

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/54/12

Г.А. Жиличева

ФУНКЦИИ МЕТАЛЕПСИСОВ В РОМАНАХ ПОСТСИМВОЛИЗМА

Рассматриваются функции металеписа – приема, демонстрирующего пересечение границы между реальностью героев и миром повествователя. Материалом для исследования служат романы Вс. Иванова, В. Катаева, Б. Пастернака. Доказывается, что семантический потенциал приема (самоутверждение авторского «я» у Вс. Иванова, исчезновение авторского «я» у В. Катаева, конвергенция сознаний автора и героя у Б. Пастернака) зависит от нарративной стратегии. Металепис индексирует коммуникативные установки разного типа, сосуществующие в литературе постсимволизма: провокацию, агитацию, откровение.

Ключевые слова: металепис, нарратив, нарративная стратегия, Вс. Иванов, В. Катаев, Б. Пастернак.

Металепис – одна из самых популярных категорий нарратологии, характеризующих систему повествовательных инстанций. Ж. Женетт определяет металепис как прием, с помощью которого автор (а точнее, экстрадиегетический нарратор) вмешивается в ход повествования: «брать (излагать) с переменной уровня» [1. С. 244]. Следовательно, металепис проблематизирует главную конвенцию эпического произведения – разграничение изображенного мира и мира автора, читателя: «Все эти игровые эффекты выявляют самой своей интенсивностью значимость того предела, который они переступают вопреки всякому правдоподобию и который и есть собственно сама наррация (или изображение): подвижная, но священная граница между двумя мирами – миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают» [1. С. 245].

Описывая историю изучения понятия, введенного Ж. Женеттом, Дж. Пир приходит к выводу, что исследователи обращают внимание на три основных параметра металеписа: иллюзия одновременности времени рассказа и времени рассказывания, трансгрессивное слияние двух или более повествовательных уровней, дублирование оси нарратор/наррататор осью автор/читатель [2. Р. 191]¹. Эти характеристики подчеркивают роль металеписа в организации двойного регистра наррации, соотношения изображаемой и изображающей коммуникации, а также позволяют использовать категорию в качестве инструмента анализа метапоэтики.

¹ «Essentially, metalepsis functions with varying dosages of three parameters: (a) illusion of contemporaneity between the time of the telling and the time of the told; (b) transgressive merging of two or more levels; (c) doubling of the narrator/narratee axis with the author/reader axis».

Метапроза основывается на сложном взаимодействии «творческого хронотопа» и повествуемой истории. Одной из особенностей данного феномена, по мнению М. Липовецкого, является «обнажение приема», переносящее акцент с изображения реальности на изображение процесса творчества [3]. В метапрозе элементы авторефлексии складываются в особую сюжетную структуру [4], но «точечные» металеписы присутствуют и в нарративах другого типа. В. Зусева-Озкан, подробно освещающая историю возникновения и черты поэтики метаромана, отмечает, что «...обращения к читателю, оценка конкретного персонажа, равно как и указание на отдельный авторский ход или сюжетный поворот, сами по себе не делают роман метароманом» [5. С. 35], а минимальные вкрапления голоса автора могут использоваться и в романах с «авторскими вторжениями».

На наш взгляд, область применения металеписов в повествовании разнообразна, они не только указывают на метапоэтический характер произведения, но и характеризуют личность повествователя, его отношение к истории. Однако если виды металеписа обстоятельно обсуждаются в научной литературе [6], то вопрос о функциях этого приема в смысловой сфере нарратива остается открытым.

В статье на материале романов постсимволизма рассмотрим несколько примеров функционирования одного из традиционных видов металеписа – вмешательства в историю со стороны вышестоящей нарративной инстанции. Чаще всего «авторское вторжение» оформляется включением в повествование фрагментов, в которых речь ведется от первого лица и которые содержат комментарии, актуализирующие взаимопроникновение текстовой и внетекстовой реальностей.

Период постсимволизма проходит под знаком поиска новых форм воздействия на читателя². Преодоление эстетического кризиса выражается в том числе и в экспериментах в области представления авторской позиции, проводимых на разных эстетических, идеологических, прагматических основаниях. Кроме того, проблематизируются и способы представления в нарративе образа творящего субъекта, отношения между «я» и «не-я», «своим» и «чужим» словом. О.А. Мельничук полагает, что «одним из главных приемов формирования глобальных текстовых стратегий, позволяющих читателю понять авторские интенции <...> является организация повествовательных инстанций» [9. С. 295]. Поэтому интригу образует не только описание судьбы персонажей, но и «событие рассказывания», в том числе и взаимодействие нарраторов.

Разнообразие манифестаций «авторских вторжений» в романах постсимволизма объяснимо актуализацией разных типов нарративных стратегий. По определению В.И. Тюпы, нарративная стратегия – это общая характеристика нарратива, постулирование объекта, субъекта и адресата

² Термин «постсимволизм» был введен И.П. Смирновым [7] и получил теоретическое обоснование на материале русской литературы в работах В.И. Тюпы [8].

дискурса [10]. Металепсис, на наш взгляд, оказывается способом манифестации коммуникативной интенции: провокации, агитации, откровения.

В произведениях, связанных с эстетическими принципами авангарда, «авторские вторжения» выполняют свою «естественную» функцию, выявленную Женеттом, – указывают на игровую природу дискурса.

В романе Вс. Иванова «У» (1934), например, повествование ведется и комментатором-составителем и рассказчиком. Более того, составитель часто называет себя в третьем лице («Составитель в перевранном виде приводит слова Стерна» [11. С. 134]) или употребляет слово «мы», которое выступает не только в качестве стандартной риторической формулы, но и обыгрывает множественность нарраторов. Показательно, что в первой фразе романа упоминается Цезарь: «Некоторые подумают, – что мы поступили подобно Ю. Цезарю» [Там же. С. 135]. При этом составитель является двойником Вс. Иванова, заимствует факты из его жизни, например рассказывает о рождении сына Вячеслава (причем рождение сына сравнивается с завершением романа).

П.Л. Шулык пишет об эволюции стиля писателя: «Вс. Иванов, кажется, не может никак выбрать из речи безличной <...> и речи, в которой “автор выдвигает себя в качестве рассказчика”, создавая иллюзию своего подлинного голоса, играя на тождестве автора и рассказчика-очевидца, но все-таки приходит к третьей, с помощью которой, по типу М. Зощенко, “маскирует лицо автора”» [12. С. 99].

Однако в романе «У» «авторские маски» находятся в своеобразном интеллектуальном противостоянии, «разбухание» повествующего «я» воплощается через конкуренцию разных ипостасей автора. Оба нарратора являются «ненадежными», т.е. не предоставляют читателю объективную информацию. Начинающий писатель Егор Егорыч пытается рассказать (в жанре романа) о событиях в доме № 42, где он совместно с доктором Андрейшиным проводит своеобразное расследование, но испытывает большие сложности с изложением событий. Составитель нарушает линейную логику наррации, помещая в начало романа примечания к несуществующим фрагментам, превращая паратекст в пародийный элемент. В соответствии с комической природой дискурса расщепление повествовательной инстанции, нарративная модальность мнения лишают дискурс иерархичности, задают игровой характер коммуникации с реципиентом.

Повествование романа «У» «запускается» с помощью предисловия и примечаний, представляющих собой указания на литературные и философские источники реплик персонажей. Далее появляются примечания к примечаниям («Ко всем страницам и предыдущим примечаниям», «Продолжение “Ко всем страницам и предыдущим примечаниям”»), в которых повествователь объясняет принципы написания своего текста и рассказывает об обстоятельствах его создания. Жизнь персонажей начинает описываться в разделе «Ко всем примечаниям, ссылкам и прочей ерунде», однако повествование «о Савелии Львовиче и его семействе» вновь соскальзывает в авторский монолог, превращаясь, таким образом, в очередной ком-

ментарий-предисловие: «Если в дальнейшем я ничего не упомяну о Савелии Львовиче <...> считайте вышесказанное за символ» [11. С. 143].

Увидев следующий заголовок («Простите, можно начать по существу?»), читатель ждет появления следующего предисловия, но здесь наконец в повествование вступает голос рассказчика-участника событий. В результате начало романа оказывается замаскированным с помощью цепочки «авторских вторжений», а изложение событий возникает как «ответ» на информацию примечаний.

«Определяющая функция паратекста – метатекстуальная, то есть он задает в кратком или развернутом виде программу чтения текста, его код», – отмечает С. Зенкин [13. С. 149]. Однако у Вс. Иванова паратекст не только становится частью сюжета, но и включает элементы литературной мистификации. Более того, повествователь сначала постулирует ценность примечаний, а потом заявляет, что они являлись обманом: «И вот, наконец, с грустью мы должны сознаться, что дальше в предлагаемой книге напрасно любители точности поищут, соответственно примечаниям, подходящих текстовых установок. ИХ НЕТ!» [11. С. 139].

Помимо серии паратекстовых авторских высказываний в романе используются и внутритекстовые металепсисы. При этом встречаются и оригинальные двойные структуры: авторефлексивные комментарии Егора Егорыча сопровождаются высказываниями составителя, и наоборот.

Рассказчик рассуждает о несовпадении темпа событий и темпа его повествования: «Читатель вправе, – если он судит поверхностно, – сетовать на повышенную медлительность моих воспоминаний <...> И я полагаю, что общее наше стремление к истине позволит мне выторговать у читателя необходимую мне медлительность» [Там же. С. 247]. Далее медитация прерывается пометкой составителя: «*От составителя:* Предыдущая глава составлена с великим трудом. В записках своих Егор Егорыч явно многое замалчивает – да что в записках, мало ли кто замалчивает темные дела свои! – но и разговоре с нами Егор Егорыч был скрытен и суров касательно переживаний, которые он испытал в предыдущей главе, отделяваясь преимущественно лирико-эпическими возгласами и прибаутками» [Там же. С. 248].

Характерно, что тема поиска истины, используемая рассказчиком как оправдание хронологических неувязок истории, заменяется в разговоре составителя с воображаемым читателем темой лжи: «...уж как-то слишком финтит Егор Егорыч, как-то слишком увертывается» [Там же. С. 249].

Принципом повествования Вс. Иванова является сосуществование различных версий реальности, объяснимая разбитым «магическим кристаллом»: «...в те дни, когда назревали события, описанные в “У”, и когда составитель расколол очки, грустно глядя на стекляшки, вспомнил “магический кристалл”» [Там же. С. 139–140]. Поэтому становится возможным и «обратный» металепсис, когда рассказчик отвечает на вмешательство автора.

«Извините меня, дорогой составитель, что я столь нагло прервал ваши размышления. Помимо того, что вы влезли в роман, присвоив себе самый от-

борный кусок, который я хотел приберечь для себя (мы с вами близки, но не до такой же степени), вы еще изводите нас порицаниями» [11. С. 317].

Как реакция на речь автора-составителя выглядят и заглавия частей романа, явно принадлежащие кругозору Егора Егорыча и выполняющие роль «вторжений рассказчика»: «Простите, можно начать по существу?», «Продолжаем беседу», «Беседа приближается к смыслу дела». Следовательно, переход между уровнями нарратива осуществляется в обе стороны: из мира нарратора в мир персонажей и из мира персонажей в мир повествования.

«Переизбыток» металеписов в романе приводит к тому, что они становятся не только приемом демонстрации «литературного солипсизма», но и способом пародирования диалогических отношений автора, героя и читателя, лежащих в основе жанровой конвенции романа. Металепсис как способ «перехватывания» повествовательной инициативы акцентирует ситуацию конфликтной, акратической коммуникации. Деконструкция границы между повествовательными инстанциями обусловлена нарративной стратегией провокации.

В романах, реализующих установки соцреализма, диалоги нарратора с читателем – элемент регламентирования повествуемого мира. Они функционируют не как проявления свободы воображения, а как знаки «самоуменьшения» субъекта перед лицом нормы миропорядка.

Так, в романе В. Катаева «Время, вперед!» (1931–1932) единственный фрагмент «я-повествования» написан как прямая декларация о согласии нарратора с «линией партии». «Авторское вторжение» имеет форму отсроченного предисловия к книге (фрагмент, названный «Глава первая», помещается в предпоследнюю главу романа). Несмотря на имитацию игрового композиционного приема, повествователь появляется здесь для того, чтобы отказаться от авторства в традиционном смысле этого слова (т.е. от роли творца вымышленного мира). Он сообщает читателю, что является добросовестным хроникером, говорит только правду, и признается, что из всех описанных деталей великой ударной стройки выдумал только циркового слона. При этом высказывается предположение, что за время написания романа слон уже появился в действительности, был привезен в городок строителей и привлечен к выполнению агитационных задач. Заметим, что ирония в данном случае отменяется включением в кругозор реципиента нормативной установки: вымысел в логике соцреализма возможен, только если он совпадает с «развитием реальности» [14].

Цирковая тема «лишается» карнавальной амбивалентности, становится ступенью к трудовому экстазу. Характерно, что именно бригадир-ударник разъясняет жене идеологическое значение зверинца, привезенного на стройку: «И зачем это, Костичка, на таком ответственном строительстве зверинец делают? <...> Как это зачем? Для культурного препровождения <...> Наша партия и рабочий класс занимаются детьми тоже в первую очередь» [15. С. 296].

Закономерно, что буря разрушает цирк в момент кульминации сюжета – установления рекорда производства. Слон тащит на ноге бревно, к которо-

му был прикован в зверинце, словно тоже вовлечен в производственный процесс, останавливается напротив экскаватора («механического слона») и аллегорически уравнивается с ним. В свою очередь, трудовой акт-подвиг приобретает характер «правильного» агитационно-театрального зрелища: бетономешалка помещена на помост, по которому ходят, как по сцене («Он прошелся по новому настилу, как по эстраде» [15. С. 301]).

Литература соцреализма должна свидетельствовать о подвиге и сама нуждается в инстанции, подтверждающей его легитимность. «Авторское вторжение» представляет собой письмо спецкору РОСТА, участвующему в освещении тех же событий, и называется «Письмо автора этой хроники в г. Магнитогорск, Центральная гостиница, № 60, т. А. Смолян /, спецкору РОСТА». Стратегия агитации предполагает, что значение имеет только задокументированный или отраженный в печати факт.

Хроника событий в повествовании соотносится с хроникой событий на плакатах, вывешиваемых на стройке каждый день, информация о рекорде публикуется в центральных газетах и т.д. Даже помогающие «трудовой магии» сведения о способе увеличения производства бетона персонажи получают из статьи в газете «За индустриализацию!». Текст статьи приводится в романе целиком (со всеми расчетами и таблицами): руководящий дискурс подлежит только воспроизведению, его нельзя пересказать (изменить). Газетная хроника подтверждает реальность происходящего в романе, встраивая ее во внетекстовую действительность индустриализации.

Автор, который находится на «вершине» иерархии нарратива, обладает всей информацией о стройке, знает итог событий до того, как его узнали герои (в анализируемой главе подчеркивается, что героев и повествующее «я» разделяют семь дней). Однако автор не является конечной инстанцией, через него транслируется дискурс власти.

Тема надзора диктует композиционный прием анализируемой главы – в содержание посвящения-предисловия включается развязка интриги – проверка качества бетона, произведенного героями. Кроме того, автор отказывается и от своего пространства (он находится в Париже) ради прозрения идеологической истины (и возвращения на родину):

Пусть ни одна мелочь, ни одна даже самая крошечная подробность наших неповторимых, героических дней первой пятилетки не будет забыта.

И разве бетономешалка системы Егера, на которой ударные бригады пролетарской молодежи ставили мировые рекорды, менее достойна сохраниться в памяти потомков, чем ржавый плуг гильотины, который видел я в одном из сумрачных казематов Консьержери? [Там же. С. 424].

Включением фактов, изложенных в романе, в ряд исторических событий декларируется реальность повествуемого и нивелируется значимость воображения. Характерно, что негативное значение символа (бетономешалка-гильотина) блокируется. Таким образом, металепис превращается в

агитацию и самоагитацию, а отказ от личного мнения приводит к исчезновению местоимения «я» в последней главе романа.

В отличие от романов соцреалистической и авангардистской направленности в произведениях, актуализирующих поэтику неотрационализма, авторские вторжения становятся указанием на конвергентную природу повествования. В романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957) используется принцип «двойной фокализации», повествователь и герой взаимодействуют не как отдельные субъекты диалога, но сливаются в единую повествовательную идентичность, в своеобразного сверхнарратора.

Для многопланового изображения повествуемого мира недостаточно позиции «всеведущего повествователя», поэтому во многих ключевых композиционных участках текста нарратор лишен полноты знаний о событиях и внутренних мотивах героев, но обладает возможностью их интерпретации (отсюда характерные маркеры: «можно было подумать», «казалось», «может быть»). Более того, в романе присутствуют многочисленные фрагменты, в которых внешняя фокализация уступает место внутренней, нарратор присоединяется к кругозору протагониста (отсюда случаи нарративной интерференции точек зрения, обозначенной следующими маркерами: «здесь», «сейчас», «кругом», «виделось», «слышалось»).

Несмотря на метароманную природу повествования, в тексте присутствуют лишь два «авторских вторжения», образующих своеобразную композиционную рамку для изложения событий жизни главного героя.

В начале повествования, в главе 3 содержится металепсис, обозначающий вхождение нарратора и читателя в пространство изображаемого мира:

... одно время в Москве можно было крикнуть извозчику “к Живаго!”, совершенно как “к черту на кулички!”, и он уносил вас на санках в тридцатое царство, в тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. На свисающие ветви елей, осыпая с них иней, садились вороны <...> Вдруг все это разлетелось [16. С. 16–17].

Употребление местоимения «вас» вместо обычного для авторских вторжений «я» указывает на подтекст фрагмента – исчезает не только «сказочный» локус Живаго, но и локус повествователя, а также втягиваемого в описываемый «кадр» читателя. Поэтому импульсом наррации становится восстановление утраченной («все разлетелось») целостности мира.

В финале сюжетной линии протагониста обнаруживается еще один «минимальный» металепсис, маркированный местоимением первого лица. Данный фрагмент – медитация, посвященная цветам, окружающим гроб Живаго:

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся... [Там же. С. 369].

Важно, что нарратор выбирает не местоимение «я», а местоимение «мы», соотносимое и с автором, и с читателем (дается апелляция к воображению: «так легко себе представить»), и с героем. Данный металеписис устанавливает закономерную аналогию между композиционно маркированной рефлексией нарратора и всеми остальными фрагментами романа, написанными от первого лица (медитациями героя, варыкинскими дневниками, московскими заметками об урбанизме). «Конвергентное» взаимодействие объясняется особой позицией Живаго: он не только актант сюжета, но и лирический герой стихотворений из «тетради Живаго». Закономерно, что «яповествование» относится не к авторскому плану, а, в большинстве случаев (кроме заметок Веденяпина), к обозначению смысловой сферы протагониста.

В рассуждении о царстве растений повествователь не только обнаруживает свое присутствие, но и, по сути, указывает на свое сходство с протагонистом, пытается осмыслить его идеи, становится его читателем и интерпретатором, т.е. в какой-то степени уступает ему роль творца.

Неожиданный переход от нарративного прошедшего к глаголам настоящего времени позволяет создать впечатление, что данный фрагмент – это внутренняя речь героя. Вспомним, что одна из важнейших медитаций Живаго (тоже с глаголами настоящего времени), данная в косвенной форме, содержала слово «мы» и была посвящена соотношению мира растений и истории:

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе не совсем так как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства <...> Лес не передвигается <...> Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю [Там же. С. 341].

Рефлексия «леса истории», в свою очередь встраивается в интертекстуальные отношения с «Макбетом» Шекспира, перевод которого Пастернак делал во время написания романа. С. Витт находит аналогии романа Пастернака с драматургией Шекспира именно в понимании леса как сцены для философских прозрений. «Лес <...> своего рода театральная сцена, на которой роман демонстрирует важные черты своей поэтики и философии искусства» [17. С. 175].

В размышлениях Живаго содержится как бы «обратное» воспроизведение ситуации движущегося леса. У Шекспира Макбет, живущий на холме, противопоставляет себя лесу, которому он отказывает в праве на «историчность», полагая ее исключительно своей прерогативой. Соответственно, он превратно понимает смысл пророчества и радуется тому, чего следует опасаться.

М а к б е т.

Но этого не может быть! Я рад.

Нельзя нанять деревья, как солдат.

Нельзя стволам скомандовать: вперед.

Пророчество мне духу придает.
Цари, Макбет, покамест не полез
На Дунсианский холм Бирнамский лес
(Акт IV. Сцена I) [18. С. 644].

Предрекаемое призраком движение леса оттеняет косность субъекта. Макбет, добившийся власти и замкнутый в своей роли, символически мертв, а сбывшееся пророчество лишь подтверждает это.

Макбет.

«Спокоен будь, пока Бирнамский лес
Не двинулся на Дунсиан». И что же?
Какой-то лес идет на Дунсиан.
К оружию, к оружию – и в поле!
Коль скоро то, что он сказал, не ложь,
Ни здесь, ни там спасенья не найдешь.
Я жить устал, я этой жизнью сыт
И зол на то, что свет еще стоит
(Акт V. Сцена V) [Там же. С. 672].

Макбет мыслит себя центром, по воле которого вершится история, однако, как часто бывает у Шекспира, такое самоопределение оказывается самообманом, ловушкой, из которой герой уже не может выйти – в данном случае не может «отменить» военную хитрость своих противников, «двинувших» Бирнамский лес, или разрушить все надоевшее ему мироздание.

Юрий Андреевич, напротив, понимает важность того, что, независимо от исторических обстоятельств, «жизнь каждого существовала сама по себе», и именно она бессмертна. Поэтому даже в лиминальной сюжетной ситуации он размышляет об искусстве как о «счастье существования». Кроме того, Живаго, выбирая метафору леса, противопоставляет историю «Наполеонов, царей, Робеспьеров» истории как естественной целостности. Движение леса для протагониста не является угрозой, лес сочувствует ему.

Точно не просто поясною панорамою стояли, спинами к горизонту,
окружные леса по буграм, но как бы *только что разместились на них,*
выйдя из-под земли для изъявления сочувствия [16. С. 339].

Образ сочувствующих растений, выходящих из земли, повторяется и в лирике Живаго. В стихотворении «На Страстной» лес и сад принимают участие в «крестном ходе»:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, *стоит*
Толпой стволов сосновых.
А в городе, на небольшом
Пространстве, как на *сходке*,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

И взгляд их ужасом объят.
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога [Там же. С. 388].

Солидарность повествователя и героя проявляется в проецировании ситуации на евангельскую историю. Гроб Христа стоял в саду, гроб Живаго окружен цветами. Повествователь замечает: «Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника (Она же, мнящи, яко вертоградарь есть...)» [Там же. С. 369].

Следовательно, металепис и местоимение «мы» подчеркивает, что в нарративе актуализируется тождество «озарений», приходящих в разное время в разные сознания. Нарратив актуализирует стратегию откровения. Взаимодействие «я» и «он»-дискурса в «авторских вторжениях» отражает принцип композиционного строения всего романа: «завершающий» голос нарратора исчезает, а текст кончается словами умершего, но бессмертного героя.

Таким образом, в результате нашего исследования обнаруживается, что семантический потенциал металеписов (самоутверждение авторского «я» у Вс. Иванова, исчезновение авторского «я» у В. Катаева, конвергенция сознаний автора и героя у Б. Пастернака) зависит от нарративной стратегии. Металепис становится ярким способом презентации активности нарратора (нарратор-агитатор, нарратор-манипулятор, нарратор-вестник) и индексирует коммуникативные модели разного типа, синхронно сосуществующие в литературе постсимволизма.

Литература

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 60–280.
2. Pier J. Metalepsis // Handbook of Narratology. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2009. P. 190–204.
3. Липовецкий М. Русский постмодернизм: (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
4. Абашева М.П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2001. 320 с.
5. Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана. М. : РГГУ, 2012. 232 с.
6. Фокин С.Л. Металепис, или Новые приключения неуловимых фигур нарратологии: (Заметки по новейшей истории теории повествования) // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2006. Сер. 9, вып. 2. С. 32–38.
7. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М. : Наука, 1977. 204 с.
8. Тюпа В.И. Литература и ментальность. М. : Вест-Консалтинг, 2009. 276 с.
9. Мельничук О.А. Повествование от первого лица. Интерпретация текста: на материале современной франкоязычной литературы : дис. д-ра филол. наук. М., 2002. 323 с.
10. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.

11. *Иванов Вс. Вяч.* Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У / сост. и вступ. ст. Т.В. Ивановой. М. : Правда, 1991. 478 с.
12. *Шулык П.Л.* Группа «Серapiоновы братья» в контексте литературной эпохи 20-х годов. Каминец-Подольский : Аксиома, 2009. 152 с.
13. *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М. : Новое лит. обозрение, 2018. 368 с.
14. *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 557 с.
15. *Катаев В.П.* Растратчики: повесть. Время, вперед!: роман-хроника. М. : АСТ, 2004. 497 с.
16. *Пастернак Б.* Доктор Живаго / вступ. ст. Е.Б. Пастернака. М. : Кн. палата, 1989. 429 с.
17. *Витт С.* О пространстве леса в поэтике Пастернака // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Пастернака / под ред. В.В. Абашева. М. : Языки славянской культуры, 2008. С. 175–189.
18. *Шекспир В.* Трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака. СПб. : Азбука-классика, 2008. 864 с.

ROLES OF METALEPSES IN POST-SYMBOLIST NOVELS

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 54. 194–205. DOI: 10.17223/19986645/54/12

Galina A. Zhilicheva, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: gali-zhilich@yandex.ru

Keywords: metalepsis, narrative, narrative strategy, Vsevolod Ivanov, Valentin Kataev, Boris Pasternak.

This article deals with the narrative functions of metalepsis (in Gerard Genette's terms), a device that shows a transgression of the boundaries between the reality of characters and the reality of a narrator. It is devoted to the analysis of the "I-narration" fragments of mostly third-person narrated texts (so-called 'authorial intrusions'). The article suggests that the meanings of those fragments correlate with the concept of personality, worldview and narrative mode manifested in the work.

Post-symbolist authors are always in search of new ways to influence their readers. The authorial position becomes a field of experiment (said experiments having various ideological, aesthetic and pragmatic reasons) as a part of a general concept of 'overcoming an aesthetic crisis'. The image of the creator represented in the narrative, relationships between the "I" and the "Other" (in Bakhtin's terms, "one's own words" and "alien words") appear to be questioned. Therefore, the intrigue of a post-symbolist work is centered around not only the lives of the characters but also the 'event of narration' and, in particular, interactions between the narrators. Such interactions can be studied via the analysis of metalepsis due to it being one of the most popular narratological categories describing the system of narrative levels.

The research is based on the novels by Valentin Kataev, Konstantin Vaginov, and Boris Pasternak, which belong to different paradigms of literariness (socialist realism, avant-gardism and neotraditionalism). Authorial intrusions of the novels, which belong to avant-garde aesthetics, fulfill the "natural" role (as described by Genette) of representing the game nature of the discourse. Socialist-realistic novels tend to include dialogues between the reader and the narrator as part of regulation of the narrated world. Here, authorial intrusions do not manifest the freedom of imagination, instead showing self-debasement in the face of the world order. In neotraditionalistic novels, authorial intrusions are the signs of a convergent nature of the narrative. These novels feature "double focalisation", a form of interaction between the narrator and the protagonist where they are no longer on the different sides of the dialogue but rather merge into a united narrative voice, a supernarrator.

The article concludes with a statement that the semantic potential of a metalepsis (Ivanov and the self-esteeming narration, Kataev and the disappearing authorial "I", Pasternak and the convergence of the author's and the protagonist's consciousness) depends on the chosen narrative strategy (configuration of subject, object and addressee of discourse). Metalepsis is described as a strong way of representing the narrator's actions. It indexes the three main communicative models of post-symbolist fiction: "provocation", "agitation", "revelation".

References

1. Genette, G. (1998) *Figury* [Figures]. In 2 vols. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
2. Pier, J. (2009) Metalepsis. In: Huhn, P., Pier, J., Schmid, W. & Schöner, J. (eds) *Handbook of Narratology*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
3. Lipovetsky, M. (1997) *Russkiy postmodernizm (Ocherki istoricheskoy poetiki)* [Russian postmodernism (Essays of historical poetics)]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University.
4. Abasheva, M. (2001) *Literatura v poiskakh litsa (Russkaya proza kontsa XX veka: stanovlenie avtorskoy identichnosti)* [Literature in search of its face: Russian prose of the late 20th century: Establishment of the author's identity]. Perm: Perm State University.
5. Zuseva-Ozkan, V. (2012) *Poetika metaromana* [Poetics of the metanovel]. Moscow: RSUH.
6. Fokin, S. (2006). Metalepsis, or The new adventures of the elusive figures of narratology (Notes of the newest history of the narrative theory). *Vestnik Sanki-Peterburgskogo universiteta. Ser. 9 – Bulletin of St. Petersburg University. Ser. 9. 2. pp. 32–38.* (In Russian).
7. Smirnov, I. (1977) *Khudozhestvennyy smysl i evolyutsiya poeticheskikh sistem* [The artistic semantics and the evolution of the poetic systems]. Moscow: Nauka.
8. Tyupa, V. (2009) *Literatura i mentalnost'* [Literature and Mentality]. Moscow: Vest-Konsalting.
9. Mel'nichuk, O. (2002) *Povestvovanie ot pervogo litsa, interpretatsiya teksta: Na materiale sovremennoy frankoyazychnoy literatury* [First-person narrative. Text interpretation: a case study of modern French literature]. Philology Dr. Diss. Moscow.
10. Tyupa, V. (2011) The narrative strategy of the novel. *Novyy filologicheskii vestnik – The New Philological Bulletin. 3 (18). pp. 8–25.* (In Russian).
11. Ivanov, Vs. (1991) *Vozvrashchenie Buddy. Chudesnye pokhozhdeniya portnogo Fokina. U* [The Return of the Buddha. The Amazing Adventures of Fokin the Taylor. U]. Moscow: Pravda.
12. Shulyk, P. (2009). *Gruppa "Serapionovy brat'ya" v kontekste literaturnoy epokhi 20-kh godov* [The Serapion Brothers in the context of the literature era of the '20s]. Kamianets-Podilskyi: Aksioma.
13. Zenkin, S. (2018) *Teoriya literatury: problemy i rezul'taty* [Theory of literature: problems and results]. Moscow: New Literary Observer.
14. Dobrenko, E. (1999) *Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury* [Forming the Soviet writer. Social and aesthetic origins of the Soviet literary culture]. St. Petersburg: Akademicheskii proyekt.
15. Kataev, V. (2004). *Rastrachiki: povest'. Vremya, vpered!/: roman-khronika* [The Embezzlers. Time, Forward!/: roman-khronika]. Moscow: AST.
16. Pasternak, B. (1989) *Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. Moscow: Knizhnaya palata.
17. Witt, S. (2008) O prostranstve lesa v poetike Pasternaka [On the Space of the Forest in the Poetics of Boris Pasternak]. In: Abashev, V. (ed.) *"Lyubov' prostranstva...": Poetika mesta v tvorchestve Pasternaka* ["Love of the space...": Poetics of place in Pasternak's works]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
18. Shakespeare, W. (2008) *Tragedii* [Tragedies]. Translated from English by B. Pasternak. St. Petersburg: Azbuka-klassika.