

УДК 811.161.1

## ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО НАРРАТИВА В КНИГЕ В.П. КАТАЕВА «ТРАВА ЗАБВЕНЬЯ»

**Д.А. Романов**

Доктор филологических наук, профессор, руководитель Центра русского языка и региональных лингвистических исследований ТГПУ им. Л.Н. Толстого  
e-mail: [kafrus@rambler.ru](mailto:kafrus@rambler.ru)

**М.А. Кучерова**

Аспирант кафедры русского языка и литературы  
e-mail: [maryread409@gmail.com](mailto:maryread409@gmail.com)

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

В статье обсуждаются проблемы организации авторского нарратива в мемуарной прозе. На примере книги В.П. Катаева «Трава забвенья» рассматриваются три типа представленности авторского начала в организации повествования: 1) автор-повествователь, формирующий и контролирующий художественный мир внутри текста, 2) автор-персонаж, участник отдельных событий, отраженных в сюжете, 3) автор-абстрактный наблюдатель, комментирующий события прошлого с позиции настоящего. Каждый тип нарратива иллюстрируется текстовым материалом и интерпретируется с точки зрения композиционного устройства произведения. Прочерчивается связь типа нарратива с хронотопом текста, в чем отражается динамическая специфика мемуарного повествования. Выделяется пять хронологических отрезков изучаемого текста: 1. События юности. 2. События эпистолярного периода. 3. События периода дружбы с В.В. Маяковским. 4. События-процессы, происходящие в сознании автора-повествователя. 5. События без хронологической конкретизации (вставные сюжеты).

Доказывается, что характерной чертой исследуемого текста является ассоциативно-хронологический принцип композиции, обусловленный его жанровой природой.

**Ключевые слова:** нарратив, повествователь, лингвостилистика, коммуникация, коммуникативное пространство, ассоциация, метатекст.

### **Введение.**

В настоящее время общепринятой считается диалогическая концепция текста, согласно которой текст представляет собой самостоятельное целостное интеллектуальное образование, возникающее в результате речевого взаимодействия между коммуникантами – продуцентом речи и реципиентом [Падучева 1995: 39-48]. Применительно к литературному творчеству, помимо коммуникации внешней (автор – /текст/ – читатель), осуществляемой посредством набора речевых высказываний, удовлетворяющих коммуникативные потребности сторон такого общения, выделяется также коммуникация внутритекстовая: речь

автора-повествователя как «заместителя» конкретного автора взаимодействует с речью персонажей, выступающих как носители «чужого голоса» [Попова 2002: 68-69]. В нарратологии выявлена система взаимодействия различных типов авторского нарратива с не менее разнообразными видами нарратива отдельных героев [Можейко 2001: 491-493]. Кроме того, коммуникативность текста нередко выявляется и на уровне диалога между говорящим и его собственным текстом, т.е. на уровне метаязыковой коммуникации. Другой формой литературной коммуникации является интертекстуальная коммуникация, выделяющаяся на основании того, что «каждое речевое высказывание – звено в цепи речевого общения», обладающее «четкими границами», которые определяются «сменой речевых субъектов» и отражающее в рамках этих границ речевой процесс и, соответственно, «предшествующие звенья цепи» [Бахтин 1986: 250-297], из чего следует, что отдельно взятый текст является «междутекстом» [Барт 1994: 418] для другого текста.

В отличие от прочих жанров литературы, мемуарная литература обладает такой специфической чертой, как диалог «внутри одной языковой личности», что дает основание для выделения в таком тексте автокоммуникации. Нарратор может выступать здесь как минимум в трех ипостасях: 1) как автор-повествователь, формирующий и контролирующий художественный мир внутри текста, 2) как персонаж, участник отдельных событий, отраженных в сюжете и 3) как абстрактный наблюдатель, комментирующий события прошлого с позиции настоящего.

Говоря о художественном мире внутри текста, относящегося к документальной литературе, необходимо понимать, что мемуарная проза, по мнению ряда исследователей, представляет собой синтез документальности (воспроизведение подлинных событий окружающей действительности) и художественности (воссоздание действительности через призму авторского восприятия) [Антюхов 2001; Гаранин 1986; Полищук 1986; Симонова 2002].

### **Материалы и методы.**

Мемуарная литература представляет собой благодатный материал для исследования в различных аспектах его рассмотрения: языковом и стилистическом, историко-литературном, психологическом и психолингвистическом.

Для русской литературной традиции данного жанра XX век стал новым этапом. Ранее к мемуарным формам обращались русские поэты и прозаики: Г.Р. Державин, А.Т. Болотов, С.Т. Аксаков, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и др. Автобиографическая повесть В. П. Катаева «Трава забвенья», материал которой лег в основу настоящего исследования, считается одним из наиболее выдающихся художественно-документальных произведений второй половины прошлого столетия не

только потому, что отражает реалии современной автору действительности и дает возможность по-иному посмотреть на великих представителей русской классической литературы того времени, но еще и потому, что является художественно самоценным в языковом отношении произведением искусства, созданным в духе бунинской поэтической прозы.

В исследовании используются преимущественно методы анализа и синтеза, сопоставление текстовых фрагментов с целью изучения композиции произведения, дифференциация и определение функций каждого из возможных образов, которым может быть представлен продуцент речи в тексте мемуарной литературы, а также экспликация лексико-стилистических средств, обладающих как идейно-структурным, так и эстетическим потенциалом.

### **Результаты.**

Как уже было обозначено, в силу жанровой специфики произведения особый интерес для анализа представляет композиционно-нарративная структура текста, рассмотрение которой осуществляется посредством обращения, во-первых, к хронотопической стороне мемуарной формы с подвижной точкой отсчета и, как следствие, чередованием фрагментов прошлого и настоящего и, во-вторых, к способу репрезентации абстрактным автором воспринимаемых им явлений окружающей действительности при помощи выразительно-стилистических средств языка.

Прежде всего, попытаемся дифференцировать те ипостаси, в которых в анализируемом тексте выступает говорящий и которые обозначены личным местоимением «я», по своему грамматическому значению отсылающим нас к конкретному единоличному субъекту. Ведущим нарратором здесь является условно названный нами *автор-повествователь* – создатель художественного мира текста. *Абстрактный же автор-наблюдатель* [Шмид: 2003], чье имя совпадает с именем конкретного автора, в свою очередь, перемещается во времени, синтезируя воспоминания в определенную, относительно хронологизированную последовательность, формирующую сюжет «Травы забвенья».

Помимо указанных двух ипостасей нарратора можно выделить еще одну – *лирического субъекта*, внутренний мир которого выступает как бы «предметом речи». В этом отношении пространства, представленные в произведении, соотносятся с основными вехами жизни, закрепившимися в пространственно-временном континууме: мир абстрактного автора осознается читателем как пространство настоящего, а все описываемые события, относящиеся к миру лирического субъекта, – как пространство прошлого. Такое соотношение выражается при помощи активного использования соответствующих видовременных глагольных форм

(отмечены *полужирным курсивом*) и адвербиальных слов темпоральной семантики (отмечены *полужирным шрифтом*), а также обстоятельств времени, выраженных сочетанием существительного с предлогом и указательного местоимения *тот*: «**Теперь** я так писать *стесняюсь*. **Постарел**. **Остепенился**. **Пора** и о душе подумать, **стал** мовистом...»; «...в то время никто никого **не признавал**. Это **было** признаком хорошего литературного тона. ...**Как и теперь**, впрочем...»; «Книга, которую я **сейчас пишу**, **есть** в какой-то мере «история собственного произведения» ...»; «**Вижу** большое общество на дачной веранде. В сущности, **не вижу**, а **заставляю** себя увидеть, как бы шаря впотьмах вокруг таинственного механизма памяти и наугад касаясь грубыми пальцами самых его сокровенных узлов...» [Катаев 1967: 28–178].

Тем не менее по мере повествования нередко встречается намеренное подчеркивание рассказчиком подвижности точки отсчета: «**В двадцатых годах** я бы непременно написал: *бристольский воротничок. ...Но до двадцатых годов было еще ой как далеко, целая вечность!*»; «**Теперь** – **больше сорока лет тому вперед** – я **перебирал** (или **перебираю?**) обветшалые листки с ломко-осыпающимися краями, как бы сожженными серной кислотой времени...»; «То, что **было тогда** «**тому вперед**», **теперь стало** «**тому назад**»...»; «По отношению к прошлому будущее находится в настоящем. По отношению к будущему настоящее находится в прошлом. Так где же **нахожусь** я сам? ...Неужели для меня **теперь нет постоянного места в мире?** ...Или «**теперь**» – это то же самое, что «**тогда**»?» [Катаев 1967: 28–178]. Приведенные примеры иллюстрируют идею относительности, несущественности времени в целом, прослеживающуюся на протяжении всего повествования и находящую воплощение в лирических отступлениях, которые вводит абстрактный автор. Примечательно, что в последнем примере говорящий употребляет наречие *где* (а не *когда*), определяющее пространственную характеристику и подтверждающее тезис о том, что время уподоблено пространству.

В отличие от пространства абстрактного автора, представленного в форме мемуарной рамки произведения (заметок, оценок, размышлений, ассоциаций), маркируемой преимущественно рефлексивами (например, *в сущности, впрочем, если хотите* и т.д.) – пространство прошлого выступает в качестве относительно конкретных сюжетных фрагментов, организованных в соответствии с каноническими категориями литературного произведения: здесь наличествуют конкретное место действия (Одесса, Москва, Париж, Магнитогорск), система образов (включая образы И.А. Бунина, В.В. Маяковского и др.), сюжетная линия. Внутри этих фрагментов конкретный автор выступает как лирический субъект, кроме той части текста, где вводится еще более абстрактное лицо

как предмет речи – Рюрик Пчёлкин. Несмотря на то, что автор указывает на замещение этим лицом своего «я» (*«Я дал ему **свою** телесную оболочку и живую душу, но имени своего давать не захотел...»* [Катаев 1967: 67].), в тексте угадывается стремление автора показать свою отдаленность, абстрагированность Я-настоящего от того фрагмента жизни, в котором «вместо него» живет Рюрик Пчёлкин (*«После этого я вздохнул с облегчением, отныне переложив все свои заботы на чужие плечи...»* [Катаев 1967: 69]).

Кроме того, нередко фрагменты, возникающие в пространстве прошлого для пояснения, конкретизации или включения дополнительной информации: таков, например, фрагмент, рассказывающий о посещении главным героем поэта Федорова, встреча с которым происходит в еще более отдаленный момент в прошлом, чем знакомство с И.А. Буниным, открывающим первый сюжетный отрезок. Включение подобных фрагментов в очередной раз отсылает нас к подвижности точки отсчета, в которой находится абстрактный автор, синтезируя воспоминания в целостный текст.

Анализируя композицию, следует упомянуть о наличии в тексте вставных сюжетов. К ним относятся и рассказ В.В. Маяковского о А.А. Блоке, и «Сказка о подушке» (*«...С некоторого времени царь потерял способность спать...»* [Катаев 1967: 112]), вводящаяся как лирическое отступление с целью описания абстрактным автором своего эмоционального состояния через развернутый метафорический образ *царя*, 'того, кто подчиняет окружающих своему влиянию или превосходит всех в каком-либо отношении' [МАС: 4: 868], потерявшего покой. Подобный образ по своим дифференциальным семам сопоставим с единоличным владельцем чего-либо, по аналогии с которым возникает образ автора как единоличного владельца своего сознания, своей памяти. Переход от одного фрагмента к другому, как правило, оформляется многоточиями (например, *«...После взятия Перекопа...»*), заголовками (*«Сказка о подушке», «Из воспоминаний о Маяковском. Стружки»*), риторическими фигурами (например, *«...но как же все это случилось? Что между нами общего? Почему я его так страстно люблю? Ведь совсем недавно я даже не слышал его имени... И вдруг в один прекрасный день, совершенно неожиданно, он стал для меня божеством... Давайте разберемся...»* [Катаев 1967: 88–117]).

Следует обратить особое внимание на ассоциативно-хронологический принцип компоновки событий, обслуживающий переходы из одного пространства в другое. Так, уже на первых страницах произведения мы встречаем описание абстрактным автором, находящимся в момент речи в пространстве настоящего, форм и цветов мира природы, посредством наблюдения за которыми обслуживается связь с прошлым:

«...Я был весь, без остатка, поглощен **рассматриванием спелого красного цветка**... **Пожелтевшие** зубчики преградили путь осы в **темно-красную середину агонизирующего цветка**, где как бы горел угрюмый **огонь** войны, грядущей революции, приближение которых было **еще** вне моего сознания. Другой цветок уже был мертв, и по его мертвой плоти ползали маленькие **рыжие** муравьи... Я **снова** вижу этих маленьких хрупких муравьев, и они мне кажутся **теми же самыми**...» [Катаев 1967: 128]. Это объясняется восприятием окружающей действительности в неотделимости от определяющих её характеристик (цвета и формы, звучания, вкуса и запаха, текстуры и температуры), распознающимися основными органами чувств.

В тексте, помимо зрительных ассоциаций, часто встречаются также и слуховые, и осязательные, и обонятельные ассоциации, находящие воплощение в лексико-семантических вариантах с соответствующими семами: «**Высунувшаяся из... горячего** [температура] куста **длинная горизонтальная** [геометрическая форма] ветка... протянула мне соцветие, и **самый крупный** [размер формы] цветок... остановился перед моими глазами, и тогда я легко и без усилий вспомнил **точно такое же знойное** [температура] июльское утро...». «**Вижу** [зрительный образ] большое общество на дачной веранде...»; «...провод в это время **пел виолончелью** [звук]...»; «...стихи **запели**, как **скрипка** [звук]...»; «...**скрип** [звук] пыльного гравия...»; «с... **ярким** [зрительный образ] полом... в **янтарно-охряных** [цвет] досках которого **лазурно** [цвет] отражалось **небольшое** [размер формы] окно...»; «мертвыми **паузами** [звук (отсутствие звука)] падали **увесистые** [вес] капли, производя короткие, однообразно-музыкальные удары разных **тонов** [звук (звукоподражание)]: «...**библь!**... **бобль!**... **бабль!**... **бубль!**...»...»; «**желтая** [цвет] **душистая** [запах] солома»; «**свинцовое** [текстура] **гудение** [звук] крови, **разогретой до сорокаградусной температуры**... [температура]»; «...заметался **зигзагами**... [геометрическая форма]»; «**запах** кунжутного масла» [запах] и др. [Катаев 1967: 28–178].

Рассуждения о материальных формах, одной из которых лирическому субъекту представляется его собственное существо («...сам я – как таковой – непрерывно **изменяюсь**, населяя окружающую меня среду огромным количеством своих отражений. ...я так же бесконечен, как материя, из которой состою. Отсюда моя постоянная взаимосвязь со всеми материальными частичками, из которых состоит мир...» [Катаев 1967: 115]), связаны с восприятием абстрактным автором себя как части мирового бытия. Среди всех материальных форм, по нашему мнению, автор особенно выделяет многообразие форм и цветов живой природы и мира растений в частности, что отражается в метаязыковом комментировании, объясняющем или оценивающим преимущественно

лексику, обозначающей растения (*трава, бигнония, луковая шелуха, солома, жасмин, мак, кунжут* и т.д.). Даже в заглавии к тексту в виде метафоры в родительном падеже *трава* используется как форма забывания, неизбежного ухода жизни в пространство прошлого.

Стоит обратить внимание на такую специфическую черту анализируемого текста, как частотность употребления лексики, называющей цвета, в особенности многократное использование номинаций оттенков «теплой» части цветового спектра: *оранжевый, шафранный, тигрово-абрикосовый, зловеще воспаленный, буддийски-красный, бархатисто-бордовый, багрово-оранжевые, красный цвет петушиного гребня, янтарно-охряный, спелый красный, маково-красный, агония красных огней* и т.д. При этом наблюдается корреляция между основными вехами жизни, вынесенными в повествование, и изменением насыщенности воспринимаемого цвета. С течением времени в сознании лирического субъекта цвета-стимулы градационно изменяются: если в период юности сознание автора реагирует на более яркие оттенки цветового спектра, что отражается в употреблении колоративов (преимущественно оттенки красного; примеры см. выше), то в условной середине жизни наблюдается преобладание деталей, при характеристике которых используются слова, связанные с жёлтым цветом: *грустный золотистый день, желтоватый свет луны, желтизна ясеневого столика, жёлтая книжечка, жасмин с жёлтой серединкой, осино-жёлтое полотнище, канареечно-жёлтые тоги, золотистый сумрак* и т.д.; в еще более поздний период на первый план в сознании говорящего выходят номинации неярких цветов, тяготеющих к белому или, наоборот, темному или к прозрачному: *водянисто-пепельная тень, побелевшие пальцы, серебряный куст, цвет белой мыши с розовыми глазами, ртутно-белые лампочки витрин, серо-стальные каски, прозрачно-белое лицо* и т.д.

Примечательно, что бигнония, за которой наблюдает абстрактный автор в настоящем и которая служит стимулом для возникновения ассоциаций с прошлым, тоже постепенно меняет свою окраску: «...из *оранжевых, шафранных* делаются *красными... тигрово-абрикосовым цветом, зловеще воспаленным в середине...*»; «...в этом соцветии имеются *цветки всех возрастов, от совсем маленьких, как недоразвившийся желудь, цветков... размером с ноготок – до бархатисто-бордовых красавцев в полном расцвете – цветов-королей – и, наконец, до цветов-трупов, чьи обесцвеченные пустые чехольчики являют страшный вид коричневого гниения...*». Это наблюдение нарратора отражает развернутую хронологическую метафору: течение человеческой жизни уподоблено цветовой динамике растения.

При рассмотрении средств выразительности, присущих повествованию, обращает на себя внимание эмоциональность абстрактного

автора, нашедшая отражение в языковых знаках и изменяющая свою интенсивность, во-первых, по мере взросления рассказчика и, во-вторых, в зависимости от степени детализации изображаемого отрезка времени.

Эмоциональность лирического субъекта, выступающего, как уже говорилось, в качестве говорящего, выявляется при помощи стилистических средств различных языковых уровней, преимущественно лексико-семантических вариантов (ЛСВ) и синтаксических конструкций разных типов. Лексико-семантические варианты при этом характеризуются наличием отчетливо-выраженного прагматического компонента значения, в состав которого входят оценочная, эмотивная, коннотативная семы, и (или) относительностью к определенному тематическому полю, концептуально связанному с репрезентацией различных эмоциональных состояний лирического субъекта: *грустный золотистый день, небо со зловецим, металлическим оттенком, угрюмый огонь войны* и т.д.

Наряду с отдельными лексико-семантическими вариантами, созданию образной выразительности, усиливающей экспрессивность лирического субъекта, способствует использование метафор, аллюзий, реминисценций, нередко – прямого цитирования деятелей искусства, мыслящихся повествователем как наиболее авторитетные и удачные языковые варианты.

Значительную роль для формирования модальности лирического субъекта, в частности, выражения его эмоционального состояния в конкретный момент речи, играет эмоционально-оценочный синтаксис, основным средством которого для данного текста выступают риторические фигуры: риторический вопрос и риторическое восклицание, наиболее часто встречающееся в период юности при выражении восхищения объектами окружающей действительности («*время от времени останавливаясь и любуясь открытым морем с белоснежными барашками волн, откуда дул такой чистый и такой широкий ветер!*») и в поздний период при выражении тоски по ушедшему (наиболее показательно в этом отношении риторическое восклицание «*Кто вернет мне эту ночь!*»).

Частотно употребление различного рода повторов, усиливающих и эмоционально окрашивающих важность того, о чем говорится. В качестве примера приведем некоторые из фрагментов описания прощания с Маяковским «*А он все лежал, и лежал, и лежал на спине, уже начисто выбритый, в спокойной, совсем несвойственной ему позе...*»; «*Зал был узкий. Гроб был узкий, красный, по росту Маяковского – длинный. Над гробом узкая, резко обрезанная, четырехугольная черная декоративная плоскость... Гроб был мелкий, стоял невысоко...*» [Катаев 1967: 134]. Или, например: «*Книга, которую я сейчас пишу, есть в какой-то мере «история собственного произведения» – точнее, одного из моих*

произведений, романа «Ангел смерти», который я **мечтал** написать всю свою жизнь, но так и не написал. И он навсегда остался лишь моей **мечтой**. ...Книга **мечты**...» [Катаев 1967: 89]. Периодически встречаются семантические повторы, выполняющие схожую функцию: «Она [поэзия] была **тут, рядом, вся на виду, она сразу попала в руку** – стоило лишь **внутренне ощутить ее поэзией**...» [Катаев 1967: 104].

Нередко повторяются целые предложения, что создает, с одной стороны, эффект кругового движения и замкнутости, заикленности сознания на одной идее или внутри одного чувства, а с другой – звуковую ассоциацию с ритмичными ударами метронома: «...И на заре какой-то новой жизни... И на заре какой-то новой жизни... И на заре какой-то новой жизни...»; «...все перепуталось... все перепуталось... все перепуталось...» [Катаев 1967: 117-119].

Абстрактный автор периодически использует вставные конструкции, оформляемые глаголами в форме императива и, следовательно, призывающими читателя к действию, на которое указывается в дифференциальных семах лексического значения (например, «...**представьте себе**...»). Речевые отрезки другого плана («**Легко можно представить**...») здесь выполняют ту же функцию. Таким образом, абстрактный автор без конкретизации частично эксплицирует образ потенциального собеседника, следующего за его мыслью по ходу рассказывания, что подталкивает нас к мысли об образе абстрактного читателя как о «конструктивном элементе повествования, влияющем на способы организации материала» [Павлова 2019: 68].

К тому же выводу приводит и многократно встречающееся метаязыковое комментирование, условно ориентирующее текст для читательского восприятия. В данном случае под «**метаязыковым комментированием**» речемыслительного процесса понимается использование «знаков языка, функционирующих только как интерпретационные компоненты сообщения» [Романов, Кучерова 2022: 154]. В силу жанровой специфики мемуарной литературы, обогащенной цитатами из произведений художественной литературы, преимущественно поэтической, интерпретационная функция реализуется на различных уровнях организации текста.

Прежде всего, абстрактный автор использует его для маркирования речевых фрагментов, мыслящихся им как наиболее уместные, с целью осуществления успешной коммуникации с адресатом посредством произведения искусства, содержание которого должно быть передано образно и с максимальной точностью. Подобного рода метаязыковое комментирование осуществляется абстрактным автором самостоятельно («...**просто-напросто высмеяв его как весьма посредственного – точнее, никуда не годного – сочинителя**...»; «...уж конечно ничего общего не

имеющий с Революцией, **точнее сказать**, никак не принимающий ее, даже прямо враждебный ей...» [Катаев 1967: 121].) или с отсылкой на иное лицо (например, «...девушку из совпартшколы нужно было писать совершенно по-новому, небывало и, как сказал бы Осип Мандельштам, «на разрыв аорты»...» [Катаев 1967: 134]).

В то же время метаязыковое комментирование является неотъемлемой частью идейно-композиционной структуры произведения. С одной стороны, оно подчеркивает внимательное отношение лирического субъекта к языку, который он выбирает для кодирования информации. Это подтверждается тем, что абстрактный автор в потоке мысли рассуждает о различного рода материальных формах, фигурах и заключенных в них смыслах, в частности, о языковых знаках, характеризующихся наличием плана выражения и плана содержания, о названиях и именах. Таких примеров в тексте множество – приведем лишь некоторые из них: «Садовник сказал, что это растение **называется «бигнония»**...»; «Вода... была так достоверна, – **теперь бы я сказал: стереоскопична**, – словно я издали смотрел на нее в хороший морской бинокль...»; «...человека втрое больше мучает вид предмета, если он не знает его названия. Давать имя окружающим вещам – быть может, это одно и отличает человека от другого существа. Но у меня нет такого запаса слов, чтобы назвать миллионы существ, понятий, вещей, окружающих меня... Не имеющие имен вещи и понятия стоят в стеклянных шкафах вечности»; «И потом **вместо «передай»** – это изысканное, великосветское: «**скажи**»...»; «Пишу «**гражданка**» потому, что в то легендарное время дореволюционные слова вроде, «**барышня**» или «**мадемуазель**» были упразднены, а слово «**девушка**» как обращение к девушке, впоследствии введенное в повседневный обиход Маяковским, еще тогда не вошло в моду и оставалось чисто литературным. Сказать же «**молодая особа**» было слишком в духе Диккенса, старомодно, а потому смешно и даже непристойно. «**Красавица**» – еще более смешно. «**Дама**» – оскорбительно-насмешливо. Оставалось «**гражданка**» – что вполне соответствовало духу времени...»; «"Вот капля, как шляпка гвоздя, упала – и, сотнями игол затоны прудов бороздя, сверкающий ливень запрыгал" – ...магическая сила этого образа... в звуках "пля" "шля", вызывающих в представлении читателя... таинственно присутствующий за пределами словесной ткани звук этой самой капли, похожей на шляпку гвоздя, – звук шлепанья по воде пруда...» [Катаев 1967: 105–156].

Кроме того, в качестве метаязыковых комментариев выступают также те фрагменты, которые оцениваются как интерпретационные или оценочные по отношению к цитатам – речевым отрезкам, взятым из художественных произведений, при помощи которых репрезентируется образ какого-либо объекта действительности: от сюжетного хода до

эмоционального состояния: «...и кровавый закат над городом, навсегда для меня связанный со стихами:

*«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю! Италия! Германия! Австрия! И на площадь, мрачно очерченную чернью, багровой крови пролилась струя!»*

*И с другими, еще более страшными:*

*«Мама и убитый немцами вечер».*

*«Ах, закройте, закройте глаза газет!»...» [Катаев 1967: 118].*

Подобная рефлексия, на наш взгляд, связана с выбором лирическим субъектом работы со словом в качестве основного рода деятельности: журналистика, эпистолярная переписка, проза и поэзия.

Приводящиеся внутри «Травы забвенья» цитаты воспринимаются нарратором, очевидно, как звучащая поэтическая речь, синтез «музыки слов», имеющие, как мы выяснили ранее, большое значение при формировании образа окружающего мира в сознании автора-повествователя, что в очередной раз подтверждает впечатлительность юности, при рассказе о которой эти фрагменты встречаются чаще и в более масштабной форме.

#### **Обсуждение результатов.**

Обозначим основные нарративные особенности анализируемого художественно-документального текста, выявленные в ходе анализа.

Во-первых, говорящий может быть представлен в одной из трех образов: 1) автора-повествователя, организующего художественную действительность произведения (в том числе хронотоп, являющийся для данного текста основной композиционно-нарративной категорией); 2) абстрактного автора-наблюдателя, который, находясь в пространстве настоящего комментирует прошлое; 3) лирического субъекта, появляющегося перед читателем в конкретном сюжетном отрывке.

Во-вторых, детальное рассмотрение композиции позволяет выделить пять типов перемежающихся фрагментов, тесно соотносящихся с периодами жизни автора-повествователя и характером его работы над текстом мемуаров:

1. События, происходящие в период юности до прощания с И.А. Буниным;

2. События, происходящие в период переписки, где основное действующее лицо – Рюрик Пчелкин (до похорон отца);

3. События, происходящие в период дружбы с В.В. Маяковским;

4. События-процессы, происходящие в сознании автора-повествователя в момент речи, или создания мемуарного произведения («набора воспоминаний»);

5. Вставные сюжеты, которые могут относиться как к частному сюжету, так и к психическим процессам в сознании нарратора.

Характерной чертой исследуемого текста является ассоциативно-хронологический принцип компоновки перечисленных выше фрагментов, использование которого объясняется жанровой природой произведения: воспоминания выступают в качестве комплексов мыслительных операций, определяемых психикой человека, реагирующей на конкретные внешние стимулы (эмоции, цвета, звуки, запахи и т.д.)

Кроме того, важным и в идейном, и в композиционном отношении элементом текста является метаязыковое комментирование, проявляющееся на различных уровнях: от комментирования лексико-семантических вариантов избираемых слов до интерпретации фрагментов произведений искусства.

### **Заключение.**

Исследование особенностей авторского нарратива в книге В.П. Катаева «Трава забвенья» доказывает, что мемуарная литература, являясь синтезом документального и художественного начал, отражает многие специфические формы авторского моделирования текста.

С одной стороны, она позволяет увидеть прецедентные феномены (личности, события и т.д.) в оценке современников, на основании чего формируется представление о них и как о фактах историко-литературного процесса, и как о конкретных исторических, психологических и других типах.

С другой стороны, именно в мемуарной литературе находит воплощение такой способ выражения действительности, который открывает читателю «внутренний мир» произведения, тайны его устройства, сам процесс создания, возникающие при этом сложности и проч. В подобной литературе акцентирован процесс авторского познания окружающего мира и поиска адекватных способов репрезентации его результатов в языковой форме. Здесь заострено выражение эмоций и ассоциаций, что повышает воздействующий потенциал текста.

### **Библиографический список**

*Антюхов А.В.* Русская мемуарно-автобиографическая литература XVIII в. (Генезис. Жанрово-видовое многообразие. Поэтика): автореф... д-ра филол. наук. М., 2001. 34 с.

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.

*Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 250-297.

*Гаранин Л.Я.* Мемуарный жанр советской литературы: историко-теоретический очерк. Минск: Наука и техника, 1986. 222 с.

*Катаев В.П.* Трава забвенья. М.: Детская литература, 1967. 225 с.

*Можейко М.А.* Нарратив // Постмодернизм: энциклопедия / под ред. А.А. Грицанова, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 491–493.

*МАС* – Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

*Павлова С.Ю.* Повествователь в «Мемуарах» кардинала де Реца // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. №5. С. 67-76.

*Падучева Е.В.* В.В. Виноградов и наука о языке художественной прозы // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 3. С. 39-48.

*Полищук Н.Б.* Советская литературная мемуаристика 30-х гг. (процесс формирования и развития жанров): автореф... канд. филол. наук. Одесса, 1986. 16 с.

*Попова Е.А.* Художественный текст в процессе литературной коммуникации // Русский язык в школе. 2002. №6. С. 68-72.

*Романов Д.А., Кучерова М.А.* Виды метаязыковых комментариев в текстах Д.В. Григоровича [Электронный ресурс] // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2022. № 3 (46). С. 153-163. URL: [https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get\\_pdf/4627/](https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4627/) (дата обращения: 04.03.2023).

*Симонова Т.Г.* Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра: учеб. пособие. Гродно: ГрГУ, 2002. 120 с.

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

## References

*Antyukhov A.V.* Russian memoir-autobiographical literature of the 18th century. (Genesis. Genre-species diversity. Poetics): Author's abstract ... of Dr. Philol. Sciences. M., 2001. 34 p.

*Bart R.* Selected Works: Semiotics. Poetics. M.: Progress Publishing Group, Univers, 1994. 616 p.

*Bakhtin M.M.* The problem of speech genres. MM. Bakhtin Aesthetics of verbal creativity. M.: Art, 1986. S. 250-297.

*Garanin L.Ya.* Memoir genre of Soviet literature: historical and theoretical essay. Minsk: Science and technology, 1986. 222 p.

*Kataev V.P.* Grass of oblivion. M.: Children's literature, 1967. 225 p.

*Mozheiko M.A.* Narrative // Postmodernism: encyclopedia / ed. A. A. Gritsanova, M. A. Mozheiko. Minsk: Interpressservice; Book House, 2001, pp. 491–493.

*MAS* - Dictionary of the Russian language: In 4 volumes / RAS, Institute of Linguistics. research; Ed. A.P. Evgenieva. 4th ed., ster. M.: Rus. lang.; Polygraphic resources, 1999.

*Pavlova S.Yu.* The narrator in the "Memoirs" of Cardinal de Retz. Bulletin of Moscow University. Series 9. Philology. 2019. No. 5. pp. 67-76.

*Paducheva E.V.* V.V. Vinogradov and the science of the language of artistic prose. Izv. RAN. ser. lit. and yaz. 1995. V. 54. No. 3. S. 39-48.

*Polishchuk N.B.* Soviet literary memoirs of the 30s. (the process of formation and development of genres): Author's abstract ... cand. philol. Sciences. Odessa, 1986. 16 p.

*Popova E.A.* Artistic text in the process of literary communication. Russian language at school. 2002. No. 6. pp. 68-72.

*Romanov D.A., Kucherova M.A.* Types of metalinguistic comments in the texts of D.V. Grigorovich [Electronic resource]. Theory of language and intercultural communication. 2022. No. 3 (46). pp. 153-163. URL: [https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get\\_pdf/4627/](https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4627/) (date of access: 04/03/2023).

*Simonova T.G.* Memoir prose of Russian writers of the XX century: poetics and genre typology: Proc. allowance. Grodno: GrGU, 2002. 120 p.

*Schmid W.* Narratology. M.: Languages of Slavic culture, 2003. 312 p.