий нарратор, а второй – как присутствующий в тексте голос конкретного автора. Эту теорию в своих трудах развивает В.В. Виноградов, выделяя «сказ, прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю» и «сказ, идущий от авторского „я“» [Виноградов 1980, с. 42–54].

Наиболее явно двуголосость повествования воплощается у

М.Л. Степновой посредством выраженной интертекстуальности романа, уже рассмотренной нами в предыдущем пункте. Творчество автора предоставляет массу примеров этого типичного для постмодерна явления, не стал исключением и проанализированный нами текст:

«Перед взвешиванием или экзаменом измученные пубертатки сидели на гречке и кефире: за три месяца так можно было согнать до пятнадцати килограммов и навеки попрощаться с поджелудочной, самый лучший друг балетных – фуросемид, самая модная операция – удаление желчного пузыря, чаще рвутся только связки, но *зато без желчного пузыря ты будешь еще легче, Сильфида, еще кружевней и воздушней*» [Степнова 2012, с. 284].

Избранная форма повествования является не сказом в чистом виде, а его постмодернистской интерпретацией, переосмыслением в духе современной беллетристики, что позволяет нам утверждать, что повествование включает в себя лишь элементы сказовости. Для проанализированных текстов характерны такие базовые черты сказа, как двуголосость (у М.Л. Степновой зачастую выливающаяся в полиголосость), излишняя детализация и развёрнутая метафоричность, что позволяется говорить о жанровой уникальности проанализированных романов. Все перечисленные особенности, на наш взгляд, являются неоспоримым доказательством присутствия в романах нарратора как продуцента и наррататора – как потенциального реципиента рассказываемого текста.

Выводы к главе 4

В ходе анализа четырёх романов на предмет использования интертекстем было установлено, что как русскоязычные, так и немецкоязычные романы содержат определённое количество отсылок к претекстам самой различной маркировки – от античных прообразов и библейских мифологем до отсылок к другим произведениям одного и того же автора, объединяющим творчество писателя в единое гипертекстуальное пространство (что особенно заметно на примере М.Л. Степновой и Б. Акунина). Однако частотность отсылок к прецедентным текстам отличается от текста к тексту (“Das Parfum” – 102, “Die Vermessung der Welt” – 4, «Женщины Лазаря» – 94, «Азазель» – 89).

Отметим, что интертекстуальность в романе Д. Кельманна не столь ярко выражена, как у других писателей, чьи романы подверглись анализу. В попытке подражать фактуальному повествованию, автор сознательно избегает апеллирования к прецедентным текстам, традиционного для фикционального повествования в общем и постмодернистского дискурса в частности. Однако вместо этого Д. Кельманн охотно включает в повествование квазиисторических персонажей (т.е. тех, прообразы которых реально существовали под тем же самым именем, что и в романе), помещая их наряду с фиктивами в локации, также являющиеся отражением реально существующих городов и регионов. Таким образом, мы можем утверждать, что прецедентный феномен всё же имеет место в романе „Die Vermessung der Welt“, однако ограничивается он прецедентными именами.

Что касается прочих романов, то безусловным «лидером» по количеству отсылок для М.Л. Степновой и П. Зюскинда являются библейские тексты (34% всех претекстов для романа «Женщины Лазаря» и 29% для “Das Parfum” соответственно), что также отвечает специфике фикциональных текстов постмодерна, оправдывая тезис об ироническом переосмыслении

претекстов и критике религии [Олизько 2002]. В свою очередь Б. Акунин из имеющегося в наличии литературно-исторического багажа наиболее охотно обращается к прецедентным текстам классической русской и мировой литературы, от М.А. Булгакова и М.Ю. Лермонтова до Р.Л. Стивенсона и А. Кристи.

Кроме того, как Б. Акунину, так и М.Л. Степновой свойственно самоцитирование в виде обращения к ранее описанным событиям романа (в «Женщинах Лазаря») или же отсылок к другим произведениям, написанным ранее. Мы предполагаем, что причины подобной особенности построения текста у авторов различны. На наш взгляд, М.Л. Степнова за счёт отсылок предприняла попытку выстроить кольцевую композицию романа, показывая, как действия одних персонажей в некоторой степени дублируют судьбы их предков – отсюда аналогия между Галиной Петровной и Лидочкой и сходство между их событийными линиями. У Б. Акунина же, по нашему мнению, отсылки к другим романам на страницах детектива «Азазель» являются намеренной жанровой стратегией автора, позволяющей объединить несколько детективных романов в единое пространство, представляющее больший простор для построения необходимой по законам жанра интриги.

Наряду с описанными выше особенностями в русскоязычных романах, особенно в «Женщинах Лазаря», мы имеем дело с постмодернистской интерпретацией сказовой формы повествования, которую мы для удобства обозначаем как «словесную мозаику» в соответствии с терминологией В.В. Виноградова [Виноградов 1980]. Это является ещё одним косвенным подтверждением присутствия на страницах романа имплицитных актантов, поскольку сказ как повествовательная форма подразумевает обязательное присутствие как нарратора, осуществляющего повествование, так и наррататора в качестве задуманного реципиента – пусть даже речь идёт о сказе в его неклассической, постмодернистской форме или вовсе элементах сказовости, вплетённых в общую канву романа.

Таким образом, интертекстуальные формы манифестации имеют наиболее широкий спектр, варьируясь от отдельных прецедентных имён, внедрённых в текст, до отсылок к претекстам и самоцитирования. Стоит отметить, что использование того или иного приёма в рамках интертекстуального аспекта текстового оформления обусловлено не языком повествования, а исключительно желанием автора и уровнем осведомлённости потенциальной группы реципиентов, что подтверждает существование внутритекстовой дихотомии «нарратор – наррататор». Причём важным условием сохранения этой оппозиции является соответствие наиболее яркой выраженности присутствия имплицитного автора более высокому уровню осведомлённости задуманного читателя, что влечёт за собой всё более и более растущее количество внедрённых в текст прецедентных элементов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Реализация поставленных в исследовании задач позволяет нам сделать ряд обобщений теоретического и практического характера о специфике функционирования имплицитных актантов в произведениях постмодернистского дискурса.

Хотя понятия имплицитного автора и читателя являются одними из базовых и наиболее востребованных в теоретико-методологическом аппарате языкознания, до сих пор не существует единого научного взгляда не только на саму категорию внутритекстового авторства, но и на предмет наличия внутритекстовых актантов в фикциональном произведении. Отталкиваясь от теории о том, что наличие нарратора и нарратата обязательно, мы исследовали тексты романов П. Зюскинда, Б. Акунина, М.Л. Степновой и Д. Кельманна на предмет наличия нарратора и нарратата и их манифестации по трём аспектам – лексическому, грамматическому и интертекстуальному.

Исследование, проведённое на материале 900 текстовых фрагментов из фикциональных текстов постмодернистского дискурса, демонстрирует специфику функционирования имплицитных актантов, находящую отражение прежде всего в способах манифестации нарратора и нарратата в тексте. В ходе исследования было установлено, что во всех текстах присутствует нарратор, который является безусловно антропоморфным, обладает собственной точкой зрения и жизненным опытом. Более подробно нарратор, который также может эксплицироваться на базе уже имеющегося имплицитного изображения, выделяется в романе «Женщины Лазаря», поскольку наделён не только голосом и разумом, но и элементами биографии.

В ходе исследования нарратор был классифицирован нами как «олимпийский», т.е. наделённый способностью проникать в разум героев,

видеть и интерпретировать их мысли и чувства и передавать полученную информацию некоему реципиенту, которого мы рассматриваем как задуманного / имплицитного читателя. Точно так же во всех романах наррататор способен становиться эксплицитным – прежде всего за счёт грамматического компонента текста, находящего выражение в прямом обращении, например «дорогой читатель!». Таким образом, приведённая в схеме С. Четмэна внутритекстовая дихотомия «имплицитный автор – имплицитный читатель» функционирует во всех исследованных текстах.

При определении превалирующих способов манифестации имплицитных актантов следует отметить, что способы эти разнятся от романа к роману. Нами не было установлено взаимосвязи между языком повествования и доминирующим способом выражения, на основании чего мы можем утверждать, что выбор главенствующего способа манифестации не определяется преимущественно языком произведения. Однако нами было установлено, что немецкоязычные тексты обнаруживают более широкий спектр грамматических форм манифестации имплицитных актантов благодаря использованию сугубо немецкой грамматической структуры Konjunktiv I, которая не имеет аналогов в русском языке, а потому грамматическая манифестация имплицитных актантов в фикциональных текстах П. Зюскинда и Д. Кельманна представляется нам более разнообразной, чем у Б. Акунина и М.Л. Степновой.

При рассмотрении лексико-семантического аспекта нами было установлено, что в текстах П. Зюскинда и М.Л. Степновой имеет место феномен, обозначенный нами как вербально-темпоральные несоответствия. В то же время в прозе Д. Кельманна и Б. Акунина подобного прецедента не наблюдается, что даёт нам право утверждать, что такая специфика отбора лексического материала для фикционального текста является отражением авторского замысла, но никак не обусловлено особенностями языка повествования. Общей чертой для всех проанализированных фрагментов

является стремление авторов подражать историческому повествованию, что накладывает определённый отпечаток на процесс отбора лексики, насыщая её канцеляризмами или научными терминами, примеры чего были обнаружены в ходе анализа как в русско-, так и в немецкоязычных романах.

По результатам исследования представленных форм и способов манифестации имплицитных актантов на интертекстуальном уровне было установлено, что данный аспект также не имеет чётко прослеживаемой связи с языком повествования за исключением того факта, что в немецкоязычных текстах встречаются отсылки к претекстам немецкого лингвокультурного пространства, в то время как для русскоязычных романов характерно обращение к прецедентным текстам классической русской и советской литературы. Нами был сделан вывод о том, что подбор прецедентных текстов для последующего построения фикционального пространства проанализированных романов обусловлен не нарративным потенциалом языка, на котором осуществляется повествование, а сугубо авторским намерением, причём намерение это может быть как бессознательным, так и вполне осознанным.

Вне зависимости от языка повествования и форм манифестации, в проанализированных текстах с одинаковой частотой встречаются примеры эксплицитного выражения нарратора и наррататора, что, исходя из озвученной нами теории о комплементарности эксплицитного изображения и его несамостоятельности, является прямым доказательством их имплицитного присутствия во внутритекстовой структуре. Зачастую экспликация актантов фикционального нарратива в исследованных романах осуществляется посредством слияния грамматического и лексического способа выражения. Наиболее частотной в этом плане является условная формула «грамматические формы множественного числа + прямое обращение к реципиенту / риторический вопрос».

Осуществлённый компаративный анализ немецко- и русскоязычных фикциональных текстов позволяет сделать вывод о том, что все проанализированные фикциональные тексты обнаруживают как грамматические, так и лексико-семантические и интертекстуальные способы манифестации имплицитных актантов. Однако немецкоязычные романы предоставляют более широкий спектр форм грамматической манифестации, что обусловлено языковой спецификой нарратива. Русскоязычные фикциональные тексты скорее тяготеют к сочетанию грамматических и лексических форм экспликации нарратора и нарратата. Анализ способов и форм манифестации имплицитных актантов посредством интертекстуального аспекта позволяет сделать вывод о том, что данный способ выражения одинаково широко представлен как в немецко-, так и в русскоязычных фикциональных текстах; несмотря на то, что между двумя языками существует немало различий в плане претекстов, существуют и универсальные источники (например, библейская и житийная литература, античные мифологемы), нашедшие отражение во всех четырёх романах вне зависимости от языка повествования. Это позволяет утверждать, что прецедентность является универсальным способом манифестации имплицитных актантов, не зависящим от языка повествования, и уровень включённости прецедентных феноменов в создаваемый текст регулируется лишь волей автора.

Перспективы исследования видятся нам в нескольких направлениях. Весьма востребованной в плане дальнейшего прикладного использования стала бы разработка исследуемой темы в русле теории перевода, для чего планируется провести компаративный анализ оригинальных немецкоязычных текстов и их переводов на русский язык с целью установить, сохраняется ли схема манифестации имплицитных актантов в одном и том же произведении при его переводе. Перспективно и компаративное направление развития исследования, включающее материал

не только на русском и немецком, но и на английском языке. Также мы считаем перспективным более широкое исследование интертекстем в проанализированных текстах, результаты которого потенциально могут быть использованы при составлении учебных и методических пособий по текстологии и поэтике постмодерна. Значимым для теории языка может стать дальнейшее исследование других видов дискурса на предмет способов манифестации в них участников внутритекстовой коммуникации, выраженных как имплицитно, так и эксплицитно.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов, Б.А. Избранные работы по немецкой грамматике и общим проблемам языкознания [Текст] / Б.А. Абрамов. – М.: КругЪ, 2003. – 424 с.

2. Аветова, Т.Ю. Роль интертекстуальности в создании художественного образа на материале романа Ч. Диккенса «Наш общий друг» [Текст] / Т.Ю. Аветова // Интертекстуальные связи в художественном тесте. – СПб.: Образование, 1993. – С. 67.

3. Акимова, А.С. Приключения Пиноккио в России: к истории мирового сюжета [Электронный ресурс] // Культурологический журнал, 2014 / 4 (18). – Режим доступа: http://cr-journal.ru/rus/journals/293.html&j_id=21 (дата обращения: 28.11.2021).

4. Алексеева-Маркезин, А. Брейгель. Шлараффенланд, Страна лентяев [Электронный ресурс] // Проза.ру, 2000–2020. – Режим доступа: https://proza.ru/2015/07/10/857 (дата обращения: 28.11.2021).

5. Андреева, В.А. Текстовые и дискурсивные параметры литературного нарратива (на материале современной немецкоязычной прозы) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Андреева Валерия Анатольевна. – СПб., 2009. – 37 с.

6. Арбузова, В.Ю. Прецедентность в русском языке как лингвистический и культурный феномен: на материалах научных и эпистолярных текстов [Текст]: автореф. дис. …канд. филол. наук: 10.02.01 / Арбузова Виктория Юрьевна. – Елец, 2007. – 24 с.

7. Баженова, Е.А. Интертекстуальность [Текст] / Е.А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожиной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.

8. Балакина, А.А. Модальные глаголы немецкого языка: от этимологии к прагматике [Электронный ресурс] / А.А. Балакина // Язык и культура. – 2011. – №4 (16). – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/

article/n/modalnye-glagoly-nemetskogo-yazyka-ot-etimologii-k-pragmatike (дата обращения: 07.07.2021).

9. Баринова, Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном пространстве [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.08 / Баринова Екатерина Евгеньевна. – Тверь, 2008. – 22 с.

10. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. – Переиздание: М: «Алконост», 1994. – 178 с.

11. Бахтин, М.М. К методологии гуманитарных наук [Текст] / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381 – 393.

12. Бахтин, М.М. Слово в романе [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 72–233.

13. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М., 1979. – С. 163.

14. Белова, Н.А. Концепт «город» в современном литературоведении [Текст] // Вестник Югорского государственного университета. – 2012. – Вып. 1 (24). – С. 87–91.

15. Бобкова, Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Бобкова Наталья Георгиевна. – Улан-Удэ, 2010. – 25 с.

16. Борисова, О.Г. Вторичность текстов разных типов: структурные, семантические и прагматические характеристики [Текст] / О.Г. Борисова, С.Г. Буданова, Л.А. Исаева [и др.]. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2021. – 217 с.

17. Бурвикова, Н.Д. Жизнь в мимолетных мелочах [Текст] / Н.Д. Бурвикова, В.Г. Костомаров. – СПб.: Златоуст, 2006. – 68 с.

18. Буянова, Л.Ю. Фразеологическая картина мира как символьно-семиотическое пространство [Текст] / Л.Ю. Буянова, Р.И. Танабурьян //

Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : Материалы V Международной научно-практической конференции, Краснодар, 23 мая 2020 года. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2020. – С. 67–70.

19. Веккер, Л.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов [Текст] / Л.М. Веккер. – М.: Смысл, 1998. – 670 с.

20. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.

21. Виноградов, В.В. Проблема сказа в стилистике [Текст] / В.В. Виноградов // О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 42–54.

22. Волошинов, В.Н. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке [Текст] / В.Н. Волошинов. – М., 1993. – 196 с.

23. Гак, В.Г. Сопоставительная лексикология. На материале французского и русского языков [Текст] / В.Г. Гак. – М.: Международные отношения, 1977. – 264 с.

24. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: URSS, 2007. – 148 с

25. Горбатовский, А.С. Лексико-семантические средства моделирования культурного пространства в художественном тексте (на материале романа Д. Кельмана «Tyll») [Текст]: Дис. … канд. филол. наук: 10.02.19 / А.С. Горбатовский. – Краснодар, 2022. – 197 с.

26. Гордиенко, Е.И. Драматургическое действие в лингвосемиотическом аспекте (на материале русских и французских инсценировок повествовательной прозы) [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / Гордиенко Елена Игоревна. – М., 2010. – 27 с.

27. Греймас, А.-Ж. Размышления об актантных моделях [Текст]/ А.-Ж. Греймас // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. Ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ

Прогресс, 2000. – С. 153–170.

28. Гришунин, А.Л. Цитата [Текст] // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Просвещение, 1987. – С. 333.

29. Грузберг, Л.А. Интертекст [Электронный ресурс]. // Филолог, 2005. – № 6. Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mnum_6 (дата обращения: 28.11.2021).

30. Гудков, Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности [Текст] / Д.Б. Гудков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 118 с.

31. Гудков, Д.Б. Прецедентные феномены в текстах политического дискурса [Текст] / Д.Б. Гудков // Язык средств массовой информации: учеб. пособие / под ред. М.Н. Володиной. – М.: Академический проект; Альма матер, 2008. – С. 401–418.

32. Гудков, Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? [Текст] / Л.Д. Гудков // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 27–42.

33. Денисова, Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод [Текст] / Г.В. Денисова // Предисловие С. Гардзонио; Предисловие Ю.Н. Караулова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.

34. Дьяконов, О.В. Нескучная немецкая грамматика [Текст] / О.В. Дьяконов. – М.: Эксмо, 2011. – 288 с.

35. Женетт, Ж. Вымысел и слог: fictio et dictio [Fiction et diction] [Текст] / Ж. Женетт // Фигуры: В 2 т. – М., 1998а. – С. 344–367.

36. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс [Discours du récit] [Текст] / Ж. Женетт // Фигуры: в 2 Т. / пер. с фр. Перцовой Н. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998б. – Т. 2. – С. 60–280.

37. Женетт, Ж. Работы по поэтике [Текст] // Ж. Женетт. Фигуры. – Т. 2. – М., 1998в. – С. 63–64.

38. Женетт, Ж. Фикциональное и фактуальное повествование: fictio narrationis, facti narratio [Fictional Narrative, Factual Narrative] [Текст] //

Ж. Женетт. Фигуры. – Т. 2. – М., 1998г. – С. 385–407.

39. Жолковский, А. Блуждающие сны и другие работы [Текст] / А. Жолковский. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.

40. Захаренко, И.В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов [Текст] / И.В. Захаренко, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, Д.В. Багаева // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / под ред. В.В. Красных, А.И. Изотова. – М.: Филология, 1997. – Вып. 1. – С. 82–103.

41. Зверев, А. Преступление страсти: вариант Зюскинда [Электронный ресурс] // Иностранная литература. – 2001. – № 7. – Режим доступа: https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zverev2-ru (дата обращения: 23.05.2020).

42. Зиньковская, А.В. Особенности идиостиля Дж. Барнса в романах «как все было» и «любовь и так далее» и передача идиостиля автора при переводе [Текст] / А.В. Зиньковская, А.С. Сысенко // Междисциплинарные аспекты лингвистических исследований : Сборник научных трудов / Под редакцией В.И. Тхорика, В.В. Катерминой, С.Х. Липириди, А.М. Прима, А.В. Самойловой. – Краснодар : Кубанский государственный университет, 2021. – С. 193–199.

43. Зиньковская, А.В. Прецедентные феномены как элемент межтекстовых связей [Текст] / А.В. Зиньковская, А.В. Цыба // Филология в контексте коммуникации и современной культуры : Материалы Международного филологического конгресса, Краснодар, 19–22 мая 2020 года / Отв. редакторы С.С. Бычков, В.В. Катермина, А.М. Прима, А.В. Самойлова. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2020. – С. 304–310.

44. Золотова, Г.А. Композиция и грамматика [Электронный ресурс] / Г.А. Золотова // Язык как творчество: Сб. науч. тр. к 70-летию

В.П. Григорьева. – М., 1996. – Режим доступа: http://www.philology.ru/linguistics2/zolotova-96.htm (дата обращения: 28.11.2019).

45. Ильин, И.П. Наррататор // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М., 1996а. – С. 61–63.

46. Ильин, И.П. Нарратор // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М., 1996б. – С. 79–81.

47. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Электронный ресурс] / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с. – Режим доступа: http://www.lib.ru/CULTURE/ILIN/poststrukt.txt (дата обращения: 23.06.2021).

48. Исаева, Л.А. Пушкинская традиция как прецедентный феномен в современных медиатекстах [Текст] / Л.А. Исаева, С.Г. Буданова, А.Г. Рябинина // Вестник ТвГУ. Серия «Филология», 2016. – № 2. – С. 112–127.

49. Казачкова, А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг. [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Казачкова Анна Владимировна. – Нижний Новгород, 2015. – 24 с.

50. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – Изд. 3-е. – М.: Наука, 2003. – 264 с.

51. Кожевникова, Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. / Н.А. Кожевникова. – М.: Институт русского языка РАН, 1994. – 335 с.

52. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения [Текст] / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 113 с.

53. Корман, Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов [Текст] / Б.О. Корман // Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. – С. 172–189.

54. Костомаров, В.Г. Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русском словоупотреблением конца XX века [Текст] / В.Г. Костомаров, Н.Д. Бурвикова. – СПб.: Златоуст, 2001. – 72 с.

55. Красных, В.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации [Текст] / В.В. Красных, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, Д.В. Багаева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1997. – № 3. – С. 62–75.

56. Красных, В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация) [Текст]: моногр. / В.В. Красных. – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 352 с.

57. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Текст] // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 27.

58. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики [Текст] / Ю. Кристева. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с.

59. Кручёных, А.Е. Автобиография дичайшего, Кручёных Алексей [Текст] / А.Е. Кручёных // Наш выход: К истории русского футуризма. – М, 1996. – С. 17.

60. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка [Текст] / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург; Омск: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С. 8.

61. Кузьмина, Н.А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации [Текст] / Н.А. Кузьмина // Изд. 2е, испр. и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 272 с.

62. Лабрюйер, Ж. Характеры, или нравы нынешнего века [Текст] / Ж. Лабрюйер. – М.: Художественная литература, 1964. – 416 с.

63. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней [Текст] / В.А. Луков. – М.: Academia, 2008. – 512 с.

64. Лучинская, Е.Н. Номинация пространства и времени в русской сказке [Текст] / Е.Н. Лучинская, А.Н. Таранова // Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : Материалы III Международной научно-практической конференции (докторантов, аспирантов и магистрантов), Краснодар, 21 апреля 2018 года. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2018. – С. 164–168.

65. Лучинская, Е.Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации [Текст]: дис. на соискание учёной степени доктора филологических наук / Е.Н. Лучинская. – Краснодар, 2002. – 328 с.

66. Лучинская, Е.Н. Проблема интерпретации текстов постмодерна [Текст] / Е.Н. Лучинская // Лингвистика будущего: новые тенденции и перспективы : материалы Международной научной конференции, Майкоп, 01–02 ноября 2019 года. – Майкоп: Адыгейский государственный университет, 2019. – С. 238–241.

67. Лучинская, Е.Н. Язык культуры в дискурсе постмодерна [Текст] / Е.Н. Лучинская // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2020. – № 2. – С. 34–42.

68. Махова, А.А. Функционально-прагматический потенциал интертекстуальности в журналистском тексте [Текст]: Дис. … канд. филол. наук: 10.02.01: защищена 6.11.2014 / А.А. Махова. – Белгород, 2014. – 217 с.

69. Мельников, Н.Г. “Pale Fire” [Текст] // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). Книги. – М.: РОССПЭН, 1993. – С. 405–406.

70. Морозов, А.А. Реминисценция [Текст] // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1985. – С. 162.

71. Москальская, О.И. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache / Теоретическая грамматика современного немецкого языка [Текст] / О.И. Москальская. – М.: Academia, 2004. – 352 с.

72. Мущенко, Е.Г. Поэтика сказа [Текст] / Е.Г. Мущенко, В.П. Скобелев, Л.Е. Кройчик. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1978. – 289 с.

73. Нефедов, С.Т. Грамматика модальных компонентов: диахронический аспект (на материале немецкого языка) [Текст]: дис. … д-ра филол. наук / С.Т. Нефедов. – СПб., 2008. – 447 с.

74. Нечай, Ю.П. Языковые средства выражения модальных отношений в предложении (на материале русского и немецкого языков) [Текст]: автореф. дис. … канд. филол. наук / Ю.П. Нечай. – Волгоград, 1993. – 15 с.

75. Новожилова, К.Р. Стилистика повествовательного текста. Теоретические и исторические основы [Текст] / К.Р. Новожилова. – СПб., 2007. – 100 с.

76. Олизько, Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: На материале произведений Дж. Барта [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / Олизько Наталья Сергеевна. – Челябинск, 2002. – 24 с.

77. Орлова, Н.М. Библейский текст как прецедентный феномен [Текст]: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.02.19 / Орлова Надежда Михайловна. – Саратов, 2010. – 50 с.

78. Павловская, О.Е. Отражение языковой картины мира в произведениях современников (на материале творчества Евгения Водолазкина и Гузель Яхиной) [Текст] / О.Е. Павловская // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 5(90). – С. 322–325.

79. Падучева, Е.В. Семантика нарратива [Текст] / Е.В. Падучева. // Семантические исследования. – М., 1996а. - С. 193–418.

80. Падучева, Е.В. В.В. Виноградов и наука о языке художественной прозы / Е. В. Падучева // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1995. – Т. 54 – № 3. – С. 39–48.

81. Падучева, Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива [Текст] / Е.В. Падучева. – М.: Языки русской культуры, 1996б. – 464 с.

82. Померанцев, К.Д. Сквозь смерть. Георгий Иванов [Электронный ресурс] / К. Д. Померанцев // Зарубежные записки, 2006. – № 7. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zz/2006/7/po10.html (дата обращения: 20.07.2019).

83. Пономаренко, И.Н. Постмодернизм и гипертекст [Текст] / И.Н. Пономаренко // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2005. – № S7. – С. 98–103.

84. Пономаренко, И.Н. Способы формирования имплицитной оценки в медиатексте (на примере лексемы "чиновник") [Текст] / И.Н. Пономаренко, С.А. Мосьпан // Межкультурные коммуникации: русский язык в современном измерении : Тезисы докладов участников международной научной конференции, Симферополь, 23–26 апреля 2018 года / Ответственный редактор Г.Ю. Богданович. – Симферополь: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2018. – С. 30–33.

85. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика [Текст] / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 612 с.

86. Пропп, В.Я. Морфология сказки [Электронный ресурс] / В.Я. Пропп. – Л: «Academia», 1928. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/propp_morfologiya_skazki_academia_1928_text.pdf (дата обращения: 27.08.2019)

87. Прохоров, А.М. Аллюзия [Текст] // Большая советская энциклопедия: в 30 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1960. – Т. 1. – С. 215.

88. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности [Текст] / Н. Пьеге-Гро. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

89. Рымарь, Н.Т. Теория автора и проблема художественной деятельности [Текст] / Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 264 с.

90. Сафронова, Е.Е. Роль конъюнктива I при грамматической манифестации имплицитного автора в фикциональном тексте [Текст] / Е.Е. Сафронова // Казанская наука. – 2018а. – № 8. – С. 54–57.

91. Сафронова, Е.Е. Экспликация нарратора в фикциональном тексте посредством вербально-темпоральных несоответствий [Текст] / Е.Е. Сафронова, А.А. Бекетова // Казанская наука. – 2019. – № 9. – С. 141–144.

92. Сафронова, Е.Е. Эксплицитная манифестация читателя как разновидность его имплицитного присутствия (на примере романа Б. Акунина «Азазель») [Текст] / Е.Е. Сафронова // Казанская наука. – 2018б. – № 8. – С. 57–60.

93. Слышкин, Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе [Текст] / Г.Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 128 с.

94. Сметанина, С.И. Медиа-текст в системе культуры [Текст] / С.И. Сметанина. – СПб., 2002. – 383 с.

95. Солодилова, И.А. Когнитивная лингвистика и лингводидактика: сопряжение парадигм [Текст] / И.А. Солодилова // Слово и смысл на пересечении культурных перспектив = The word and the meaning in the cross-cultural outlook = Sinn und Wort im Schnittpunkt der kulturellen Perspektiven: монография / под общ. ред. В.В. Шигурова, И.А. Солодиловой. - Воронеж: ВГПУ [и др.], 2013. – С. 193–206.

96. Солодуб, Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема [Текст] / Ю.П. Солодуб // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 49–55.

97. Статский советник. По мотивам романа Бориса Акунина [Электронный ресурс]. // Студия «ТРИТЭ», 2005. – Режим доступа: http://www.statskyfilm.ru/ (дата обращения: 30.12.2018).

98. Тамарченко, Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2008. – 358 с.

99. Теньер, Л. Основы структурного синтаксиса [Электронный ресурс] / Л. Теньер // Classes.ru. Иностранные языки для всех. – Режим доступа: https://classes.ru/grammar/172.Tesniere/source/worddocuments/_.htm (дата обращения: 28.02.2019).

100. Толмачев, В.М. Точка зрения [Текст] // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М., 1996. – С. 154–157.

101. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика [Текст] / Б.В. Томашевский. – М.; Л.: Госиздат, 1971. – 238 с.

102. Трускова Е.А. Романные циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста [Текст]: автореф. дис. …канд. филол. наук: 10.01.01 / Трускова Екатерина Александровна. – Екатеринбург, 2012. – 23 с.

103. Туова, Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Туова Рузана Хамедовна. – Майкоп, 2017. – 174 с.

104. Тынянов, Ю.Н. Литературное сегодня [Текст] / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. Теория литературы. Кино. – М., 1977. – С. 150–166.

105. Уварова, И.В., Сафронова, Е.Е. Категории фиктивного и квазиисторического персонажа (на примере романа Даниэля Кельманна "Die

Vermessung der Welt") [Текст] / И.В. Уварова, Е.Е. Сафронова // Научный альманах. – 2016. – № 7–2 (21). – С. 298–302.

106. Усачёва, Н.И. Пародийное использование цитаты [Текст] // Вестник Ленингр. ун-та. – 1974. - № 4. – С. 28.

107. Учурова, С.А. Лексикология немецкого языка = Lexikologie der deutschen Sprache: Vorlesungsskripten: конспект лекций: курс лекций [Текст] / С.А. Учурова. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. – 52 с.

108. Фатеева, Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи [Текст] / Н.А. Фатеева // Известия Академии наук СССР. – М.: Наука, 1998. – Т. 57. – 30 с.

109. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертектуальности [Текст] / Н.А. Фатеева. – М.: Книжный дом «ЛИББРОКОМ», 2012. – 280 с.

110. Фатеева, Н.А. Интертекст как форма дискурсивного взаимодействия и как «среда обитания культурных концептов» (по следам работ Ю.С. Степанова) [Текст] / Языковые параметры современной цивилизации. Сборник трудов первой научной конференции памяти академика РАН Ю.С. Степанова / Под редакцией В.З. Демьянкова, Н.М. Азаровой, В.В. Фещенко, С.Ю. Бочавер. – Москва: Институт языкознания РАН; Калуга: ИП Шилин И.В. («Эйдос»), 2013. – С. 348–358.

111. Филлипов, К.А. Лингвистика текста [Текст] / К.А. Филлипов. – СПб.: СПУ, 2003. – 336 с.

112. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра [Электронный ресурс] / О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинская. – М.: «Лабиринт», 1997. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/sacra/freydenberg-poetika-s-i-zh.htm. (дата обращения: 27.08.2019).

113. Фролов, Г.А. Роман постмодернизма в Германии [Электронный ресурс] / Г.А. Фролов // Филологические науки. – 1991. – № 1. – Режим доступа: https://istina.msu.ru/journals/97223/?p=12 (дата обращения: 03.01.2018).

114. Хализев, В.Е. Особенности эпических произведений [Текст] // Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. – М., 1988. – С. 219–240.

115. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 2000. – С. 203.

116. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальнось, интердискурсивность: учеб. пособие [Текст] / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

117. Чудаков, А.П. Сказ [Текст] / А.П. Чудаков, М.О. Чудакова // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 6. – М., 1971. – С. 876.

118. Чумаков, С.Н. Мифологический подтекст в романе П. Зюскинда «Парфюмер» [Электронный ресурс] / С.Н. Чумаков. − Деп. в ИНИОН Рос.акад. наук 13.02.98, № 53286. – Режим доступа: https://zar-literature.ucoz.ru/publ/chumakov_s_n/mifologicheskij_podtekst_v_romane_zjuskinda_quot_parfjumer_quot/2-1-0-79 (дата обращения: 05.01.2020).

119. Шкода, В.В. Мыслители Греции: От мифа к логике [Текст] / В.В. Шкода. – М.: ЭКСМО-пресс, 1999. – С. 169–171.

120. Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

121. Эйхенбаум, Б.М. Иллюзия сказа [Текст] / Б.М. Эйхенбаум // Сквозь литературу: Сб. ст. – Л., 1924. – С. 152–156.

122. Admoni, W.G. Der deutsche Sprachbau / W.G. Admoni. – 3. durchgesehene und erweiterte Auflage. – München : Verlag C.H. Beck, 1970. – 311 S.

123. Apotheotisch [Электронный ресурс] / Wortbedeutung.info Wörterbuch, 2022. – Режим доступа: https://www.wortbedeutung.info/apotheotisch/ (дата обращения: 20.10.2019).

124. Aumüller, M. Narrativität als Begriff: Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung / M. Aumüller. – Berlin: De Gruyter, 2010. – 333 S.

125. Banfield, A. Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction / Banfield A. – London: Gerald Prince, 1983. – 354 pp.

126. Barthes, R. Introduction à l'analyse structurale des récits / R. Barthes // Communications. – 1966. – № 8. – P. 1–27.

127. Barthes, R. La mort de l'auteur / R. Barthes // OEuvres complètes. – T. 2: 1966 – 1973. – Paris, 1994. – P. 491–495.

128. Bonheim, H. Point of View Models / H. Bonheim // Literary Systematics. – London, 1990. – P. 285–307.

129. Booth, W.C. «The Rhetoric of Fiction» and the Poetics of Fictions // Towards a Poetics of Fiction / Ed. M. Spilka. – Bloomington; London, 1977. – P. 77–89.

130. Booth, W.C. The Rhetoric of Fiction / W.C. Booth. – Chicago, 1983. – 572 pp.

131. Breed, R.S. The Status of the Generic Term “Bacterium” [Электронный ресурс] / R.S. Breed, H.J. Conn. – Ehrenberg, 1828. – Режим доступа: https://jb.asm.org/content/31/5/517 (дата обращения: 24.08.2019).

132. Brooks, C. Understanding Fiction / C. Brooks, R.P. Warren. – New York: Appleton Century, 1943. – 608 pp.

133. Bühler, K. Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [Электронный ресурс] / K. Bühler. – Frankfurt a. M., 1978. – Режим доступа: https://pure.mpg.de/pubman/faces/ViewItemFullPage.jsp?itemId=item_2305592_5 (дата обращения: 20.04.2018).

134. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and

Film / Chatman S. – London: Ithaca, 1986. – 288 pp.

135. Chatman, S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca, 1990. – 256 pp.

136. Cohn, D. The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens // Poetics Today. – 1981. – Vol. 2. – P. 157–182.

137. Curtius, E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E.R. Curtius. – Bern, 1965. – S. 437–438.

138. Danto, A.C. Analytical Philosophy of History / A.C. Danto. – London: Cambridge University Press, 1968. – 330 pp.

139. Decker, J.-O. Einführung in die Literaturwissenschaft / J.-O. Decker. – Hamburg: Gutenberg-Verlag, 2007. – S. 13–39.

140. Diaz, A. Introducción y Metodología de la Instancia del Autor. Lector y del Autor. Lector abstracto-implícito / A. Diaz. – Kassel, 1986. – 446 pp.

141. Dolezel, L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction // To Honor Roman Jakobson. – Vol. 1. – The Hague; Paris, 1967. – P. 541–552.

142. Engel, U. Deutsche Grammatik: Neubearbeitung / U. Engel. – München: Iudicium, 2004. – 485 S.

143. Friedemann, K. Die Rolle des Erzählers in der Epik / K. Friedemann. – Berlin, 1910. Reprint: Darmstadt, 1965. – 246 S.

144. Friedman, N. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept // Publications of the Modern Language Association of America. – 1955. – Vol. 70. – P. 1160–1184.

145. Füger, W. Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen «Grammatik» des Erzählens // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. – 1972. – Bd. 5. – S. 268–292.

146. Gebrauch [Электронный ресурс] / Duden Online Wörterbuch. – Cornelsen Verlag GmbH, 2020. – Режим доступа: https://www.duden.de/hilfe/gebrauch (дата обращения: 20.10.2019).

147. Genette, G. Nouveau discours du récit / G. Genette. – Paris, 1983. – 128 p.

148. Girdenienë, S. Kurze Deutsche Grammatik: Mokymo priemonë I kurso studentams germanistams / S. Girdenienë, V. Vaitekûnienë. – Vilnius: Isleido Vilniaus pedagoginis universitetas, 2009. – 124 S.

149. Glowiński, M. Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego // Studia z teorii i historii poezji. – Seria pierwsza. – Wroclaw, 1967. – S. 7–32.

150. Greimas, A.J. Narrative Grammar: Units and Levels. / A.J. Greimas. – Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP, 2005. – 234 pp.

151. Grimm, G. Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie / G. Grimm. – München, 1977. – 446 S.

152. Hamburger, K. Die Zeitlosigkeit der Dichtung. / K. Hamburger // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Stuttgart: Ernst Klett, 1957. – S. 413–426.

153. Harweg, R. Inhaltsentwurf, Erzählung, Inhaltswiedergabe: Zum fiktionstheoretischen Doppelstatus fiktionaler Erzählungen // Grandfragen der Textwissenschaft / Ed. W. Frier, G Labroisse. – Amsterdam, 1979. – S. 111–130.

154. Ingarden, R. Das literarische Kunstwerk / R. Ingarden. – 4. Aufl. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. – 440 S.

155. Iser, W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung / W. Iser. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1976. – 358 S.

156. Iser, W. Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett / W. Iser. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. – 420 S.

157. Jahn, M. Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie // Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung / Ed. A. Nünning. – Trier, 1995. – S. 29–50.

158. Jasińska, M. Narrator w powieści przedromantycznej (1776–1931) / M. Jasińska. – Warszawa, 1965. – 299 S.

159. Kayser, W. Das Problem des Erzählers im Roman // German Quarterly.

– 1956. – Vol. 29. – P. 225–238.

160. Kayser, W. Wer erzählt den Roman? // Zur Poetik des Romans / Ed. V. Klotz. – Darmstadt, 1965. S. 197–217.

161. Kindt, T. Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs / T. Kindt, H.-H. Müller // Rückkehr des Autors: Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs / Ed. F. Jannidis u. a. – Tübingen, 1999. – S. 273–287.

162. Kristeva, J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // J. Kristeva. Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse. – Paris, 1978. – P. 82–112.

163. Lanser, S. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction / S. Lancer. – Princeton, 1984. – 308 pp.

164. Link, H. Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme / H. Link. – Stuttgart: Kohlhammer, 1980. – 182 S.

165. Lintvelt, J. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse / J. Lintvelt. – Paris, 1981. – 315 p.

166. Lovenberg, F. von. „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker“ [Электронный ресурс] / F. von Lovenberg // Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.02.2006. – Режим доступа: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html. (дата обращения: 28.02.2019).

167. Lubbock, P. The Craft of Fiction / P. Lubbock. – New York: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013. – 238 p.

168. Markus M. Point of View im Erzähltext: Eine angewandte Typologie am Beispiel der friihen amerikanischen Short Story insbesondere Poes und Hawthornes / M. Markus. – Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1985. – 447 pp.

169. Müller, G. Erzählzeit und erzählte Zeit // Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. – Tübingen, 1948. – S. 195–212.

170. Nünning, A. ‘‘Deconstructing and Reconceptualizing the ‘Implied Author’: The Resurrection of an Anthropomorphicized Passepartout or the Obituary of a Critical ‘Phantom?’.’’ // Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten. – Bd. 8 (2). – 1997. – S. 95–116.

171. Nünning, A. «Point of view» oder «Focalization»? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. – 1990. – Bd. 23. – S. 249–268.

172. Nünning, A. Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots / A. Nünning. – Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1989. – 331 S.

173. Nünning, A. Unreliable, Compared to What: Towards a Cognitive Theory of «Unreliable Narration»: Prolegomena and Hypotheses // Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context / Ed. W. Griinzweig, A. Solbach. – Tübingen, 1998. – S. 53–73.

174. Phelan, J., Rabinowitz, P.J. A Companion to Narrative Theory / J. Phelan, P.J. Rabinowitz. – Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005. – 594 pp.

175. Pratt, M.L. Interpretive Strategies / Strategic Interpretations: On Anglo-American Reader Response Criticism // Boundary. – 1982. – Vol. 2. – P. 201–231.

176. Prince, G. Introduction à l'étude du narrataire // Poétique. – 1973. – Vol. 14. – P. 178–196.

177. Prince, G. Notes toward a Characterization of Fictional Narratees // Genre. – 1971. – Vol. 4. – P. 100–106.

178. Rimmon-Kenan, Sh. A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures and the Structuralist Study of Fiction // Poetics and Theory of Literature. – 1976. – Vol. 1. – P. 33–62.

179. Ryan, M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory / M.-L. Ryan. – Bloomington: Indiana University Press, 1992. – 304 pp.

180. Ryan, M.-L. Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction / M.-L. Ryan. – Amsterdam: Poetics, 1981. – Vol. 10, No. 6. – P. 517–539.

181. Schmid, W. Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution // Signs of Friendship. To Honour A, G.F. van Holk / Ed. J.J. van Baak. – Amsterdam, 1984a. – S. 523–552.

182. Schmid, W. Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung» // Wiener Slawistischer Almanach. – 1982. – Bd. 9. – S. 83–110.

183. Schmid, W. Ebenen der Erzählperspektive // Issues in Slavic Literary and Cultural Theory / Ed. K. Eimermacher, P. Grzybek, G, Witte. – Bochum, 1989. – S. 433–449.

184. Schmid, W. Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen / Herausgegeben von Wolf Schmid. – Berlin: Walter de Gruyter GmbH. – 2009. – 347 S.

185. Schmid, W. Thematische und narrative Äquivalenz: Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung, Russian Short Story, Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert / Ed. R. Grübel. – Amsterdam. 1984б. – S. 79–118.

186. Shaw Harry E. Why Won’t Our Terms Stay Put? The Narrative Communication Diagram Scrutinized and Historicized // J. Phelan, P.J. Rabinowitz. A Companion to Narrative Theory. – Blackwell Publishing Ltd. Oxford UK 2005. – P. 299–311.

187. Shipley, J.T. Dictionary of World Literature / Ed. by J.T. Shipley. – New York, 1964. – P. 439–440.

188. Spitzer, L. Zum Stil Marcel Prousts / Spitzer L. // Stilstudien II. – München, 1928. – S. 365–497.

189. Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. / Stanzel F. K. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. – 333 S.

190. Stanzel, F.K. Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an «Tom Jones», «Moby Dick», «The Ambassadors», «Ulysses» u. a. / F.K. Stanzel. – Wien; Stuttgart, 1963. – S. 61–62.

191. Steinberg, G. Erlebte Rede: Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer u. englischer Erzählliteratur / G. Steinberg. – 2 Bd. – Göppingen, 1971. – 521 S.

192. Tjupa, V. Narrative Strategies // Handbook of Narratology. – 2nd ed. – Vol. 2. – Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. – P. 564–574.

193. Todorov, Tz. Grammaire du Décaméron / Tz. Todorov. – La Hague/Paris: Mouton, 1978. – 100 pp.

194. White, H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe / H. White. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1975. – 464 pp.

195. Wimsatt, W.K. The Intentional Fallacy / W.K. Wimsatt, M.C. Beardsley // On Literary Intention / Ed. D. Newton-de Molina. – Edinburgh, 1976. – P. 1–13.

196. Wolff, E. Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. – 1971. – Bd. 4. – S. 141–166.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

197. Акунин, Б. Азазель [Текст] / Б. Акунин. – М.: Захаров, 2009. – 269 с.

198. Акунин, Б. Любовница смерти [Текст] / Б. Акунин. – М.: «Захаров», 2018. – 304 с.

199. Акунин, Б. Пиковый валет [Текст] / Б. Акунин // Особые поручения. – М.: «Захаров», 2010. – 368 с.

200. Акунин, Б. Турецкий гамбит [Текст] / Б Акунин. – М.: «Захаров», 2019. – 240 с.

201. Акунин, Б. Чёрный город [Электронный ресурс] / Б. Акунин. – Режим доступа: https://knizhnik.org/boris-akunin/chernyj-gorod (дата обращения: 20.10.2018).

202. Андерсен, Х.К. Русалочка [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://nukadeti.ru/skazki/andersen_rusalochka (дата обращения: 20.10.2018).

203. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита [Текст] / М.А. Булгаков. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 446 с.

204. Бытие [Электронный ресурс] // Русская православная церковь. Официальный сайт Московского Патриархата. – Режим доступа: http://www.patriarchia.ru/bible/gen/ (дата обращения: 24.08.2019).

205. Гёте, И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера [Электронный ресурс] / И.В. фон Гёте. – М./Augsburg: Im Werden Verlag, 2004. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/goethe_werther.pdf (дата обращения: 28.02.2019).

206. Гоголь, Н.В. Мёртвые души [Электронный ресурс-а] / Н.В. Гоголь // Интернет-библиотека Алексея Комарова. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/78/p.2/index.html (дата обращения: 27.08.2019).

207. Гоголь, Н.В. Шинель [Электронный ресурс-б] / Н.В. Гоголь // Интернет-библиотека Алексея Комарова. – Режим доступа:

https://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html (дата обращения: 27.08.2019).

208. Гофман, Э.Т.А. Житейские воззрения Кота Мурра [Текст] / Э.Т.А. Гофман. Пер. Д. Каравкина. – Изд. Мастацкая литература, 1989. – 528 с.

209. Данте Алигьери. Божественная комедия [Электронный ресурс] / Данте Алигьери. – М.: Издательство «Наука», 2004. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/dante_bozhestvennaya_komediya_1967__ocr.pdf (дата обращения: 28.02.2019).

210. Дивер Дж. Исчезнувший (пер. с англ.) [Текст] / Дж. Дивер // Избранные романы. – М.: «Издательский Дом Ридерз Дайджест», 2004. – 292 с.

211. Зусак, М. Книжный вор [Текст] / Маркус Зусак; [пер. с англ. Н. Мезина]. – М.: Эксмо, 2013. – 608 с.

212. Зюскинд, П. Парфюмер. История одного убийцы (пер. с нем. Э. Венгеровой) [Электронный ресурс] / Каталог книг LibreBook / П. Зюскинд. – Режим доступа: https://librebook.me/das_parfum___die_geschichte_eines_m_rders (дата обращения: 23.05.2016).

213. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев [Текст] / И. Ильф, Е. Петров. – Краснодар: Издательство «Советская Кубань», 1992. – 288 с.

214. Кинг, С. Зелёная миля [Электронный ресурс] // ReadingBooks.site 2016–2023 / С. Кинг. – Режим доступа: https://readingbooks.site/read/?name=zelenaya-milya&page=1 (дата обращения: 24.08.2019).

215. Клейст, Г. фон. Михаэль Кольхаас [Электронный ресурс] // Мультиязыковой проект Ильи Франка / Г. фон Клейст. – Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/KLEJST/kohlhaas_rus.txt (дата обращения: 24.08.2019).

216. Конде, А. Человек-волк [Электронный ресурс] / А. Конде. – Режим доступа: https://readingbooks.site/books/?name=chelovekvolk (дата обращения:

17.08.2019).

217. Марион, А. Тепло наших тел [Текст] / А. Марион. – М.: Corpus, 2011. – 320 с.

218. Набоков, В.В. Pale Fire [Текст] / В.В. Набоков. – New York: Vintage, 1989. – 224 с.

219. Набоков, В.В. К России [Электронный ресурс-а] / В.В. Набоков // Аскбука литературы. – Режим доступа: https://www.askbooka.ru/stihi/vladimir-nabokov/k-rossii.html (дата обращения: 23.08.2019).

220. Набоков, В.В. Расстрел [Электронный ресурс-б] / В.В. Набоков // Русская поэзия. – Режим доступа: https://rupoem.ru/nabokov/byvayut-nochi-tolko.aspx (дата обращения: 21.08.2019).

221. Степнова, М.Л. Бедная Антуанетточка [Текст] // Где-то под Гросетто [рассказы] / М.Л. Степнова. – М.: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2016а. – С. 55–75.

222. Степнова, М.Л. Безбожный переулок [Текст] / М.Л. Степнова. – М.: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. – 384 с.

223. Степнова, М.Л. Где-то под Гросетто [Текст] // Где-то под Гросетто [рассказы] / М.Л. Степнова. – М.: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2016б. – С. 180–202.

224. Степнова, М.Л. Женщины Лазаря [Текст] / М.Л. Степнова. – СПб.: Астрель, 2012. – 444 с.

225. Степнова, М.Л. Хирург [Текст] / М.Л. Степнова. – М.: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. – 316 с.

226. Шекспир, У. Тимон Афинский [Электронный ресурс] / У. Шекспир // Большая онлайн библиотека e-Reading. – Режим доступа: https://www.e-reading.club/bookreader.php/65098/Shekspir_-_Timon_Afinskiii.html (дата обращения: 24.08.2019).

227. Die Schöpfung [Электронный ресурс] / Das erste Buch Mose (Genesis) // Deutsche Bibelgesellschaft. – Режим доступа: https://www.die-

bibel.de/bibelstelle/1.Mose%201,1–2,25 (дата обращения: 24.08.2019).

228. Goethe, J.W. von. Wanderer’s Nachtlied [Электронный ресурс] / J.W. von Goethe. – Режим доступа: http://www.poetarium.info/goethe/wn.htm (дата обращения: 24.08.2019).

229. Goethe, J.W. von. Wilhelm Meisters Lehrjahre [Текст] / J.W. von Goethe. – Hamburg: Gutenberg-Verlag, 2007. – 779 S.

230. Kehlmann, D. Die Vermessung der Welt [Текст] / D. Kehlmann. – Hamburg: Rowohlt Verlag, 2005. – 303 S.

231. King, S. The Green Mile [Текст] / S. King. – New York: Gollancz, 2004. – P. 3.

232. Kleist H. von. Michael Kohlhaas [Текст] / H. von Kleist. – Hamburg: Gutenberg-Verlag, 2005. – S. 5–6.

233. Marion, I. Warm Bodies [Текст] / I. Marion. – Croydon: CPI Bookmarque, 2010. – P. 6.

234. Shakespeare, W. Timon of Athens [Электронный ресурс] // The Complete Works of William Shakespear / W. Shakespear. – Режим доступа: http://shakespeare.mit.edu/timon/full.html (дата обращения: 24.08.2019).

235. Süskind, P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders [Текст] / P. Süskind. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 1994. – 320 S.