

УДК 821.161.1: 82.01 – 3

СПОСОБЫ РИТОРИЧЕСКОЙ ИНДЕКСАЦИИ НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ (на материале романов К. Вагинова и Б. Пастернака)

Галина Александровна Жиличева

к. филол. н., доцент кафедры зарубежной литературы и теории обучения литературе

Новосибирский государственный педагогический университет

630126, Новосибирск, ул. Вильюйская, 28. gali-zhilich@ya.ru

Статья посвящена проблеме типологии индексов «присутствия» нарратора, а также изучению способов постулирования адресата. Анализ фрагментов романов Вагинова и Пастернака осуществляется в рамках нарратологического подхода к сюжетно-повествовательному произведению. Исследуются художественные функции лингвистических параметров нарратива (дейксисы, время глаголов). Доказывается гипотеза о том, что формальные элементы повествования связаны с базовой характеристикой смысловой сферы текста – нарративной стратегией. Нарративная стратегия понимается как коммуникативная модель повествовательного дискурса, постулирование субъекта, объекта, адресата.

В прозе К. Вагинова, актуализирующей нарративную стратегию провокации, металеписы (пересечения границы между миром героев и реальностью нарратора) носят игровой характер. Композиционным принципом романа «Козлиная песнь» является чередование фрагментов повествования в третьем лице и «авторских вторжений», написанных от первого лица. Смена временных планов акцентирует как расщепление повествовательных инстанций, так и замкнутость литературы – «загробного мира».

В «Докторе Живаго» Б. Пастернака коммуникация метафоризируется как откровение. Нарратор уступает место поэту, повествование завершается лирическими стихотворениями, которые реинтерпретируют сюжетную информацию. В финале прозаической части романа повторение слова «это», метаморфоза тетради стихов в «книжку» указывают на связь книги Живаго и книги автора, времени истории и времени читателя.

Ключевые слова: нарратив; нарративная стратегия; коммуникация; металепис; дейксис; формы времени; Вагинов; Пастернак.

В современной нарратологии описание принципов коммуникации литературного произведения базируется на разграничении структурных уровней и дифференциации повествовательных инстанций. Гораздо реже теоретизируется коммуникативное единство нарратива.

В. И. Тюпа предлагает такую обобщающую характеристику сюжетно-повествовательного дискурса, как нарративная стратегия: «Нарративная стратегия состоит в позиционировании когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания» [Тюпа 2011: 8]. Согласно данной концепции нарративная стратегия – это единство нескольких конструктивных факторов: интриги, картины мира и модальности повествования. При этом модальность понимается как позиция повествователя по отношению к истории, картина мира –

как тип «мировидения», нарративная интрига – как принцип организации событийности, программирующий рецептивную интенцию адресата.

Такое понимание дает возможность выявления различных типов интеграции истории и дискурса. В данной статье мы проанализируем только один способ медиации между референтным и коммуникативным уровнями наррации – взаимодействие типа событийности и лингвистических параметров повествования.

Наиболее полно в нарратологии разработано описание риторических индексов «активности» нарратора и наррататора. Для анализа используются понятия дейксисов и шифтеров, указывающих на позицию говорящего по отношению к повествованию. Так, Д. Урусиков полагает, что понятие шифтеров, предложенное Р. Якобсоном, может быть применено в качестве обозначения

«операторов» повествования, регулирующих «дискурсивный поток» [Урусиков 2009: 72]. Подобными операторами обозначается не только присутствие нарратора, но и предполагаемое наличие реципиента. Следовательно, знаки повествовательной активности коррелируют со способами программирования адресата. Исследователи, принадлежащие к разным теоретическим школам, по-разному определяют варианты подобных способов. Попытаемся описать общее смысловое поле этих классификаций.

Еще Л. Долежел в соответствии с концепциями структуралистской нарратологии выявил следующие лингвистические черты нарративной коммуникации: использование местоимений, для того чтобы показать «присутствие или отсутствие говорящего в событиях», использование грамматического времени, особенно настоящего, акцентирующего акт наррации, использование дейксисов, т. е. таких указателей, как «здесь», «сейчас», относящих повествуемые события к «пространственно-временному положению рассказчика», обращения к адресату, «субъективная реакция на события», «персональный стиль» [Doležel 1967: 541–552].

Ж. Женетт показателем авторской активности считал систему «металепсисов», нарушений границы между повествуемым миром и миром повествователя, организованных главным образом с помощью «фигур» времени (анахроний разного типа), проблематизирующих взаимодействие времени наррации и времени изображаемых событий [Женетт 1998].

П. Рикер соотносит воссозданный в произведении «опыт времени» с «интригой чтения», постулированием адресата [Рикер 2000].

Данные теоретические гипотезы повлияли на интерес нарратологов к двум существенным моментам, помогающим увидеть принцип соотношения событийного ряда и «события рассказывания», – маркерам, определяющим кругозор нарратора, и «метакомпонентам» повествования. Дж. Принс, например, выделяет такие индексы «присутствия» нарратора, как местоимения второго лица и «другие формы адресованности, обозначающие “ты”», а также более сложные знаки, а именно: противоречия в утверждениях нарратора, исправления ошибок в предшествующей информации, пробелы в знаниях повествователя и т.п. («It is constituted and signified by textual signs of the “you” narrated to (just as the narrator is constituted and signified by signs of the “I” narrating): second-person pronouns and other forms of address designating that “you” as well as signs functioning in more intricate ways, such as negative passages explicitly contradicting its stated beliefs or

correcting its mistakes and metanarrative explanations emphasizing the gaps in its understanding or knowledge» [Prince 2009: 405]).

Несмотря на подробные типологии, вопрос о способах реализации нарративной интенциональности остается открытым: особенно часто дискутируется вопрос о взаимосвязи приема и смысла произведения. В. Шмид предполагает, что эксплицитное изображение нарратора осуществляется с помощью форм второго лица и формул обращения к читателю, а имплицитное изображение адресата строится по модели позиционирования нарратора. Он выделяет такие приемы, как апелляция (призыв к адресату занять особую позицию), ориентировка (установка нарратора на адресата, влияющая на способ изложения), «повествование с оглядкой на фиктивного читателя» и «диалогизированный нарративный монолог». Но при этом отмечает, что указанные приемы свойственны именно текстам Достоевского [Шмид 2003: 106].

Таким образом, наиболее часто обсуждаемыми формальными показателями коммуникации являются апелляция к адресату, необычное употребление местоимений, сбой во временной упорядоченности, металепсисы разного типа.

Рассмотрим функционирование подобных маркеров в романах со сходной тематикой (жизнь и гибель поэта), но с разной авторской интенцией: «Козлиная песнь» (1926–1929) и «Доктор Живаго» (1957).

В произведениях К. Вагинова герои и повествователи воспринимают литературу как загробный мир, поэтому сцены письма и чтения приобретают особый характер. Еще в ранней поэме писателя – так называемой поэме о Филострате – один из персонажей «повесился над Данта песню пятой». Неизвестный поэт из романа «Козлиная песнь» застрелился после прочтения своего неудавшегося стихотворения. Писатель Свистонов в романе «Труды и дни Свистонова» (1928–1929) считает литературу загробным существованием (см. подробнее: [Буренина 2005: 249–262]).

Читатель данных текстов каждый раз сталкивается с парадоксальной интенцией: бытие вне культуры – невозможно, но культура смертельно опасна. Исследователи неоднократно описывали авангардные, игровые приемы экспериментальной прозы писателя (обзор литературы по вопросу см. в работе О. В. Шиндиной [Шиндина 2010]). Стратегию романов Вагинова, характеризующуюся театрализацией повествования, карнавальной интригой, использованием приемов «шокового» воздействия на реципиента, можно назвать стратегией провокации. Неслучайно в

первой редакции послесловия к роману «Козлиная песнь» был следующий «металепсис», напрямую уподобляющий автора и героев балаганным «уродам»: «Но пора опустить занавес. Кончилось представление <...> И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается. – Смотри, Митька, какие уроды, – говорит зритель <...> Автор машет рукой, – типографчики начинают набирать книгу» [Вагинов 1999: 467].

Провокационная неоднозначность наррации акцентирует амбивалентную природу произведения. По словам М. Липовецкого, философские метатексты Вагинова рисуют «трагедию гибели культуры» и «комедию гибели творчества» [Липовецкий 2008: 116].

В финале романа К. Вагинова «Козлиная песнь» присутствует несколько интересных приемов акцентирования «перемещения» из истории героев в мир автора и читателя. Традиционной для европейской литературы в таких случаях является «созерцательная остановка» (термин Ж. Женетта), переход от событийного ряда к медитации повествователя, который маркируется сменой времени истории (прошедшее время глаголов) на время повествования (настоящее). Отметим, что в русской литературе переключение ракурсов восприятия маркируется и использованием глаголов несовершенного вида для акцентирования фрагментов с «остановленным» действием. По мнению Б. А. Успенского, приемы такого рода связаны с замедлением и фиксацией времени. Этот процесс «... нередко передается употреблением формы несовершенного вида (в глаголах речи)» [Успенский 1995: 185].

«Свет стоял над проплеванными зданьями, когда Тептелкин и Мария Петровна шли вместе. И в предрассветном томлении сжималось сердце, и холодный ветер рвал, и прищелкивал, и прищивывал.

Автор смотрит в окно. В ушах его звенит, и поет, и воет, и опять поет, и опять звенит и, переходя в неясный шепот, замолкает Козлиная песнь.

Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку.

Итак, до следующей ночи, друг» (146).

В тексте Вагинова конфигурация времени оттеняет авторскую оригинальность. Глаголы несовершенного вида прошедшего времени относятся к идущим по городу героям, но читатель уже знает, что Мария Петровна к этому моменту истории уже мертва, т. е. предрасветный город, созерцаемый повествователем, оказывается топом загробного мира, а незавершенность дей-

ствия, маркирующая движение персонажей, означает уход в небытие.

Глаголы настоящего времени относятся к восприятию рассказчика. Характерно, что смена временного плана начинается с глагола «смотрит». На протяжении всего текста появление настоящего времени связывается именно с глаголами видения, оформляющими галлюцинации персонажей и авторские вторжения в мир героев. (Заметим, что один из протагонистов романа – Неизвестный поэт – говорит о том, что автор всегда «духовно следит» за ним.) Кроме того, металепсис акцентируется с помощью особого приема – ветер, звучащий в повествуемом мире, соотносится со звуками Козлиной песни, которые слышит нарратор.

Таким образом, город героев преобразуется в роман автора, за ним остается последнее слово. (Неслучайно исследователи Вагинова предполагают, что роман является пародией на теорию авторского завершения кругозора героя М. М. Бахтина [Сандомирская 2004]).

Мистериальная символика трагедии, оккультные мотивы «чистого ритма», сметающего косное бытие («проплеванные зданья»), не приводят к преображению, выходу за пределы пространства смерти. Поэтому обращение к читателю и обещание рассказать еще одну петербургскую «ночную» сказку звучит как угроза и коррелирует с образом «автора-гробовщика» из предисловия к роману. Однако наименование нарратора в третьем лице, помещение его «внутри» изображаемого мира, описание его действий и внешности, подчеркивание его субъективности обнаруживают, что по отношению к своему двойнику-рассказчику Вагинов использует ту же модель «остранения», что и нарратор «Козлиной песни» по отношению к своим персонажам. Этим объясняется и амбивалентность образа повествующего «я»: хотя в произведении ощутим биографический подтекст, сближающий автора и повествователя, в черновиках романа рассказчик представлен в нечеловеческом облике (нарост на голове, трехпалые руки), пародирующем идею автора-демиурга. Поэтому последняя фраза текста может быть истолкована не только как прощание с читателем, но и как прощание с повествователем-маской.

В романах другой направленности постулируется другой тип мировидения, поэтому тема города-романа, мотив прощания с книгой, способы взаимодействия нарратора и героя приобретают иное значение.

Так, в «Докторе Живаго» Б. Пастернака литературная коммуникация метафоризируется как тайна, чудо, «бессмертное общение». Металеп-

сисы, индексы активности нарратора в данном случае настраивают реципиента не на игровую, амбивалентную, «акратическую» коммуникацию, а на восприятие диалогической природы произведения, создающего условия для сопричастности смыслу.

О. М. Фрейденберг выразила свое впечатление от чтения рукописи «Доктора Живаго» следующим образом: «... я просто пугалась, что вот-вот откроется конечная тайна, которую всю жизнь носишь внутри себя, всю жизнь хочешь выразить ее, ждешь ее выраженья в искусстве или науке – и боишься этого до смерти, т.к. она должна быть вечной загадкой» [Переписка Б. Пастернака 1990: 250]. Стратегию такого типа можно обозначить как стратегию «откровения». (Подробнее о наррации в романе см. в статье Г. А. Жиличевой [Жиличева 2012]).

Финал прозаической части романа Б. Пастернака построен так, что вбирает в себя наше актуальное «здесь-и-сейчас» чтение – ведь мы уже тоже «держим в руках» тетрадь героя. Интерференция времени наррации, изображенного времени и времени читателя манифестируется сразу несколькими приемами.

Во-первых, подчеркивается переход в «будущее». Воспринимая стихи, друзья Живаго, наконец, «догоняют» его: «они вступили в это будущее». Тем самым предвосхищается темпоральный и экзистенциальный «прыжок», ожидающий адресата книги Пастернака в следующей главе, при чтении тех же стихов. Уникальность момента акцентируется и внезапным изменением героев: «Состарившимся друзьям у окна...», и хронологической неопределенностью события: «Прошло пять или десять лет...». (О проблеме времени в романе см. работу Б. М. Гаспарова [Гаспаров 1993]). Более того, неоднократно «читанное», выученное наизусть открывается героям по-новому.

Во-вторых, в тексте резко увеличивается количество указательных местоимений (в последнем абзаце 7 раз повторяется слово «это»), что можно истолковать как маркирование выхода из событий истории к описанию ментального состояния читателя и как подготовку к восприятию лирики.

«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 неслышную музыкой счастья, разлившейся

далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все *это* и давала их чувствам поддержку и подтверждение» [Пастернак 1989: 387].

Процессу «вступления в будущее» соответствует смена повествовательного кругозора (персональная точка зрения сменяется нарраториальной), нарратор сначала воссоздает восприятие героев (на что указывает конструкция «друзьям <...> казалось»), а потом приписывает персонажам авторские ощущения: «спокойствие за <...> участников этой истории <...> их <...> охватывало». Более того, в восприятии друзей Живаго они сами и их город становятся героями повести, в конце которой и должно происходить именно это событие чтения: «Москва казалась им сейчас не местом этих происшествий, но главную героиней длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадь в руках в этот вечер» (387). Тем самым они как бы перестают находиться в Москве, читая историю про нее.

Изменение вида глаголов позволяет воспринять текст как развернутый фантазм. Это ощущение усиливается наличием во фрагменте слова «казалось». При этом контекст выстроен так, что акцентируется не субъективность личного восприятия (что-то кому-то показалось), а подлинность увиденного всеми. Более того, слова «казалось» и «как бы», указывающие на модальность мнения, совмещаются со словами «ощутило» и «знала», «давала подтверждение», подтверждающими подлинность происходящего. По мнению С. Витт [Witt: 2000], сочетание концептов иллюзорности и подлинности в романе актуализирует его интертекстуальную связь с Откровением (повествовательная формула Иоанна: «И увидел я»).

Дейксисы подчеркивают, что речь идет не о повествуемом мире, а о читаемой здесь и сейчас «этой истории», т. е. о романе «Доктор Живаго», ведь при множественном употреблении слова «это» происходит нарушение границы между диегетическим миром и затекстовой реальностью. Аналогичным образом воздействует на реципиента совмещение номера главы (5) и начала первого предложения («прошло пять...»), а также осознание того, что герои романа, читающие книгу, описаны уже не как участники событий, а как литературные персонажи.

В-третьих, данный фрагмент демонстрирует взаимодействие дискурсов автора, нарратора и героя. Это проявляется в изменении символического статуса текста Живаго: тетрадь последовательно превращается в книгу, книга становится откровением и оказывается следующей главой романа. Текст претерпевает круг трансформаций:

Юрьевы писания – печать – Святое Писание – роман [Witt 2000: 35].

«Они перелистывали составленную Евграфом тетрадь Юрьевых писаний <...> К середине чтения стемнело, им стало трудно разбирать печать, пришлось зажечь лампу <...> И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (387).

Авторская инстанция обнаруживает свое «присутствие» и в конструкции фразы «И Москва внизу и вдали, родной город автора и половины того, что с ним случилось», и в расположении «стадий» чтения тетради в нарративной последовательности, актуальной для всего романа (путь к обретению смысла – откровение). Обратим внимание на тот факт, что в главе несколько раз повторяется информация о незаконченности как чтения, так и истории жизни. Книга и жизнь «освоены» наполовину («тетрадь <...> половину которой они знали наизусть», «к середине чтения стемнело», «город автора и половины того, что с ним случилось»), зато книга Живаго знает «все это» целиком, в том числе и заключительные мысли участников истории.

Следовательно, тетрадь оказывается «половиной» романа и в то же время репрезентирует всю романную историю (книга – «подтверждение» чувствам), а роман поэта Пастернака вступает в диалог с тетрадью поэта-героя.

«Половинчатость» в данном контексте может означать и открытость произведения новым смыслам. Книга Живаго написана таким образом, что вбирает в себя и те события, свидетелем которых он не успел стать.

Между тем рассказ о чтении стихов заканчивается упоминанием трудности этого чтения – «темно, и трудно разобрать печать». Именно с этого момента в тексте появляются слова «автор» и «повесть» («книжка»), героиней которой является Москва и послевоенная история. Получается, что содержание стихов определяется не тем, что напечатано (букв не видно, все тексты друзья не запомнили), а тем, как книга продолжает жить.

В финале расширение семантического ореола стихов Живаго приближает «тетрадь Юрьевых писаний» к «книжке» Пастернака (стихи в сочетании с «историей-повестью» образуют роман). Кроме того, в последнем стихотворении цикла слову «книга» придается значение «книги» жизни: «... книга жизни подошла к странице, / Которая дороже всех святынь».

Вспомним, что слово «книга» маркирует композиционное деление текста Пастернака, при этом наименования «Первая книга», «Вторая книга», в отличие от названий более мелких раз-

делов («часть первая», «часть вторая»), акцентирующих порядковый номер, привлекают внимание именно к концепту книги. (В одном из претекстов романа «Братья Карамазовы» разделы, наоборот, обозначаются как «Книга первая», «Книга вторая».)

Прочитанное в «книге жизни», рассказанной нарратором, преобразуется в тетрадь стихов, завершающую роман. Производится парадокс: повествователь, обогнавший и переживший героя (как мадемуазель Флери), исчезает, будущее (в том числе и нарративное) принадлежит словам Живаго – словам, не тронутым «распадом».

Все перечисленные маркеры делают трансгрессию из мира романа в мир читателя ощутимой.

В случае Вагинова «открытость» произведения постулировалась в речи нарратора, но профанировалась символикой «закрытого» текста-гроба, текста-серии («Итак, до следующей ночи...»), вступала в провокационное противоречие с идеей тотального авторского контроля. Заметим, что в финале романа «Труды и дни Свистонова» описано катастрофическое перемещение всего мира, окружающего героя (пространства, вещей, людей), в его книгу. Писатель Свистонов также «целиком» переходит в свое произведение, т. е. оказывается замкнутым в мертвом мире.

В случае Пастернака чередование «книг» автора и героя указывает на бесконечную открытость «книги жизни», воскресение творящего субъекта в кругозоре читателя.

Таким образом, тип дискурсивной модели начинается в том числе и с помощью семантизации формальных элементов презентации наррации. Но одни и те же повествовательные маркеры в произведениях, обладающих разной нарративной стратегией, привлекают внимание к разным смысловым сферам.

Список литературы

Буренина О. Литература – «остров мертвых» (Николай Бердяев, Константин Вагинов, Владимир Набоков) // Буренина О. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. С. 249–262.

Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе / сост., вступ. ст. и примеч. Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. СПб.: Акад. проект, 1999. 590 с.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1993. 304 с.

Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.

Жиличева Г. А. Метафоры откровения в нарративе «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2012. №4(23). С. 78–104.

Липовецкий М. Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 848 с.

Пастернак Б. Доктор Живаго / вступ. ст. Е. Б. Пастернака. М.: Кн. палата, 1989. 429 с.

Переписка Бориса Пастернака. М.: Худож. лит., 1990. 575 с.

Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.

Сандомирская И. Голая жизнь, злой Бахтин и вежливый Вагинов: «трагедия без хора и автора» // Telling forms. 30 essays in honour of P. A. Jensen. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2004. P. 340–356.

Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. №3(18). С. 8–25.

Урусиков Д. Грамматология. Т. 1. Нарратология. Липецк: Липецк-плюс, 2009. 224 с.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки рус. культуры», 1995. 360 с.

Шиндина О. Творчество Вагинова как метатекст: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки слав. культуры, 2003. 312 с.

Doležel L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction / To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday. Paris: Mouton, 1967. Vol. 1. P. 541–552.

Witt S. Creating creation. Readings of Pasternak's Doktor Živago (Acta Univesitatis Stokholmiensis Studies in Russian Literature 33). Stockholm: Stockholm University, 2000. 157 p.

Prince G. Reader // Handbook of Narratology / ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. Berlin; N.Y.: Walter de Gruyter, 2009. P. 398–410.

References

Burenina O. Literatura – ostrov mjortvykh (Nikolai Berdjajev, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov) [Literature is the Dead Island (Nikolaj Berdjajev, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov)]. Burenina O. Simvolistskyj absurd i ego traditsii v russoj literature i kul'ture pervoj poloviny XX veka [Absurd of Symbolism and its Traditions in Russian Literature of the First Half of the Twentieth Century]. St. Petersburg: Aleteja Publ., 2005. P. 249–262.

Doležel L. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction. To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday. Paris: Mouton Publ., 1967. Vol. 1. P. 541–552.

Gasparov B. M. Literaturnye lejtmotivy. Oчерki russoj literatury XX v. [Literature Leitmotifs. Essays on Russian Literature of the Twentieth Century]. Moscow: Nauka Publ., 1993. 304 p.

Lipovetskij M. Paralologii. Transformatsiya (post)modernistskogo discursa v russoj kul'ture 1920–2000-kh godov [Paralogies. Transformation of the (Post)Modern Discourse in Russian Culture of 1920–2000-s]. Moscow: Novoe literaturnoje obozrenie Publ., 2008. 848 p.

Pasternak B. Doktor Zhivago [Doctor Zhivago]. Moscow: Knivhnaja palata Publ., 1989. 429 p.

Perepiska Borisa Pasternaka [Boris Pasternak's letters]. Moscow: Khudozhesvennaja literatura Publ., 1990. 575 p.

Prince G. Reader. Handbook of Narratology. Ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert. Berlin; New York: Walter de Gruyter Publ., 2009. P. 398–410.

Rikjor P. Vremja i rasskaz. T. 2. Konfiguratsiya vremeni v vymyshlennom rasskaze [Time and Narrative. Vol. 2. The Configuration of Time in Fictional Narrative]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaja kniga Publ., 2000. 224 p.

Sandomirskaja I. Golaja zhizn', zloj Bakhtin and vezhlivyj Vaginov: «tragedija bez khora i avtora» [Naked Life, Evil Bakhtin and Polite Vaginov: «the Tragedy without the Chorus and the Author»]. Telling forms. 30 essays in honour of P. A. Jensen. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2004. P. 340–356.

Shindina O. Tvorchestvo Vaginova kak metatext: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. [Vaginov's Work as a Metatext: PhD philol. sci. Diss.]. Saratov, 2010.

Shmid V. Narratologija [Narratology]. Moscow: Jazyki russoj kul'tury Publ., 2003. 312 p.

Tjupa V. I. Narrativnaja strategija romana [The Narrative Strategy of the Novel] // Novyi filologičeskij vestnik [New Philology Herald]. 2011. No 3(18). P. 8–25.

Urusikov D. Grammatologija. T. 1. Narratologija [Grammatology. Vol. 1. Narratology]. Lipetsk: Lipetsk-Pljus Publ., 2009. 224 p.

Uspenskij B. A. Semiotika iskusstva [Art Semiotics]. Moscow: Jazyki russoj kul'tury Publ., 1995. 260 p.

Vaginov K. Polnoe sobranie sochinenij v prose [A complete collection of prose works]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt Publ., 1999. 560 p.

Witt S. Creating creation. Readings of Pasternak's Doktor Živago (Acta Univesitatis Stokholmiensis Studies in Russian Literature 33). Stockholm: Stockholm Univ. Publ., 2000. 157 p.

Zhenett Zh. Raboty po poehtike. Figury: v 2 t Narrative of «Doctor Zhivago». *Novyj*
[Works on Poetics. Figures: 2 vol.]. Moscow: Publ. *filologicheskij vestnik* [New Philologic Herald].
named after Sabashnikovy, 1998. Vol. 2. 472 p. 2012. No 4(23). P. 78–104.

Zhilicheva G. A. Metaforij otkrovenija v narrative
«Doktora Zhivago» [Metaphors of Revelation in the

**METHODS OF RHETORICAL REAJUSTMENTS
OF THE NARRATIVE STRATEGY
(a case study of K. Vaginov's and B. Pasternak's novels)**

Galina A. Zhilicheva

**Reader of Foreign Literature and Literature Learning Theory Department
Novosibirsk State Pedagogical University**

This article is devoted to the typology of indexes of narrator's 'presence' and the ways of positing the narratee. The fragments of Vaginov's and Pasternak's novels are analysed within the narratological approach to a narrative text. Aesthetics functions of the linguistic categories (deictic words and grammatical tenses) are investigated. The hypothesis that formal elements of the narrative are determined by the basic characteristics of the text sense – the narrative strategy – is being proved. The latter is defined as a communicative model of a narrative discourse, positing of a subject, object and narratee.

In K. Vaginov's prose works the narrative strategy of provoking is actualised, and metalepses (overcrossings of the borders between the characters' world and the narrator's reality) have a ludic nature. In "The Goat Song" one of the most important compositional principle is the shifting between the third-person narrative fragments and the 'author's intrusions' written in first person. Thus, time change points out both splitting of the narrative instances and closedness of the 'nether world' i.e. literature. The creators compete with each other: the explicit narrator is deep inside the characters' world, the protagonist of the novel (Unknown Poet) claims that he is the one who has created the author.

In B. Pasternak's "Doctor Zhivago" communication is being methaphorised as a revelation. The narrator makes way for the poet, the narration is ended with lyrical poems which reinterpretate the information from the story. At the finale of the prosaic part of the novel a bond between Zhivago's book and the author's one, the story time and reader's one are emphasised by multiple use of the deixis *eto (it)* and, moreover, by literal transformation of Zhivago's notebook of poems (*tetrad'*) into the book (*knizhka*).

Key words: narrative; narrative strategy; communication; metalepsis; deixis; tense; Vaginov; Pasternak.