

**С. С. Росовецкий**аспирант кафедры русской филологии  
Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

## АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА РУССКОГО ПОСТСИМВОЛИЗМА: АДРЕСАТЫ И АДРЕСАНТЫ

*В статье предпринята попытка сопоставительного анализа одного из компонентов нарративной структуры, а именно отношений адресатов и адресантов, в четырёх крупных прозаических автобиографиях постсимволизма. Изучается функция установки на объективность при формировании своеобразия повествовательного дискурса в жанре литературной автобиографии.*

**Ключевые слова:** нарратология, теория повествования, поэтика, нарратор, наррататор, автор, читатель, адресат, адресант, автобиография, постсимволизм.

**Постановка проблемы.** Современная нарратология чаще прочего выбирает в качестве объектов исследования либо современные тексты, либо тексты литературы, уже давно признанной классической, в результате чего остались не исследованными в этом плане многие достойные изучения тексты, относящиеся к осмыслению поисков выхода из культурного кризиса начала прошлого века. К ним относятся и анализируемые постсимволистские автобиографии. Такое их изучение может быть полезным и для развития теории современной нарратологии, ибо новый материал обещает выходы на незамеченные ранее теоретические аспекты.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Современная культурология всё чаще обращается к структуре нарратива, иначе – структуре повествования, как к части поэтики текста. Это и исследования по кинематографии, музыке, даже игровому повествованию [1]. Естественно, база для исследований нарратологического толка заимствуется из литературоведения, в котором зародилась и расцветает теория повествования. Исследования продолжают настолько широко, что каждый год в Европе проводятся конференции, посвященные нарратологии, как, например, «Тринадцатая конференция по нарративной практике и работе с сообществами», что пройдёт 24–25 марта 2018 года в Москве. Вместе с тем, нарратологический дискурс представлен почти на всех крупных съездах филологов. Например, в рамках главного американского филологического события года – конгресса

«Modern Language Association» обычно выделяется две секции для обсуждения проблем нарратологии. На приближающемся XVI конгрессе славистов мы услышим много нарратологических докладов, как, например, «Роль иностранного слова в создании комплексной перспективы повествования на примере прозы Виктора Пелевина, Саши Соколова, Юрия Андруховича и Альгерда Бахаревича» Марианны Леоновой (секция 2.11.2). Следует особо отметить выдающихся отечественных нарратологов, начиная с неоспоримого корифея теории повествования, В. Тюпы, продолжающего плодотворную работу на этом поприще и углубляющегося в нарративную прагматику [2].

**Цель статьи.** Главной целью этой работы является сопоставление структуры автора (авторов) и читателя (читателей) в четырёх крупных литературных автобиографиях русского постсимволизма (Василия Каменского, Владимира Маяковского, Бенедикта Лившица и Анатолия Мариенгофа) и выявление различий, вызванных варьированием установки на объективность.

**Изложение основного материала.** Начать следует со списка используемых терминов, в интерпретации которых автор следует за В. Шмидом [7]. В нашем случае минимальный набор нарратологических терминов выглядит следующим образом.

Нарратор – функциональный персонаж – комментатор.

Конкретный автор – действительный автор текста.

Абстрактный автор – автор, который реконструируется из всего произведения, неважно, закладывается ли он при этом конкретным автором или воссоздается конкретным читателем из текста.

По аналогии с ними, на воспринимающей стороне системы находятся:

- фиктивный читатель – незримый адресат нарратора, фиктивного автора, персонаж текста, наррататор;

- абстрактный читатель – адресат абстрактного автора, реконструируемый конкретным читателем для понимания набора качеств, необходимых для приближения к идеальному реципиенту;

- идеальный реципиент – читатель, являющийся адресатом конкретного автора и обладающий полным набором кодов и ключей для понимания всех граней текста;

- конкретный читатель – собирательно каждый, прочитавший текст произведения.

Художественные автобиографические тексты особенно интересны для нарратологического анализа в связи с девиантностью отношений субъектов текста относительно более традиционных представителей этого литературного жанра. Девиантность кроется, в основном, в установке на объективность во всех текстах с читаемой автобиографической составляющей и вытекающей из неё сложности взаимоотношений между конкретным, абстрактным автором и фиктивным нарратором, не говоря уже об адресатах. И если первая названная особенность добавляет пикантности нарратологической алхимии, то вторая усложняет её доказательный аспект многократно. В каждом последующем тексте, даже внутри отдельно взятого жанра автобиографии, взаимоотношение субъектов и объектов разнится кардинально. Происходит это из-за различия преследуемых авторами целей при создании продукта, будь то самореклама (у В. Каменского), желание восстановить «историческую справедливость» («Роман без вранья» А. Мариенгофа), поделиться опытом («Я сам» В. Маяковского) или даже исповедаться («Полутораглазый стрелец» Б. Лившица). Давайте же разберёмся в некоторых нарратологических аспектах поэтики автобиографических текстов русского постсимволизма.

Поскольку «Полутораглазый Стрелец» Б. Лившица из четырёх сравниваемых постсимволистских автобиографий обладает наи-

менее сложной нарративной структурой, с него и начнём. Ипостаси автора не стремятся обрести разное физическое воплощение, каждую из них зовут Бенедикт Лившиц, как конкретного автора, так и нарратора, а персонаж ни разу не рассматривается в тексте с какой-либо точки зрения, отличной от «изнутри». Возможно, это продиктовано желанием рассказать историю так, как именно автор её почувствовал. Возможно, с завышенным чувством собственной значимости, но ни в коем случае не по типу печально известного «Романа без вранья» А. Мариенгофа, ведь нигде в тексте Б. Лившица не мелькает желание возвысить себя на фоне футуристов, тогда как имажинист, на фоне С. Есенина, это сделать пытался. Рецептивная сторона структуры имплицитна – в тексте нет ни одного явного обращения к читателю. Идеальный реципиент программируется как обладающий обширными фоновыми знаниями, текст требует минимум детального знания истории развития течений основных родов искусств, от литературы до живописи («Это была незаконченная темпера, *interieur*, писанный в ранней импрессионистской манере» [3, с. 311], «У него глаза как тёрнеровский пейзаж» [3, с. 313]) и музыки («Переворот, вносимый в музыкальную традицию Балилла Прателлой, оказывался, таким образом, глубже шумовых экспериментов Руссоло. Вероятно, поэтому он вызывал такое негодование Артура Лурье, сидевшего рядом со мною и нервно заерзавшего на стуле с тех пор, как Маринетти перешел к изложению музыкальных теорий итальянских футуристов» [3, с. 498]). Возможно, наибольшая среди рассматриваемых автобиографий традиционность нарративной структуры «Полутораглазого стрельца» объясняется значительной приближенностью его текста к традиционной мемуаристике.

«Я сам» Владимира Маяковского обладает самой гармоничной установкой на объективность среди постсимволистских автобиографических текстов. В сравнении с ним «Полутораглазый стрелец» выглядит слишком исповедальным, «Его-Моя биография» – нескрываемой мистификацией, «Роман без вранья» – провальной попыткой выдать фантазии за реальность с крайне жесткой установкой на объективность. Почти всё произведение В. Маяковского, за исключением нескольких цитат, написано от первого лица, все события описаны с таким сильным

акцентом на субъективизм, что вопрос о различии взглядов на события нарратора и конкретного автора кажется неуместным – тем более за неимением противоречащих произведений писем, дневников или любых других достоверных источников. Умалчивание же о событиях важных для конкретного автора и незначительных для создаваемого им образа весьма ожидаемо для художественной автобиографии и не является значимой особенностью с точки зрения нарратологии, в отличие от фиктивного и абстрактного читателя.

В. Маяковский строит повествование с риторическими фигурами в речи нарратора, играющими в гранях ожидания. Таким является, например, вопрос «Отчего не в партии?» [4, с. 21], которым ошестивается второй абзац главы «18-й год». Конкретный автор определенно слышал его до написания текста и предвидел как от незримых современников, так и от идеального реципиента, а значит, и у абстрактного читателя должно пробудить желание получить на него ответ в голове у конкретного читателя. В таких же условиях риторический вопрос задан в главе «Октябрь»: «принимать или не принимать?» [4, с. 21]. На самом ли деле это тонкая литературная игра, или В. Маяковский в 1922 и 1928 годах последовательно готовил себе алиби на случай политического обвинения, опираясь только на эти два случая, с уверенностью сказать сложно.

В других текстуальных условиях, уже точно не требующих оправданий, где Маяковский прибегает к риторическому вопросу, он описывает решение матери двинуться в Москву почти сразу после смерти отца: «Двинулись в Москву. Зачем? Даже знакомых не было» [4, с. 8]. Тут, как и в других случаях, кроме искусной литературной игры, он мог бы искренне удивляться, но трёх подтверждений правильности теории для автора статьи достаточно.

Совершенно иначе, в качестве части каскада элементов описания логической цепочки, В. Маяковский использует вопросительные предложения, например, в главе «Так называемая дилемма». Ставится проблема, формулируется вопрос о её решении, за которым следуют его поиски, а читатель следует за мыслительным процессом освободившегося из долгого заточения героя. Последовательность длинная, только вопросы ставятся там шесть раз за два абзаца, задействуются совершенно другие психологические рычаги, однако такая структура

повествования встречается лишь однажды во всём тексте, в противовес «наивному» вопросу.

Наличие риторических конструкций в речи нарратора сигнализирует об эксплицитности, нескрываемости нарратора, которому они адресованы. Вместе с тем во всём тексте нет ни одного незауалированного обращения к читателю, ни намёков на то, где будет читаться текст, ни на то, кем. Это, наоборот, говорит об имплицитном характере нарратора.

Всё сказанное выше приводит к предположению о почти полном слиянии абстрактного автора и нарратора, а также о редуцировании фиктивного читателя в тексте для смещения акцента на формирование у конкретного читателя нужного образа читателя абстрактного, пригодного для понимания большей части творчества В. Маяковского.

Контрастным с предыдущими текстами по интенции, но не по установке на максимальную объективность является «Роман без вранья» А. Мариенгофа. Представляется интересным влияние замены одного существенного «ингредиента» литературного произведения – основной причины, повлекшей возникновение текста, на нарративную структуру. Ведь А. Мариенгоф, как и В. Маяковский с Б. Лившицем, декларирует желание рассказать, «как было на самом деле», поэтому выбирает ту же оболочку – жанр литературной автобиографии и даже похожую структуру повествования. А. Мариенгоф в тексте к фактам относится нарочито бережно и уделяет убеждению в этом читателя больше времени, чем авторы других рассматриваемых автобиографий, но пойман современниками на лжи. Самый яркий пример её: согласно тексту романа, ссора с С. Есениным в 1923 году не была вызвана финансовыми вопросами, описанными в 62 и 63 главах, а появилась ниоткуда: «Когда я уезжал из России, не довелось проститься. Но и ссоры никакой не было. Только отношения похолодали» [5, с. 216]. Посыпались упреки критиков в неточности и недостойном поведении, а автор из-за «вранья» был вычеркнут редакторами из посвящений в переизданиях есенинских книг. Рассмотрим, как это повлияло на структуру повествования.

Повествование на две трети состоит из дискурса нарратора, конкретный автор не стремится себя от него отделить физически или морально, не рассматривает себя со стороны, не отстраняет созданием рассматриваемого извне персонажа, он работает на иллюзию

объективности. Нарратор эксплицитен, его незачем было скрывать. Нарратор, наоборот, скрыт и деперсонализирован. Нет в тексте ни обращения к нему, ни даже намёков А. Мариенгофа на то, кого хотел бы он видеть в качестве конкретного читателя. Образ идеального реципиента программируется необходимостью узнавать исторических личностей по описанию, например, Ф. Шаляпина: «Несколько поодаль стоял человек почти на голову выше ровной черной стены из людей. Серая шляпа, серый светлый костюм с красной искоркой, желтые перчатки и желтые лаковые ботинки делали его похожим на иностранца. Но глаза, рот и бритые, мягко округляющиеся скулы были нашими, нижегородскими» [5, с. 38]. Называет его А. Мариенгоф почти на другом конце страницы, описывая совершенно другой эпизод, произошедший уже с С. Есениным несколько лет спустя, и нитями для ассоциации служат только монументальность Ф. Шаляпина и его слава. Явная «недружелюбность» текста объясняется природой его возникновения – книга была впервые опубликована спустя примерно год после смерти Есенина, а значит, писалась в момент максимального информационного насыщения читающей публики подробностями о жизни людей искусства.

Все же некая доля «вранья» в тексте на структуру повествования не повлияла, но повлияло отсутствие цели связать книгой себя с чем-то, кроме воспоминаний о С. Есенине. В отличие от В. Маяковского и Б. Лившица, А. Мариенгоф не тратит сил на программирование образа идеального писателя, способного подарить лучшее понимание всего своего творчества конкретному читателю, он занят эксплуатацией посмертной волны интереса к Есенину.

«Его-моя Биография Великого футуриста Василия Каменского» обладает самой сложной и переплетённой системой рассказчиков и адресатов. Конкретный автор создал весь текст, не просто не скрывая цели запрограммировать абстрактного автора в восприятии читателя, но и убеждая его: только создавая книгу вокруг личности автора, можно её спасти от вымирания, ведь «книга не нужна – книга пережила себя <...> Временно надо спасти книгу своими биографиями» [6, с. 5]. Кроме того, что автор не просто начинает нескрываемую литературную игру с читателем, он еще и разделяет очевидные ипостаси автора на нарратора, отпечаток своей исторической лич-

ности, и «Его», alter ego, отвечающее в тексте за проявления литературного гения внутритекстового автора: «Я – это когда вкусно и плотно обедаю, пью вино, чёрный кофе, курю дорогую сигару. Он – это когда в полетах птиц, в движении ветра, в изгибе радуги...» [6, с. 17]. Само по себе разделение не вызывало бы трудностей в разграничении ипостасей автора, не используя В. Каменский в тексте слово «поэт» 183 раза (а «Я» – 190), подразумевая, в зависимости от контекста, любую из ипостасей.

Из сказанного можно сделать вывод: конкретный автор осмысленно спрятал в структуре текста минимум четыре свои художественные ипостаси. А именно:

1) доминирующего нарратора, комментирующего как события, так и структурные элементы текста, например, множественные интертексты-стихи;

2) персонажа – отпечаток реальной личности, переживающего события и покоряющегося персонажу-Поэту;

3) персонажа-Поэта, творческое alter ego, притворного мотиватора развития персонажа-отпечатка;

4) абстрактного автора, ради пиара которого всё и затевалось.

Занимательно, что из всех четырёх не статическими характеристиками, с точки зрения сюжета, обладает только второй, отпечаток реальной личности.

Читатель в тексте В. Каменского также обладает сложной структурой. Фиктивный читатель расслоён на соратников по цеху («Эй, друзья писатели – гениальные головы» [6, с. 5]), «Девушек и Юношей хоровода Его лекций» [6, с. 7] и «Видимых чудаков и невидимых читателей» [6, с. 9]. Каждому из них посвящено по главе в начале текста, но их структурное участие ограничивается только этими самыми главками, рассматриваемыми некоторыми исследователями в качестве внутритекстового манифеста. Автор к этим реципиентам за пределами упомянутого «текста в тексте» не обращается, а значит, уместным становится вопрос о диффузии каждого из этих персонажей с нарратором и абстрактным читателем.

Однако, по наблюдениям В. Шмида, «абстрактный читатель принципиально никогда не совпадает с фиктивным читателем (нарратором – С. Р.), т. е. с адресатом нарратора» [7, с. 60], так как они находятся в разных мирах, фиктивный – в художественном, а абстракт-

ный – потенциально реконструируется из ткани произведения конкретным читателем, но для существования в мире реальном. Иначе говоря, границу между фиктивным миром и реальностью, к которой принадлежит абстрактный читатель, перешагнуть «можно только в случае нарративного парадокса» [7, с. 61]. Но что есть внутритекстовый манифест В. Каменского, если не такой парадокс? Находясь в ткани художественного, пусть и именуемого биографией, произведения, он постулирует отношение конкретного автора к искусству, его цели и принципы их достижения. Вот именно конкретного автора, не отпечатка его личности, не всевидящего нарратора, ни даже Поэта, а футуриста Василия Каменского, решившего включить свой жизнетворческий манифест документ, относящийся к миру реальному, в качестве вставного текста в литературную автобиографию. Это позволяет говорить об этих трёх группах читателей как об относящихся и к фиктивным читателям, что внемяют фиктивному автору изнутри мира художественного произведения, и к реально существовавшим людям, встречавшимся Василию Каменскому в жизни, и к образам, которые конкретный читатель может использовать для реконструкции идеального реципиента этого текста. При этом такая «физическая» диффузия не противоречит словам В. Шмида о сохраняющемся во всех случаях функциональном различии «обитателей» разных слоёв повествования [7, с. 60; 97].

Все структурные адресаты и адресанты, существующие внутри текста, обладают эксплицитной структурой. Как ипостаси автора, общающиеся друг с другом в тексте, так и «юноши и девушки» хоровода его лекций, «чудаки и братья по цеху» не только называются, но и призываются к конкретным действиям и вступают во взаимодействие минимум с нарратором и персонажем – отпечатком исторической личности. Структура текста у В. Каменского барочна духом избыточного буйства жизни. Чем слабее установка на объективность, тем сложнее структура авторов-читателей.

В. Каменский целенаправленно запутывает иерархию и функции ипостасей автора, чтобы размыть границы в восприятии конкретного читателя между автором – обитателем художественного мира текста и конкретным автором, ради пиара которого книга и создавалась. Сохраняя функциональные различия, разноуровневые адресаты В. Каменским син-

хронизируются физически в внутритекстовом манифесте для упрощения формирования необходимого для исполнения авторской задумки образа идеального реципиента. При этом физических воплощений Каменский предлагает целых три: юношество, друзей-писателей и чудака-незнакомца.

**Выводы и предложения.** Вне зависимости от транслируемой фиктивным автором читателю цели создания, большинство автобиографических текстов постсимволизма направлены на импринтинг желаемого образа абстрактного автора конкретным автором, а часть текстов даже обладает откровенным маркетинговым оттенком на всех уровнях, как «Моя-Его биография великого футуриста Василия Каменского». Вместе с тем все тексты, кроме «Романа без вранья», явно формируют требования к идеальному реципиенту не только текста автобиографии, но и всего творчества конкретного автора. Во многих текстах наблюдается склонность к эксплицитному нарратору и имплицитному нарратору, исключением является автобиография В. Каменского. Согласно проведённому исследованию, чем слабее установка на объективность, тем сложнее структура авторов и читателей. Так, самой сильной установкой на объективность обладают тексты Б. Лившица и А. Мариенгофа, а самой сложной структурой – В. Каменского.

Перспективы нарратологии довольно обширны, так как учёные обладают огромными запасами неисследованного материала не только для внутрилитературных изысканий, но и для исследований, относящихся к компаративистике.

#### Список использованной литературы:

1. Murray J. Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace. Cambridge, Massachusetts. 2017. 395 p.
2. Tjupa V. Narrative strategies. Handbook of Narratology (2nd edition) / ed. by P. Hühn, J. Meister, J. Pier, W. Schmid. Berlin; Boston, 2014. P. 564–575.
3. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Ленинград, 1989. 720 с.
4. Маяковский В. Я Сам. Санкт-Петербург, 2014. С. 224 с.
5. Мариенгоф А. Роман без вранья. М., 2010. 224 с.
6. Каменский В. Его – моя биография Великого футуриста. М., 1918. 233 с.
7. Шмид В. Нарратология. М., 2003. 312 с.

**Росовецький С. С. Автобіографічна проза російського постсимволізму: адресати та адресанти**

*У статті здійснено спробу компаративного аналізу одного з компонентів наративної структури, а саме стосунків адресатів і адресантів, у чотирьох великих прозових автобіографіях постсимволізму. Вивчається вплив настанови на об'єктивність на формування своєрідності оповідного дискурсу в жанрі літературної автобіографії.*

**Ключові слова:** *наратологія, теорія оповіді, поетика, наратор, нарататор, автор, читач, адресат, адресант, автобіографія, постсимволізм.*

**Rosovetskyi S. S. Autobiographical prose of the Russian post-symbolism: authors and readers**

*The article presents a comparative analysis deals with an attempt to comparative analysis of the components of the narrative structure components, i. e. the relations between of authors and readers, in four major prose autobiographies of post-symbolism. The function of the setting on objectivity in forming the originality of the narrative discourse in the genre of literary autobiography is studied.*

**Key words:** *narratology, narrative theory, poetics, narrator, narratator, author, reader, autobiography, post-symbolism.*