

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет филологический
Кафедра общего языкознания
Специальность 050301.65 Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

зав. кафедрой общего языкознания

_____ Т.В. Мамаева

«___» декабря 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

Языковые особенности выражения образа автора в произведениях Ю.В. Мамлеева

Выполнила студентка группы _____
(Номер группы)

А.А. Шевеленкова _____
(подпись, дата)

Форма обучения заочная

Научный руководитель
к.ф.н., доцент кафедры общего языкознания
А.В. Кипчатова _____
(подпись, дата)

Рецензент
к.ф.н., доцент кафедры современного русского языка и методики
Т.П. Жильцова _____
(подпись, дата)

Дата защиты 22.12.2015 г.

Оценка _____

Красноярск-2015

Содержание:

Введение.....	3
Глава I. Образ автора в современной филологии.....	5
I.1. О понятии «образ автора».....	5
I.2. Образ автора – образ рассказчика.....	14
I.3. О понятии «нарратор».....	17
I.4. Приёмы субъективации автора в тексте.....	24
Глава II. Глава II: Языковые средства Ю.В. Мамлеева в романе «Другой».....	28
II.1. Биографическая справка.....	28
II.2. О понятии «метафизический реализм».....	33
II.3. Обзор прозы Ю.В. Мамлеева, эволюция повествовательной манеры писателя.....	36
II.4. Анализ романа «Другой», раскрытие приёмов субъективации автора.....	40
Заключение.....	49
Список литературы.....	51

Введение

Существует немало научных трудов, рассматривающих то или иное произведение с художественной или смысловой точек зрения. Однако в лингвистике наиболее изучаемым феноменом можно назвать филологический анализ текста, центральной категорией которого считается образ автора.

Такой способ постижения текста позволяет связать воедино его композиционно-структурные, художественные и речевые (лингвистические) особенности, давая простор для научных изысканий филологам и языковедам.

Образ автора изучается уже не первое десятилетие, однако, несмотря на вклад таких учёных как Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, Н.М. Шанский, Л.А. Новикова и др., эта тема по-прежнему актуальна. Связано это с не изученностью целого ряда аспектов научной проблемы: отсутствуют обобщающие работы; нет устоявшейся и тщательно разработанной терминосистемы. Не говоря уже и о том, что образ автора в нескольких произведениях одного писателя остаётся также практически не изученным.

Следует отметить, что творчество Ю.В. Мамлеева исследовано достаточно слабо. В России первыми серьезными исследованиями филологи занялись в начале XXI века, до этого момента можно было изучать лишь краткие отзывы – российский философ, политолог и литературовед А. Дугин пишет статью в «Новой газете», в которой отмечает, что в прозе Ю. Мамлеева, несмотря на всё «мракобесие», «явно проступает какая-то нагрузка, какой-то невероятно важный смысл, какая-то жуткая истинность» [Дугин А. 1996: 8].

В «Литературной газете» в 1992 году выходит статья критика М. Одесской, в которой она проводит аналогии между творчеством Ю.В. Мамлеева и Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстова, А.П. Чехова, основываясь на запредельной тяге перечисленных писателей к загробному

миру. Также критик отмечает, что Ю.В. Мамлееву свойственен гротеск, сходный по художественной манере Ф. Сологубу [Одесская М. 1992: 4].

В числе филологических исследований: монография Розы Семькиной «О «соприкосновении мирам иным»: Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев» (Барнаул: Барнаульский государственный педагогический университет, 2007); диссертация кандидата филологических наук Якуниной Ольги Владимировны «Повествовательная структура малых эпических форм в прозе Юрия Мамлеева» (Астрахань: Астраханский государственный университет, 2010).

Малоизученность творческого наследия Ю.В. Мамлеева является прямым обоснованием **актуальности** разрабатываемой в данной дипломной работе темы.

Цель моей работы – описать основные языковые приёмы, раскрывающие образ автора в романе Ю.В. Мамлеева «Другой».

Предметом исследования будет являться образ автора в пределах филологического анализа художественного произведения как категории целостного, всестороннего анализа текста.

Объектом исследования будет являться система словесно-эстетических форм, согласно которым появляется возможность выявить образ автора как вершину субъектной организации текста произведения.

Задачи:

1. Рассмотреть теоретические основы понятия «образ автора» в филологических науках.
2. Выявить и описать приёмы авторского повествования.
3. Описать приёмы субъективации авторского повествования.

В качестве рабочей гипотезы исследования я беру утверждение о том, что если образ автора будет изучен на основе объективного описания композиционно-структурных и образно-языковых особенностей романа, это поспособствует более глубокому проникновению в смысловую значимость выбранного текста.

Глава I. Образ автора в современной филологии.

I.1. О понятии «образ автора»

Язык – необходимое условие существования общества, его материального и духовного бытия. Ключевая функция языка – коммуникативная, именно посредством языка мы способны наладить общение друг с другом.

Художественный текст – это также попытка наладить общение, но уже на другом уровне: это контакт автора и читателя, их взаимодействие. Задача автора – подобрать такие слова, выстроить текст таким образом, чтобы достичь своих коммуникативных целей. В разговорной речи это восполняется вербальными и невербальными жестами, что делает коммуникацию непосредственной. Обращаясь к художественному тексту, мы в первую очередь должны понимать, что это продукт авторской деятельности и его цель – произвести определённое впечатление на читателя.

Образ автора в этом контексте выступает как субъект текста. В лингвистике этой теме уделяется немало внимания, что связано со смещением интереса в антропоцентрическую область: текст больше не является автономным синтаксическим целым, существующим в отрыве от писателя. По мнению Е.И. Орловой, образ автора является цементирующей основой всего литературного произведения, залогом единства всех составляющих текста [Орлова Е.И. 2008: 4].

Интересен также взгляд Бразговской Е.Е. на образ автора с точки зрения философии языка: экстенциональную область текста, как и знака вообще, обеспечивает отсылка к референтам, а интенциональная (смысловая) – способом их отображения. Далее она пишет, что экстенционал текста представляет собой структурированное множество предметов, к которым ситуативно прилагается текст: объект/субъект, локализованные в пространстве и времени, организованные условиями той или иной ситуации. Из этого она делает вывод, что экстенционалом текста-знака будет являться ситуация как таковая, а интенционалом – индивидуально-авторский способ её

представления [Бразговская Е.Е. 2006: 20]. Кроме того, исследовательница отмечает, что референтами текста могут становиться и другие тексты: тексты культуры, представление автора о фрагменте действительности, «текст памяти» познающего субъекта [Бразговская Е.Е. 2006: 21]. С этой позиции мы можем утверждать, что любой художественный текст также является референцией, то есть соотношением знака и объектов внеязыковой действительности в процессе коммуникации. Для нашего исследования в первую очередь важно понимать, что текст невозможен без авторского «я», как и авторское само по себе может ничего не представлять, пока не будет воплощено в художественный текст.

В лингвистический оборот термин «образ автора» впервые ввёл В.В. Виноградов. В первую очередь, он указывает на языковые особенности текста как на определяющие авторскую суть, эстетическую позицию автора, поэтику и особенность литературной эпохи [Виноградов В.В. 1971: 106]. Также исследователь приводит слова А.Н. Соколова о том, что «образ автора – это, говоря шире и точнее, выражение личности художника в его творении... это не стиль, и не личность является основой стилевого единства в искусстве. Эту основу надо искать в эстетических и идеологических предпосылках стиля» [Виноградов В.В. 1971: 108]. Образ автора, по В.В. Виноградову, это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта [Там же: 113].

Однако до того как термин «образ автора» стал применяться в русской лингвистике, исследованиями, посвящёнными месту автора в тексте занимался Л.В. Щерба. Именно он положил начало новому научному направлению под названием филологический анализ текста, о чём свидетельствует его статья «Опыты лингвистического толкования стихотворения», написанная в первые послереволюционные годы. В этой статье Лев Владимирович Щерба рассматривает на примере стихотворения А.С. Пушкина «Воспоминания» различные способы трактовки текста, в зависимости от контекста, который вкладывал в произведение сам автор и от

тех контекстов, которые обусловило социальное окружение поэта. В частности, он отмечает, что «письменная наша нотация крайне несовершенна и очень многое оставляет необозначенным, так что многое в тексте можно произносить, а следовательно, и понимать по-разному, и необходимы большая опытность, литературная начитанность и тонкое знание языка, для того чтобы правильно произносить текст или, что то же, правильно угадывать замысел автора» [Щерба Л.В. 1957: 26-44].

Главной целью филологического анализа текста является выявление системы языковых средств, передающих идейно-тематическое и эстетическое содержание текста, выявление зависимости отбора языковых средств от прогнозируемого автором эффекта речевого воздействия [Васильев А.Д. 2015]. Важно понимать, что языковые средства в каждом произведении так или иначе образуют некую систему, которую читателю или исследователю можно попытаться разгадать и упорядочить. Но в центре внимания такого исследования всегда будет текст.

В «Словаре лингвистических терминов» Т.В. Жеребило мы находим следующее определение: «Филологический анализ текста – это метод исследования текста, нацеленный на то, чтобы показать культурологический статус текста через взаимную обусловленность формы и содержания текста и их соответствие замыслу автора. Этому методу присущи следующие принципы: историзм, антропоцентричность, культурологическая направленность, комплексный интегральный характер, лексико-центричность. Комплексный филологический анализ текста включает в себя лингвистический, стилистический, литературоведческий анализ. Ф.а.т. обобщает и синтезирует данные лингвистического и стилистического анализа, устанавливает взаимосвязи формы и содержания литературного произведения, рассматриваемого в культурно-историческом контексте эпохи. Н.С. Болотнова, опираясь на определение филологии, выделяет следующие специфические особенности филологического анализа текста:

1) это анализ, в рамках которого текст рассматривается как явление культуры (Л.Н. Мурзин).

2) Ф.а.т. предполагает внимание к широкому литературному и социально-историческому контексту эпохи.

3. Анализ, отражающий интерес к языковым средствам как форме выражения наших мыслей и чувств в разных сферах общения.

4. Анализ, направленный на изучение языковой личности, стоящей за текстом (Ю.Н. Караулов), ее стиля и взгляда на мир.

5. Ф.а.т. предполагает интерес к слову в связи с рассмотрением текста как отражения словесной культуры автора и общества на определенном этапе его развития. Филология «в основе своей опирается на любовь к словесной культуре всех языков, на полную терпимость, уважение и интерес ко всем словесным культурам» [Лихачев Д.С.].

В.В. Виноградов в своём труде «О языке художественной литературы» указывает на то, что основной категорией в сфере лингвистического изучения художественной литературы как правило признается понятие индивидуального стиля (то есть своеобразной, исторически обусловленной, сложной, но представляющей структурное единство системы средств и форм словесного выражения в её развитии) [Виноградов В.В. 1959: 167-258].

В стиле писателя, исходя из его художественных замыслов, могут быть внутренне связаны, объединены и эстетически оправданы различные использованные автором языковые средства. Основываясь на этом, можно, по мнению В.В. Виноградова, увидеть не только элементы системы национально-литературного языка, но и функциональные пережитки так называемого языкового прошлого.

Ещё одним учёным, обратившим своё внимание на образ автора в художественном тексте, стал М.М. Бахтин. По М.М. Бахтину каждый текст – диалогичен, поскольку наравне с автором читатель занимает крайне важную позицию: он вступает в диалог с автором, пытается взаимодействовать с ним. Но взаимодействовать с читателем могут и тексты сами по себе.

Из этого следует вывод о том, что художественный текст обладает образностью, т.е. он выполняет особую функцию – эстетическую. Именно поэтому так интересно разгадывать и разглядывать образ автора, кроющегося за текстом. Ведь в первую очередь текст автора – это не что иное, как вымысел. Вымыслен и фрагмент жизни, и населяющие его персонажи. Что касается самого слова, то М.М. Бахтин отмечает, что в романе как жанре язык является разноречивым и расслоенным и автор вынужден учитывать эти специфические особенности языка и работать с ними даже при условии, что автором создаётся единый и до конца утверждённый язык. Считаю необходимым процитировать дословно следующий отрывок: «Разноречие, таким образом, или, так сказать, самолично входит в роман и материализуется в нем в образах говорящих людей, или, как диалогизирующий фон, определяет особое звучание прямого романного слова.

Отсюда следует исключительно важная особенность романного жанра: человек в романе – существенно говорящий человек; роман нуждается в говорящих людях, приносящих свое идеологическое своеобразное слово, свой язык. Основной, “специфицирующий” предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, — говорящий человек и его слово» [М.М. Бахтин. 1975: 145].

Для правильного понимания этого утверждения необходимо со всею чёткостью оттенить три момента:

1. Говорящий человек и его слово в романе есть предмет словесного же и художественного изображения. Слово говорящего человека в романе не просто передаётся и не воспроизводится, а именно художественно изображается и притом — в отличие от драмы — изображается словом же (авторским). Но говорящий человек и его слово, как предмет слова, — предмет специфический: о слове нельзя говорить так, как о других предметах речи — о безгласных вещах, явлениях, событиях и т. п., оно требует совсем особых формальных приёмов речи и словесного изображения.

2. Говорящий человек в романе — существенно социальный человек, исторически конкретный и определённый, и его слово — социальный язык (хотя и в зачатке), а не “индивидуальный диалект”. Индивидуальный характер и индивидуальные судьбы и только ими определяемое индивидуальное слово сами по себе безразличны для романа. Особенности слова героя всегда претендуют на известную социальную значимость, социальную распространённость, это — потенциальные языки. Поэтому слово героя и может быть фактором, расщепляющим язык, вносящим в него разноречие.

3. Говорящий человек в романе — всегда в той или иной степени идеолог, а его слова всегда идеологема. Особый язык в романе — всегда особая точка зрения на мир, претендующая на социальную значимость. Именно как идеологема слово и становится предметом изображения в романе, и потому роман не подвергается никакой опасности стать беспредметной словесной игрой. Более того, благодаря диалогизованному изображению идеологически полновесного слова (в большинстве случаев актуального и действенного) роман менее всех других словесных жанров благоприятствует эстетизму и чисто формалистической словесной игре. Поэтому, когда эстет берется за роман, то его эстетизм проявляется вовсе не в формальном построении романа, — а в том, что в романе изображается говорящий человек — идеолог эстетизма, раскрывающий свое исповедание, подвергаемое в романе испытанию. Таков «Портрет Дориана Грея» Уайльда; таковы ранний Т. Манн, Анри де Ренье, ранний Гюисманс, ранний Баррере, ранний Андре Жид. Таким образом, даже и эстет, работающий над романом, становится в этом жанре идеологом, защищающим и испытывающим свои идеологические позиции, становится апологетом и полемистом [М.М. Бахтин. 1975: 145-146].

Говорящий человек — кто он? Непосредственно сам создатель произведения или всё же это некий его образ, квинтэссенция его взглядов на мир?

Для понимания образа автора следует также уточнить то, что отождествлять литературный образ с образом реального человека – высшая степень заблуждения. Это справедливо не только для поэзии, где мы имеем дело с лирическим героем, но и для прозы, когда образ автора является в большей степени вершиной, с которой реальный автор даёт нам картину мира. Об этом достаточно подробно говорит А.И. Горшков: «Сразу же надо сказать, что «авторского я» как непосредственного выражения личности автора, которое присутствует, например, в дружеском или официальном письме, в художественном тексте быть не может. Основной признак художественного текста, отличающий его от текста нехудожественного, – образность. И всякое «я» в художественном произведении, в том числе и «авторское я» – образ» [Горшков А.И. 2010: 344-345].

Интересно обратить внимание и на определение понятия «образ», данного в «Литературной энциклопедии». Несмотря на то, что определение в ней в первую очередь относится к поэтическим текстам, мы считаем уместным отметить схожие элементы понятия «образ» и для текста прозаического, коим является исследуемый во второй главе данной работы роман Ю. Мамлеева. В «Словаре литературных терминов» М. Столяровым даётся следующее определение с пояснениями: «<...> поэтическая наглядность, или образность, не имеет ничего общего с той наглядностью, или образностью, с которой выступают перед нами предметы внешнего, чувственного мира (хорошо выяснено это в «Философии искусства» Бр. Христиансена). Образ не есть предмет. Более того, задача поэзии — как раз в том, чтобы развеществовать предмет: это и есть превращение его в образ. Образ переводит изображаемый им предмет или событие из внешнего мира во внутренний, дает нашей внутренней жизни излиться в предмет, охватить и пережить его изнутри, как часть нашей собственной души. В образе мы переживаем изображаемое».

И это является ещё одним подтверждением в пользу того, что нельзя ставить знак равенства между образом автора и его персоной. Образ – это то,

что автор воссоздаёт для нас, опираясь на наиболее значимые единицы материального. В этой связи интересно рассмотреть, как трактуется понятие образ автора или образ повествователя в нескольких разных словарях. В «Словаре литературоведческих терминов» даётся такое определение: «О. п., о. а. – носитель авторской (т. е. не связанной с речью к.-л. персонажа) речи в прозаическом произведении. <...> Весьма часто речь, не связанная с образами действующих лиц, в прозе персонифицируется, т. е. передаётся определенному лицу-рассказчику, повествующему о тех или иных событиях, и в этом случае она мотивирована только чертами его индивидуальности, так как в сюжет он обычно не включён. Но если в произведении и нет персонифицированного рассказчика, мы по самому строю речи улавливаем определенную оценку происходящего в произведении». И далее там же: «Вместе с тем О. п. не совпадает непосредственно с позицией автора, к-рый обычно ведёт повествование, избрав определённый художественный угол зрения на события <...> поэтому термины «авторская речь» и «образ автора» представляются менее точными».

Исходя из этого определения, мы находим подтверждение убеждению, что образ автора не только не тождественен самому автору как личности, но и то, что автор посредством собственного образа даёт нам возможность взглянуть на события, воспроизводимые в литературном произведении, под другим углом. Зачастую не только любители, но и профессионалы филологи допускают ошибочное слияние образа автора с конкретной исторической личностью. А.И. Горшков приводит в пример отрывок из «Евгения Онегина», отмечая, что в данном приведённом случае многие усматривают слияние авторского и лирического «я» в произведении А.С. Пушкина:

Как уст румяных без улыбки,

Без грамматической ошибки

Я русской речи не люблю.

В этих строках «я» автора не является его личным взглядом на русскую речь, не стоит делать выводы о том, что Пушкин любил речь в

грамматическими ошибками! Это лишь образ, называемое Горшковым «сотворённое» [Горшков А.И. 2010: 345].

И.Б. Роднянская даёт определение с позиции литературоведа, однако нам оно интересно в связи с исследуемой темой: пытаюсь отыскать образ автора, мы исследуем все возможные источники: «Современное литературоведение исследует проблему автора в аспекте авторской позиции; при этом вычленяется более узкое понятие — «образ автора», указывающее на одну из форм непрямого присутствия автора в произведении. В строго объективном смысле «образ автора» наличествует лишь в произведении автобиографического, «автопсихологического» (термин Л. Гинзбург), лирического плана, т. е. там, где личность автора становится темой и предметом его творчества. Но шире под образом или «голосом» автора имеется в виду личный источник тех слоёв художественной речи, какие нельзя приписать ни героям, ни конкретно названному в произведении рассказчику» [Роднянская И.Б. 1978: Стлб. 30-34].

«...складывается перволичная форма повествования, привязанная уже не к рассказчику (стойкая традиция новеллистики – вплоть до рассказов И.С. Тургенева и Г. Мопассана), а к условному, полуперсонифицированному литературному «я» (чаще — «мы»). С таким открыто обращённым к читателю «я» сцепляются не только элементы изложения и осведомления, но и риторические фигуры убеждения, аргументации, экспонирования примеров, извлечения морали...». Но всё это о тех ситуациях, когда в литературном произведении мы слышим голос автора, описывающего события, так называемого автора-рассказчика. Роднянская также отмечает: «В жизнеподобной реалистической прозе 19 в. <...> сознание автора-повествователя приобретает неограниченную осведомленность, оно <...> поочерёдно совмещается с сознанием каждого из героев...».

I.2. Образ автора – образ рассказчика

Наравне с образом автора в филологии широко используется термин «образ рассказчика», который появляется в тех литературных произведениях, в которых повествование ведётся не напрямую от автора, но от некоего вымышленного рассказчика. В.В. Виноградов даёт такое образное определение: «рассказчик – речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе – это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нём как образ актёра в творимом им сценическом образе». Горшков А.И. делает из этого определения вывод о том, что образ рассказчика не исключает, не отменяет образ автора [Горшков А.И. 2010: 346-347].

Примерами такого типа повествования служат «Станционный смотритель» из цикла «Повести Белкина» А.С. Пушкина, несколько глав романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. В «Словаре литературоведческих терминов» В. Кожинов даёт следующее определение этому термину: Рассказчик – условный образ человека, от лица которого ведётся повествование в литературном произведении. <...> образ Р. (в отличие от образа повествователя) в собственном смысле слова присутствует в эпосе не всегда. Так, возможно «нейтральное», «объективное» повествование, при котором сам автор как бы отступает в сторону и непосредственно создает перед нами картины жизни <...>. Этот способ внешне «безличного» повествования мы находим, например, в гончаровском «Обломове», в романах Флобера, Голсуорси, А.Н. Толстого.

Но чаще повествование ведётся от определённого лица; в произведении, помимо других человеческих образов, выступает ещё и образ рассказчика. Это может быть, во-первых, образ самого автора, который непосредственно обращается к читателю (ср., напр., «Евгений Онегин» А.С. Пушкина). Не следует однако думать, что этот образ совершенно тождествен автору, – это именно художественный образ автора, который создаётся в процессе творчества, как и все другие образы произведения. <...> автор и

образ автора (рассказчика) находятся в сложных отношениях». И снова мы видим, что особым образом указывается на то, что образ автора и сам автор – это не одно и то же.

Кроме того, в литературном произведении может быть воссоздан особый образ рассказчика, который, согласно «Словарю литературоведческих терминов», выступает в качестве отдельного от автора лица и зачастую автор представляет это лицо читателю. Рассказчик может быть близок автору, но может быть и совсем далёк от него по сути своего характера и общественного положения. Примером такого рассказчика выступает Рудый Панько в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки», либо как действующий в произведении герой, он может быть даже главным героем, как, например, рассказчик в «Подростке» Ф.М. Достоевского. Все эти примеры объединяет одно: рассказчик и автор не являются чем-то единым. В связи с этим мы считаем уместным ввести в данную дипломную работу ещё один термин – «нарратор», который, по сути, и является синонимом слова «рассказчик», однако значительно расширяет границы этого исследования и позволяет обратиться к связанным тематически научным трудам.

А.И. Горшков выделяет четыре основных композиционных типа художественных произведений словесности в зависимости от соотношения «образ автора – образ рассказчика»:

1) Рассказчик не назван и стилистически, с помощью языковых средств, не выделяется. В этом типе композиции образ рассказчика отсутствует. Повествование ведётся от третьего лица. Все сюжетные линии, все особенности словесного выражения фокусируются в образе автора и им определяются. А.И. Горшков подчёркивает, что такой тип композиции характерен для русской классической прозы [Горшков А.И. 2010: 355-356].

2) Рассказчик назван или обозначен местоимением я и первым лицом глагольных форм, но стилистически, с помощью языковых средств, не выделяется. В этом типе композиции по А.И. Горшкову можно увидеть, что рассказчик ближе к образу автора.

3) Рассказчик не назван и не обозначен местоимением *я* и формами первого лица глаголов, но выделяется стилистически, с помощью языковых средств.

4) Рассказчик назван или (*и*) обозначен первым лицом глаголов и выделяется стилистически, с помощью языковых средств.

Эти типы композиции также могут сочетаться внутри одного произведения.

I.3. О понятии «нарратор»

Ввести в работу понятие «нарратор» мы решились в виду того, что сам термин обозначает привнесённого в произведение автором повествователя, рассказчика. Основная стихия произведений Ю.В. Мамлеева – повествование, что позволяет нам сосредоточиться на вычленении языковых особенностей автора. Нарратология как наука – явление, возникшее на Западе и опирающееся на структурализм.

В «Толковом словаре иноязычных слов» Крысина Л.П. даётся такое определение термину «нарратор»: от лат. *Nārrātor* – рассказчик, повествователь; тот, от лица кого ведётся повествование. В «Словаре иностранных слов» под редакцией Комлева Н.Г. нарратором называют реальное или вымышленное лицо, от имени которого ведётся повествование в художественном произведении.

В своей дипломной работе я обращаюсь к труду «Нарратология» Вольфа Шмида, чешского филолога, философа и слависта, изучающего русскую литературу. В. Шмид автор следующих книг: «Строение текста в повестях Достоевского» (вышла на немецком языке в Мюнхене в 1973), «Эстетическое содержание. Семантическая функция поэтического метода» (на немецком языке, 1977), «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина» (на немецком языке, Мюнхен, 1991), «Орнаментальное повествование в русском модернизме. Чехов – Бабель – Замятин» (на немецком языке, Франкфурт-на-Майне, Берлин, Нью-Йорк, Париж, Вена, 1992), «Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе» (СПб, Академический проспект, 1994).

Возвращаясь к теме образа автора, В. Шмид отмечает, что в «Словаре литературоведческих терминов» советской эпохи термины «образ автора» и «образ повествователя» даны как синонимы, поскольку у них есть общее значение: носитель авторской (т.е. не связанной с речью к-л. персонажа) речи в прозаическом произведении» [Шмид В. 2003: 64]. К образу автора также относят такие термины как «рассказчик» и «повествователь», используемые

традиционно в русской филологии, в то время как на Западе принято использовать термин «нарратор» для аналогичных целей. Если повествователь представляется как некая объективная инстанция, то рассказчик – инстанция более-менее «субъективная», личная, может совпадать с одним из персонажей или принадлежать миру повествуемых событий [Шмид В. 2003: 64]. Но почему именно «нарратор», а не рассказчик или повествователь? В. Шмид объясняет это следующим образом: «Ввиду неоднозначного употребления понятий «повествователь» и «рассказчик» и наделённости их разными признаками я предпочитаю пользоваться чисто техническим термином «нарратор», индифферентным по отношению к оппозициям «объективность» – «субъективность», «нейтральность» – «маркированность» и т. д. Понятие «нарратор», подобно другим латинским названиям деятелей, таким как «ауктор», «актор» и т. д., является сугубо функциональным, т. е. оно обозначает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам». Из этого пояснения становится очевидным тот факт, что нарратор в исследуемом нами романе Ю.В. Мамлеева «Другой» присутствует и наша задача – выявить его в тексте.

Особым образом В. Шмид указывает на важность автора в тексте, что созвучно мнению Е.И. Орловой: он отмечает, что автор, по сути, занимается инсценировкой чужого сознания, проникая в которое читатель способен покинуть свой мир, выйти за пределы своего «я», буквально «жить чужой жизнью, перемещаться в чужую субъективность, разыгрывать чужое восприятие мира, чужой образ мышления и поведения». Читатель со своей стороны, проникая в этот чужой мир, становясь его частью, может получить представление о собственной идентичности [Шмид В. 2008].

Коммуникативная структура художественного произведения, по теории Шмида, многопланова и включает несколько уровней, на каждом из которых происходит замещение позиции адресанта и адресата разными субъектами:

1. Конкретный автор создаёт литературное произведение, которое воспринимает конкретный читатель.

2. Внутри литературного произведения абстрактный автор «создаёт» изображаемый мир, который воспринимается абстрактным читателем.

3. Внутри изображаемого мира фиктивный нарратор воспроизводит повествуемый мир, который воспринимается фиктивным читателем.

4. Внутри повествуемого мира говорящий персонаж рассказывает цитируемый мир (имеется в виду цитирование нарратором речи этого персонажа), который воспринимает другой, слушающий персонаж.

Для нашего исследования наиболее интересно следующее замечание В. Шмида: «Проблематику личности нарратора нужно отличать от проблематики его антропоморфности. Повествующая инстанция может быть личностной, но в то же время не быть человеком. Это тот случай, когда повествование ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временной точки зрения, ограниченной возможностями единичного человека. Всеведущий и вездесущий нарратор – богоподобная инстанция, которая в нарратологической традиции не раз обозначалась как «олимпийская» [Шипли [ред.] 1943: 439—440]».

В. Шмид развивает идею о том, что в тексте мы можем обнаружить различные «черты нарратора», которые можно выявить благодаря нескольким индексам:

1. Модус и характер повествования (устность или письменность, спонтанность или неспонтанность, разговорность или риторичность).

2. Нарративная компетентность (всеведение, способность к интроспекции в сознание героев, вездесущность или отсутствие таких способностей).

3. Социально-бытовой статус.

4. Географическое происхождение (присутствие региональных и диалектных признаков речи).

5. Образованность и умственный кругозор.

6. Мировоззрение.

Со стороны отправителя система повествовательных инстанций согласно теории В. Шмида включает конкретного автора, т.е. индивида, обладающего биографией и творящего текст в буквальном смысле. Объектом анализа в данном случае будет коммуникативное пространство текста. В мире, где существуют конкретные автор и читатель, этот объект отделяется от структуры произведения, как только в свои права вступает первая повествовательная инстанция в лице абстрактного автора. Этот условный субъект, находясь над тканью текста, в то же время целиком принадлежит ей, то есть становится воплощением суммы направленных на создание данного текста творческих интенций автора, существующего в реальности, – то же, что и «образ автора» в понимании современной стилистики. Абстрактный автор становится единственным внутритекстовым субъектом, связанным непосредственно с авторским началом. На употребление слова «автор» и «авторский» налагается ограничение: абстрактный автор организует мир текста как целое, повествование же, к какому бы типу оно ни относилось, – прерогатива уже другой инстанции, следующей за этой: нарратора.

В числе особенностей нарратора можно указать возможность им вести повествование с разных точек зрения.

В целом, работа В. Шмида крайне интересна и в контексте нашего исследования, однако мы отмечаем, что не вся терминология будет уместной, а ряд понятий, к примеру, «фокализация», т.е. «выбор нарративной информации по отношению к тому, что считается “всеведение”» по Ж. Женетту, к нашей теме имеет опосредованное отношение. В нашем случае нет необходимости доказывать уровень фокализации. Однако для полноты терминологической базы считаем уместным привести классификацию Ж. Женетта, которую приводит в «Нарратологии» В. Шмид. Он пишет о том, что Женетт «совмещает три разные характеристики нарратора: 1) его знание, 2) его способность к интроспекции и 3) его точку зрения. Если

сосредоточиться на последней черте, то трём степеням фокализации соответствуют следующие типы точки зрения:

1. «Нулевая фокализация»: повествование ведётся с точки зрения всеведущего нарратора.

2. «Внутренняя фокализация»: повествование ведётся с точки зрения персонажа.

3. «Внешняя фокализация»: повествование ведётся с точки зрения объективного нарратора, не имеющего доступа в сознание персонажа (или не дающего доступ в него читателю)».

Несмотря на то, что такая классификация не является совершенной, мы считаем, что её можно с успехом применить в практической части данной работы, чтобы отметить позицию нарратора в исследуемом художественном тексте. Также это докажет, что, несмотря на во многом постмодернистский характер романа Ю.В. Мамлеева «Другой», ему присуща традиционная для романов XX века линия повествования от 3-го лица. Т.е. для нарратора в романе «Другой» будет присущ третий тип фокализации по Ж. Женетту.

В. Шмид также наглядно демонстрирует три степени фокализации в таблице, которую мы приводим ниже (сохранён авторский курсив):

Пуйон	Годоров	Женетт
«взгляд сзади»	нарратор > персонаж	«нулевая фокализация»: повествователь располагает более обширным знанием, чем персонаж, или, точнее, <i>говорит</i> больше, чем знает любой персонаж»; «то, что англосаксонская критика называет

		повествованием от всеведущего повествователя»
«взгляд вместе»	нарратор = персонаж	«внутренняя фокализация»: «повествователь говорит только то, что знает персонаж»; «повествование с некоторой “точки зрения”, по Лаббоку»; «повествование с внутренней фокализацией» («фиксированной», «переменной» или «множественной»)
«взгляд извне»	нарратор < персонаж	«внешняя фокализация»: повествователь говорит меньше, чем знает персонаж»; «случай “объективного” или бихевиористского повествования»

Примером «взгляда извне» могут служить некоторые главы «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, когда рассказчик описывает Печорина, не имея возможности проникнуть в его подсознание и дать какую-то эмоциональную

трактовку его действиям, он лишь предполагает, что мог чувствовать герой в тот или иной момент.

I.4. Приёмы субъективации автора в тексте

В числе поставленных в данной научной работе задач числится выявление приёмов субъективации автора. Невольно творимый читателем образ творца, образ автора в то же время являет собой глубинную суть произведения, выступая в качестве последней инстанции при экспликации текстовой структуры – иными словами, это верховный субъект текста. Будучи заключён в структуре текста, явно ни в одном из его элементов образ автора не представлен.

Однако явно представлены сами композиционные элементы, в соотношении которых он рождается – речевые партии повествователя, рассказчиков и персонажей. Каждый такой речевой пласт представляет отдельную субъектную сферу, фокусом которой является свой субъект – образ повествователя, рассказчика и т. д.

В. В. Виноградов предлагает рассматривать их как производные от образа автора, как его «актёрское перевоплощение» в разнообразные индивидуальные, продиктованные творческим заданием формы. Раскрывая положение о «многоликости» образа автора, он также отмечает его историческое усложнение – развитие в литературе сложных композиционных типов, характеризующихся взаимовлиянием и взаимопроникновением различных субъектных сфер. Так, повествование, где в отрывках текста, идущих от повествователя, за счёт использования экспрессивных элементов подспудно вводится психологическая точка зрения одного из персонажей, получает название «субъективизированного». При этом В. В. Виноградов отмечает, что субъективизация не сводится к взаимодействию речевых планов: «несобственно-прямую речь... следует отличать от варьирования экспрессивных форм самого повествования как косвенного, “метонимического” способа изображения переживаний» [8].

Развивая идеи В. В. Виноградова, В. В. Одинцов провозглашает «субъективацию» одним из основополагающих композиционных принципов [Одинцов В.В. 2006: 187]. Начав систематизировать формы её проявления, он

отказывается, вслед за В. В. Виноградовым, ограничивать присутствие субъекта в тексте формами чужой речи и выделяет также композиционные формы субъективации: «формы представления», «изобразительные формы» и «формы монтажа». А. И. Горшков уточнил эту классификацию и предложил вместо слова «форма» использовать слово «приём» [Горшков А.И. 2006: 209], и мы будем следовать его терминологии.

Приёмы представления – отклонения от «нормативного повествования», которые служат изображению предмета или события через призму восприятия персонажа. Как правило, они выражают ограничения его субъектной сферы – неполноту знания и несовершенство перцептивных способностей. Выделяется четыре вида приёмов представления:

1) «движение от неизвестного к известному»: использование для описания или обозначения чего-либо неопределённых местоимений или наречий, а также других слов с неопределённым или широким объёмом; по мере знакомства героя с предметом возможно привлечение лексических единиц со всё более конкретным значением;

2) деформированное описание, отражающее специфику восприятия героя;

3) использование непрямых, переносных обозначений, отражающих ассоциации героя;

4) использование вводных слов, выражающих неуверенность, сомнение.

Многие исследователи замечают, что приёмы представления близки к приёму «остраннения» – тем, что моделируют восприятие субъекта, незнакомого с предметом.

Можно отметить и сходство лингвистической сущности этих приёмов: привлечение для описания предмета лексики более широкого значения по сравнению с нормативным описанием.

Изобразительные приёмы – это различные средства лексико-семантической и грамматико-синтаксической изобразительности.

1) Лексико-семантические средства создают образность, мотивированную особенностями восприятия героя. Различие между этим классом приёмов и приёмами представления не всегда проводится вполне чётко; по-видимому, всё зависит от того, что считать средствами художественной изобразительности, а что отражением особенностей восприятия [Горшков А.И. 2006: 216].

2) Грамматико-синтаксические средства, наряду с ранее отмеченной сменой времени повествования, включают в себя разнообразные приёмы «символизации переживаний героев» на уровне синтаксических структур: особое расположение и соотношение предложений, соединение союзами, порядок слов внутри предложений, а также интонация и паузы.

Монтажные приёмы – смены изобразительных планов внутри текстового фрагмента. Выбор материала для каждого из планов, их порядок, характер перехода между ними – всё это может играть роль в передаче восприятия героя, его переживаний, служа их метонимическому или метафорическому изображению.

Все перечисленные приёмы описаны как средства субъективации авторского повествования. А. И. Горшков также замечает, что эти приёмы можно выделить и в повествовании рассказчика, хотя оно субъективировано изначально [Горшков А.И. 2006: 220].

В ряде случаев средства субъективации могут быть отнесены как к сфере одного из персонажей, так и к сфере повествователя – как выражающие его субъективность. Также может возникнуть вопрос о том, субъективировано ли повествование вообще – является ли изображённая картина отклонением от повествовательной нормы или же объективным отражением реальности. При определении субъектной отнесённости тех или иных средств играют роль, в том числе, следующие факторы:

1) наличие перед субъективируемым отрезком (реже – после него) указаний на речь, мышление, восприятие или движение героя, иначе говоря –

на его активность как субъекта; став темой отрезка, герой становится в глазах читателя более вероятным источником восприятий;

2) наличие в субъективируемом отрезке или перед ним оценочных элементов или других отдельных маркеров субъективности, однозначно соотносимых со сферой героя.

Глава II: Языковые средства Ю.В. Мамлеева в романе «Другой»

II.1. Биографическая справка

Юрий Витальевич Мамлеев (1931-2015) – российский писатель, поэт, философ, драматург. Индолог, читал лекции по индийской философии в МГУ.

Родился в Москве, учился в Лесотехническом институте на инженера, по окончании в 1956 году начал преподавать математику в вечерних школах.

Вместе с тем, литературное творчество постепенно стало занимать все больше времени и сил, в итоге став основным делом жизни для Мамлеева. Об этом свидетельствует его творческая плодовитость: до 1974 года Мамлеев написал сотни рассказов, несколько философских работ, два романа, а также многочисленные стихотворения.

Но простому советскому читателю не представлялось возможным не то что прочитать, но и увидеть на прилавках магазинов книги Мамлеева – их просто не печатали, настолько сильным было в те годы ограничение свободы творчества. Однако процветавший тогда же Самиздат позволял писателю выйти из глубин неизвестности и обрести небольшой, но верный круг единомышленников.

Стоит заметить, что официальная публикация работ Мамлеева случилась намного позже и, как ни странно, впервые это произошло за границей – в Париже, в США. Но писатель был признан и в России, о чём свидетельствует его обширная творческая библиография.

До сих пор в писательской среде ходят легенды о встречах в квартире Мамлеева на Южинском переулке, где в 60-е годы собирались различные деятели так называемой «неофициальной культуры»: поэты и художники, в числе которых Генрих Сапгир, Леонид Губанов, Александр Харитонов, Лев Кропивницкий, а позднее к ним присоединился Венедикт Ерофеев и многие другие ныне известные представители российской творческой интеллигенции.

В 1974 году Ю.В. Мамлеев принимает решение покинуть Москву и Россию, поскольку официальная публикация его произведений через издательства была невозможна. Его жена, Фарида Шарафовна, всецело поддержала мужа. В одном из интервью на телеканале "НТВ" в программе «Школа злословия» (выпуск от 26.04.2010г.) Мамлеев комментирует этот поступок, делая акцент на страхе и глубокой печали, которые у него появились в связи с вышедшим законом о запрете на публикацию произведений советских авторов за границей. Власти боялись, что на Запад попадут произведения, порочащие Советский союз. Несмотря на то, что проза Мамлеева не была ни остросоциальной, ни политически направленной, писатель решился на эмиграцию по творческим причинам. Запрет на печать, фактически, перекрывал кислород многим литературным деятелям, а на фоне скандального процесса над Синявским и Даниэлем в середине 60-х, у Мамлеева не было иного выбора кроме как покинуть Родину добровольно.

С 1975 г. по 1983 г. писатель живёт и работает в США, где он не только не прекращает активную литературную деятельность, но и наоборот, находит новые пути для раскрытия своего творческого и философского потенциала.

Ю.В. Мамлеев выступал с лекциями во многих престижных университетах Америки, в частности в Корнельском университете в городе Итака, штат Нью-Йорк, где преподавал русский язык. Здесь же его жена работала библиотекарем.

В 1983 году семья Мамлеевых вновь эмигрирует, однако не в Россию, но уже намного ближе – Юрий Витальевич с женой перебирает в Европу, в Париж. Здесь он также преподаёт русский язык и литературу в Парижском институте Восточных цивилизаций и языков в Медонском центре изучения русского языка и литературы.

За этот длительный период вынужденной эмиграции книги Мамлеева были переведены на множество европейских языков, что принесло писателю международную известность. На западе можно было встретить произведения Мамлеева не только на русском, но и на французском, английском,

немецком, голландском, греческом, итальянском, румынском, чешском, болгарском, сербском, иврите и китайском языках. В 1986 году, в Парижском литературном журнале известный славист, один из величайших специалистов по творчеству Ф.М. Достоевского, Жак Катто весьма тепло отзывается о творчестве Мамлеева, называя его достойным продолжателем литературных традиций Гоголя и Достоевского.

Немалым успехом пользуются такие книги Мамлеева, изданные за рубежом: "Небо над адом", Нью-Йорк, 1980 г., скандальный роман "Шатуны", Париж, 1986 г., Рим, 1997 г. и Прага, 1998 г..

В 1991 году происходит долгожданное для Мамлеева воссоединение с Россией, которая занимает в мыслях, душе и, как следствие, философии писателя первое место и является ключом ко многим его произведениям.

С начала 90-х по 2008 гг. опубликовано 27 работ Мамлеева, включая его рассказы и философские книги. Автор охотно даёт интервью прессе, выступает в теле- и радиопередачах. Также в эти годы продолжается публикация его книг на Западе. Пьесы Ю.В. Мамлеева ставились в России и на фестивале в Граце, Австрия (на немецком языке).

Мамлеев – член Пен-клуба (международного клуба писателей) Америки, Франции и России, член Союза писателей России, Союза театральных деятелей, исполкома Международного общества культурных связей с Индией. Его творчество активно изучается не только в России, но и за рубежом.

Писатель продолжает преподавательскую деятельность и на Родине: в Московском государственном университете с 1994 по 1999 гг. он как индолог читает лекции по индийской философии. Пожалуй, и этого было бы достаточно для понимания того, насколько погружённым в литературную и культурную сферу жизни писателем был Ю.В. Мамлеев, но и это – лишь малая часть на фоне огромного айсберга, скрывающегося в глубинах русской культуры – метафизического реализма. Это новое литературное течение, родоначальником которого признан Мамлеев.

Чтобы всесторонне изучить эту тему, следует обратиться к его философской книге «Судьба бытия», а именно к главе «Метафизика и искусство». В качестве секции при Союзе литераторов России был организован авангард этого течения, где Ю.В. Мамлеев – Президент Клуба метафизического реализма ЦДЛ.

Очень важно для понимания творчества Мамлеева не забывать о том, что это не только писатель-метафизик, но и глубокий философ. Помимо преподавательской деятельности в МГУ, Мамлеев получил известность благодаря двум своим главным философским работам, о которых уже вкратце упоминалось выше: «Судьба бытия», которая была впервые опубликована в журнале «Вопросы философии» за 1993 год в номерах 10, 11, а затем в сборнике "Unio mistica", Terra, 1997 г. Позднее «Судьба бытия» вышла отдельным изданием. Кроме того, в 2012 году эта работа была опубликована также и на французском языке.

Вторая ключевая философская работа Ю.В. Мамлеева – это «Россия Вечная», которая выдержала два издания, последнее вышло в 2011 г.

«Судьба бытия» раскрывает собственное философское учение писателя. Он, как индолог, исходил из ряда положений Веданты, но и в рамках этого философского учения Мамлееву стало тесно и он, выходя за его пределы, развивает собственные взгляды на сущность этого мира.

Книга «Россия Вечная» – это исследование автором глубин русского духа и русской культуры. Опираясь на уже изученные философские доктрины (Бердяева, Сковороды), он создаёт новую трактовку русской идеи, подкрепляя её примерами из творчества поэтов и писателей Серебряного века (С. Есенин, А. Белый и др.). Таким образом, Мамлееву удаётся не только соединить воедино литературную и культурную жизнь России с её духовными исканиями, но и создать фактически философско-патриотическое учение, аналогов которому нет ни в одном другом философском произведении современников.

Неоднократно творчество Ю.В. Мамлеева отмечалось литературными грантами и премиями:

- в 1993 году – премия А. Белого
- в 2000 году - Пушкинская премия (Германия)
- в 2008 году – лауреат премии "Словесность" Союза литераторов.

Ю.В. Мамлеев – кавалер государственного ордена дружбы, который писателю вручили за творчество и литературные заслуги.

II.2. О понятии «метафизический реализм»

Под метафизическим реализмом сегодня принято понимать реализм, в который вкрадывается нечто потустороннее, запредельное. Родоначальником этого термина считается Ю.В. Мамлеев, который в одном из видео-интервью признался, что термин «метафизический реализм» родился сам собой. Писатель отталкивался в первую очередь от классического русского реализма и вообще мирового реализма. При этом он хотел подчеркнуть, что мы имеем дело не с какими-то фантазиями, а с объективными явлениями, то есть с некоторой реальностью. Само слово «метафизический» он, по собственным утверждениям, употребил в очень широком его смысле.

В послесловии к философской работе «Судьба Бытия» («Метафизика и искусство») Ю.В. Мамлеев раскрывает основные принципы понятия «метафизический реализм», особым образом указывая на то, что это направление в литературе требует от автора не только высокого духовного уровня, но и определённого рода философских, религиозных знаний («такое творчество предполагает наличие у писателя, мягко говоря, не совсем обычных свойств»). В данной дипломной работе мы посчитали уместным привести основные тезисы, позволяющие взглянуть на метафизический реализм глазами родоначальника этого литературного течения.

Автор рассматривает «конкретно некоторые пути, следуя которым писатель может вводить метафизические реалии в своё творчество». При этом он отмечает, что писатель не должен забывать и о сути искусства, которую следует сохранить. То есть, неважно, какую сферу затрагивает художник, пусть она является даже самой абстрактной, он «должен суметь превращать эту сферу в объект искусства, то есть подчинять её специфической стихии искусства» [Мамлеев Ю.В. 2002: РВБ]

Писатель также подчёркивает, что для творца важно уметь вводить в своё произведение философско-метафизические понятия – Ничто, вещь в себе, трансцендентное «Я», но не просто вводить, а «делать героями своих произведений». От художника в этом случае требуется «владеть этими

понятиями во всей их глубине и, кроме того, видеть их соотношение с другими, уже более обычными реалиями своих произведений» [Там же]. Писатель-метафизик по мнению Мамлеева должен обладать ещё одной способностью – обращаться с этими понятиями максимально свободно, чтобы даже вырывая их из контекста философской мысли, они оставались бы такими же сильными как и в своей первоизданной реальности, но при этом становились бы частью конкретного художественного текста.

Особая роль в текстах метафизического реализма по Мамлееву выделяется человеку как главному герою, поскольку автору «совершенно очевидно, что банальный, “видимый” человек не может представлять интереса для писателя-метафизика. Кроме того, такой человек (т. е. социально-психологическая сторона человека) прекрасно описан в литературе XIX в. Кажущаяся сложность такого человека является богатством на недуховном уровне, т. е. на уровне душевных переживаний, и по существу лучшее, что могла сделать такая литература — это показать ничтожество такого человека, что она блестяще и сделала. Привязанная иногда к такому человеку, к таким ситуациям, философия являлась чаще всего просто интеллектуальным обыгрыванием житейских ситуаций и не более напоминала философию, чем обычная человеческая речь. Разумеется, к метафизике все это не имело никакого отношения. Однако забавно, что иногда считалось, будто здесь речь идет о духовных проблемах, но нельзя забывать, что слова в наше время обесценились, стали употребляться для обозначения реальностей низшего порядка, не имеющих отношения к прежнему значению слова».

Либо человек сам по себе, либо его эго в произведениях этого литературного направления служит «окном в потустороннее», а также человек может изображаться и как «метафизическая сущность» [Там же]. Писатель отмечает, что важно не только суметь выразить такое метафизическое существо, но и подобрать для его выражения правильные языковые средства: «речь идет о проникновении в метафизическую

центросущность данного человека, в его изначальную глубинную тайну, постигаемые аналоги которой писатель изображает. Его герои, таким образом, изображаются, как некие метафизические монады. Другими словами, писатель-метафизик должен прикоснуться к тайне вечного бытия своих героев. В этом случае потустороннее более обнажено» [Там же].

Он отмечает, что описывается это всё в пределах человеческого языка, однако если писатель «действительно в это проник, то он может выразить свой опыт с помощью слова, используя все его необычные возможности (выразить относительно, разумеется)».

Ю.В. Мамлеев убеждён, что писателю-метафизику незачем уклоняться от встреч с любыми силами, к какой бы бездне они ни имели отношения, поскольку он должен вмещать всё, «не отождествляя себя целиком ни с чем».

II.3. Обзор прозы Ю.В. Мамлеева, эволюция повествовательной манеры писателя

Исследуемый роман «Другой» был написан Ю. Мамлеевым в 2006 году, после трёхлетнего перерыва в литературно-творческой деятельности, что стало причиной широкого критического резонанса. Однако никаких попыток серьёзных исследований этого произведения не предпринималось: вышла статья К. Решетникова «Мир, готовься: Сборник прозы Юрия Мамлеева "Другой"», и предисловие к Л. Данилкина «Юрий Мамлеев "Другой"».

Но прежде чем перейти к рассмотрению языковых особенностей романа «Другой», следует проследить эволюцию повествовательной манеры автора, начиная с его ранних рассказов. Формировалась повествовательная стратегия автора постепенно. В его ранней художественной прозе периода самиздата можно увидеть разнообразие выбора форм и типов нарративной организации, а также в способах выстраивания отношений нарратора и читателя на уровне участия/дистанции.

Одним из типов повествования – это рассказы от первого лица, в которых на первом плане оказывается субъективное сознание нарратора, сливающее воедино «я» повествуемое и «я» повествующее. Так читателю удаётся воспринимать текст сквозь призму сугубо субъективного мнения рассказчика, выступающего участником происходящих в тексте событий. Примером такого типа повествования служит рассказ «Смерть рядом с нами» из 1-го цикла ранних рассказов:

Я выскочил на улицу с тяжелым кошмарным чувством страха, и в то же время мне никогда так не хотелось жить.

Изумив толстую, ошалевшую от воровства и пьянства продавщицу, я купил целую кучу дешёвых конфет и истерически набил ими свой рот. «Только бы ощущать вкусность, — екнуло у меня в уме. — Это все-таки жизнь».

Помахивая своим кульком, я направился за получкой на работу. В этот летний день у меня был отгул.

Но цепкий, липкий страх перед гибелью не оставлял меня.

В этом отрывке мы видим, что повествование ведётся от 1-го лица, что свидетельствует об авторской субъективации, кроме того, активно используется местоимение «я», определяющее героя и его взгляд на окружающую действительность. У нас не возникает сомнений в том, что всё происходило именно так, как это «я» описывает.

Смена нарративных форм происходит на новом витке творчества писателя и связано оно с появлением рассказов, которые открывает предисловие автора, после чего право голоса переходит нарратору-ненадёжному рассказчику. Читателю в этом случае отводится особая роль: он должен постараться выработать собственную позицию, однако сделать ему это крайне сложно, ведь перед ним разворачиваются две линии, одна из которых принадлежит автору, а другая – рассказчику. В результате они противоречат и опровергают друг друга. Эта стратегия, как правило, развивается в таких жанровых разновидностях, как дневниковые записи, записки, эпистолярная форма. Здесь в пример можно привести рассказ из «Центрального цикла» – «Письма к Кате»: после предисловия автора, который вводит читателя в курс дела о том, что девушка Катя хранит под пуфиком целые пачки любовных писем от поклонников, которые покончили из-за неё жизнь самоубийством, а затем приводятся «некоторые из писем». Все они по своему содержанию раскрывают субъективный взгляд фиктивного автора – так в рассказе звучат разные голоса замученных чувствами и потусторонним поклонников:

«Катя, не думаю, что ты могла бы меня полюбить, какой я есть. И дело не только в виде. Ты говорила, что тебя мучают мои глаза, что сам я как ряженный, особенно когда пью кофий».

«Помнишь, я увидел твое личико там, в вышине, у звезд, и после этого у меня был тяжелый сердечный приступ? Тогда я понял, что мир — мертв, одна ты — живая. И дико мне стало смотреть на тебя — когда ты идешь по улице, как будто вся жизнь мира перешла в тебя, и ты идешь, имея жизнь в самой себе, и каждый твой вздох — дыхание вечности»

«Скорей бы в отпуск. Зам обещал дать в третьей декаде. Накуплю я тогда снеди всякой, консервов, муки, колбасы, селедки в винном соусе, грибков, сядем мы с тобой, мамочка, в мой «Москвич» и махнем, как ты обещала мне, на юг. Ой не терпится, ой не терпится! Готов целовать зама.

Любящий тебя до печёнок, целующий каждый твой пальчик, берегущий каждый твой волосик».

Как видно из этих отрывков, автор пытается воссоздать разные голоса не только по социальному статусу, но и по языковым особенностям: в речи одного мы видим неправильное употребление формы слова «кофе», в речи другого – обилие просторечных слов («махнём», «зам», «снедь»), другой же тяготеет к возвышенной лексике, используя такие слова как «вышина», «дыхание вечности». Таким образом, мы слышим целый хор голосов, который М.М. Бахтин называет полифонией.

Используя такую нарративную стратегию автор стремится избежать прямой оценки действительности, снимая с себя ответственность за происходящее, чтобы точка зрения нарратора не смешалась с его собственной.

Создавая ранние рассказы, Ю.В. Мамлеев меняет маски, манипулирует рассказчиками. Такое обращение с нарратором свидетельствует о желании

писателя экспериментировать, подбирать различные роли и образы. Умение писателя наделять каждый тип рассказчика особыми свойствами, манерой речи и мировоззрением указывает на разнообразие и сложность процесса выбора собственного голоса.

В поздний литературно-творческий период Ю.В. Мамлеев (с 1970-х по 2000-е гг.) писатель сводит на нет манипуляции с образами-масками и утверждает новую нарративную организацию собственных текстов: изображаемое теперь объективно, автор дистанцируется от изображаемого. Он подступает к роли исследователя – отстранённого и безучастного, холодно фиксирующего разворачивающиеся на глазах читателя события. Интересно также отметить и то, что проявляется в связи с этим главный языковой приём, свойственный прозе Ю.В. Мамлеева – «стилевая мозаичность». Это связано с тем, что обсуждаемые героями текстов серьёзные проблемы вступают в конфликт с язвительным косноязычием повествующего субъекта. Нарратором художественная реальность воспринимается как нелогичная, абсурдная. Главным художественным приёмом для Ю.В. Мамлеева по-прежнему остаётся гротеск, который проявляется и на сюжетно-событийном уровне.

В зрелый период творчества писатель стремится создать гомогенную речевую структуру. Генерирующим принципом создания становится стилевая мозаичность, когда автор намеренно соединяет языковые единицы нескольких стилевых пластов. Для Ю.В. Мамлеева характерно в пределах одного текста сочетать формы книжно-письменной лексики с разговорно-просторечными, вульгарными элементами речи (так, блатные штампы уголовной среды могут соседствовать с возвышенно-религиозной лексикой, в чём мы убедимся, когда приступим к рассмотрению в этом ключе отрывков романа «Другой»).

II.4. Анализ романа «Другой», раскрытие приёмов субъективации автора

В выбранном для анализа романе Ю.В. Мамлеева повествование ведётся от 3-го лица, компетентность нарратора достигает уровня всеведения, когда он способен проникать в самые потаённые уголки сознания героев (по Ж. Женетту это третий тип фокализации – «внешняя фокализация»):

Высунулась откуда-то совсем потерявшая голову проводница и погрозила кулаком в пустоту. Потом скрылась. «Видимо, навсегда», — подумал Лёня, почему-то успокоился и стал смотреть в окно.

Или:

Его жена Евгения поддерживала его в этом. «Не дай Бог на Руси появится писатель, который переплюнет Достоевского», — говорила она самой себе по ночам.

Вспомним также слова М.М. Бахтина о том, что «особый язык в романе — всегда особая точка зрения на мир, претендующая на социальную значимость». Такую социальную значимость приобретает каждый герой на страницах романа «Другой», поскольку автор уделяет немало внимания рассуждениям героев на остросоциальные, политические, исторические темы.

Характерной приметой стиля писателя также можно назвать так называемые эпитеты-неологизмы, которые встречаются на страницах романа: «загробная зевота», «настораживающая мутность взгляда», «выпучил сознание», «умственно раздражали», «молодой чуть юркий человек», «тайно-надрывно хотелось», «тихо, как в уме дьявола», «трепетно-бездушный»

взгляд. Особого внимания заслуживают и сравнения, не отступающие от логики стилевой мозаичности:

— Посмотрю я в его глаза потусторонние, и может быть, согреюсь его взглядом, как бомж бутылкой водки.

Тёплым солнечным, почти вдруг летним, московским утром — за окном голубое небо, и словно дух предков снова вселился в Москву, таким утром и раздался звонок.

Говоря о стилевой мозаичности, следует отметить три категории оппозиции, выведенные О.В. Якуниной, которые позволяют автору создавать уникальный языковой образ:

- оппозиция плоти и духа, выраженная конфликтом бытового и бытийного;
- оппозиция шокирующего и обыденного, выраженная конфликтом нормы и её нарушения;
- оппозиция профанного и сакрального, выраженная конфликтом потустороннего и реального.

Эти семантические оппозиции мы встречаем в тексте романа, что даёт нам право утверждать, что это — основной и смыслообразующий приём, характерный для зрелой прозы Ю.В. Мамлеева.

Такие семантические оппозиции находят своё выражение и на лексическом уровне (далее — курсив мой), так как автор применяет свойственные для метафизического реализма философские понятия, которые сочетаются с разговорной лексикой:

Но ты не знаешь своей души, вот в чём суть. То, что ты называешь своей душой — *кусочек бреда*, это не твоя душа. И вот для твоей подлинной души — нет места нигде — ни в аду, ни на небе, *ни в Вечности, ни даже в Бездне*. Нигде нет ей места, *ибо для такой души, как твоя, всё немислимо*.

В числе компонентов языковой композиции можно выделить словесные ряды, которые способствуют созданию художественных образов в тексте:

Эти образы, толпы людей, исчезали, но оставалось их страдание, их крик, бессильная мольба о помощи, и все это превращалось в одно: в крик доверчивого, обманутого беззащитного ребенка, который попал в западню, в подвал на съедение копошащимся крысам.

Одной из задач, поставленных в данной работе, было выявить приёмы субъективации автора. Опираясь на теорию А.И. Горшкова, мы находим в тексте следующие приёмы субъективации:

- 1) Чередование прямой речи и авторского повествования, что происходит в полной мере при передаче речевых полномочий от автора герою. Примером служит следующий отрывок:

Трофим взял сразу быка за рога:

— Тоскливо мне здесь, в этом мире, дочка, тоскливо. Тоска в натуре. Самая утробная. Потому что не мир это, а тюрьма. — Лохматов отхлебнул водки. — А мне надо, чтоб стены рушились, чтоб все двери в миры, видимые и невидимые, распахнулись, чтоб ширь была необъятная. Чтоб все было у меня как на ладони: от ада до Господа, до самого верху. Если помер кто, пусть кукарекает на том свете, а я погляжу. Чтоб все рожи — от диких до великих, при мне были, у меня, как в кармане, точнее, на виду. Чтоб не было стен между мирами, перегородок. Вселенную чтоб проглотить.

Алёна отшатнулась:

— Но если так, это означало бы разрушение всего миропорядка.

Лохматов захохотал:

— Так ведь этого я и хочу. Чтоб рухнул разум и мировой порядок. Чтоб хаос, великий хаос возродился. Чтоб все двери, даже в самое необъяснимое, были раскрыты... Чтоб гулять можно было бы по всей Вселенной... Волюшка, волюшка мне нужна... Вселенская волюшка...

Алёна с изумлением смотрела на него, и вдруг на ее глаза навернулись слезы.

— Вы оказались таким необыкновенным человеком, Трофим Борисович. Зачем же вы связались с криминалом, с бизнесом, с этими людьми-машинами, обреченными...

— Потом узнаешь. Но я ж не такой. И среди буржуев бывают исключения.

Алёна промолчала. Рядом возник человек с птичьим лицом и так же внезапно исчез.

— Вот так, как эта птичка появилась и исчезла, так же под боком у меня чтоб мильон потусторонних рож мелькало из всех параллельных миров, доступных и недоступных, как на твоих картинах. Чтоб ад и рай у меня были рядышком. Под боком. Хочу — рыло суну в ад, пропою про страдания, хочу — в рай загляну. Хочу — и в одном Едином Духе побываю. Чтоб все было открыто. Гулять, гулять Трофиму Борисовичу надо по Вселенной... А ведь здесь в этом мире, в этом срезе, на этой планетке — убого ведь до смешного стало. Что они со своей технологией носятся, что это дает, кроме тупого комфорта и смерти? Тоска здесь и скука идиотическая. Нелепый мир — и я с ним не согласен. Волюшка, волюшка, раскрой двери во все миры.

На примере этого отрывка мы видим, как автор использует семантические оппозиции: в лексике криминального авторитета и практикующего метафизика в одном лице присутствует уголовный жаргон, просторечные слова («Тоска в натуре», «если помер кто, пусть кукарекает на том свете», «милльон», «рожи»), при этом он свободно оперирует такими понятиями как «хаос», «Вселенная», «ширь необъятная» и т.п. А

непосредственно речи автора уделяется совсем немного – он лишь констатирует эмоциональную окраску высказываний своих героев («Алёна отшатнулась», «Лохматов захохотал»), не более.

2) Несобственно-прямая речь, которая также присутствует в тексте романа, является ещё одним приёмом субъективации автора. В этом случае мы можем увидеть синтаксические и лексические особенности языка персонажей, хотя формально формы лица глаголов и местоимения употребляются как в авторском повествовании. Близким к этому приёму является также приём внутренней речи, который зачастую достаточно сложно выявить в исследуемом тексте в чистом виде. Нередко несобственно-прямая речь переходит во внутреннюю:

Они начали ссориться. Лёня надолго уходил гулять один. Он отсутствовал, и Лера и жалела его, и злилась.

Лёня, прогуливаясь, видел только пустоту вокруг себя. Зачем же тогда прогуливаться, если не видеть ничего существенного вокруг?

Но Лёня знал, что его час наступит. Что-то приближается. Ему будет хорошо, очень хорошо и навеки. Поэтому не надо ни думать, ни видеть, ни слышать — зачем, если все уйдет?

Он не прочь был даже вкусно поесть в каком-нибудь одиноком кафе, не думая, естественно, о таких пустяках, как деньги.

Лера мечтала о ребёнке, и до этого Лёня был согласен, но теперь какие уж дети. Он жил там, а не здесь.

Лера была в отчаянии, но надеялась. «Претерпевший до конца — спасётся», — повторяла она про себя. И даже в голову не входила мысль, чтобы бросить Лёню. Отсутствующего или нет — она его любила. Но иногда крутилось: «Страшно на этом свете, господа», и именно страшно, а не

скучно. Скука — это большая радость теперь. Облегчение, полет звезд. Это тебе не Гоголь, твердила она.

Тарас заскучал по причине суеты. Мир казался ему всё подозрительней и подозрительней. Сомнение вызывало всё: даже то, что на небе только одно солнце. «Должно быть ещё другое, невидимое, тайное. Припрятанное на том свете. Но зато когда-нибудь как запылает, подмигнет», — рассуждал он на скамейке в парке за бутылкой пива. Особенно умственно раздражали его учёные, собаки и цветы.

Теперь рассмотрим композиционные приёмы субъективации, которые удалось выявить в романе «Другой».

1) Приёмы представления – движение от неизвестного к известному:

Кругом была пустота. И внезапно перед ним возник тот самый странный, как будто бы невещественный человек, который хорошо запомнился ему. Возник и заговорил, но как-то телепатически, какое уж в неопикуемых мирах может быть иное общение, кроме сверхъестественного.

— Лёня, успокойся, не безумствуй, не прыгай, здесь тебе перед лицом всемогущего Бога не сумасшедший дом!.. И не сцены из Достоевского. Слушай меня внимательно, иначе утонешь в бездне. Прежде всего, ты должен опять стать самим собой, совершенно тихим. Тише мысли. Это тебя спасет. Ни о чем не думай, пропадешь иначе. Наш комментатор еле унес ноги. Но ты не останешься без внимания. Тебе объяснят, разумеется, кто ты такой в самом деле и чего тебе ждать. А я в любом случае никогда не оставлю тебя. Крепись и не бурли мыслями. Кое-что поймешь... Будь пока мышкой-невидимкой, хотя и не прост ты на самом деле, ох не прост. Иначе ты бы не попал в такой переплет.

И неведомый друг исчез. Его слова подействовали на Леню на редкость ободряюще, точно он выпил эликсир молодости. Он и сам удивился этому.

— Кто же здесь еще остался?!.. — крикнул он внутри себя вслед неведомому другу.

— Два-три человека наберутся, не более, — осветился ум Одинцова ответом.

— Да как вас зовут? — радостно взвизгнул Лёня, в уме конечно.

— Это не тайна, Леня. Меня зовут Аким Иванович. Запомни это имя навсегда...

В этом примере мы видим, что неизвестный человек оказывается назван, хотя сперва он появляется задолго до этого, лишь как сверхъестественный образ, бесплотный дух. Близким к приёму представления будет приём «остраннения», который основывается на показе предмета в непривычном, новом ключе. Однако в данном тексте таких приёмов нами выявлено не было.

2) Немало в тексте изобразительных приёмов субъективации, а именно:

Ни любви, ни Бога — лишь стон заменял молитву, молитву неведомо кому. Но жизнь и здесь копошилась и в некотором смысле была ключом. И все это под покровом черной пустоты, которая сама казалась мгновеньями живым огромным существом, слитой с этой Вселенной ада. Так во всяком случае краем своей интуиции и бьющимся сердцем почувствовал Одинцов.

Или:

Лёня увидел в окне некие призрачные очертания, возможно обитателей, напоминающие безысходное сновидение, которому нет конца.

Было ощущение, что всё это пространство наполнено еле видимыми существами, несущимися в вихре полоумной и даже в чём-то сумасшедшей

суеты. И все это тонуло в тумане безбрежной тупости и скуки и возникающего откуда ни возьмись беспощадного и нелепого страдания.

Здесь мы видим, что автор использует средства художественной образности, мотивированные восприятием персонажа.

- 3) Приём монтажного видения, который позволяет показать не только последовательность мыслей персонажа, но и движение окружающей его действительности. Такой приём напоминает монтажную склейку в кинематографе и в полной мере представлен в исследуемом романе, о чём свидетельствуют следующие примеры:

Алёна явилась. Небольшой зал, мебель антикварная, естественно, высокие лепные потолки, зеркала. «Ни одного черного зеркала», — подумала Алёна. Народу немного. Официанты разносят внушительную закуску, напитки; посреди зала, — незнакомые холодные лица. К Лохматову — чуть-чуть подобострастны, несмотря на холодность.

И ещё один:

Время обеденное. По коридору двигала столик с дымящимся супом и кашей толстая, до боли обиденная работница. Из реанимационного отделения трупы шмыгали как мыши. На глазах у Тараса, обходя передвижной обед, двое молодых санитаров пронесли носилки с абсолютно одеревеневшей старушкой, чуть прикрытой простыней. «Явный труп», — ворчали больные. Вообще атмосфера была деловая.

Следует сказать, что с композиционной точки зрения роман представляет также интерес тем, что Ю.В. Мамлеев вводит в ткань повествования «Дневник Нади Заблудовой», который героиня романа

художница Алёна находит в особняке Трофима Лохматова. Здесь мы усматриваем возвращение Мамлеева к манере повествования, присущей его ранним рассказам: он вводит полифонию голосов с целью раскрытия индивидуальных особенностей героини.

Выявленные нами приёмы субъективации в полной мере позволяют говорить об «образе автора», который проявляется на страницах романа «Другой». Этот образ в полной мере отвечает заявленным Ю.В. Мамлеевым критериям автора-метафизического реалиста, свободно владеющего философскими понятиями и вплетающего эти понятия в ткань текста таким образом, что они становятся с ним единым целым.

Заключение

В данной работе перед нами стояли следующие задачи:

1. Рассмотреть теоретические основы понятия «образ автора» в филологических науках.
2. Выявить и описать приёмы авторского повествования.
3. Описать приёмы субъективации авторского повествования.

В первой главе мы рассмотрели не только основы понятия «образ автора», но и обратились к таким понятиям, как «образ рассказчика», «нарратор». Опираясь на научный опыт таких исследователей и лингвистов, как Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, А.И. Горшков, М.М. Бахтин, В. Шмид, мы смогли увидеть различные взгляды на «образ автора», его место в филологическом анализе текста, а также на те приёмы, которые характерны для выявления авторского образа из художественного текста.

Следующей задачей было выявить и описать приёмы авторского повествования, к которой мы приступили во второй, практической, части нашей работы – здесь мы опирались на понятие «стилевой мозаичности», выявленное филологом О.В. Якуниной. В связи с этим в данной работе мы рассмотрели несколько ранних рассказов Ю.В. Мамлеева («Письма к Кате», «Смерть рядом с нами»), чтобы продемонстрировать эволюцию авторского «я» в текстах разных периодов. Начиная от многоголосья, когда нарратор и автор являются единым целым, Мамлеев постепенно отходит от такого типа повествования, двигаясь к безличному всеведующему голосу. В романе «Другой» мы в полной мере ощущаем эту смену авторской позиции по отношению к тексту.

Помимо этого, в практической части работы мы даём биографическую справку о писателе, коротко сообщая об основных его философских и художественных трудах. Немаловажным на наш взгляд является небольшая глава, раскрывающая суть литературного течения «метафизический реализм», родоначальником которого является Ю.В. Мамлеев. Без раскрытия

этого понятия на наш взгляд восприятие текста романа невозможно в полной мере.

Мы описали наиболее распространённые приёмы авторской субъективации на страницах романа «Другой», с подробными комментариями и примерами, опираясь на теорию, разработанную А.И. Горшковым.

Список литературы:

1. Ахметова Г. Д. Языковые процессы в современной русской прозе (на рубеже XX-XXI вв.). Новосибирск: Наука, 2008. – 168 с.
2. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72-233.
3. Барт Р. От произведения к тексту / Пер. С.Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 413-423.
4. Бразговская Е.Е. Референция и отображение (от философии языка к философии текста): монография / Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2006. – 192 с.
5. Валгина Н.С. Теория текста. Учебное пособие. – М.: Логос, 2003.
6. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – 1971. – 244
7. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v36/v36-074-.htm>
8. Виноградов В. В.. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 167—258.
9. Генис А. Человек из подполья: вспоминая Юрия Мамлеева. [Электронный ресурс] «Радио Свобода» (svoboda.org), 25.10.2015. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/article/27325802.html>
10. Горшков А.И. Русская словесность: от слова к словесности: 10 – 11 кл.: 9-е изд. – М.: Просвещение, 2010. – 492 с. – илл.
11. Горшков А.И. Стилистика русского языка. Стилистика текста и функциональная стилистика. — М.: Астрель, 2006. — 367 с.
12. Гражданский литературный форум России [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://glfr.ru/glavnie-lica/jurij-mamleev.html>
13. Дугин А. Темна вода: «Шатуны» Мамлеева – тайное зеркало 60-х // Независимая газета. 1996. 4 апр. С. 8.
14. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс] Режим доступа:

http://lingvistics_dictionary.academic.ru/4600/филологический_анализ_текста

15. Ильин И. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение. — М.: ИНИОН РАН, 1996. — 319 с.
16. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Издательство ЛКИ, 2010. — 264 с.
17. Кожинов В. Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов. С. 310-411.
18. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. 2006 [Электронный ресурс].
19. Тимофеев Л. Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов. С. 248-249.
20. Конспект лекций по курсу «Филологический анализ текста» под ред. Васильева А.Д. КГПУ им. В.П. Астафьева, 2015.
21. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. — М.: Эксмо, 2008. — 944 с.
22. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А—П. — II, 576 стб.
23. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. Свердловск: Изд-во УГУ, 1991. - 172 с.; ил.
24. Мамлеев Ю.В. Другой. — М.: АСТ, Зебра-Е, 2008. — 256 с.
25. Мамлеев Ю.В. Собрание сочинений [Электронный ресурс]. — Ю.В. Мамлеев. Судьба Бытия: Русская виртуальная библиотека, 2002. Режим доступа: <http://rvb.ru/mamleev/03philos/01sb/sb.htm#toc>
26. Мамлеев Ю.В. Собрание сочинений [Электронный ресурс]. — Ю.В. Мамлеев. Ранние рассказы. 1-й цикл: Русская виртуальная библиотека, 2002. Режим доступа: <http://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/1early/01-2-1-13.htm>

27. Мамлеев Ю.В. Собрание сочинений [Электронный ресурс]. — Ю.В. Мамлеев. Рассказы. Центральный цикл: Русская виртуальная библиотека, 2002. Режим доступа: <http://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/2centre/01-2-2-11.htm>
28. Нечаев А. Философ от самиздата. Умер писатель Юрий Мамлеев. 25.10.2015 [Электронный ресурс] Интернет-портал «Российская газета»: <http://www.rg.ru/2015/10/25/ideya-site.html>
29. Одесская М. Дом на краю бездны: Возвращение Юрия Мамлеева // Литературная газета. 1992. № 52. С. 4.
30. Одиннадцать бесед о современной русской прозе / Интервью Кристины Роткирх. Под ред. Юнгрена А. и Роткирх К. // М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — 160 с.
31. Одинцов, В. В. Стилистика текста. — М., 2006. — 264 с.
32. Орлова Е.И. Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие. М., 2008.
33. Официальный сайт Ю.В. Мамлеева, раздел «Биография» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://mamleew.ru/biografiya>
34. Падучева. Е. В. В. Виноградов и наука о языке художественной прозы // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 54, № 3, 1995. С. 39—48.
35. Пешкова М. «Мы нашли «золото» русской литературы». — «Эхо Москвы», рубрика «Непрошедшее время», стенограмма радиопередачи с участием Жака Катто [Электронный ресурс: <http://echo.msk.ru/programs/time/1119182-echo>]
36. Роднянская И. Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1978. - Т. 9: А-Я. - 970 стб. (Стлб. 30-34)
37. Степанов Ю. С. Язык и Метод. К современной философии языка. — М.: «Языки русской культуры», 1998. — 784 с., 1 илл.
38. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

40. Шмид В. Нарратология. Учебник. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2008.
41. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957.
42. Электронная газета «РИА Новости». Биография Юрия Мамлеева, материал от 25.10.2015. Режим доступа: <http://ria.ru/spravka/20151025/1308005157.html>
43. Электронная газета «Независимая газета»: Принцип запредельности, интервью с Юрием Мамлеевым от 26.01.2006 [Электронный ресурс: http://www.ng.ru/fakty/2006-01-26/1_princip.html].
44. Электронное периодическое издательство «МК.ru» («Московский комсомолец»): «Через Мамлеева мы заглядывали в иную культуру»: писатель-мистик скончался на 84-м году жизни. Материал от 24.10.2015. Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/2015/10/25/chez-mamleeva-my-zaglyadyvali-v-inuyu-kulturu.html>
45. Якунина О.В. Повествовательная структура малых эпических форм в прозе Юрия Мамлеева / Диссертация: Астрахань, 2010. – 217 с.