

## ЛЕЙДЕРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ЭСТЕТИКА МИНИМАЛИЗМА

УДК 82-3  
ББК Ш301.44

ГСНТИ 17.01.07

Код ВАК 10.01.08

В. И. Тюпа  
Москва, Россия

### ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА НАРРАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Работа посвящена возможностям приложения современных нарратологических изысканий к литературоведческому изучению эпических жанров. Речь идет об основных исторически продуктивных типах художественных высказываний, образующих сферу литературной эпикки: эпопея, повесть, новелла, роман, очерк, рассказ. Эти базовые жанровые образования различаются, прежде всего, осуществляемыми ими нарративными стратегиями. В статье конкретизируется понятие нарративной стратегии. Вводится фундаментальная категория «нарративной картины мира», определяющая природу событийности в повествуемом мире. В частности, нарратор может исходить из того, что в мире все уже было и снова будет, как при смене времен года. При этом истинным событием является только одно — самое первое, прецедент всех последующих подобных ему событий. Такова прецедентная картина мира — фундамент нарративной стратегии героического сказания, а впоследствии литературной эпопеи. Повествование может строиться на том исходном допущении, что жизнь определяется не циклическими повторениями, а верховным миропорядком, несущим в себе закон высшей справедливости. Такова императивная картина мира, на которой основывается нарративная стратегия притчи, а впоследствии литературного жанра повести. Наконец, жизнь может мыслиться как авантюрный поток случайностей, где возможно самое невероятное стечение обстоятельств. Такова окказиональная картина мира, на которой основывается нарративная стратегия анекдота, а впоследствии литературной новеллы.

Для более основательной характеристики жанровых стратегий данная категория дополняется понятиями о стратегических «форме героя» (тип нарративной идентичности персонажа) и «форме авторства» (тип нарративного слова). Особое внимание уделено менее очевидным для современной литературной теории жанрам рассказа и очерка. Оба представляют собой построманные жанровые образования. Жанровая стратегия художественных очерков, сформировавшаяся в недрах натуральной школы, парадоксальным образом аналогична прецедентной стратегии сказания. Нарративная же стратегия рассказа, в качестве самостоятельного жанра сформировавшегося в творчестве Чехова, базируется на вероятностной картине мира, формируемой взаимодополнительностью притчевой императивности и окказиональности анекдота.

**Ключевые слова:** нарративные стратегии; нарративная картина мира; нарративы; сказания; притчи; анекдоты; жизнеописания; повести; новеллы; романы; очерки; рассказы.

V. I. Tyupa  
Moscow, Russia

### GENRE NATURE OF NARRATIVE STRATEGIES

**Abstract.** The paper is devoted to applying contemporary narratological studies to the epic genres research. It discusses the main historically productive types of artistic utterances that form the sphere of literary epic. They are an epic, a novel, a story, an essay and a short story. These basic genre elements differ, primarily, in their narrative strategies. The article defines the concept of narrative strategy. The author introduces a fundamental category of “narrative worldview” that defines the nature of events in fictional world. Thus, a narrator may proceed from the point that everything has already happened in the world and it will repeat like seasons change. However, the original event is the first one that is the precedent for subsequent similar events. There is a precedent world image, which is the basis of the heroic epic narrative strategy and the literary fictional epic. The narrative can be based on the initial assumption that life is not a cyclic repetition, but it is rather a supreme world order, that follows the justice of heaven. This is the imperative worldview, which the narrative strategy of the parable and the literary genre of the story are based on. Thus, life can be conceived as an adventurous stream of accidents, where the most incredible combinations are possible. Such is the occasional worldview, which the narrative strategy of an anecdote and a novel are based on.

In order to give a more detailed description of genre strategies, this category is supplemented by concepts of the strategic “form of the character” (type of narrative character identity) and “form of authorship” (type of narrative word). Particular attention is paid to the genres of a story and an essay, little described in contemporary literary theory. Both are postnovel genre constructs. The genre strategy of artistic essays, formed in the natural school, is similar to the precedent strategy of a legend. The narrative strategy of a story, as an independent genre formed in the works of Chekhov, is based on the probabilistic worldview, formed by the complementarity of the parable imperative and the occasional anecdote.

**Keywords:** narrative strategies; narrative worldview; narratives; legend; parable; anecdote; biography; story; short novel; novel; essay; tale.

Общеизвестно, что на протяжении веков «рефлексивного традиционализма» [Аверинцев 1981] жанр литературного произведения мыслился как соответствие его текста некоторому жанровому канону. Предромантический кризис нормативной художественности, а впоследствии утверждение новой ее парадигмы привели к деканонизации жанровой системы, но не к «безжанровости» литературы. В

постнормативной литературной практике Нового времени произведение создается как нечто оригинальное, но неизбежно оказывается принадлежащим к некоторой жанровой общности. В противном случае оно не остается в сфере литературного творчества как эстетической деятельности. На смену канону (внешней жанровой нормы) приходит «внутренняя мера» [см.: Тмарченко 1997] жанровой стратегии художественного письма.

Широко распространившееся в гуманитарных науках понятие стратегии заимствовано из военной

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

науки. Оно корректно служит характеристике таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего стратегического выбора направляют его креативное поведение и во многом определяют конечный результат. Разумеется, в художественном творчестве такого рода выбор совершается не теоретически, а практически — впаданием творческого процесса в то или иное *жанровое русло* литературной традиции.

Любой «речевой жанр» — металингвистическое понятие, введенное М. М. Бахтиным, — является прецедентным образованием: всякое высказывание принадлежит какому-то жанру потому, что так уже говорили. Литературные жанры не составляют исключения.

Напомню некоторые ключевые положения Бахтина: «Жанры, как формы целого высказывания, существуют во всех областях словесной культуры» [Бахтин 1996: 40]. «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания» [Бахтин 1996: 190]. Этим определяется, «в качестве кого и как [...] выступает говорящий человек. Различные формы речевого авторства от простейших бытовых высказываний до больших литературных жанров [...] В каких же высказываниях (речевых выступлениях) выступает лицо и нет маски, т. е. нет авторства. Форма авторства зависит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания» [Бахтин 2002: 371], т. е. *стратегическими* моментами говорения. Эти моменты кристаллизуются в *инвариантных* «жанровых схемах», которые «существенно традиционны и уходят в глубокую древность. Они обновляются в новых ситуациях. Выдумать их нельзя (как нельзя выдумать язык)» [Бахтин 2002: 371–372].

Что касается эпических жанров, то наиболее универсальная их общность состоит, как всем понятно, в повествовательной организации текста, или в *нарративности*, предполагающей некоторую событийность, нуждающуюся в повествовательном изложении. Понятие нарративности не только относительно новое, но и более глубокое, объемное, многоаспектное. В частности, фундамент той или иной нарративной стратегии — нарративная *картина мира*, определяющая природу событийности в повествуемом мире. Событийный статус рассказанного происшествия определяется, как утверждал Ю. М. Лотман, «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием» [Лотман 1970: 283].

«Картина мира» — общее наименование для множества обобщающих систем представлений о жизни: для языковой, этнической, научной, религиозной, художественной, профессиональной, возрастной, гендерной и т. п. картин мира. В каждой из таких вариаций это специфический для данной сферы общения комплекс исходных допущений о самых общих предпосылках человеческого присутствия в бытии.

Неориторика Хаима Перельмана [см.: Perelman 1958] убедительно основывается на том, что перспектива взаимопонимания, потенциально предполагаемая всяким высказыванием, требует, чтобы

говорящий и слушающий исходили из обобщенно-общих представлений об условиях того мира, в который помещается объект высказывания. «Сверхтопос согласия» (Перельман) ограничивает возможную широту мировидения некоторым ценностным кругозором исходных допущений и активизирует в сознаниях коммуникантов некоторое условное пространство и время («диегетическое» на языке современной нарратологии).

Референтная сторона высказывания, как рассуждал Мишель Фуко, «конституируется не “вещами”, “фактами”, “реалиями” или “существами”, но [...] правилами существования для объектов, которые оказываются названными» [Фуко 1996: 92]. Нарративная картина мира и представляет собой некий набор таких «правил существования», выступающий фундаментом нарративной стратегии повествования как коммуникативного поведения.

В частности, рассказывающий некоторую историю может исходить — как сознательно, так и бессознательно — из того, что в мире все уже было и снова будет, как в смене времен года. При этом истинным событием является только одно — самое первое, прецедент всех последующих подобных ему событий. Такова *прецедентная* картина мира. Это фундамент нарративной стратегии героического *сказания* — мифогенной истории о первособытии, о деяниях культурных героев, претворяемой литературой в жанр *эпопеи*, — а также фольклорной *сказки*.

Здесь персонажи являются — в терминах современной нарратологии — «акторами», исполнителями действий, они совершают то единственное, для чего они предназначены согласно их сюжетной функции (в сказке) или судьбе (в мифологическом предании). Они не свободны в выборе линии своего поведения. Такова нарративная идентичность персонажа (стратегическая «форма героя») в сказании и эпопее. Стратегической «формой авторства» (Бахтин), органичной для высказываний данного типа, выступает «хоровое» (ничье, всеобщее) слово *знания*. Нарративную стратегию с такими параметрами можно назвать *рекреативной*, т. е. «восстановительной» относительно исходного прецедента в качестве сверхсобытия.

Итак, определяющие параметры нарративной стратегии: картина мира, типовая форма героя и тип слова (типовая форма контакта между субъектом и адресатом наррации).

Повествование может строиться и на принципиально иных основаниях, нежели прецедентность. Например, на том исходном допущении, что жизнь определяется не циклическими повторениями, а верховным миропорядком, в котором неявно царит нравственный закон высшей справедливости. Здесь герой всегда свободен в своем выборе, но всякое его деяние, в конечном счете, оказывается или добрым или злым, выбор — однозначно правильным или неправильным. Такова в терминологии Перельмана *императивная* картина мира, на которой основывается нарративная стратегия *притчи*.

Впоследствии из корня притчевой нарративной стратегии развивается жанр *повести* — не в издательском значении «литературного текста среднего

объема», в терминологически обоснованном его понимании. Повесть предполагает обязательное «испытание героя», которое в этом жанре «связано с необходимостью выбора [...] и, следовательно, с неизбежностью этической оценки» [Тамарченко 2007: 19]. Такой герой предстает носителем некоего «нрава», характера, типовой жизненной позиции, а слово повествователя здесь — регламентарное слово *убеждения*. Прямое убеждение в эпическом художественном тексте обычно отсутствует, но оно может составлять императивную авторскую интенцию, определять эмоционально-волевой тон высказывания, предполагающего читателя, настроенного на извлечение нравственного урока из повданной ему истории.

Согласно формуле Бахтина, неустранимым условием событийности выступает носитель нарративного сознания — «свидетель и судия» [Бахтин 1979: 341]. Нарратор, отвечающий жанровой стратегии повести, занимает ценностную позицию именно «судии», а не случайного «свидетеля». Он не обязательно эксплицирует свой суд над участниками событий, но ему всегда известно, «где верный путь, где — неверный» (что в эпоху Горация, которому принадлежат эти слова, было категорическим условием для нарратива, достойного внимания).

Наконец, жизнь может мыслиться как поток казусных случайностей, аналогичный азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение обстоятельств. Здесь все определяется не прецедентом и не нравственным законом, но индивидуальностью персонажа и выпадающим ему «жребием», авантурным поворотом существования. Такова *окаzionale* (Перельман) картина мира, которая в отличие от прецедентно-циклической в сказании или от статично-императивной в притче предстает хаотической, не упорядоченной свыше, характеризующейся внезакономерной непредсказуемостью событий.

На такой картине мира основывается нарративная стратегия *анекдота* в византийском значении этого слова (рассказ о казусе из частной жизни известного лица), сохранившемся вплоть до Пушкина как собирателя анекдотов. Общеизвестно происхождение из анекдота *новеллы* — канонического жанра с кумулятивной схемой сюжета и непременным *пуантом*, переворачивающим исходную ситуацию. Герой анекдота и новеллы предстает частной человеческой индивидуальностью — субъектом *самопроявлений* в провокативно беспрецедентных обстоятельствах.

Анекдоты Прокопия Кесарийского были придворными слухами, сплетнями, не претендовавшими на серьезность знаний или убеждений. Присущая им «форма авторства» — «акратическое» (Ролан Барт), безвластное слово *мнения*. Мера событийности в новеллистике, где, по слову Гёте, свершаются «неслыханные события» [Эккерман 1986: 211], как и в анекдоте, определяется не с позиции «суда», а с позиции вполне субъективного «свидетеля». Таковы параметры *авантурной* нарративной стратегии, распространившейся далеко за рамки рассказывания анекдотов.

Одним высказыванием может быть реализована только одна коммуникативная стратегия. Сменить

стратегию говорения означает перейти к другому дискурсу, например, от просьбы к требованию. Это разные перформативные стратегии, различно позиционирующие инициатора и адресата высказываний.

Что касается нарративных стратегий, то поскольку статус событийности определяется ими, рассказанное событие в принципе не может быть одновременно и прецедентным, и «нудительным» (по выражению Бахтина), т. е. императивным, и случайным. Однако в реальной действительности мы имеем дело с многообразием ситуаций, в одной из которых может доминировать прецедентность жизни, в другой — моральная императивность, а в третьей — авантурная случайность. В романном жанре, открытом не только событийным пикам бытия, но и прозаическому течению непрерывной повседневности, сформировалась *вероятностная* картина мира, где векторы жизненного уклада переменчивы.

Впоследствии естественнонаучное мышление также пришло к аналогичной (научной) картине мира, обоснованной усилиями синергетики Ильи Пригожина. Вероятностная картина мира в синергетике концентрируется вокруг точек бифуркации (от лат. *bifurcus* — раздвоенный), точек неравновесного состояния открытой системы, предполагающего неизбежность преобразований. При этом вероятностью обладает далеко не любой вариант преобразования, как в окказиональном мире, а лишь некоторый спектр таких вариантов. Составляющие этот спектр траектории изменений определяются в вероятностном мире не произвольностью случая и не дуальностью добра и зла, а наличием двух или нескольких аттракторов (от лат. *attrahere* — притягивать) — потенциально возможных упорядоченностей данной системы. Их соотношение принципиально неравновесно: реализация таких возможностей вероятна в неодинаковой степени, и все же не может быть предопределена однозначно.

В рамках эпического повествования «бифуркацией» становится точка ветвления сюжетной истории: такое нестабильное положение героя в мире, при котором перемены для него становятся неизбежными. Однако вероятностью обладает далеко не любой сценарий преобразований (в отличие от авантурного мира, где может случиться все, что угодно), а лишь определенный спектр этих сценариев. При этом происходящее изменение могло бы быть и иным, но в таком случае вся последующая история сложилась бы иначе.

Именно в такой сюжетной ситуации мы застаем Обломова в начале романа Гончарова. Вероятностная картина мира классического романа предоставляет герою выбор между двумя или тремя различными ценностными системами событийности, которые открываются ему в качестве «аттракторов», притягательно, но различно воздействующих на его линию жизни. Такая нарративная стратегия буквально принуждает героя к *самоопределению*, возлагая на него ответственность за выбор одного из вероятных состояний вероятностного мира и, тем самым, за направление дальнейшего хода жизни в нем. Так, Обломов, в конечном счете, авантурной картине мира, питающей «лунатизм любви», пред-

почитает для себя принадлежность к прецедентной картине мира. А концовка романного текста исключает возможность однозначного освещения его истории, поскольку фигура нарратора двойна: прочитанный нами текст является рассказом Штольца (негативно оценивающего жизненную траекторию Обломова), но изложенным «литератором», очень напоминающим самого Обломова.

Роман осуществляет нарративную стратегию *жизнеописания*, исторический исток которой можно обнаружить в «Параллельных жизнеописаниях» Плутарха. Суть этой стратегии отнюдь не в том, что излагается полная биография героя. Роман может представить нам и относительно непротяженный фрагмент биографии. Главная особенность стратегии жизнеописания состоит в том, что рассказываемая история выстраивается как *непрямолинейная траектория существования*, проходящая через различные ситуации событийности: иногда в них превалирует прецедентность (с особым человеком происходит, то же самое, что и со всеми людьми в подобных обстоятельствах); иногда — императивность (в таких ситуациях непрослительно ошибаться в выборе своей позиции); иногда — окказиональность (авантюрная встреча случайного стечения обстоятельств и личной воли).

Так называемые малые эпические жанры новеллы и повести малы не столько по объему, сколько по причине монолитности своей *дороманной* нарративной картины мира. Иное дело — рассказ. Не в издательском значении этого слова (повествование малого объема), а в литературоведческом, терминологически отграничивающем нарративные произведения данного типа от повестей, новелл, очерков, сценков. Это явление достаточно позднее, *построманное*, реализующее романную нарративную стратегию жизнеописания, но в лаконичных композиционных формах, аналогичных повестям и новеллам, что не позволяет развернуть протяженную траекторию сюжетного существования. Вместо этого рассказ концентрируется обычно вокруг одной-двух точек бифуркации, в которых обнаруживается, с одной стороны, *непредопределенность* жизненного пути, а с другой — его внутренняя *неслучайность*.

В русской литературе жанр рассказа создан Чеховым. Даже тургеневские «Записки охотника» не являются рассказами в специальном значении данного термина. Это художественные *очерки*. Даже знаменитое «Свидание» самодовольного барского лакея и влюбленной в него крестьянки. Жанровая стратегия «Записок охотника», сформировавшаяся в недрах натуральной школы, парадоксальным образом аналогична нарративной стратегии сказания<sup>1</sup>, поскольку казус в очерке разворачивается как прецедентно образцовое событие: мол, вот так оно в жизни обычно и случается. Про «Даму с собачкой» этого никак не скажешь.

Пробы собственно рассказа, далеко еще не сформировавшегося в середине XIX столетия, конечно, встречаются у русских классиков-

романистов. Особенно интересен в этом отношении, например, экспериментальный «Господин Прохарчин» Достоевского. Однако зрелость данной жанровой ветви литературной эволюции наступает лишь с творчеством Чехова. После его зрелых рассказов обнаруживается, что нечто подобное в жанровом отношении встречалось и раньше. Исторически особо значимым является гениальный прообраз жанровой стратегии рассказа в «Повестях Белкина», которые, строго говоря, отнюдь не повести, однако и не новеллы. В них притча и анекдот встречаются лицом к лицу в сложносоставном художественном целом романного типа [см.: Дарвин, Тюпа 2001].

Впоследствии чеховский рассказ оказал решающее влияние на становление данного жанра — в его противопоставлении повестям и новеллам — не только в русской, но и в иных национальных литературах. Вот как это виделось, например, младшему современнику Чехова Сомерсету Моэму: отныне «престиж русской литературы в целом и Чехова в частности у нас очень вырос. Изменились под новым влиянием и сама английская новеллистика, и критические оценки. Ценители отворачиваются от [повествований], хорошо скомпонованных по прежним канонам, и те авторы, которые все еще усердствуют в их написании на потребу широкой публике, теперь не ставятся ни во что» [Моэм 1989: 247]. Это было написано в 1958 году, подводя итог более чем полувековому развитию жанра рассказа на английском языке.

Поэтику таких произведений определяет *взаимодополнительность* противоположных начал: анекдотического и притчевого. Чеховский «Студент», например, по рассуждению Н. Д. Тмарченко создает образцовую для данного жанра «открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона и последующего внутреннего слияния с ним. По-видимому, такая двойственность и незавершенность характеризует вообще смысловую структуру рассказа как жанра» [Тмарченко 2007: 40].

Чехов создает неопределенность нарративной картины мира, но вполне определенную неопределенность. Сформулировать ее можно примерно так: если жизнь — поток случайностей, то герой рассказа «Студент» еще неоднократно разочаруется в жизни, его радость в концовке рассказа — пустая эйфория; но если в мире, хоть и неявно, царит нравственный закон, провозглашенный Христом, то перед нами рассказ о превращении недоросля в будущего священника. В чеховедении бытуют и первое, и второе прочтения. А Чехов при этом взывает к нашей ответственности, подталкивает и самого читателя к самоопределению, к выбору картины мира, определяющей его собственную жизнь.

Рассказ как особый жанр следует нарративной стратегии жизнеописания тем, что актуализирует одновременно две базовые стратегии: императивно-притчевую и окказионально-анекдотическую. В «Даме с собачкой», например, «авантюрная» фраза «Ка-

<sup>1</sup> В качестве прецедентного «сверхсобытия» в русской литературе можно указать на «Бедную Лизу» Карамзина.

ких только не бывает в жизни встреч» соседствует с контр-авантюрной «Вот тебе и приключение».

По своей нарративной идентичности герой рассказа (как и романа) может быть определен как *личность* в собственном значении этого слова: субъект опыта и самоопределения. Стратегически соответствующим такой форме героя выступает «двуголое» слово понимания или, точнее, *постигания*. Если герой вполне и до конца понятен автору, он оказывается объектом безальтернативного знания, тогда как чеховский рассказчик, переходя от эпизода к эпизоду, приглядывается к герою, стремится глубже проникнуть в его «личную тайну». Можно сказать, что в рамках этой нарративной стратегии автор, подобно чеховскому Гурову, полагает, что «у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне». При этом конструктивным жанрообразующим моментом рассказа, формирующим сюжет и аналогичным по своей значимости пуанту в новелле, предстает кризис идентичности героя [см.: Тюпа 2017].

Многие повествования Бунина являются настоящими рассказами в предложенном понимании их жанровой стратегии. Таковы знаменитые «Легкое дыхание», «Митина любовь», «Солнечный удар» и др. «Безумный художник» — очевидная новелла; «Деревня», «Суходол» — повести. Однако обратимся к загадочному в жанровом отношении бунинскому тексту 1918 года под названием «Исход». Он напоминает лирическую прозу, хотя является несомненным нарративом. Впрочем, есть ли в этом тексте событие? Смерть, о которой сообщается в первой фразе, произошла за пределами повествования, а без событийности нарратив невозможен [см.: Шмид 2008]. Однако текст построен не итеративно (очерково-описательно), а вполне нарративно и представляет собой изысканное по своей кинематографичности сцепление кадров ментального видения, разворачивающих то, что можно вслед за Бахтиным назвать «след события» [Бахтин 1975: 339].

Проблема усложняется отсутствием основного героя, который мог бы осуществить императивно значимый выбор, или повести себя авантюрно, или исполнить некоторое предназначение. Не героем, но фокализатором повествования в «Исходе» выступает Бестужев. Именно его наблюдательность придает происходящему характер событийности, поскольку почти праздничное оживление дворовых, готовящихся к похоронам, воспринимается им как нечто неожиданное, выходящее за рамки его жизненного опыта. Тогда как остальные персонажи приобщаются к ситуации с готовностью и знанием дела. Даже сам факт смерти для них не событие: « — Чего жалеть, — серьезно сказала Наташа [...] Умерли смирно, всем так дай Бог».

Для выявления жанровой стратегии «Исхода» глядясь в нарративную картину мира данного произведения. При отсутствии ситуаций испытания жизненной позиции, или авантюрных поворотов жизненного пути, или кризисных «точек бифуркации» определяющее значение приобретает тщательное описание восхода луны на смену закатившемуся

солнцу, наступающего вслед за смертью князя «светлого и прекрасного царства ночи».

Актуализация картины мира как своего рода «календарной» цепи естественных повторов, заданная уже начальной фразой текста («Князь умер перед вечером двадцать шестого августа»), распространяется и на самую смерть, которая при этом ведущей участницей обрядовых приготовлений отрицается: « — Исход, а не смерть, родной, — сухо и наставительно поправила Евгения». Своего рода ключом к *прецедентной* картине мира служит описание нищих, запевших при въезде в усадьбу «древний духовный стих “на исход души из тела”». Их было трое: рябой парень в лазоревой рубахе с укороченными рукавами, старик, очень прямой и высокий, и загорелая девочка, лет пятнадцати, но уже мать. Она стояла с сонным ребенком на руках...». Перед нами четыре возраста — прецедентная линия всякой человеческой жизни.

Такого рода наблюдения ведут нас к пониманию событийности данного текста, который оборачивается своего рода *сказанием* о неизбежном для каждого живущего сверхсобытии «исхода души из тела». Именно оно свершается в эту ночь.

Рекреативная стратегия не несет в себе прямого «свидетельства и суда», будучи лишь воспроизведением авторитетного нарративного знания, общенародного предания. «Исход» построен не на общенародном предании, но систему персонажей этого произведения составляют носители «хорового» слова и «роевого» сознания. Из этой общности выпадает только Бестужев — фокализатор происходящего. Он является представителем читателя в повествоваемом мире (архаические сказания в таких представителях не нуждались, поскольку прецедентный событийный опыт был тогда поистине общенародным). Введение внутритекстового фокализатора представляет собой инновационный «тактический» ход в рамках глубоко архаичной жанровой стратегии, реализуемой в Новое время жанром литературно-художественного очерка, который способен питать и подлинными шедеврами эстетического творчества.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая культура // Поэтика древнегреческой литературы. — М.: Наука, 1981 — С. 3–14.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
- Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари, 1996. — Т. 5. — 731 с.
- Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. — М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. — Т. 6. — 799 с.
- Дарвин М. Н., Тюпа В. И.* Циклизация в творчестве Пушкина. Гл. 6. — Новосибирск: Наука, 2001 — С. 151–224.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
- Моэм У. С.* Искусство рассказа // У. С. Моэм. Искусство слова. О себе и других. — М.: Художественная литература, 1989. — С. 244–282.
- Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. — М.: РГГУ, 1997. — 203 с.

*Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. — М.: Intrada, 2007. — 256 с.

*Тюпа В. И.* Кризис как инвариантный конструктивный фактор жанра рассказа // Кризисные ситуации и жанровые стратегии. — М.: Эдитус, 2017. — С. 56-62.

*Фуко М.* Археология знания. — Киев: Ника-Центр, 1996. — 207 с.

*Шмид В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 304 с.

*Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. — М.: Художественная литература, 1986. — 628 с.

*Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.* La nouvelle rhétorique. — Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

#### REFERENCES

*Averintsev S. S.* Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya kul'tura // Poetika drevnegrecheskoy literatury. — М.: Nauka, 1981 — С. 3–14.

*Bakhtin M. M.* Voprosy literatury i estetiki. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. — 504 s.

*Bakhtin M. M.* Estetika slovesnogo tvorchestva. — М.: Iskusstvo, 1979. — 424 s.

*Bakhtin M. M.* Sobr. soch.: v 7 t. — М.: Russkie slovari, 1996. — Т. 5. — 731 s.

*Bakhtin M. M.* Sobr. soch.: v 7 t. — М.: Russkie slovari. Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. — Т. 6. — 799 s.

*Darvin M. N., Tyupa V. I.* Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina. Gl. 6. — Novosibirsk: Nauka, 2001 — S. 151–224.

*Lotman Yu. M.* Struktura khudozhestvennogo teksta. — М.: Iskusstvo, 1970. — 384 s.

*Moem U. S.* Iskusstvo rasskaza // U. S. Moem. Iskusstvo slova. O sebe i drugikh. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1989. — S. 244–282.

*Tamarchenko N. D.* Russkiy klassicheskiy roman XIX veka: Problemy poetiki i tipologii zhanra. — М.: RGGU, 1997. — 203 s.

*Tamarchenko N. D.* Russkaya povest' Serebryanogo veka: Problemy poetiki syuzheta i zhanra. — М.: Intrada, 2007. — 256 s.

*Tyupa V. I.* Krizis kak invariantnyy konstruktivnyy faktor zhanra rasskaza // Krizisnye situatsii i zhanrovye strategii. — М.: Editus, 2017. — С. 56-62.

*Fuko M.* Arkheologiya znaniya. — Kiev: Nika-Tsentr, 1996. — 207 s.

*Shmid V.* Narratologiya. — М.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2008. — 304 s.

*Ekkerman I. P.* Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1986. — 628 s.

*Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.* La nouvelle rhétorique. — Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

#### Данные об авторе

Валерий Игоревич Тюпа — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет (Москва).

Адрес: 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, 6.

E-mail: v.tiupa@gmail.com.

#### About the author

Valery Igorevich Tyupa — Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow).