

## Нарративная стратегия в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя

В статье определяются особенности субъектной организации нарратива в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя; анализируются формы проявления активного авторского начала, устанавливается своеобразие выражения образов нарратора и читателя, наделенного возможностью духовной сопричастности автору.

Ключевые слова: автор, нарратор, нарратив, соотношение «автор – текст – читатель».

Организация нарратива художественного произведения строится в соответствии с авторской идейно-художественной концепцией. Очевидно, что концепция писателя наиболее конструктивно реализуется через значимое соотношение: автор – текст – читатель, единством которого определяется содержание художественного творчества. Возможные варианты этого соотношения, так называемого «бермудского треугольника филологии» [3, с. 3] мало исследованы, поэтому обращение к модели художественного мира поэмы «Мертвых душ» Н. В. Гоголя с точки зрения нарративной стратегии является актуальным. Цель нашей статьи – определить особенности субъектной организации нарратива в поэтике «Мертвых душ» Н. В. Гоголя через соотношение «автор – текст – читатель».

Нарратив в поэме представлен достаточно сложным типом соотношения субъектных сфер – вначале это «я-повествование», затем в художественную ткань вводятся автор и читатель, объединенные местоимениями «мы», «наш», «наши». Нарратор не выделяется стилистически, ему не дается конкретных характеристик, не отводится определенной роли в сюжете, он «то строго объективен, то лиричен, то описывает или рассуждает, дает общий или крупный план, изображает события динамично или статично» [5, с. 189].

«Я-повествование» как разновидность нарратива признается большинством современных литературоведов особой формой субъектной организации нарратива, связанной с наличием в нем повествующего субъекта, который излагает историю и описывает мир от своего «я». Все разнообразие терминов, обозначающих этого нарратора – «личный» (Б. Корман), «персональный» (М.-Л. Рьян), «эксплицитный» (В. Шмид) – подчеркивает прежде всего манифестацию его в тексте как некой «персоны», образ которой может быть реконструирован читателем.

В начале поэмы нарратор обозначается личным местоимением и личной формой глагола: «*я никогда не носил таких косынок...*» [1, с. 129]. Эта фраза следует за описанием наружности господина, имеющего на шее радужных цветов косынку (позже читатель узнает, что этот господин – Павел Иванович Чичиков). И затем только лишь в шестой главе поэмы, начинающейся одним из самых глубоких авторских лирических отступлений,

вновь возникает и несколько раз подряд употребляется местоимение *я*: «*я глядел*» [1, с. 228], «*я уже и задумывался*» [1, с. 228], «*я любопытно смотрел на высокую узкую деревянную колокольню*» [1, с. 228], «*я ждал нетерпеливо*» [1, с. 228], «*старался я угадать*» [1, с. 229].

Читатель как элемент особой эстетической реальности включается в художественную ткань после рассуждения нарратора о мужчинах «*тоненьких и толстых*», с уточнением о вторых – «*как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие*» [1, с. 134]. Нарратор с сожалением подытоживает: «*Увы! толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие*» [1, с. 135]. Сказано ироничное «*увы!*», употреблено стилистически окрашенное прилагательное «*тоненькие*» – и читатель, подвергаясь воздействию ироничной интонации как форме воплощения авторского присутствия, «уже не равен себе, но наделен возможностью духовной сопричастности автору...» [4, с. 223]. У читателя начинает складываться представление о субъекте повествования, имеющем, скорее всего, стройное телосложение (и еще он не носит цветных косынок). Далее добавляется еще нескольких шутливо-ироничных штрихов к его характеристике: «*автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей (подобных Чичикову. – Е. Х.)*» [1, с. 179-180]; «*автор питает сильную робость ко всем присутственным местам*» [1, с. 258].

Оценочная позиция автора-повествователя обозначается со ссылкой на восприятие читателя: «*автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем*» [1, с. 139]. Нарратор выступает как собеседник, пытающийся внушить читателю свои мысли: «*для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя (Петрушкой и Селифаном. – Е. Х.) крепостными людьми нашего героя*» [1, с. 139]. Следом за знакомством с Петрушкой, должен был состояться рассказ о Селифане, к чему читатель подготавливается фразой: «*Кучер Селифан был совершенно другой человек...*» [1, с. 140]. Однако следующие кокетливо-иронические высказывания – «*автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса*» [1, с. 140]; «*автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник*» [1, с. 140] – переводят повествование в другое семантическое измерение. Такой авторский ход рассчитан на читателя-собеседника, который отражает и доверительное отношение к нему нарратора («*наш герой*»), и расчет на его самостоятельную оценку происходящих событий («*свой герой*»). Нарратор стремится к прямому диалогу с читателем, активизируя его воображение, предлагая самостоятельно ориентироваться в изображаемых картинах.

Ироничность в отношении «*приятеля нашего Селифана*» [1, с. 332], в сцене почесывания им затылка сменяется неожиданным лиризмом: «*Что означало это почесывание? ... Досада ли на то, что вот не удалось задуманная назавтра сходка с своим братом... или уже завязалась в новом месте какая зазнобушка сердечная и приходится оставлять вечернее сто-*

янье у ворот и политичное держанье за белы ручки в тот час, как нахлобучиваются на город сумерки, детина в красной рубахе брэнчит на бала-лайке перед дворовой челядью и плетет тихие речи разночинный отработавшийся народ... Многие разное значит у русского народа почесыванье в затылке» [1, с. 332–333]. Нарратор формирует у читателя способность видеть в простом мужике живую душу: соответственно и стиль описания не несет в себе намека на сарказм, ведь ограниченность Селифана (волею судьбы оказавшегося кучером Чичикова) – социально обусловлена, определена условиями его жизни.

Взаимосвязь нарратора и читателя, которому в поэме адресован авторский текст, зачастую выражена специфическим употреблением местоимений «мы», «наш», подразумевающих одновременно и нарратора и читателя. По всему художественному тексту рассеяны знаки присутствия нарратора, он свободно проникает в мир сюжетного действия и активно проявляет себя в нем.

С целью приобщения читателя к художественным событиям неоднократно используется словосочетания «герой наш», «герои наши», «наши приятели»: «**Герой наш**, по обыкновению, сейчас вступил в разговор...» [1, с. 181]; «**герой наш** уже был средних лет и осмотрительно-охлажденного характера» [1, с. 210]; «**герой наш** и без часов был в самом веселом расположении духа» [1, с. 248]; «**герои наши** видели много бумаги...» [1, с. 258]; «прислужился **нашим** приятелям, как некогда *Виргилий* прислужился Данту...» [1, с. 261]; «**герой наш** отвечал всем и каждому и чувствовал какую-то ловкость необыкновенную» [1, с. 279] и т.д.

Моменты повествования, требующие особого участия читателя, структурно отмечаются прямыми обращениями к нему нарратора: «**Читатель**, я думаю, уже заметил...» [1, с. 168]; «Как уже видел **читатель**...» [1, с. 237]; «Здесь это замечено для того, чтобы **читатели** видели...» [1, с. 286-287]; «Там, в этой комнатке, так знакомой **читателю**...» [1, с. 392]; «**Читателю**, я думаю, приятно будет узнать...» [1, с. 351]; «**Читатель**, может быть, уже догадался, что гость был не другой кто, как наш почтенный, давно нами оставленный Павел Иванович Чичиков» [1, с. 387] и т.д. Нарратор предполагает у читателя наличие определенного опыта, существенного для сближения читательской позиции с позицией автора-повествователя в оценке событий и персонажей произведения.

Нередко нарратор использует предвосхищение реакций читателя как способа комического нарушения его читательских ожиданий. Например, в десятой главе по поводу рассуждений полицеймейстера о том, что Чичиков на самом деле вовсе не Чичиков, нарратор применяет элемент «игры» с читателем: «Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным; автор тоже в угоду им готов бы назвать все это невероятным...» [1, с. 323].

Перед читателем возникают всевозможные «маски» нарратора, органично сосуществующие в едином тексте, не нарушая его художественной логики. Так, по отношению к Чичикову, нарратор становится то на позицию сомнения («очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям» [1, с. 339]); то на позицию прямого обличения («Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак припряжем подлеца!» [1, с. 340]); то на одобрительную позицию («Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменил на себе белье...» [1, с. 351]); то на ироничную («Уже начинал было он полнеть и приходить в те круглые и приличные формы, в каких читатель застал его при заключении с ним знакомства...» [1, с. 351]); то на сочувственную («Но переносил все герой наш, переносил сильно, терпеливо переносил...» [1, с. 351]); то пребывает в печали («Быстро все превращается в человеке; не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки» [1, с. 359]).

Благодаря такому многообразию и подвижности своих оценочных позиций, нарратор словно предлагает читателю не торопиться складывать о Чичикове какое-то законченное мнение. После, как казалось бы, утвердительной фразы под характеристикой Чичикова: «Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть!» [1, с. 359], нарратор задается неожиданным вопросом: «Кто же он? Стало быть, подлец?» [1, с. 359], адресованным «доброму читателю» [1, с. 360], чем стремится максимально активизировать роль читателя как участника художественного события.

Нарратор открыто призывает читателя поразмыслить вместе с ним: «Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим? ... Кто же как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумаящими глазами. ... А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»» [1, с. 360-362]. Ведь и предприимчивый в финансовых делах Чичиков может чувствовать нечто «странное» и способен на «паузы». И его, русского человека Чичикова, тоже имеет в виду автор-повествователь, произнося знаменитое: «Какой же русский не любит быстрой езды». И не следует ссориться ни в коем случае со своим героем, так как «еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руке» [1, с. 363].

Взаимосвязь нарратора и читателя находит свое выражение и на уровне авторских размышлений и восклицаний. Например: «Но тут автор должен признаться, что подобное предприятие очень трудно» [1, с. 143]; «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз; от этого случается, что он, зажмуря глаза, качает иногда во весь дух и всегда куда-нибудь да приезжает» [1, с. 162]; «Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в уме-

нии обращаться» [1, с. 168]; «Выражается сильно российский народ!» [1, с. 227]; «Итак, вот какого рода помещик стоял перед Чичиковым!» [1, с. 238]; «Счастлив семьянин, у кого есть такой угол, но горе холостяку!» [1, с. 250] и т.д. Разговор, который, по мнению нарратора, может быть «не очень интересен для читателя» [1, с. 188] он оставляет за пределами читательского внимания, что служит еще одним подтверждением сближения автора-повествователя с читателем.

Нарратор неоднократно прерывает повествование вопросами, создавая иллюзию непосредственного общения с читателем: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная – мимо их! <...> Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?» [1, с. 177]; «Что ж делать? Русский человек, да еще и в сердцах» [1, с. 207]; «На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?» [1, с. 235] и т.д.

Авторский вопрос «зачем?» [1, с. 177] в конце третьей главы меняет тональность повествования, наступает поэтическая пауза. И. П. Золотусский называет эту паузу «явлением Гоголя в поэме» [2, с. 246], подразумевая, видимо, под Гоголем автора-творца и лиризм, исходящий из его собственной души. Лирические паузы помогают читателю представить облик самого повествователя-философа, который хорошо знает законы жизни. Нарратор не стремится выступать перед читателем в роли ментора, наставника, однако имеет свою независимую точку зрения и высказывает её тогда, когда это необходимо.

И ироничные и сочувственные высказывания нарратора почти во всех случаях непосредственно адресованы читателю. Например: «Вот какой был Ноздрев!» [1, с. 191]; «А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином!» [1, с. 235]; «Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем» [1, с. 274]; «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать? Таково на Руси положение писателя!» [1, с. 281]; «Но странен человек: его огорчало сильно нерасположение тех самых, которых он не уважал и насчет которых отзывался резко, понося их суетность и наряды» [1, с. 292] и т.д.

Таким образом, в поэме «Мертвые души» между явлениями, обозначаемыми понятиями «автор», «нарратор» и «читатель» существует глубокая внутренняя связь. Читатель неотступно ощущает присутствие нарратора, которому доступны самые сокровенные уголки внутреннего мира персонажей поэмы. Нарратор выступает как бы в качестве доверенного лица персонажей поэмы, а читателю отводится роль доверительного участливого слушателя. Читатель не показан как конкретное лицо, однако благодаря тому, что обращение нарратора к читателю органично входит в структуру повествования, реакция последнего косвенно раскрывается. В «Мертвых душах» возникает условный образ читателя, позиция которого

близка нарратору: между первым и вторым не только нет конфликта, но и обнаруживается «родство душ», общность мировоззрений.

#### Список литературы

1. Гоголь Н.В. Избранные произведения. – К.: Дніпро, 1974.
2. Золотусский И.П. Гоголь. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1984 (Жизнь замечательных людей. Сер биогр. Вып. 11 (595)).
3. Кайда Л.Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. – М.: Флинта, 2000.
4. Корман Б. О. Соотношение понятий «автор» и «читатель» // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов: Учебн. пособие / сост. Б.О. Корман; под ред В.И. Чулкова. – 2-е изд., доп. – Ижевск: Удм. университет, 1995. – Вып. 1. – С. 223–227.
5. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М.: Наука, 1980.

*Пономарева Е. В.*

### **Активная графика как способ расширения жанровых возможностей малой прозы (Б. Пильняк, М. Мирон)**

В статье рассматривается специфика графической организации малой прозы 1920-х годов. На основании наблюдений за «Рассказами с Востока» Б. Пильняка и «Рассказа о шести документах» М. Мирона делаются выводы о потенциале активной графики в текстах, обладающих различной стилистической природой. Исследуются авторские стратегии в конструировании художественной модели, рассчитанной на дополнительные способы коммуникации с читателем.

Ключевые слова: малая проза, графическая организация, нелинейный текст, носители жанра.

Полифункциональные внешние графические приёмы: иконические знаки, шрифтовое варьирование, синтез текста и рисунка, специфические композиционные средства набора – позволяли прозаикам послеоктябрьского десятилетия избегать ориентации на устоявшийся жанровый канон, спрямлённой линейной нарративности. Использование активной графики открывало перспективу интерпретаций, программируя мегаассоциативный тип текста, балансирующий на грани изобразительного и выразительного, прозаического и лирического, литературного и иновидового дискурса.

Графические имитации надписей, цитируемых (в том числе и визуально) записей показательны для стилистики Б. Пильняка. Свою книгу «Рассказы с Востока» (1927), состоящую из четырёх рассказов: «Дневники с Синсю», «Олений город Нара», «Как создаются рассказы» и «Орудия производства» [2] – Б. Пильняк создаёт в едином стилистическом ключе. Ключевыми темами произведения являются темы творчества, памяти, ответственности художника; смысловым центром каждого рассказа является проблема этических границ искусства. Даже поверхностное, беглое зна-