

Особенности нарратологической структуры рассказа О. Брейнингер «Дыши»

Features of the narratological structure of O. Breininger's short story «Breathe»

Губина Е.А.

Магистрант, филологический факультет, направление «Литературное творчество», ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», г. Санкт-Петербург
email: lisabethgubina@yandex.ru

Gubina E.A.

Master's Degree Student, Faculty of Philology, direction «Literary creativity», Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg
email: lisabethgubina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена детальному нарратологическому анализу рассказа современной писательницы Ольги Брейнингер «Дыши». Основное внимание уделяется исследованию особенностей повествовательной структуры, специфике нарратора и точке зрения. Рассматривается, каким образом сложная организация повествования, включая возможную ненадежность нарратора, внутренней фокализации, способствует раскрытию одного из принципов автофикашна — совмещение автобиографического и романного пактов.

Ключевые слова: автофикашн, металепсис, самофиксонализация, перформативность, сверхновая искренность, нарратор, эстетическая дистанция.

Abstract

The article is devoted to a detailed narratological analysis of the short story "Breathe" by the modern writer Olga Breininger. The main focus is on the study of the features of the narrative structure, the specifics of the narrative and point of view. The article examines how the complex organization of the narrative, including the possible unreliability of the narrator, internal focalization, contributes to the disclosure of one of the principles of auto—fixation - the combination of autobiographical and novel pacts.

Keywords: autofiction, metalepsis, self-fixation, performativity, supernova sincerity, narrator, aesthetic distance.

По определению французского писателя Сержа Дубровски, автофикашн — это «вымысле абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикашн [autofiction], доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового» [12]. У жанра оксюморонная природа — реальность и вымысел граничат друг с другом [5]. Часто при обсуждении автофикашна в филологических кругах поднимается вопрос: какое процентное соотношение одного и другого в тексте? Но это не столь важно, как то, что подобный способ письма требует новых приемов, композиционного оформления, свежего взгляда на нарратологическую структуру и «точку зрения». Автор в таких текстах абсолютно свободен от формальных требований и может воплотить в тексте самого себя во всей многогранной полноте и сложности. В. Колонна вывел ключевой термин для обозначения превращения себя в героя — самофиксонализация [11], которая погружает нас в двойную форму существования.

Со времен Ф. Лежёна мы знаем о двух противоположных по своей модальности пакта — «автобиографическом» и «романном» [6], которые представляют собой договор

о референциальности и нереференциальности текста, заключаемый между автором и читателем. Автофикашн совмещает два пакта: текст пишется по автобиографическому, а читаться должен по романному. То есть автор пишет произведение с тем учетом, что он одновременно является и его повествователем, и главным героем, а читатель обращается к тексту, принимая во внимание то, что реальная личность автора не совпадает с фигурами повествователя и героя вымышленных событий. Именно с такой точки зрения нам необходимо подойти к рассказу Ольги Брейнингер «Дыши».

Рассказ был написан в 2020 г., когда все страны мира закрыли свои границы из-за пандемии коронавируса. Сюжет предельно прост: двое влюбленных пытаются пережить карантин, сохранить свои чувства, оказавшись на разных концах света. Глобально — это переживание такого непростого периода как самоизоляция с осложнением на личную трагедию. Всеобщая проблема мира проецируется на личность. Через частность нам показывают общность, так как языковой форме автофикашна свойственна универсальность: связка между опытом одного человека и коллективным бессознательным, превращение биографии конкретного человека в универсальный нарратив. Рассказ не только о себе, но обо всех, о поколении. Само название «Дыши» — глагол повелительного наклонения, побуждающий к действию. Уже с самого названия мы чувствуем некоторую перформативность высказывания, призыв к поступку. Оно как бы еще не равнозначно выполнению, но требует его. И этим задается изначальный тон и тематика рассказа, в конце которого мы поймем, к кому конкретно относится этот глагол.

Рассказ «Дыши» условно можно поделить на 13 частей, которые разграничиваются временными отрезками: «Даже в Китае пока ни слова», «Еще несколько дней, еще ничего не меняется», «Спустя дней десять или пятнадцать», «Апрель, май и не хочется жить», «Июнь или, может, июль», «3, 4, 5 июля», «6 июля» [3]. Здесь мы понимаем хронотоп — он ограничен временем, когда еще никто не знает о коронавирусе (но незадолго до его появления — здесь время расплывчато, его точность не указана автором) и заканчивается четким числом — 6 июля. Повествование линейное, за исключением одного момента, когда нарратор перескакивает с настоящего времени в прошлое, чтобы рассказать историю знакомства героини с героем. У нас всегда разный темп вращения времени — либо это хронотоп дороги («И я улыбаюсь, я не верю до сих пор, я лечу из Москвы в Лондон, а из Лондона, свернувшись калачиком в жестком кресле, уговаривая себя хоть немного поспать, прямиком в Лос-Анджелес, где он будет меня ждать; но какое там спать, когда нас разделяет одиннадцать, десять, девять, восемь, семь, четыре (проснулась), два, всего ничего, приземление, этого не может быть, этого не может, просто не может, счет пошел на минуты...») [3], либо буквально замкнутого пространства («...и вот уже две с половиной недели как я каждый день подхожу к двери, поворачиваю замок дважды влево, а потом дважды вправо, и ухожу назад в спальню, чтобы опять лечь в кровать, провалиться в темноту и не жить как можно дольше. Теперь темнота дается мне легко, как раз-два-три, — даже без Валиума») [3], снова дорога, и снова замкнутое пространство. Время то конкретизируется, то расплывается: может быть указан конкретный месяц и день, а может быть просто дано пояснение: «Несколько дней».

Время с самого начала играет важную роль: героиню постоянно преследуют цифры: 18 минут, 5 недель, полгода. Она обводит даты, считает дни. Нескончаемые риторические вопросы и повторы: «Жги, жги, жги. Тянешь, тянешь, тянешь», а потом «случилось» — три раза. И дальше — «за сигаретами, сигаретами, сигаретами». Одна, две, три. Нарратор сама будет замечать, что с числами у нее плохо на протяжении всего рассказа. Обращение к Алексе тоже повторяется три раза. Мы видим изоморфизм на уровне ситуации, на уровне языка.

Рассказ двухакцентный. Очень сложно провести анализ текста по Успенскому, так как мы всегда закреплены либо за нарратором, чья речь относится к акту повествования, либо за героиней, действующей в тексте. Более того — граница между ними расплывчата, есть сложность взаимодействия между автором и героем. Ольга Брейнингер словно «видит себя

в зеркале» [13], видит себя другую и делает эту часть своего «я» персонажем. Это встреча с собой-другим. Возникает «эстетическая дистанция» [7] между нарратором и героиней.

На голос романтически настроенного повествуемого «я» накладывается «реалистический» голос повествующего. «Я говорю», и «я действую в тексте» — два разных «я». Отсюда у нас появляются две точки зрения: нарраториальная и персонажная. Начинаем мы с нарратора, словно как бы он смотрит на героиню и ее действия. Потом они где-то перетягивают внимание на себя: сначала рассказ о произошедших эпизодах (*«Первый конец света наступил, когда через шестнадцать дней в Санта-Барбаре мне пришлось собирать чемодан, как торнадо — молниеносно и как попало. Я покидала Санта-Барбару внезапно, вдрызг, в отчаянии, словно мы с кем-то рассорились, хотя даже не думали. А думали только о том, что у нас впереди — еще целых восемь гигантских, двадцатичетырехчасовых, только-наших-до-последней-секунды дней до дня Х: моего отъезда утром и госпитализации кого-то в тот же вечер»*) [3], а потом вставной эпизод со словами, которые относятся к акту повествования: *«Словами, конечно, выходит по-дурацки. Может, осторожно втиснуть сюда слово «счастье»? Нет, не здесь, а в середине абзаца, так, чтобы неприметнее, контрабандой посреди строки. Или поближе к краю — вроде, так не бросится в глаза. Хотя что-то грызет внутри: рил ток, это ну совсем уже перебор, в постпостмодернизме живем ведь. Да? Пошловато звучит? Серьезно? Сказано же, рил ток. Слушайте, а если I'm real', real'sorry — but could you please shut the fuck up for me? Серьезно. Смотрите. Я сейчас такое сделаю. Бесповоротно, отдельным абзацем, чтобы увидел каждый, и на всякий случай дважды повторю. Follow me: Счастье. Счастье. Писатель в бандане отсалютовал бы: дай пять»* [3]. В конце концов большую часть рассказа мы видим от лица героини: это ее точка зрения в пространстве, времени, идеологии, языке, психологии и перцепции [9]. Весь мир и все происходящее вокруг мы смотрим через первоначальное повествование. Нам передаются особенности мировидения героини: время следует по ее законам, пространство сужается из-за ее выбора, головокружение ощущается нами потому, что ее мир ходит каруселью. Но при этом нарраториальная точка зрения соотнесена с временной позицией акта повествования. В конце рассказа мы четко чувствуем сближение героини с нарратором — признание в том, что «я здесь рассказала вам историю, о которой не могла не сказать, и вот теперь я могу выйти из того моего анабиозного состояния и наконец сделать то, о чем просила сама себя еще в названии рассказа: дышать». Нарратор часто взаимодействует с фактом самого текста, это как бы сближает его с абстрактным автором, потому что мы понимаем, что речь здесь очень автофикациональна: Ольга Брейнингер — филолог, и использует она филологические формулировки. Говорит: *«Защищаю твою новую искренность»* [3], упоминает постмодернизм, семантику, интертекст. Да и вообще вся речь нарратора очень интертекстуальна. Невозможно разделить текст на реальные факты и выдумки, так как последнее становится для автора частью себя, частью его представления о себе.

Нужно заметить, что вся первая часть рассказа — перформативное развернутое высказывание. Нарратор выходит к читателю и говорит: «Вот сейчас я расскажу, что, как, когда и где меня беспокоит, я буду делать это рвано, потоковой мыслью, бесконечно повторяться и торопиться. Но ты, читатель, принимай меня такой». Отсюда постоянное обращение к читателю. Но полнота воплощения личности — тоже некоторая художественная условность, так как перформанс представляет собой всегда продуманное художественное высказывание. Он обладает иллюзией спонтанности, но при этом опирается на четкую внутреннюю структуру. Первая часть — поток чувств, неопределенность, как говорить, с какой стороны подойти к повествованию. И только после этого мы уже окунаемся в сам сюжет. Язык текста — нечто среднее между языком традиционной прозы и языком социальных сетей, блогов и мессенджеров, он сочетает в себе завершенность авторского высказывания и незавершенность стилистической формы. Героиня постоянно не уверена в собственном положении и, тем не менее, у нее есть непреодолимое желание что-то сказать: *«Ох. Все это такое голое и личное, что пока буквы стучат под подушечками пальцев, я все думаю: “Если бы все это не было прямо из здесь и сейчас, я бы «совершенно точно», «никогда» и «ни при каких*

обстоятельствах» этого не написала”» [3]. Нарратор в рассказе отстаивает свое право испытывать чувства и говорить об этом открыто, не стесняясь банальности, простоты и неизысканности языка. Д.Ф. Уоллес призывал писателей как раз к этому: не бояться быть и казаться мелодраматичными, сентиментальными, ставить интеллектуальность и изысканность форм выше чувств, которые вы вкладываете в эти слова [8]. Сегодня новой искренности уже недостаточно, на смену ей приходит сверхновая искренность: это старая новая искренность, умноженная на драматически осложнившуюся реальность. Она состоит из надрыва, честности, исповедальности, пронзительного тона; понимания, что герой — не автор, а его проекция; и серой зоны между героем и нарратором. Это форма самозащиты.

Рассказчик становится ненадежным, многое умалчивает и утаивает («*Не скажу, где*»). Есть три места в тексте, где мы будем наступать на что-то очень личное, что нарратор хочет вынести за скобки разговора с читателем. Нарратор ставит на мандр диалог, не показывает нам части диалогов и чувств, что-то зачеркивает прямо в тексте: «*И я говорю: (Дальше я поставлю этот разговор на тите, чтобы вы не подслушивали).* (И да, этот рассказ мой — так что пишу только то, что считаю нужным)» [3]. Так три раза фраза будет обрываться: «*А потом случилось. А потом случилось так, что мы. А потом случилось так, что мы вдвоем —*» [3]. Намеренное умалчивание определенных обстоятельств завершится в последний раз в тексте сносок — четвертый раз будет обрываться фраза и какая-то часть предложения будет зачеркнута: «*Среди них, следуя списку — ага, так я вам все и рассказала*» [3]. Автор оставляет темный уголок для себя, ему важно иметь тайны — это тоже часть взаимного притяжения и отталкивания между автором и героем. В какой-то момент прорывается и даже раскрывает свое имя, а оно такое же, как у автора — Ольги («*Оль, а ты насчет рассказа?*»). Она буквально говорит об акте написания этого рассказа, мы даже можем восстановить Максима из текста — это реальный человек, редактор «Правил жизни», Максим Мамлыга, который и просил Ольгу написать рассказ (но если по Шмиду, то он не реальный: это квазигерой. Изображение, мимесис реального Максима Мамлыги): «*Максим, написать — очень хочу, но сейчас странное время: я живу только одной историей, и ее пишу бесконечно в голове, просто не пишу. А выдумывать не могу; вот не вру, Максим, правда, сейчас не могу; и поэтому странное время, что мне к этому никак не привыкнуть*» [3].

У нас есть определенные странности со временем, в котором рассказывается история. О прошлом героиня говорит в настоящем времени. В этом отрывке четко видно смешение всех трех времен: настоящего, прошлого и будущего (жирным выделено прошедшее время, курсивом — будущее, а подчеркиванием — настоящее): «Альтернативно: а ведь **могло случиться** так, что пока я **летела**, мир отчего-то раз — и вообще другой, как другая реальность или планета? И буду я стоять здесь, *не буду* — все равно, потому что меня никто не ждет. Через темные очки все казалось прежним, прежним и обычным. Но что-то такое ведь **может случиться** в любой момент: ты еще только стоишь где-то там, быстро-быстро моргая, чтобы вернуть четкость зрения — а на самом деле, пока ты там **хлопал** глазами, все раз — бесконечно, безвозвратно, бескомпромиссно **поменялось**. И ровно с точки здесь и сейчас жизнь (хочешь, не хочешь ты этого) **развернется, взорвется, сойдет с ума и уже не станет** прежней. Странное чувство: я **не могла** вспомнить, когда еще было такое, что мою жизнь, текст или голову **сверлил** диковатый, полузвериный страх, мысль, от которой луци нервных судорог **стреляют** из центра навылет по всему телу. Месяца через 3+ страх вроде этого *выведет* из себя минимум полпланеты, и **будет**, как волны, играть в приливы и отливы (я сама минимум сутки *проведу* так, словно паническая атака стала новым черным). Но, черт, это все **будет позже**, и я даже пока не знаю: what's to be scared of now?» [3] Это дает нам ощущение вездесущего нарратора — он говорит с позиции знания всего, что будет. Мы снаружи ситуации, а не внутри. Да и время стало карнавалом [2] для героини: верх и низ давно смешались, она находится в своем собственном аду, Нарратор пытается восстановить целостность восприятия, но время смешивается в единый ком, который невозможно разобрать.

О герое по имени k (имени у него нет) героиня всегда говорит в третьем лице — «он». И лишь дважды за весь текст перейдет на второе лицо — «ты», таким образом выравнивая

дистанцию между собой и к: «*Я не знаю, где ты сейчас, и как ты, но я продолжаю делать все так, как мы делали вместе*» [3]. Когда звучит второе «ты», мы, возможно, впервые в повествовании чувствуем течение времени не рывками, а связным потоком. Описательные элементы придают в этом месте тексту определенную статичность. Повторы в тексте будут увеличиваться, а цифры переходят из личного мотива в общемировой: «*Все оперируют одинаковыми цифрами: число зараженных, число выздоровевших, число погибших, число заболевших в ближайшем кругу; число, которое скользит, извиваясь, как змея, и концом хвоста уже ставит метки на самых, самых “своих”*» [3].

И если нам казалось в середине рассказа, что «дыши» — это призыв героини к к, который оказался подвержен заболеванию, или, может, нам казалось, что связь названия уходит в глубь самого явления коронавируса — поражением легких, то в конце мы понимаем, что это обращение нарратора к героине с просьбой дышать. Обращение к самой себе: «*Эта история так давно разъедает меня изнутри, что пора глубоко вздохнуть и начать говорить. Ведь так просто, когда ничего не мешает. Ни одна лишняя мысль. Вдох, выдох, и пора оживать*» [3]. В конце будет озвучена точная дата, снова появится Максим, мы вернемся в исходную точку, снова уйдем в перформативность и даже прибегнем к Бродскому: «*Кое-кто, кстати, говорил и о всех них, других, против которых я тоже не возражаю: “Хроноса, космоса, эроса, расы, вируса”*» [3]. А точку в повествовании Ольга ставит только в сносках: «*Не прощаюсь здесь, где все только начинается. Ставлю точку в сносках, если вам не лень их читать*» [3].

Нам важно второе пространство, создаваемое автором, пространство сносок. Если по Шмиду, то это «паратекст» [10] — элементы, которые упрощают понимание текста для читателя. Они образуют рамку для основного текста и могут изменить восприятие текста или его интерпретацию читателем. Паратекст можно так же назвать способом привлечения внимания читателей к основному тексту. Его элементы подсказывают читателю, как воспринимать и понимать книгу. Например, у Ольги Брейнингер есть рассуждения про Мэри Сью и этот феномен в литературе («*Мне все говорили, что я первый текст как-то неудачно сделала похожим на Мэри Сью... <...> Мэри Сью — о, это целая тема для холивара в сносках. В двух словах: так говорят о тексте, если автор-женщина выписывает себя в образе героини и наделяет всеми мыслимыми и немыслимыми достоинствами*») [3], есть отступления о том, как вообще выглядит написание рассказа («*...пишется так, что становится жарко, потом темно, пальцы дрожат, словно на экране прибывает исповедь, полная не самых простых решений; и вот ты, нервно сглатывая, уже предаешься мечтам: а могла бы прикусить язык и сломать палец на втором абзаце, а могла бы и кофе опрокинуть на клавиатуру. А история тем временем пишется и пишется дальше*») [3]. Есть даже нарратологические рассуждения о том, как отбираются кусочки из жизни для рассказа, а потом и вовсе рассуждения о прочитанных недавно книгах: «*...вы понимаете, с другой стороны, я ведь взаправду только-только дочитала «Андерграунд», и он хороши, он так хороши, что просто чертовски хороши, чертовски много раз подряд; во-первых, не хуже «БШ» — и пусть меня немедленно пронзит молния и не даст дочитать всего Делилло, если я вру...*» [3]. И признание: «*Я без второго пространства не выживу*» [3]. В сносках нарративность часто характеризует не описываемое, а описывающего и сам акт описания. Героиня рассказа одновременно думает, действует и осмыслияет. Это холистический тип письма, который включает в себя разные аспекты бытования личности автора. Пространство сносок содержит совокупность эксплицитных оценок, комментариев, генерализаций, размышлений нарратора, относящихся не к диегесису (повествуемому миру), а к экзегесису (акту повествования).

Так как нарратор сконструирован у нас непоследовательно, его образ колеблется, в этой связи мы можем говорить о таком явлении в тексте как металепсис. Металепсис — одна из нарративных фигур (наряду с пролепсисом, аналепсисом, силлепсисом и паралепсисом), создающих «повествование с переменой уровня». Ж. Женетт определяет металепсис как «*всякое вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир (или диегетических персонажей в метадиегетический мир, и т. д.) или наоборот*» [4]. Металепсис означает нарушение нарративной нормы, переход «подвижной, но священной

границы между двумя мирами — миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают» [4]. То есть устанавливается между повествователем и персонажем переменное или неустойчивое отношение. Этот прием позволяет автору, а вслед за ним и читателю переходить с одного повествовательного уровня на другой. Границы между двумя мирами — миром героев и миром творческого процесса — стираются. Возникает метанarrация, которая подразумевает постоянную рефлексию относительно границы двух миров — внутреннего мира героев и мира его творческого развертывания субъектом авторского плана. Разновидностью внутреннего металепсиса является прием мизанабим (*mise en abîme*) или матрешки (текст в тексте) [1]. Нarrативный металепсис помогает О. Брейнингер не просто переступать границы вымысла и реальности, но и излагать эстетические и литературоведческие идеи («*Tcc, если хотите про это дальше — пароль «Camille Bacon-Smith. Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth. Contemporary Ethnography». Книжка девяносто первого года, но все еще тиах»* [3], упоминать факты собственной жизни, выпуская саму себя на первый план («*Обычное дело; сейчас три-одиннадцать ночи, и я точь-в-точь такая же, разве только без слез. Кстати, я сто лет не писала рассказы и мне кажется, я вообще забыла, как это делается*») [3].

В рассказе Ольги Брейнингер «Дыши» содержательной становится сама манера повествования, в которой диегетический нарратор оказывается спонтанным и разговорным, его «я» относится то к акту повествования, то к повествуемому тексту. Он фигурирует в двух планах — и в повествовании, и в повествуемой истории. Брейнингер входит в диалогизированный нарративный монолог с оглядкой на слушателя.

В большинстве традиционных нарративов герои сначала думают, потом действуют, потом осмысляют (вспоминают) сделанное. В рассказе «Дыши» все эти действия неразделимы, и героиня Ольги Брейнингер одновременно думает, действует и осмысляет.

Литература

1. Алташина В.Д. Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры. — 2018. — № 1(30). — С. 74-80.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
3. Брейнингер О.А. Дыши // Любовь во время карантина. — М.: Popcorn Books. — 2020. — С. 120-136.
4. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. — М: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 944 с.
5. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 3.
6. Лежён Ф. В защиту автобиографии / пер. и вступ. ст. Б. Дубина // Иностранный литература. — 2000. — № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/4/vzashhitu-avtobiografii.html> (дата обращения: 09.10.2025).
7. Пустовая В.Е. Новое «я» современной прозы: об очищении писательской личности // Новый мир. — 2004. — № 8.
8. Уоллес Д.Ф. Избранные эссе / Д.Ф. Уоллес [пер. в англ. С. Карпова, А. Полярикова; послесл. С. Карпова]. — Екатеринбург: Гонзо, 2024. — 584 с.
9. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — 352 с.
10. Шмид В. Нарратология. — 2-е изд., испр. и доп. — М: Языки славянской культуры, 2008. — 304 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).
11. Colonna V. L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature // EHESS. — 1989. — Tome 1. — P. 594.
12. Doubrovsky S. Fils — Paris: Galilée, 1977. — 468 p.
13. Lacan J. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je // Ecrits I. Ed. Du Seuil. — 1966. — pp. 89-97.