

УДК 821.161.1 – 82. 3
DOI 10.17223/19986645/29/9

Г.А. Жиличева

ТЕМА ВРЕМЕНИ И ВРЕМЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОМ РОМАНЕ 1920–1950-х гг.

Статья посвящена описанию форм времени повествования в русском романе эпохи постсимволизма. В русле традиций нарратологического анализа время повествования соотносится с сюжетом и композицией дискурса, типом повествования и способами нарративной упорядоченности. Рассматривается взаимодействие временных планов точки зрения, устанавливается связь нарративной стратегии текста и «опыта времени» героев и повествователей. Материалом для исследования служат романы В. Набокова, И. Ильфа и Е. Петрова, Вс. Иванова и Б. Пастернака.

Ключевые слова: время повествования, время событий, анахрония, наррация, нарратор, герой, сюжет, композиция.

Конфигурация времени – традиционный объект исследования нарратологии. Ж. Женетт теоретизировал взаимодействие времени «истории» и времени «дискурса» в качестве ключевого принципа строения нарратива [1]. П. Рикер соотнес воссозданный в произведении «опыт времени» с «интригой чтения», постулированием адресата [2]. Современный нарратологический анализ обращается к анализу временных форм и в связи с описанием отдельных структур повествования, и в связи с постулированием обобщающих категорий сюжетно-повествовательного дискурса (обзор литературы по теме см. в работе Л.В. Тарару [3]).

Нас будет интересовать лишь один из аспектов проблемы – соотношение времени повествования и нарративной стратегии. В.И. Тюпа определяет нарративную стратегию как единство нарративной картины мира, повествовательной модальности и сюжетной интриги [4]. Исходя из этой концепции, время оказывается связующим звеном между субъектом, объектом и адресатом дискурса.

Взаимодействие временных планов повествователя и героя, т.е. нарраториальной и персональной точек зрения, является одним из базовых принципов строения эпического произведения. Б.А. Успенский различал две возможности: совпадение повествовательной временной точки зрения с субъективным отсчетом событий персонажа (позиция повествователя во времени синхронна позиции персонажа) и несовпадение точек зрения (позиция повествователя ретроспективна) [5. С. 91–92].

На основании идей исследователя современная нарратология анализирует грамматические формы временной организации «события рассказа» и «события рассказывания» (термины М. М. Бахтина [6. С. 404]). Так, В. Шмид обращает внимание на то, что «...персональная точка зрения заключается в приуроченности повествования к моменту действия или переживания какого-то из изображаемых персонажей <...> нарраториальная точка зрения в плане времени соотнесена с временной позицией акта повествовательного» [7.

С. 138]. В качестве примера исследователь приводит сочетания глаголов прошедшего времени и дейктических наречий, указывающих на настоящее и будущее время в творчестве Достоевского («...до завтра было еще далеко»).

Отметим, что в русской литературе переключение ракурсов восприятия маркируется и чередованием глаголов настоящего и прошедшего времени, и использованием глаголов несовершенного вида для акцентирования фрагментов с «остановленным» действием. (Вспомним, например, финал рассказа А.П. Чехова «Душечка», где героиня из-за своей последней привязанности навсегда «застывает» в «вечно длящемся» циклическом бытии.) По мнению Б.А. Успенского, приемы такого рода связаны с замедлением и фиксацией времени, что «...нередко передается употреблением формы несовершенного вида (в глаголах речи)» [5. С. 185].

В интересующих нас романах 1920–1950-х гг., тяготеющих к рефлексии основных конвенций повествования, усложняется временная структура, увеличивается объем разного рода «анахроний» [1], а чередование персональной и нарраториальной точек зрения используется как вид металеписиса [1], т.е. нарушения границы между повествуемым миром и миром нарратора. Прием «наложения» временных планов, таким образом, оказывается способом воздействия на читателя, демонстрацией присутствия повествователя в «событии рассказа».

Интерес к возможностям игры с формами времени обусловлен не только системными изменениями «дискурсивного порядка» в литературе эпохи, но и тем, что многие русские писатели находятся под воздействием творчества М. Пруста, сделавшего опыт времени темой повествования. Так, в романах Набокова ключевой прием поэтики Пруста – взаимодействие пролеписисов и аналеписисов (проспекции и ретроспекции) становится «метаприемом», т.е. провоцирует воображение читателя, который должен разделить с повествователем и героем опыт субъективного нелинейного ассоциативного «времени восприятия». Например, в первых трех абзацах «Защиты Лужина» (1929) изображаются сразу три временных плана: время основных событий – разговор отца и сына, время предыстории – летнего отдыха в усадьбе, время будущих событий жизни протагониста (и его будущих воспоминаний об этом лете) – «через много лет <...> он вспомнил». Соединяются временные планы в «тексте-матрешке» (термин С. Давыдова [8]) с помощью корреляции ракурсов восприятия повествователя и персонажей: уже первая фраза задает временной парадокс: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» [9. С. 5], сталкивающий «эпическое» прошедшее время и размышление мальчика о грядущем понедельнике. Это важно, поскольку метасюжет романа строится как «поглощение» временем и пространством наррации времени и пространства героя – в финальной фразе романа очередное наименование протагониста связывается с его исчезновением: «Но никакого Александра Ивановича не было» [9. С. 152].

Заметим, что события жизни героев передаются в анализируемом фрагменте первой главы глаголами прошедшего времени совершенного вида («поразило», «вышел», «снял»), а ретроспекция – глаголами несовершенного вида («обсуждали», «стояла», «предлагала»). От доминирования во фразе глаголов того или иного вида зависит дистанция между читателем и произве-

дением. Фрагменты с глаголами несовершенного вида вместо ощущения завершенности действия предлагают реципиенту погрузиться в событийный поток: время события движется вместе с чтением: пауза в действиях героев совпадает с «созерцательной остановкой» (термин Ж. Женетта) повествователя.

Более того, в третьем абзаце романа остановленный «кадр» внутреннего зрения (яркое воспоминание героя, которое повествователь описывает с помощью «забегания вперед»), оформлен с помощью глагола настоящего времени: «Хорошо, подробно знает десятилетний мальчик свои коленки, – расчесанный до крови волдырь, белые следы ногтей на загорелой коже, и все царапины, которыми расписываются песчинки, камешки, острые прутики» [9. С. 6]. Неожиданное «выпадение» из потока событий, общность впечатлений нарратора и протагониста приводят к вторжению автора в повествуемый мир. Этот прием будет повторяться на протяжении всего романа. Не случайно эпизод разглядывания «коленки» встраивается в один из главных метафорических рядов текста – соотнесение жизни и литературы, человека и персонажа (марионетки, механизма, рисунка, текста).

По мере движения сюжета Лужин все основательнее защищает границы своего внутреннего хронотопа. В начале романа он еще не до конца «замкнут» (кровь мальчика пьет комар, и Лужин спокойно разглядывает его), не протестует против своей функции «материала» для чужого творчества, против авторских «надписей»: в упомянутом эпизоде повествователь указывает, что герой «прочитывает» как некий «текст» кожу на своих коленях, где «расписались» природные объекты: «песчинки, камешки, острые прутики». Но затем герой начинает опасаться прикосновений и «проникновений», меток на теле: боится взглядов, выстрелов (мальчишки выстрелили в него острыми палочками), звука пушки, ожога от сигареты, брошенного в спину камешка, укуса осы.

Лужин – воплощенная оболочка. В течение жизни оболочка «растет» – герой толстеет, распухает. Чтобы заполнить пустоту – укрепить оболочку, он постоянно ест сладкое: в романе упомянуты конфеты, булдегомы, апельсины, варенье, сласти, мармелад. «Сладкий» Лужин является объектом желания не только для ос и комаров – все персонажи сконцентрированы вокруг него. (Из второго абзаца романа узнаем, что родители «...ходили вокруг него, с опаской суживая круги» [9. С. 5].) Последовательность серии эпизодов, в которых подчеркивается проницаемость «оболочки», акцентирует и сопоставление чернил и крови. В начале романа маленький Лужин сосет чернильно-лакричные палочки (именно после этого комар сосет его кровь), в последней главе он видит манекен с чернильным пятном на рубашке и, решив «выпасть» из игры, с удивлением обнаруживает на своей одежде пятно крови от пореза о разбитое стекло. Ощущение литературности мира столь велико, что герой, возможно, ожидает вместо крови на рубашке увидеть чернила.

Провокационное, быстрое чередование времени истории и времени наррации позволяет Набокову выстроить систему металеписисов, обнаруживающих сущность автора-режиссера и героя-марионетки. Ж. Женетт говорит о том, что неожиданное употребление «нарративного настоящего» связано с «интенсивностью воспоминания», «символической всевременностью вспо-

минающего сознания» [1. С. 102–103]. В случае романов Набокова «всевременным» оказывается именно повествующее сознание.

Прустовская манера повествования служит не только источником вдохновения, но и объектом пародирования. Так, в романе Вс. Иванова «У» (1937) один из диегетических нарраторов-персонажей – Егор Егорыч (секретарь, пытающийся стать писателем) – рефлексировал проблематику книг Пруста с позиций комического простака. Наибольшую сложность для начинающего романиста представляет расположение проживаемых событий во времени – он удивляется, что события нескольких дней занимают большое количество страниц. Чтобы «успеть» описать все, ему необходимо придумать, как замедлить скорость происходящего: «...и впредь до конца романа будем просыпаться никак не ранее 12 часов дня» [10. С. 289].

«Внешний», имплицитный повествователь-редактор также высказывается по поводу литературного времени. Один из комментариев к тексту романа отсылает к творчеству Пруста напрямую: «...участь романиста – не поиски времени, как утверждает классик и туча его подражателей, – а проецирование теперешнего состояния нашего сознания на прошлое» [10. С. 291].

Схождения и расхождения времени рассказывания и времени событий продуцируют комические эффекты интриги: из предисловий мы узнаем, что роман начинает писаться во время появления на свет сына автора, а слово «У», являющееся названием романа, многократно комментируемое и интерпретируемое в тексте, оказывается частью реплики акушера, принимающего роды. Хаотичность изложения событий объясняется разбитым магическим кристаллом – очками составителя. Таким образом, акт повествования и повествуемый мир обретают сложную систему пародийных взаимосвязей.

Кроме того, игровая стратегия касается и организации времени чтения. В тексте нарушается последовательность изложения: пародийные комментарии, примечания и примечания к примечаниям предшествуют роману, но не находят в нем прямых соответствий.

Отметим, что анахрония оказывается осознанным приемом презентации наррации и в текстах, осуществляющих авангардное экспериментирование, и в произведениях, ориентированных на традиционалистскую поэтику. Однако значение «фигур» времени зависит от нарративной стратегии дискурса. Закономерно, что в комических текстах временные «сбои» связаны с темами случайности, хаоса, антиповедения.

«Авантюрное» время буквализуется в сюжетных деталях романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1927). Приезд героев в Москву отмечен эпизодом разглядывания вокзальных часов: «Прямо против них тускло поблескивал Октябрьский вокзал <...> Часы на нем показывали пять минут одиннадцатого. На часах Ярославского вокзала было ровно десять. А посмотрев на темно-синий, украшенный знаками Зодиака циферблат Рязанского вокзала, путешественники заметили, что часы показывали без пяти десять» [11. С. 220]. Индивидуальность точки зрения – главная ценность комического мироощущения – присуща и часам, которые должны быть объективны. Не случайно этот эпизод – начальная точка приключений в Москве: после «фельетонного» фрагмента о вокзалах в начале главы 16 мы возвращаемся к концессионерам. Для русской литературы синхронизация начала действия с описа-

нием часов является традиционным ходом (вспомним «Горе от ума», где в первой сцене служанка Лиза заводит часы). Характерно, что именно упоминание часов в «Двенадцати стульях» переключает настоящее время – время повествования («входят», «приезжают», «пребывают») во время истории героев («пробились», «очутились», «сказал»).

В трагическом дискурсе тот же сюжетный прием – материализация хода истории – будет связан совсем с другими значениями – судьбой, предназначением, закономерностями существования человека. Вспомним, например, историю о часах, предвещающих болезнь героя в «Докторе Живаго» (1957). В начале романа события также «запускаются» с помощью визуального образа времени: «Замелькали последние минуты». Данная деталь указывает на провиденциальную обусловленность событий: закончится роман строчкой об «обратном» движении времени: «Столетия поплывут из темноты».

Литературоведы неоднократно отмечали, что время является одной из ключевых тем романа Б. Пастернака. В исследованиях романа внимание обращается на неточность хронологии исторических событий, неопределенность дат. (Нарратор, например, в некоторые моменты делает вид, что хронология для него не важна: «...прошло пять или десять лет».) Объясняется сложность временной структуры по-разному. Б.М. Гаспаров считает основой сюжета «временные контрапункты», соединяющие различные событийные потоки [12], С.Г. Буров замечает, что ключами к пониманию темы вечности является апокалиптическая символика, рефлексия героем русской песни, останавливающей время [13], Ю.В. Шатин указывает на несоответствия изображенного (исторического) и изображающего (художественного) времени [14].

В своих работах мы уже писали об оригинальных способах передачи информации о времени (в частности, о символике слова «минута») в романе Пастернака [15]. Но в связи с проблемой повествовательного времени необходимо обратить внимание и на другой феномен – организацию речи повествователя и героев. Очевидно, что большая часть романа написана в прошедшем нарративном времени, но вкрапления настоящего указывают на главный принцип поэтики текста – интерференцию кругозоров нарратора и протагониста: ведь настоящее время преимущественно связано с размышлениями Живаго.

В упомянутых выше романах взаимодействие повествовательных инстанций не находится в «равновесии». В тексте Набокова кругозор героя значительно «уже» кругозора повествователя, нарратор Ильфа и Петрова «цитирует» мысли героя, использует его остроты в качестве материала для своего текста-цента («...как любил говорить Остап-Сулейман-Берта-Мария-Бендер» [11. С. 409]), в «У» Иванова, рассказчики постоянно перехватывают друг у друга повествовательную инициативу, организуя «балаганную» интригу. В романе Пастернака стратегия «откровения» реализуется в особом строении системы голосов: нарратор присоединяется к точке зрения протагониста, вступает с ним в диалог, совмещаются внешняя и внутренняя фокализация, постулируется «двойное зрение». Такой тип «конвергентной» коммуникации объясняется особой позицией Живаго – он не только «повествуемое», актант действия, но и лирический герой.

Закономерно, что многие фрагменты дневников героя даются в настоящем времени. Подобным образом оформляются рассуждения об искусстве, природе, женщине, творчестве. Интересно, что повествователь, который предвещает первые варыкинские записи «ремарками» («Несколько позднее доктор записал», «Ближе к весне доктор записал»), начиная с главы 3, вообще перестает указывать временные координаты. Таким образом, дневник, как и стихи героя, остается вне времени. Кроме того, повествователь оставляет записи без резюмирующих комментариев, тем самым подчеркивая ценность мыслей протагониста.

Объединение кругозоров организует возможность повествовательного синкретизма. Хотя в речи повествователя «настоящее нарративное» употребляется лишь один раз, это происходит в ключевой момент наррации – при описании гроба Живаго и цветов, окружающих гроб:

Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах, и, оделяя всех своею душистою силой, как бы что-то совершали.

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. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосту садовника. (Она же, мнящи, яко вертоградарь есть...) [16. С. 369].

Данный металепис не является «провокационным», игровым, но устанавливает закономерную аналогию между композиционно маркированной рефлексией нарратора и всеми остальными фрагментами романа, написанными в настоящем времени (медитациями героя, варыкинскими дневниками, московскими заметками об урбанизме). В анализируемой цитате повествователь не только обнаруживает свое присутствие (используется слово «мы», соотносимое и с автором, и с героем, и с читателем, дается апелляция к воображению – «так легко себе представить»), 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: во фрагменте присутствуют любимые категории героя («загадки жизни», «царство растений»).

Переключение на настоящее время позволяет создать впечатление, что данный фрагмент – это внутренняя речь Живаго. Вспомним, что одна из важнейших медитаций героя (тоже с глаголами настоящего времени), помогающая ему пережить расставание с Ларой, 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 застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю [16. С. 341].

Вместо «прустовских» пролепсисов и аналепсисов, которые объяснили бы ассоциативный механизм получения нарратором в «наследство» мыслей героя, Пастернак выстраивает тождество «озарений», приходящих в разное время в разные сознания.

Диалог повествователя и протагониста очевиден и потому, что образ чувствующих растений, выходящих из земли, проецируется в анализируемом фрагменте на евангельскую историю, как и в стихах 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.

В анализируемом фрагменте можно усмотреть и аналогии со стихотворением «Август»: провидческий голос героя звучит «не тронутый распадом» в обоих случаях. Таким образом, на микроуровне предвосхищается принцип композиционного строения всего романа: нарратор исчезает, а роман завершается голосом умершего героя, т.е. его стихами.

Все рассмотренные эффекты связаны с темпоральным парадоксом романа – герой находится и в нарративном прошлом (как персонаж), и в нарративном настоящем (как субъект восприятия, проявляющийся сквозь голос нарратора), и в нарративном будущем (как автор стихов). Двойная фокализация (интерференция кругозоров нарратора и Живаго) и двойное время (хронологическое, трансцендентное) соответствует двойной прогматике «конвергентного» дискурса: наррация является комментарием к стихотворениям, а стихотворения – интерпретацией событий прозаической части. Течение «катастрофического» времени, то есть движение к смерти, таким образом, преодолевается самой структурой повествования («смерти не будет»), организуя время чтения – читатель может «оглянуться назад». Рецепция стихотворений позволяет пережить события романа по-новому, как «почву» для лирики Живаго, тогда как нарративные «остановки» в прозаической части программируют своего рода «панорамное» зрение и предвосхищают будущие события.

Как мы уже говорили, паузы в «бытовом» хронологическом времени, «выпадения» в вечность (около 58 раз в тексте встречаются фрагменты, подобные экфразисам, то есть эпизоды, когда герой видит сны, галлюцинации, образы стихотворений, падает в обморок, застывает в любовании пейзажем) влияют на грамматический строй речи. Практически все отступления за пределы сюжетного ряда: медитации героя, развернутые описания, резюме пове-

ствователя, т.е. фрагменты, связанные с «временем восприятия», содержат глаголы несовершенного вида.

Особенно яркими являются «созерцательные остановки» в начале и финале романа.

Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, *казалось*, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра <...> Замелькали последние минуты, считанные, бесповоротные [16. С. 15]). .

Состарившимся друзьям у окна *казалось*, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось *ощутимо* внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках *как бы знала* все это и *давала* их чувствам поддержку и подтверждение [16. С. 387]).

Симметрия начала и финала связана с изменением вида глаголов. Такая рамка позволяет воспринять текст как развернутый фантазм. Это ощущение усиливается наличием во фрагментах слова «казалось». При этом контекст выстроен так, что акцентируется не субъективность личного восприятия (что-то кому-то показалось), а подлинность увиденного всеми. Более того, в финале слова «казалось» и «как бы», указывающие на модальность мнения, совмещаются со словами «ощутимо» и «знала», «давала подтверждение», свидетельствующими о подлинности происходящего. По мнению С. Витт [17], сочетание иллюзии и подлинности в романе актуализирует его интертекстуальную связь с Откровением (повествовательная формула Иоанна: «И увидел я»).

Объективация субъективного, описание будущего, повтор дейксиса «это», подчеркивающий превращение книги героя в книгу автора и Книгу Жизни («эта книга») позволяет акцентировать идею откровения, т.е. совместного постижения (образ будущего видят и автор, и герои, и читатели).

Таким образом, в романе постсимволизма проблема соотношения прошлого и настоящего, общей и индивидуальной истории становится не только одним из важнейших элементов сюжета, но и служит импульсом для экспериментов в области форм презентации наррации, воздействующих на восприятие читателя, его опыт времени.

Литература

1. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. М: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2.
2. Рикер П. Время и рассказ. Т. 2: Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
3. Тарару Л.В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива (на материале англоязычных модернистских текстов). М.: Изд-во МГОУ, 2009. 301 с.
4. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.
5. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
7. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
8. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. 160 с.

9. Набоков В. Защита Лузина // Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 5–151.
10. Иванов Вс. У // Иванов Вс. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У. М.: Правда, 1991. С. 133–476.
11. Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Двенадцать стульев» / Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: роман. М.: Панорама, 1995. 656 с.
12. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1993. 304 с.
13. Буров С.Г. Игры смыслов у Пастернака. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2011. 639 с.
14. Шатин Ю.В. Исторический дискурс в «Докторе Живаго» // Пастернаковский сборник: ст. и публикации I. М.: РГГУ, 2011. С. 285–297.
15. Жиличева Г.А. Конфигурация времени в нарративе романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 130–141.
16. Пастернак Б. Доктор Живаго / вступ. ст. Е.Б. Пастернака. М.: Кн. палата, 1989. 429 с.
17. Witt S. Creating creation. Readings of Pasternak's *Doktor Zhivago* (Acta Univesitatis Stokholmiensis Studies in Russian Literature 33). Stockholm: Stockholm University, 2000. 157 p.

THE TOPIC OF TIME AND NARRATIVE TIME IN RUSSIAN NOVELS OF THE 1920–1950S.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 3 (29), pp. 99–108. DOI 10.17223/19986645/29/9

Zhilicheva Galina A., Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: gali-zhilich@ya.ru

Keywords: narrative time, event time, anachrony, narration, narrator, character, plot, composition.

This article is devoted to the analysis of the forms of the narration time in Russian post-Symbolic novels. In modern narratology the forms of time can be analyzed both in the context of the description of particular narrative structures and in relation with positing the generalized categories of a narrative work. This article deals with only one aspect of this problem which can be defined as correlation between the narrative time and the narrative strategy (i.e. how the object, agent and recipient of the discourse are posited). The analysis is based on the novels by V. Nabokov, I. Ilf and E. Petrov, Vs. Ivanov, B. Pasternak.

The characters' and narrators' 'experience of time' (P. Ricoeur's term) is correlated with the basic semantics of the narrative. This can be identified by studying the interaction between time aspects of the subject's 'point of view' (B.A. Uspensky's term) and relations between tenses and event time in the narrative world. In novels which manifest the 'narrative strategy of provoking', the 'unreliable' narrative and avant-garde poetics the time is connected with the philosophy of 'picaresque', 'carnival', and 'game'.

The 'adventure-time' is materialized in the plot details of I. Ilf and Evg. Petrov's *The Twelve Chairs* (1927). The arrival in Moscow is marked by the episode where the protagonists look at different clocks on the railroad terminal realizing that each of them tells different time. Even the clock, which has to be objective, actually has individuality (the basic value in the comic world view) in its point of view. In tragic discourse the same method of materializing the course of history is connected with entirely different meanings including fate, destiny, transcendental principles of human being. The story about a clock which predicted the illness of the character (*Doctor Zhivago*, 1957) is an example.

Anachronies which can have different semantics in the novels with different strategies manifest in the change between the time of story and the time of narration. In the Russian language they are represented by changing the tense from the past to the future and verb aspects from perfective to imperfective. This points out the difference between the world of heroes and the world of the narrator who takes the role of a 'director of discourse' in V. Nabokov's and Vs. Ivanov's novels. Metalepses in B. Pasternak's novel are connected with narrative syncretism, the dialogue between the narrator and the protagonist who is also a persona in his own poetry. Temporal paradoxes of the novel (the presence of fragments in the present tense) can be explained by the specifics of the protagonist – as the character he is in the narrative past, as the agent of perception (appears in the narrator's voice) he is in the narrative present, as the author of his poetry he is in the narrative future.

To sum it up, the problem of correlation between the past and the present, the general and the personal history becomes not only the most important part of the story, but also an impulse for experimenting with different forms of presenting the narration which influence the readers' reception, their experience of time.

REFERENCES

1. Genette G. *Raboty po poetike. Figury: V 2 t.* [Works on poetics. Figures: In 2 vols.]. Translated from French. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998.
2. Ricoeur P. *Vremya i rasskaz* [Time and narrative]. Translated from French. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga Publ., 2000. Vol. 2, 224 p.
3. Tararu L.V. *Tochka zreniya i kompozitsionnyy ritm narrativa (na materiale angloyazychnykh modernistskikh tekstov)* [Point of view and composition rhythm of a narrative (based on the English-language modernist texts)]. Moscow: Moscow State Regional University Publ., 2009. 301 p.
4. Tyupa V.I. Narrativnaya strategiya romana [Narrative strategy of a novel]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2011, no. 3 (18), pp. 8-25.
5. Uspenskiy B.A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of art]. Moscow: Shkola "Yazyki russkoy kul'tury" Publ., 1995. 360 p.
6. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975.
7. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 312 p.
8. Davydov S. *"Teksty-matreshki" Vladimira Nabokova* ["Matryoshka texts" by Vladimir Nabokov]. St. Petersburg: Kirtsideli Publ., 2004. 160 p.
9. Nabokov V. *Sobranie sochineniy v chetyrekh tomakh* [Collected Works in four volumes]. Moscow: Pravda Publ., 1990. Vol. 2, pp. 5-151.
10. Ivanov Vs.U. *Vozvrashchenie Buddy. Chudesnye pokhzhdeniya portnogo Fokina* [The Return of the Buddha. The wonderful adventures of tailor Fokine]. Moscow: Pravda Publ., 1991, pp. 133-476.
11. Shcheglov Yu.K. *Kommentarii k romanu "Dvenadsat' stul'ev"* [Commentaries to the novel *The Twelve Chairs*]. In: Il'f I., Petrov Evg. *Dvenadsat' stul'ev* [The Twelve Chairs]. Moscow: Panorama Publ., 1995, pp. 427-653.
12. Gasparov B.M. *Literaturnye leytmotivy. Ocherki russkoy literatury XX v.* [Literary motifs. Essays of the Russian literature of the 20th century]. Moscow: Nauka Publ., 1993. 304 p.
13. Burov S.G. *Igry smyslov u Pasternaka* [Games of meanings in Pasternak's works]. Moscow: Izdatel'skiy tsentr "Azbukovnik" Publ., 2011. 639 p.
14. Shatin Yu.V. *Istoricheskii diskurs v "Doktore Zhivago"* [Historical discourse in *Doctor Zhivago*]. In: Burtseva L.P. *Pasternakovskiy sbornik. Stat'i i publikatsii* [Pasternak collection. Articles and publications]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2011, pp. 285-297.
15. Zhilicheva G.A. The Configuration of Time in the Narrative of B. Pasternak's *Doctor Zhivago*. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*, 2013, no. 3, pp. 130-141. (In Russian).
16. Pasternak B. *Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. Moscow: Knizhnaya palata Publ., 1989. 429 p.
17. Witt S. *Creating creation. Readings of Pasternak's Doktor Zhivago* (Acta Universitatis Stockholmiensis Studies in Russian Literature 33). Stockholm: Stockholm University, 2000. 157 p.