

Научная статья

УДК 82.0:82-31

DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-459-472

## **Превращение как модель нарративной интриги в романе Д. Глуховского «Текст»**

**Ольга Александровна Гримова**

Кубанский государственный университет  
Краснодар, Россия  
astra-vesperia@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-0691-1078>

### *Аннотация*

Статья посвящена исследованию нарративной интриги в романе Д. Глуховского «Текст». Внешнесобытийный уровень текста организован авантюрной интригой, построенной по модели «квеста», «прохождения», направляемого вопросом, каким образом герой выйдет из очередной затруднительной ситуации. Однако основным нарративным «инструментом», направляющим читательский интерес, оказывается интрига идентичности, организованная по модели «метаморфозы», «превращения». Стартовая точка трансформации – восприятие себя и окружающих как исполнителей готовых ролей в мироздании, финальная – понимание личностной уникальности каждого. Переживаемый героем кризис идентичности изображен автором при помощи обращения к контрфактуальной сюжетике, функционирование которой также исследуется в статье.

### *Ключевые слова*

нарративная интрига, нарратор, идентичность, контрфактуальный сюжет, виртуальный голос

### *Для цитирования*

Гримова О. А. Превращение как модель нарративной интриги в романе Д. Глуховского «Текст» // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 459–472. DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-459-472

© Гримова О. А., 2021

## Transformation as a Model of Narrative Intrigue in D. Glukhovsky's Novel "Text"

**Olga A. Grimova**

Kuban State University  
Krasnodar, Russian Federation  
astra\_vesperia@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-0691-1078>

### *Abstract*

The article is devoted to analysis of narrative intrigue in D. Glukhovsky's novel "Text". On the one hand, the text is organized by an adventurous intrigue, built on the model of "quest", directed by the question of how the hero will emerge from the difficult situation. On the other hand, the main narrative "tool" that directs reader's interest is the intrigue of identity, organized according to the model of "metamorphosis", "transformation". The starting point of the transformation is the protagonist's perception of himself and others as performers of ready-made roles, the final point is an understanding of the personal uniqueness of everyone. The identity crisis experienced by the hero is depicted by using of counterfactual plot, which is also explored in the article.

### *Keywords*

narrative intrigue, narrator, identity, counterfactual plot, virtual voice

### *For citation*

Grimova O. A. Transformation as a Model of Narrative Intrigue in D. Glukhovsky's Novel "Text". *Critique and Semiotics*, 2021, no. 2, p. 459–472. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-459-472

Применительно к роману Д. Глуховского «Текст», как и в отношении большинства современных романов, тезис В. И. Тюпы о том, что «приблизиться к концептуальной позиции автора означает углубиться в смысл сказанного-услышанного, таящийся в нарративной структуре текста» [Тюпа, 2016, с. 34], обретает особую актуальность. Поскольку доминирующая композиционно-речевая форма рассматриваемого текста – диалог с собой как Другим, важным параметром организации произведения становится его адресованность, рецептивный аспект.

Согласно наблюдению В. И. Тюпы, «рецептивный аспект наррации в нарратологии наименее изучен. Усвоив выдвинутое Вольфгангом Изе-

ром понятие “имплицитного читателя”, нарратология пока еще не овладела оперативным подходом к анализу моделирования адресата рассказывания текстом рассказа» [Тюпа, 2016, с. 62].

Важный вклад в заполнение этой лакуны внес П. Рикёр, определивший суть построения интриги как «“операцию конфигурации”, преобразующую множество эпизодов в единую и завершённую историю» [2000, т. 1, с. 66].

При анализе современного романного текста исследование рецептивного аспекта требует особого внимания. Когда адресат художественного высказывания – не только его реципиент, но и сотворец, особенно острой становится проблема разработки адекватного объекту аналитического инструментария. В данном контексте очень актуальна концепция нарративной интриги, которую вслед за П. Рикёром развивает в ряде своих работ В. И. Тюпа. Под нарративной интригой исследователь понимает «напряжение событийного ряда, возбуждающее некие рецептивные ожидания» [Тюпа, 2015, с. 11] и предполагающее «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения» [Рикёр, 2000, т. 2, с. 30].

Конфигурация эпизодов, обеспечивающая читательскую заинтересованность, в романе Д. Глуховского отличается сложной организованностью. С одной стороны, в «Тексте» развернута четко срежессированная авантюрная интрига, благодаря которой произведение без больших потерь было преобразовано в киносценарий. Эта интрига устроена по модели квеста, и каждая глава романа может быть рассмотрена как своеобразное «прохождение». У протагониста оказывается смартфон его врага, Петра Хазина, от лица которого Илья вынужден коммуницировать со всем зафиксированным в памяти гаджета окружающим миром. Успех предприятия определяется умением быстро адаптироваться, мимикрировать, находить информацию и т. д. Большинство новых смысловых фрагментов начинается с того, что звонит / пишет еще один неизвестный человек из чужой жизни, которому нужно правильно, т. е. максимально «по-хазински», ответить, не выдав настоящего себя. Конечная цель здесь – раздобыть деньги на похороны матери, а затем и на собственное спасение, бегство в Колумбию. В читательском сознании постоянно возникает вопрос о том, каким же образом герой в очередной раз выйдет из затруднительной ситуации и будет ли пройден «квест» в целом.

Однако более глубинные смыслы активизируются в читательском сознании за счет разворачивания очень актуальной в современной романистике интриги идентичности, которая в «Тексте» строится по модели ме-

таморфозы, превращения. Следуя за В. И. Тюпой и П. Рикёром, отправную точку данного процесса можно определить как «тождественность характера», по которой его идентифицируют окружающие, конечную – как «самость личности», сохранностью которой он сам себя идентифицирует, если не впадает в кризис рассогласованности [Тиура, 2018, s. 87–88].

В начале повествуемой истории герой очень четко определяет место, которое занимает в мире; не менее отчетлива и сама картина мира: есть «каста живоглотов» (все, кто служит государству, прежде всего силовики) и есть их жертвы. Примечательно, что незнакомую ему окружающую реальность, в которую Илья возвращается, отбыв срок, он неизменно помещает в рамки уже сформированной в его сознании «координатной оси». Едва вступив на московскую землю, видит вокруг лишь «ментов», Кремль представляется ему оборудованным «дозорными вышками» и «зубатой стеной» – как зона (Глуховский, 2019, с. 199)<sup>1</sup>, а жену друга, не позволившую последнему занять денег Илье, он про себя характеризует как «сторожевую суку» (с. 224).

Упрощенно-дихотомическое устройство такого мира отражено в антропонимике текста. Оба варианта фамилии героя (настоящая «Горюнов» и фальсифицированная «Горенов») отсылают к его амплуа жертвы, являясь этимологически связанными / паронимически соотнесенными с такими лексемами, как «горе», «горевать», «гореть» и т. п. В «Хазине» читается и «хозяин» (положения, жизни в целом) и жаргонное «хаза», намекающее на криминальный бэкграунд деятельности полковника госнарконтроля. Примечательно, что своего высокого библейского имени Петр поначалу словно бы лишен – во внутренней речи Ильи он именуется исключительно обшечно.

Значимо, что в начальной точке истории восприятие героя самим собой и окружающими совпадает – он боится поймать на себе брезгливые взгляды встречаемых женщин и ловит их; реакция ближайшей соседки, впервые увидевшей героя после возвращения из тюрьмы – «Илья. Илюшка. Как тебя они» (с. 19) – абсолютно коррелирует с его самоощущением.

Старт «внутреннему» сюжету дает значимое для героя противоречие: с одной стороны, непереносимое для него устройство мира незыблемо, а с другой стороны, мириться с таким положением вещей, безропотно принимать свою виктимность протагонист не может. Таким образом, воз-

---

<sup>1</sup> Далее роман цитируется по этому изданию, в круглых скобках указаны страницы.

никает классическая для трагического типа эстетического завершения ситуация, когда «внутренняя данность бытия» оказывается шире его «внешней заданности (ролевой границы)», и следствие этого «несовпадения человека с самим собой» [Бахтин, 1963, с. 79] – преступление.

Своеобразной сюжетной метафорой невозможности совпадения героя с его ролевой заданностью, с тем, «что на роду написано», становится эпизод подбрасывания монетки во дворе полицейского участка. Герой гадает, идти ли ему «сдаваться», но затем, несмотря на выпавшую «решку» (указывавшую на позитивный ответ), выбирает противоположное, покидает участок.

Ключ к основному для романа сюжету духовного перерождения протагониста вводится упоминанием об иллюстрации к кафкианскому «Превращению», которую Илья рисовал накануне злосчастного похода в клуб и ареста. На рисунке полунасекомое-получеловек, работа оказывается незаконченной, и сам роман можно рассматривать как попытку закончить рисунок. Убийство врага устраняет неопределенность – герой, как и в оригинальном рассказе, становится насекомым: «Посмотрел в зеркало. Там в синей студенческой курточке сидело неизвестное насекомое, шевелило жвалами» (с. 58). Вынужденно вникая в жизнь Петра Хазина, Илья начинает понимать его, перестает ненавидеть, а затем приходит к осознанию своей виновности – т. е. вновь становится человеком. Однако на этом «превращение» не завершается. Имея возможность спасти собственную жизнь ценой жизни Нины, он делает выбор в пользу последней, обрекая себя на смерть. В этой точке можно говорить об активизации христологического сюжета (принесение себя в жертву ради другого) и, следовательно, обретении героем сверхчеловеческого статуса.

В финальной главе романа происходит возвращение к сюжету о незаконченной иллюстрации. В последние минуты перед смертью Илья возвращается к работе: «Поискал карандаш, сел дорисовывать. Придумалось как» (с. 318). Здесь важна именно идея завершенности превращения. Переживание трагедии отнимает у обычного человека шанс остаться обычным – он может либо спуститься до предельно нижней точки «на подвижной лестнице Ламарка» и стать «недочеловеком», либо подняться до максимально высокой и стать сверхчеловеком, святым. По сути, это и происходит в финале романа: «Телевизор продолжал работать, когда Илью, истыканного гранатными осколками, выносили из квартиры, завернув в простынь. Было немного похоже на святого Себастьяна» (с. 318–319). Основной сюжет «Текста», таким образом, представляет собой движение

от низшей к высшей точке личностной онтологии, а основным двигателем читательской заинтересованности становится желание проследить динамику такого «превращения».

Внутренние метаморфозы, переживаемые и вербализуемые героем, становятся основным «нервом» романа, подчиняя себе его визуальность, пространственно-временную и актантную организацию. Самые значимые экзистенциальные состояния, переживаемые героем, «отмечены» устойчивыми образами-маркерами, имеющими пространственное значение. Как правило, эти образы возникают в конкретных эпизодах и уже затем, будучи эмансипированы от них повествовательской волей, наделяются символической природой и устойчивой функцией – обозначать определенный онтологический статус, обретаемый протагонистом на той или иной стадии переживаемой им трансформации. Очень важными для романа оказываются образы, визуализирующие движение вниз, падение, безвыходность.

Прежде всего в этом ряду стоит назвать образ котлована. Провалившись в него когда-то в детстве, Илья впервые ощутил, что смертен. Когда герой, чтобы не дать в обиду Нину, отменяет сделку, которая могла бы спасти ему жизнь, и фактически начинает двигаться навстречу скорой смерти, страшный образ-ситуация возникает в сознании протагониста не только как предельно визуализированный, но и физиологически ощутимый: «Стены котлована казались отлогими, и я карабкался вверх, чтобы меня не затянуло в воронку. Но песок проходит сквозь мои пальцы, стена оползает вниз, и меня тащит в чью-то пасть, которая вместо дна, хотя я ползу к небу» (с. 314).

Сходной природой и функциями наделены образы спуска в колодезь либо под землю (в метро), движение по кругу, возвращение в депо.

Особенно значим последний из перечисленных образов, способный в силу своей исходной семантики передавать амбивалентность процесса «превращения»: топос «депо» функционирует в романе как знак безнадежности, бесперспективности («Вернулся домой: все-таки тупик. Конечная. Чокнулся с депо» (с. 25)), но и как возможность нового старта: «В депо откуда-то приходили и тут оканчивались ржавые рельсы: это был тупик. Но Илья в этом тупике проживал, так что его перспектива была вывернута наизнанку. Депо для него являлось точкой отправления, началом пути, который по шпалам вел за горизонт» (с. 24–25). По сути, сюжет «Текста» выстроен так, что читатель постоянно колеблется, считать ли происходящее с героем «путем в тупик» или «точкой отправления».

С момента выхода героя за рамки своей ролевой детерминированности (совершение преступления как способ перестать соответствовать виктимной ролевой модели) в тексте начинает меняться соотношение актуального и контрфактуального нарративных потоков. Под «контрфактуальным» М.-Л. Рьян, как известно, понимает те версии развития событий, которые создаются сознанием героя и зачастую не совпадают с «актуальной» (действительно реализовавшейся в диегетическом пространстве) событийной цепочкой [Ryan, 2019, p. 65]. Как герой стремится не совпасть с «готовым» представлением о себе, «незыблемой» картиной мира, навеки поделенной на «охотников» и «жертв», «тюремщиков» и «зеков», так и текст, транслирующий поиски выхода из системы неподвижных смыслов, становится все более склонен к «сослагательности», удобной для пересмотра прошлого и будущего, для рефлексии в формате «а что, если бы...». Таким образом, еще один мощный источник нарративной интриги в романе Глуховского – необходимость, следуя за движением рефлексии героя, соотнести то, что есть, с тем, как могло бы быть. Читатель чем дальше, тем больше должен быть готов открыть свое восприятие очень значимой для романа идее альтернативности, задающей нарративную модель текста.

Практически для каждого события настоящего, отсчет которого ведется с момента возвращения на свободу, а затем и для прошлого сознанием героя создается альтернативная версия. Примечателен хронологический оксюморон из внутренней речи протагониста: «И легко мечталось о прошлом, которого не случилось. Но хотелось и еще о настоящем размечтаться» (с. 195).

Илья Горюнов «форматирует» настоящее, задавая иные предпосылки его наступления, размышляет о том, как бы всё сложилось, если бы он сумел вернуться домой на полгода раньше, если бы друг Сережа не стал за семь лет его отсутствия чужим человеком, если бы его дождалась Вера... Сознание героя выстраивает контрфактуальные сюжеты других судеб, прежде всего судьбы своего врага: «Хорошо бы было, чтобы ты у меня мою жизнь вовсе не забирал. Я бы тебе тогда твою оставил. А ты мог? Хорошо бы никогда не знакомиться с тобой и в параллелях существовать. ... Не встретились бы – была бы сейчас моя мать жива. А ты бы ребенка ждал» (с. 174).

Желание всё «переиграть» становится столь настойчивым, что процедура построения маршрута при помощи навигатора сознанием героя интерпретируется символически – как (не)возможность построения альтернативного жизненного пути: «Вот бы судьбу можно было так про-

страивать: в точку А вбить текущую позицию, в точку Б – к чему хотел прийти. И Яндекс тебе рассказывает – сначала пешком тысячу километров, потом поездами три года, потом два брака, трое детей, работать только вот тут, по столько-то времени. Продолжительность пути – сорок пять лет, но есть альтернативный маршрут. Илью такой спас бы. И Петю бы спас» (с. 172).

Интенсивно увеличивающаяся степень присутствия контрфактуальных нарративов в романе свидетельствует не только о неприятии героем незыблемости миропорядка, но и о сложности окончательного принятия собственного поступка – убийства. Спускаясь в канализационный колодец, в который сбросил тело умирающего, через несколько дней после убийства, Илья моделирует, вероятно, самую главную альтернативную историю романа: «Вдруг он не стал до конца умирать, смог позвать на помощь, вдруг его достали? ... Вдруг никого Илья не убил?» (с. 234). В данном случае столкновение с актуальной историей происходит очень скоро: «Нога ткнулась в это. В Петю» (с. 234).

Антитеза альтернативности как возможности избежать гибельного варианта судьбы и фактически произошедшего закрепляется в антитезе пространственной. Реальность героя связана с топосами, отражающими всю безнадежность, бесперспективность места, занимаемого им в мире: Потьма и Соликамск, где Илья отбывал заключение; Лобня, откуда герой мечтал переехать в Москву. Контрфактуальные сюжеты связаны с экзотической спациальностью, это места, куда Илья *мог бы* попасть, если бы принадлежал к другой «касте», – Шри-Ланка, Каппадокия, Америка, Колумбия и еще целый ряд аналогичных топосов, о которых рассказывает герою менеджер турфирмы. Не случайно еще одна значимая переломная точка сюжета связана с появлением у Ильи плана побега в Колумбию. Убивая Петра Хазина, протагонист расстается с ролевой моделью жертвы, как бы передавая ее «хищнику», присваивая мечту последнего – поездку в Латинскую Америку, заявляет о своем праве на то, что в его «старой» картине мира было доступно лишь «хозяевам жизни». Идея побега связывается в его сознании с возможностью «стать там кем-нибудь другим» (с. 204), обрести новую идентичность, «аннулировать» состоявшееся «превращение» в насекомое.

Текст содержит множество «индикаторов», свидетельствующих о кризисе идентичности, переживаемом героем. Так, одним из основных мотивов, при помощи которого конструируется образ протагониста, совершившего роковой поступок, становится несовпадение с собой. Илье велика его



одежда студенческой поры, он не совпадает с собой прежним на фото: «В паспорте Илья был мечтательный, вихрастый и по-щенячьи дерзкий, в личном деле – при нем листали – пришибленный и обкорнанный. Эта фотография была цветная, и на ней было видно, как Илья обесцветился. Ежик раньше русых волос теперь был какой-то палевый, кожа стала молочной, глаза прозрачными» (с. 259). Лишив жизни другого, герой словно бы растворяется, «стирается» сам.

В романе Д. Глуховского, как и во многих других современных текстах (в частности, в романистике О. Славниковой), существенную роль играет мотив зеркального отражения, семантизируемый в большинстве случаев как репрезентация иллюзорности воспринимаемой героем реальности [Гримова, 2019, с. 171]. В «Тексте» этот эффект мультиплицируется (часто герой видит свое зеркальное отражение во сне) и меняет свой вектор: фальшивой реальностью оказывается сам протагонист. «Склонился к зеркалу: нет, там Илья. Но странный какой-то Илья: загорелый, гладкий, холеный. Бейсболка с плоским козырьком на голове, белая футболка с золотым принтом. Умылся холодным – лицо не смылось, осталось своим» (с. 284).

Несовпадение с собой закрепляется в «официальной» смене имени – в загранпаспорте (фактически пропуске в альтернативную реальность) фамилия героя фиксируется с намеренной ошибкой – «Горенов» вместо «Горюнов».

Кульминация кризисных процессов достигается в сцене встречи с мертвым Хазиным, когда герою становится очевидно, насколько «размылись» основы его самости: «Я там, наверху, в тебя играю, уже забыл, где ты кончаешься и где начинаюсь я. Уже подумываю, что ты ненастоящий. А ты настоящий – тут. А там тогда кто?» (с. 235).

Средством поиска новых основ самоидентификации в анализируемом романе становится коммуникация. Необходимо отметить, что для современной отечественной литературы, во многом наследующей культуре модерна, проблема коммуникации (ее возможности / невозможности / продуктивности и т. д.) чрезвычайно значима. В рассматриваемом романе состоявшийся либо несостоявшийся диалог – основной мотиватор сюжетной динамики. Вспомним, что герой едет на встречу со своим обидчиком, чтобы поговорить, и убийство становится следствием невозможности «человеческого» разговора. Совершив фатальный поступок и раскаиваясь в нем в финальной «виртуальной» исповеди перед умершей матерью, Илья признает: «Но все, что ты можешь сделать мне, – не разговаривать со

мной» (с. 314), и потеря такого контакта воспринимается как одно из самых страшных последствий совершенного.

В мире романа Д. Глуховского коммуникация с высшими силами оказывается невозможной, поэтому всё, что остается человеку, – «текст», благодаря которому возникает диалог, а затем и *понимание*. Выстраивая общение с родителями и возлюбленной своего врага, герой получает возможность переосмыслить контакт с собственной матерью и в целом ее судьбу, прожить сюжет отношений с отцом, которого у него не было, почувствовать настоящую любовь, в свете которой его увлечение Верой переосмысливается как что-то «ненастоящее», легковесное. Но самое главное открытие, совершаемое героем, – открытие личностного, человеческого начала в своем обидчике.

По мере того как развивается авантюрный сюжет романа, герой вынужден выяснять всё больше и больше о внешнесобытийной и внутренней жизни Хазина, вникать в нее. Вначале им движет лишь желание выиграть немного времени, раздобыть деньги на похороны матери и на побег, однако постепенно он начинает заинтересованно вдумываться в поступки и чувства того, кто раньше казался ему просто одним из «живоглотов», оккупировавших страну. Поворотным пунктом от заинтересованного внимания к пониманию становится классический момент узнавания – Илье становится известно, что Петра, арестовавшего его незаконно, мучила совесть. Пришедшее понимание является главным «ментальным сдвигом» [Шмид, 2008, с. 24], лежащим в основе событийности данного текста. Именно это понимание позволяет увидеть «врага» в совершенно ином свете, почувствовать эмпатию и ощутить раскаяние в том, что сделано: «Вспомнил Петю последней ночью. ... Пьяным, обдолбанным. Запутавшимся. Четвертованным родными. Глушащим себя спиртом и порошком. Непрошненным и не собирающимся ни у кого просить прощения. Не вовремя я тебя забрал, Петя» (с. 237). Именно в этой точке происходит новый этап «превращения», перипетии которого должен отследить читатель романа. С каждой новой «порцией» информации герой переакцентирует свое осмысление сущности Хазина. Таким образом, нарративная интрига может быть представлена моделью лестницы, каждая ступень которой углубляет предыдущую. Становясь способным посочувствовать тому, кого смертельно ненавидел, герой превращается из «насекомого» в человека. Аналогичные метаморфозы происходят с Петром, точнее с тем, как герой его воспринимает. Вектор его восприятия сонаправлен вектору его личностной динамики: от видения в другом части нерушимой порочной систе-

мы, видения овнешненного, сводящего человека к роли, им выполняемой, не замечающего уникальности и фиксирующегося на характере («живоглот», «вертухай», «мент» и т. д.), к ощущению самости другого, в переделе стремящемуся к тому, как этот другой мог увидеть себя сам, если бы обладал необходимой для этого психологической «оптикой».

Метаморфозы, происходящие с сознанием героя, интересно отражены в нарративной ткани текста. Так, в начале романа Илья размышляет и говорит о Хазине, прибегая исключительно к формам третьеличного повествования, затем – по мере сокращения вначале когнитивной, а затем и нравственно-психологической дистанции – возникает менее «отчуждающее» повествование от 2-го лица («Какие у тебя были шансы-то стать нормальным человеком с таким батяней?» (с. 238)). И, наконец, после кульминации (спуск в колодец как символическое приобщение к Петиной смерти) в тексте появляется гибридное «мы», объединяющее обоих героев: «Магомед, Мага, жди меня, верь в Хазина, мы скоро, мы вот-вот, ничего серьезного. ... Сейчас отдадут паспорта, извинятся за ожидание, и я-мы – к тебе, ветром!» (с. 302).

Примечательно, что во внутренней речи героя о себе использованы те же формы, однако в приложении к самому говорящему теряют «интимизирующий», «приближающий» эффект и приобретают, напротив, дистанцирующий. Думая о себе во втором и третьем лицах («я» как «ты»: «Ты его убил, когда он хотел всё поменять» (с. 177), «я» как «он»: «Не Илье Петю судить» (с. 72)), герой как был «овнешняет» «своего Другого», подлежащего (само)оценке и (само)осуждению.

О глубине взаимопроникновения личностей врага и жертвы как результате акта «понимания», осуществленного протагонистом, говорит и появление в тексте особой модификации «виртуального голоса». В параллель с понятием М.-Л. Райан «виртуальный нарратив» М. Гришакова в работе «Интерфейсные онтологии. О возможном, виртуальном, гипотетическом в художественном повествовании» предлагает понятие «виртуальный голос», обозначающее гипотетический дискурс, который мог бы быть артикулирован определенным говорящим, будучи вместо этого атрибутирована другому нарративному агенту (нарратору или персонажу) [Grishakova, 2019, p. 91].

В романе «Текст» возникает такая разновидность «виртуального голоса», как голос «опосредованный» или «включенный» («mediated or imbedded voice»), который исследователь интерпретирует как «нарраторскую или персонажную вербализацию другой потенциальной или внутренней

речи, которая не была озвучена ее предполагаемым спикером и остается в преддверии вербализации» [Grishakova, 2019, p. 93]. «Срашивая» собственную личность с личностью Хазина, Илья начинает в своей внутренней речи моделировать монологи от лица обидчика, причем обстоятельства жизни последнего приобретают при этом такую нравственную и ценностную окраску, которая никогда бы не возникла, будь такой монолог произнесен самим Петей. Так, размышляя о судьбе Гоши, хазинского одноклассника, Илья, по сути, задает своему виртуальному «собеседнику» вопрос об ответственности за совершенное и самой формой высказывания сигнализирует о готовности эту ответственность разделить: «Я тебя выдернул из прошлого, прикормил сахарной пудрой. ... Почему я так с тобой? За что?» (с. 214).

Результат попытки максимально вникнуть в чужую личность – полное отождествление с тем, кто поначалу осознавался как заклятый враг. Если в начале романа Хазин был лишен своего имени, замененного сознанием Ильи на обценную номинацию, то затем он всё чаще называется по имени, а после кульминационной для сюжета превращения сцены спуска в колодезь Илья начинает отождествлять себя с бывшим антагонистом, представляясь на встрече с Гошей его именем. Отождествление происходит и на телесном уровне. После того как в колодезе Илья обнял мертвого Петю, он физически ощущает последнего как свою часть: «Илья тоже улыбнулся – как инсультный, одной стороной рта: за того Петю, который как будто жив. ... А другая половина как будто была того Пети, который не мог двигать губами» (с. 269).

На превращении в человека – посредством реализации способности к «пониманию» – внутренняя эволюция героя, которую автор предлагает проследить читателю, не заканчивается. Сюжет о герое, решившем пожертвовать собой ради спасения Нины и ее будущего ребенка, начинает подсвечиваться христологическим мифом, не случайно в финале возникает сравнение мертвого Ильи, «истыканного гранатными осколками», со «святым Себастианом» (с. 318–319). Лобня, куда герой возвращается, чтобы принять смерть, становится созвучной «лобному месту».

Значимо, что «подвиг» Ильи размыкает цепь той предопределенности, которую он хотел преодолеть за счет преступления. Когда герой пытается удержаться и не отговаривать Нину отменить аборт, главный его довод в споре с собой состоит в том, что родившийся ребенок станет новым Хазиним, который погонит нового Илью на зону. В финальном абзаце текста сообщается, что «у Нины родилась дочка» (с. 319), т. е. порочный круг

разомкнулся, так как женщина в произведении Глуховского в большинстве случаев находится вне модели отношений «наделенный властью обидчик – бесправная жертва».

Подведем итог. Нарративная интрига романа Д. Глуховского «Текст» может быть определена как организованная по модели метаморфозы, «превращения». Читательская заинтересованность направляется динамикой переживания протагонистом важных этапов духовной эволюции. Вектор этих изменений может быть условно определен как «недочеловек – человек – сверхчеловек», заставляя осмыслить роман в целом как исследование граней личностной онтологии в современную эпоху.

#### Список литературы

- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Гримова О. А.* Поэтика современного русского романа: жанровые трансформации и повествовательные стратегии. Екатеринбург, 2019.
- Рикёр П.* Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1–2.
- Тюпа В. И.* Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016.
- Тюпа В. И.* Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. 2015. № 2. С. 9–19.
- Шмид В.* Нарратология. М., 2008.
- Grishakova M.* Interface ontologies. On the possible, virtual and hypothetical in fiction. In: Possible worlds theory and contemporary narratology. Lincoln, London: Nebraska University Press, 2019. P. 88–109.
- Ryan M.-L.* From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation. In: Possible worlds theory and contemporary narratology. Lincoln, London: Nebraska University Press, 2019. P. 62–87.
- Тюпа В.* Wykłady z nieklasycznej narratologii. Torun, 2018.

#### Список источников

- Глуховский Д. А.* Текст: Роман. М., 2019.

#### References

- Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo [The problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, 1963, 364 p. (in Russ.)
- Grimova O. A. Poetika sovremennogo russkogo romana: zhanrovye transformatsii i povestvovatel'nye strategii [The poetics of modern Russian novel: genre transformations and narrative strategies] Ekaterinburg, 2019, 278 p. (in Russ.)

Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and narrative]. Moscow, St. Petersburg, 2000, vol. 1–2. (in Russ.)

Tyupa V. I. *Vvedenie v sravnitel'nyuyu narratologiyu* [Introduction to comparative narratology]. Moscow, 2016, 148 p. (in Russ.)

Tyupa V. I. *Etos narrativnoy intrigi* [Ethos of narrative intrigue]. *RSUH / RGGU Bulletin*, 2015, no 2, pp. 9–19. (in Russ.)

Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2008, 304 p. (in Russ.)

Grishakova M. *Interface ontologies. On the possible, virtual and hypothetical in fiction*. In: *Possible worlds theory and contemporary narratology*. Lincoln, London, Nebraska University Press, 2019, pp. 88–109.

Ryan M.-L. *From possible worlds to storyworlds: on the worldness of narrative representation*. In: *Possible worlds theory and contemporary narratology*. Lincoln, London, Nebraska University Press, 2019, pp. 62–87.

Tiupa V. *Wyklady z nieklasycznej narratologii*. Torun, 2018. (in Pol.)

#### **List of Sources**

Glukhovskiy D. A. *Tekst* [The text]. Novel. Moscow, 2019, 320 p. (in Russ.)

#### **Информация об авторе**

*Ольга Александровна Гримова*, кандидат филологических наук, доцент

#### **Information about the Author**

*Olga A. Grimova*, Candidate of Philology, Associate Professor

*Статья поступила в редакцию 10.03.2021; одобрена после рецензирования 12.04.2021; принята к публикации 15.07.2021*

*The article was submitted 10.03.2021; approved after reviewing 12.04.2021; accepted for publication 15.07.2021*