

## СПЕЦИФИКА МЕТАПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ АЛЕКСА МИХАЭЛИДЕСА «ЯРОСТЬ»

*Г.И. Лушникова, Т.Ю. Осадчая*

**Ключевые слова:** метатекстуальность, метаповествование, ненадежный рассказчик, точка зрения, Алекс Михаэлидес, «Ярость»

**Keywords:** metatextuality, metanarrative, unreliable narrator, point of view, Alex Michaelides, “The Fury”

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1–05](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1–05)

### **В**ведение

Примеры использования приемов метаповествования в мировой художественной литературе достаточно многочисленны, в этой связи можно назвать некоторые романы Х. Л. Борхеса, Дж. Фаулза, К. Воннегута, У. Эко, М. Павича, А. Байетт, Дж. Барнса и других. Роман современного британского писателя и сценариста кипрского происхождения А. Михаэлидеса «Ярость» [Michaelides, 2024] также относится к подобному типу прозы, что определяет выбор материала исследования.

Актуальность данной работы обусловлена сохраняющимся интересом исследователей к феномену метатекстуальности, формам и видам его проявления в произведениях современных писателей. Кроме того, избранный в качестве материала для рассмотрения роман, в котором приемы метаповествовательного плана получили своеобразную реализацию, еще не был исследован в отечественном литературоведении. Цель статьи — выявить и проанализировать приемы метаповествования и их функцию в данном произведении. Методами исследования послужили элементы нарратологического, герменевтического и литературоведческого анализа.

### **Степень изученности проблемы и основные понятия**

В современном литературоведении существуют термины «метатекст», «метапроза», «метароман», «метаповествование», определение которых до сих пор остается предметом дискуссий. Общим для этих терминов является понятие метатекстуальности, которое исследователи рассматривают как «... способность текста “комментировать самого себя”, проявляющуюся в различных формах» [Шевченко, 2021, с. 117]. Другими словами, речь идет о принципе саморефлексии и самоиссле-

дования текста произведения, при этом метаповествование подразумевает рефлексию повествователя по поводу процесса создания текста, а метапроза содержит комментарии автора о вымышленном характере и способах конструирования текста: «... metanarration refers to the narrator's reflections on the act or process of narration; metafiction concerns comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative» [Neumann, Nünning, 2014, p. 344].

Нужно отметить, что элементы метатекстуальности характерны для произведений разных периодов, однако текстообразующим элементом они становятся именно в эпоху постмодернизма: «скрыто или явно в структуре любого произведения присутствуют следы творческого поиска автора. В произведениях, относящихся к эпохе постмодернизма, метатекстуальность выступает одной из ведущих характеристик художественного текста и идиостилевой чертой отдельных авторов» [Шевченко, 2021, с. 118]. Факт широкого использования категории метатекстуальности в произведениях постмодернизма объясняется тем обстоятельством, что она «... отвечает многим ключевым идеям постмодернизма — игре, двойному кодированию текста, „смерти автора“ — и может рассматриваться как своеобразный способ представления авторского видения мира и современной литературы» [Блинова, 2012, с. 1].

Рассмотрим подробнее понятия, относящиеся к категории метатекстуальности.

Метатекст исследователи описывают следующим образом: «читатель напрямую вовлечен в игру с автором и помогает ему достраивать мир произведения, участвует в процессе создания текста. Внетекстовая и текстовая реальности при этом часто начинают проникать друг в друга или переплетаться, а сам автор появляется в произведении в лице фикционального автора или находит своего двойника в виде героя-рассказчика или героя-писателя» [Макуни, 2021, с. 182].

Интеграция авторских комментариев или «авторских вторжений / вторжений из метаповествовательного плана» (термины В.Б. Зусевой-Озкан) в художественное пространство текста является отправной точкой возникновения феномена метапрозы. Большинство исследователей определяют метапрозу как художественную литературу, которая обращает внимание читателя, во-первых, на ее вымышленный характер, во-вторых, на способы создания вымышленного мира, в-третьих, на специфику взаимоотношений реального и вымышленного миров: «metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality»; «the lowest

common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction» [Waugh, 1984, p. 2; 6]. Другими словами, в центре внимания метапрозы находится само литературное творчество: «метапроза сконцентрирована на феноменологических свойствах литературы и исследует их в том ракурсе, в каком они бросают свет на “творчество”, воображающее себя творящим» [Мостобай, 2010, с. 164]. Как справедливо отмечают исследователи, приемами, характерными для метапрозы, можно назвать авторский комментарий, комментирование процесса написания литературного произведения, интертекстуальность, ссылки на литературную традицию, источники повествования, обращение к читателю, оценки тех или иных персонажей [Балюта, 2024, с. 168-169; Летаева, 2015, с. 100]. Следует особо отметить, что «метапроза — обширное понятие, которое включает в себя произведения различных жанров, в которых ярко заявляет о себе метарефлективный компонент, и потому метапроза еще не является жанровой характеристикой» [Бешенкова, 2024, с. 6].

Метароман, напротив, можно назвать жанром, который имеет свою специфику. Присутствие в произведении метапрозы отдельных авторских вторжений или метаповествовательных приемов еще не означает его принадлежности к метароману. Полагаем, что роман становится метароманом, когда, во-первых, саморефлексия выступает смыслообразующим элементом, во-вторых, ярко проявляется направленность на постижение самого романа наряду с постижением мира героев, в-третьих, поднимается проблема взаимоотношения искусства и действительности [Кучумова, 2018, с. 248; Ломакина, 2020, с. 321; Зусева-Озкан, 2012, с. 65].

Метаповествование является художественным приемом и определяется исследователями следующим образом: «изложение повествователем (рассказчиком) некоторого события или ряда событий, подвещающее рефлексии самое себя и подразумевающее нарушение границы между “внутренним миром произведения” (действительностью героев) и миром литературного творчества» [Зусева, 2008, с. 119]. Как отмечает М. Флудерник, метаповествование может служить не только целям метапрозы, но и, напротив, усилить художественную иллюзию, характерную для прозы классической: «... metanarrative comments can considerably strengthen the illusionistic effect of a realistic narrative» [Fludernik, 2009, p. 61]. Таким образом, можно утверждать, что приемы метаповествования могут встречаться как в метапрозе, так и в произведениях вне ее рамок: «... проза с элементами саморефлексии не обязательно является метапрозой, при том, что самосознание, безусловно,

является необходимым (но не достаточным — в математических терминах) условием метапрозы» [Лю Мяовэнь, 2020, с. 15].

В современной литературе приемы или техники метаповествования в художественном произведении встречаются довольно часто и заключаются в комментировании самого процесса его создания, раскрытии секретов литературного творчества, использовании и одновременном исследовании применяемых методов. При чтении такого произведения внимание фокусируется и на описываемых событиях, и на способах их представления, по сути, это «роман в романе». По справедливому замечанию исследователей, рассматриваемая техника «... позволяет автору не только раскрыть и обсудить свои методы, но и превратить сам процесс создания текста в его содержательную часть. <...> Подобное самораскрытие создает эффект ненадежного повествования, где разрушаются традиционные представления о последовательности и правдивости событий, а читатель вынужден критически переосмысливать предлагаемые ему факты» [Янь Кунь, 2025, с. 174-175]. Среди ведущих приемов метаповествования выделяют также сложную композицию, особый тип героя и рассказчика (иногда в одном лице), сочетание различных жанров и повествовательных техник.

### Результаты и обсуждение

Роман А. Михаэлидеса «Ярость» обладает рядом специфических черт, отличающих его от других. Главное отличие этого произведения заключается в том, что оно представляет собой три текста в одном, другими словами, один текст выступает в трех ипостасях, несмотря на то что представляет его один и тот же герой-рассказчик, выступающий в трех ролях. Прежде всего, это текст пьесы, сценарий для театральной постановки. По крайней мере, так мы воспринимаем его вначале. И здесь рассказчик исполняет роль писателя-драматурга. Примерно в середине повествования читатель начинает понимать, что этот текст представляет собой не что иное, как тщательно продуманный план героя-рассказчика, что он действительно пишет своего рода сценарий, но не для театра, не для актеров, а для самого себя в целях манипуляции людьми, которые его окружают в реальной жизни. Это чудовищный план, так как целью его составителя является хладнокровное убийство соперника. В самом конце романа открывается третья сторона этого текста и третья роль его автора: мы узнаем, что сценарий — это исповедь душевнобольного человека, пациента психической лечебницы, который пишет обо всем случившемся по совету врача, отчасти в качестве терапии, отчасти с целью оправдать свои преступные действия.

Все приемы, используемые автором, и метаповествовательные техники, в первую очередь, определяются этой тройственной природой текста романа. Так, при изучении первого типа текста — сценария для театра — можно выделить следующие приемы метаповествования, обычно используемые в художественном произведении подобного рода: особый тип рассказчика-повествователя, комментарии по поводу жанра и специфики повествования, рассуждения о важности точки зрения в изложении событий и описании персонажей, обращения к читателю.

Рассмотрим каждый из этих моментов.

Повествование «поручено» главному персонажу романа, причем самому сложному и неоднозначному. Как известно, «перепорученное» повествование подразумевает ненадежность рассказчика, автор потону и вкладывает описание в уста другого, указывая тем самым, что это не его восприятие, не его мнение по поводу происходящего. Однако в анализируемом романе А. Михаэлидеса степень ненадежности рассказчика выше обычной, читатель неоднократно убеждается в ложности его слов, читательские ожидания не раз оказываются обманутыми.

На первых страницах текста рассказчик представляет себя и определяет свою роль в повествовании: *“who am I? Well, I am the narrator of this tale — and also a character in it”*<sup>1</sup> (р. 3), и далее, чуть позже: *“I hope I won’t prove disappointing as a narrator”* (р. 27), описывает свою внешность: *“I have dark eyes and dark hair, like my old man. Average looks, I’d say. Some have described me as handsome”* (р. 28), перечисляет некоторые черты своего характера: *“I like to think I’m considered decent company — fairly entertaining; pretty straightforward, good-natured; even occasionally profound”* (р. 27), вспоминает свое детство, события взрослой жизни, повествует о своих поступках, чувствах и переживаниях. Откровенные признания часто шокируют читателя, например, он признается, что способен на тщательно спланированную месть своим обидчикам: *“...when I become angry, I don’t rage — I sit down, quietly, very still, armed with pen and paper — and plot my revenge with ice-cold precision”* (р. 32).

Описание рассказчиком своих неблагоприятных поступков, которые он не считает таковыми, создает для читателя соответствующее впечатление об этом герое. Так, он считает вполне допустимым подслушивать чей-то разговор, не считает аморальным или преступным присвоить себе чужой труд, он сообщает читателям (но не окружающим), что издал под своим именем пьесу, которую написала его подруга-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее страницы цитируемого источника даны по изданию: Michaelides A. *The Fury*. London: Penguin Michael Joseph, 2024. 358 p.

сожительница, богатая и известная писательница, благодаря чему он и прославился как талантливый драматург: *"I tore off the title page and made it my own"* (p. 355). Самое поразительное, что при этом он не испытывает угрызений совести. Написал ли он хоть что-нибудь, остается неясным для читателя, вопрос о его писательской деятельности остается открытым, а его заявления о том, что он писатель-драматург: *"given I am a playwright by trade"* (p. 4); *"I am a professional writer, you know"* (p. 352), можно трактовать как ложь или проявление его психического заболевания — мании величия или большого воображения. И только в Эпilogue он честно признает, что никогда не был писателем, и даже не обладал никакими для этого вида деятельности способностями: *"I'm not really a writer, you see. I have no real talent for anything; except lying. I'm certainly no good at writing stories"* (p. 355).

О сдвигах в сознании рассказчика свидетельствуют некоторые фразы, из которых следует, что он теряется во времени, путает настоящее и прошедшее: *"it's hard to describe how lovely the island is — was? I'm struggling a little with my tenses here. I'm not where sure I am — the present, or the past?"* (p. 25). Он отдает себе отчет в том, что часто выходит за рамки реальности: *"... I am habitually prone to fleeing reality"* (p. 353). Время от времени он признает наличие отрицательных черт в своем характере: *"but my hand isn't firm. It's weak and wildly erratic; like me. Disorganized and sentimental"* (p. 204). Пытаясь оправдать ложь при создании своего портрета, он говорит, что не лгал, а лишь умалчивал о некоторых своих недостатках: *"some things I felt I couldn't reveal to you when we first met"* (p. 208); преподносит эти недостатки в эвфемистической форме, говоря о них как о менее привлекательных: *"... some of my less attractive traits"* (p. 208).

Не сразу, а только к финалу романа читатель осознает, что рассказчик, который вел с ним беседу, вызывал доверие, оказался душевнобольным человеком с расколотым сознанием: *"... the fractured mind of a madman"* (p. 323).

В своей первой роли как автор художественного произведения — сценария для театра — рассказчик излагает некоторые принципы написания пьес, комментирует написанное, говорит о необходимых составляющих авторского мастерства, посвящает довольно много высказываний природе жанра своего произведения. В начале он сообщает, что его книга — об убийстве и о любви: *"this is a tale of murder». <...> it's a love story"* (p. 3). Он обозначает жанр своего произведения как пьесу детективного характера, перечисляя ведущие черты этой жанровой разновидности: *"I am aware of the conventions of this genre. <...> A murder*

*investigation, a dénouement, a twist*” (p. 199). При этом он информирует читателя о том, что в пьесе будут отклонения от условностей жанра: “... *that’s not the way this is going to go*” (p. 199).

Существенным является тот факт, что помимо эксплицитных метаповествовательных вставок о жанре произведения имеется ряд имплицитных указаний на избранный жанр. О жанре драмы свидетельствуют названия частей романа — действия: АКТ I, АКТ II и т.д. В тексте часто встречаются слова *theater, scene, auditorium, curtain, audience, decoration, applause, performance*, обозначающие атрибуты театра, а также театральные термины: *high comedy, low comedy, farce, exposition, deus ex machina* и другие. Косвенно на жанр драмы указывают упоминания имен известных драматургов — Т. Уайлдера, Г. Ибсена, Т. Реттигена, Э. Олби, Т. Уильямса и названия их пьес.

Рассказчик намеренно пытается убедить читателя, что его роман — детективная история, используя явные и скрытые аллюзии на произведения королевы жанра детектива А. Кристи. К явным относятся неоднократные упоминания имени писательницы и ее таланта; эпиграфом к действию II служит цитата из ее произведения: “*every murderer is probably somebody’s old friend*” (p. 119).

К скрытым, но легко узнаваемым ссылкам относится несколько элементов. Во-первых, действие романа А. Михаэлидеса происходит на удаленном острове, что является аллюзией на один из знаменитых романов А. Кристи «Десять негритят». Во-вторых, автор использует излюбленный прием А. Кристи, когда по ходу повествования каждый персонаж становится подозреваемым. В романе А. Михаэлидеса автор-рассказчик так преподносит события и характеризует героев, что мы подозреваем буквально всех, поскольку все они имеют мотивы для преступления. Убийцей мог оказаться муж жертвы, так как говорится о его банкротстве и острой нужде, а его жена — жертва убийства — была очень богата. Кстати, в детektивах А. Кристи первым подозреваемым всегда становится муж или жена убитого. Сына жертвы тоже можно подозревать, поскольку его угнетает положение человека, которого не замечают в лучах славы матери, к тому же она была против его актерской карьеры. Ближайшая подруга жертвы также попадает под подозрение, поскольку она влюблена в ее мужа, тайно с ним встречается и обладает таким характером, что вполне может совершить преступление в состоянии аффекта. По логике изложения невиновность некоторых второстепенных персонажей (смотритель на острове, помощница-прислуга) не без основания ставится под сомнение, ибо их чувства и помыслы поданы в соответствующем свете. Стараясь выглядеть объективным,

рассказчик предлагает и тут же отвергает каждую кандидатуру на роль преступника. Играя с читателем, он дважды задает один и тот же риторический вопрос: “*who is left?*» <...> *But then, who is left?*” (р. 203), оставляя его на определенном этапе повествования без ответа. Что примечательно, автор-рассказчик не исключает и себя из списка возможных убийц, но подает эту версию в такой форме, что мы далеко не сразу догадываемся, что именно он и является преступником. Он утверждает, что не планировал убийство Ланы: “*I certainly didn't plot Lana's murder*” (р. 202), но скрывает правду о том, что он действительно ее убил.

Несмотря на все перечисленные признаки, роман «Ярость» не является детективом, поскольку в нем нет главного детективного элемента — расследования преступления, оно и не требуется, так как убийство совершается на глазах у пятерых свидетелей. Сам автор-рассказчик говорит о том, что его интересует вопрос, почему произошло преступление, а не кто его совершил: “... *this is not a whodunnit. <...> If anything, it's a whydunnit — a character study, an examination of who we are, and why we do things we do*” (р. 3–4), что наводит на мысль о том, что перед нами, скорее, произведение жанра психологического романа.

К комментариям о специфике повествования относятся рекомендации для писателей. В самом начале, в Прологе, в назидательной форме звучит следующий совет: “*never open a book with the weather*” (р. ix). По ходу повествования есть вкрапления о том, как надо строить повествование: “*I learned how to structure a story*” (р. 153), часто речь идет о различных повествовательных приемах, о правилах для драматургов (со ссылкой на Т. Уильямса), о построении композиции. Автор-рассказчик предупреждает читателя о смене темы повествования: “*perhaps this is a good place to pause — and take stock, before we proceed*” (р. 199), сообщает об отступлениях, обещает не делать их слишком объемными, признавая, что это ему не всегда удастся: “... *I'll do my best to hijack the narrative too often*” (р. 5). Иногда в его голосе звучат сомнения по поводу писательских принципов, что маркируется риторическими вопросами: “*ah. Have I revealed that too soon?*” (р. 40), “*a fear that the story won't come together. Have I done enough? Will the structure hold?*” (р. 302). В некоторых случаях такие вопросы нацелены на вовлечение читателя в обсуждение написанного: “*smashing ending, isn't it?*” (р. 306). Автор упоминает и об отрицательных чертах писателя, неслучайно в качестве эпиграфа к Действию III выбраны слова Э. Хемингуэя о том, что все писатели — лжецы: “*it is not unnatural that the best writers are liars. A major part of their trade is to lie or invent and they will lie when they are drunk, or to themselves, or to strangers*” (р. 205).

Особого внимания заслуживают фрагменты, посвященные важности выбора точки зрения в художественном произведении. На страницах романа рассказчик несколько раз обещает не навязывать своего мнения читателю, придерживаться только фактов: *"I will endeavour to keep my opinions to myself. I will stick to the facts"* (p. 14). Часто он предлагает читателю самому оценить героев или события: *"a monster — or a victim, depending on how you look at it"* (p. 17). Иногда он даже призывает читателя не верить его словам: *"... don't take my word for it"* (p. 71). Но ему далеко не всегда удается воздерживаться от выражения своего мнения, которое он с разной степенью настойчивости предлагает читателю: *"a nice story — if a little contrived, in my opinion"* (p. 24). Вполне однозначно звучит его заявление-признание о том, что ему, как и любому рассказчику, нельзя доверять: *"we are all the unreliable narrators of our own lives"* (p. 5). Иногда он признает свое пристрастное отношение к людям, в особенности это касается человека, чью смерть он планировал: *"I may as well admit it's impossible for me to write about him with anything approaching objectivity"* (p. 45); *"have I been unfair? Misrepresenting him? Twisting the truth, deliberately making him unlikable? Possibly. I suspect my empathy for Jason will forever be limited"* (pp. 75–76).

Во второй роли — роли человека, составляющего план действий для воплощения в реальной жизни, автор-рассказчик также использует приемы метаповествования: его рассуждения о жизни переплетаются с рассуждениями о литературном творчестве, он сопоставляет жизнь и вымышленный мир произведений. При этом он отмечает, что каждый человек при изложении каких-либо событий привносит в них свою интерпретацию, тем самым искажая реальное, упоминаемая выше ненадежная точка зрения рассказчика может относиться не только к литературным героям, но и к реальным людям: *"we're all <...> minimizing flaws and maximizing assets"* (p. 5). Описывая события, он использует театральные язык, как будто речь идет о спектакле: *"this was my inciting incident, as it's known in dramatic technique"* (p. 153); *"Lana was giving a flawless performance, achieved with minimal rehearsal"* (p. 159); *"the curtain rises. And so it begins"* (p. 159); *"over the next few days, life continued to hold a theatrical flavor for Lana"* (p. 161). Он признает тот факт, что ему нравится применять структуру драматического произведения в жизни: *"I often apply theatrical structure to my own life, you know. I find it extremely helpful"* (p. 153), поскольку, по его мнению, жизнь и театр имеют много общего: *"both theater and reality came down to just three words — motivation, intention and goal"* (p. 154). Все эти и подобные им высказывания говорят о восприятии рассказчиком жизни как спектакля.

кля, что выражается в следующем предложении: “*I often think life is just a performance*” (р. 161). Это шекспировское высказывание в свете излагаемых событий и намерения героя осуществить возмездие приобретает особый, зловещий смысл.

Особенно поражает, что рассказчик гордится тем, что создает пьесу не для выдуманных персонажей на сцене, а для настоящих людей в реальной жизни: “*it felt thrilling to have done all this; written this drama, not with pen and paper, for fictional characters on a stage — but for real people, in a real place*” (р. 301). Ему нравится быть вершителем судеб, управлять событиями подобно театральному режиссеру: “*if this were a play I was writing, and these were my characters, I'd use my knowledge of them to predict their actions — and provoke their reactions. To shape their destiny, without them knowing it*” (р. 265). Все свидетельствует о том, что в его больном сознании грань между реальностью и ее художественным воплощением практически стирается: “*what am I talking about? The theater, of course*” (р. 30). Иногда он все же признает, что между театром и жизнью имеется существенное различие: “*that's fine in fiction; real life is not so clear-cut*” (р. 207); “*this was reality, not a play*” (р. 309). Говоря о происходящем в жизни, он использует устоявшиеся метафоры: *a change of scene, performance*, но в контексте данного романа эти метафоры используются и в прямом, и в переносном смысле, что подтверждает мысль о том, что жизнь для главного персонажа подобна представлению в театре. Люди, с которыми он общается, воспринимаются им как действующие лица пьесы: “*... as if she were being studied, as if she were a character in a play, not a real person*” (р. 323).

В отличие от комментариев к своему сочинению как пьесе, высказывания по ходу повествования о его плане действий в реальной жизни носят иной характер, они более эмоциональны, содержат разговорную лексику, междометия, восклицательные предложения: “*... damn. There I go again — already worming my way back into the narrative*” (р. 9); “*you must be wondering what the hell...*” (р. 207); “*well — that's as far as I can go, for the moment*” (р. 204).

Достаточно сложно определить, к какой именно роли рассказчика относятся многочисленные ремарки, предназначенные для воображаемого собеседника, и кто является этим собеседником. Поскольку перед нами роман, художественное произведение, мы воспринимаем эти реплики в первую очередь как имитацию разговора с читателем. Автор широко использует различные приемы, служащие для создания такого «разговора». Прежде всего, к таким приемам относится употребление личного местоимения *we*, которое объединяет вымышленного автора и предполагаемого читателя, делает тон повествования доверительным,

вызывает симпатию к рассказчику: *"but we like to keep moral questions simple, don't we?"* (p. 207); *"now, it seems, we have reached that crucial point in the narrative"* (p. 273). Автор часто прибегает к обращениям к читателю посредством местоимения *you*: *"wouldn't you do the same?"* (p. 62); *"I wish I knew how you felt about me right now"* (p. 207), *"if you are to understand what follows"* (p. 208). В некоторых обращениях такого рода прослеживается дружеское отношение к собеседнику, подчеркивается важность мнения воспринимающей стороны: *"it's what you think that counts"* (p. 266); *"I'm going to tell you something I've never told anyone"* (p. 243).

В повествовании встречается большое количество риторических вопросов, имитирующих обращение к читателю: *"who was it who said that?"* (p. ix); *what would happen now?* [Michaelides, 2024, p. 301]; причем часто рассказчик произносит несколько вопросов такого типа подряд: *"how is it possible? How can I possibly know it all?"* (p. 4); *"what takes precedence — free will or destiny? Were the terrible events of the next day inevitable, ordained by some malevolent god? Were we doomed — or was there hope of escape?"* (p. 71). Не менее часто используются разделительные вопросы: *"... that's how we communicate, isn't it?"* (p. 5); *"... it would be a crime passionnel, wouldn't it?"* (p. 202); предложения, выражающие просьбу, обращенную к читателю: *"I ask you not to interrupt too much, at least not at first"* (p. 5); повелительное наклонение: *"don't feel bad for me"* (p. 29). В некоторых репликах рассказчик высказывает предположения по поводу реакции читателя, старается предугадать его вопросы и замечания: *"but how? I hear you ask"* (p. 4); *"... you might ask; what could go so badly wrong as to end in murder?"* (p. 67); *"... you might not approve of my actions"* (p. 207). Иногда рассказчик высказывает свое мнение о читателе-собеседнике: *"do I like you? Of course, I do. You're a little quiet — but a great listener"* (p. 72–73).

Позднее, когда рассказчик сообщает о себе тот факт, что он посещает сеансы психотерапии, мы можем трактовать все приведенные выше примеры и как фрагменты беседы с консультантом-психологом. Ближе к финалу, когда мы узнаем, что автор-рассказчик является пациентом психбольницы и по совету врача приступил к написанию пережитого, эти обращения воспринимаются и как предназначенные для лечащего врача или представителя закона записи, задача которых состоит в том, чтобы объяснить причины совершенного преступления и в какой-то мере оправдать себя.

Главная цель всех перечисленных выше средств — достучаться до собеседника, кем бы он ни был, желание быть услышанным и, что самое существенное для этого персонажа, быть понятым, чего он ждет, даже отчаянно требует: *"what I seek — no, what I demand — is your understanding"*

(р. 207). Независимо от исполняемой роли — писателя, человека, планирующего преступление, пациента клиники, — для него это одинаково важно.

### **Заключение**

Итак, анализ романа А. Михаэлидеса «Ярость» показывает, что он является оригинальным образцом произведения с элементами метаповествования, отличающимся от других романов в том плане, что приемы метаповествования используются в нем необычным образом. Автор наделяет героя-рассказчика тремя ролями, создавая, по сути, три текста — текст сценария для театрального представления, текст детального плана действий, предназначенных для осуществления манипуляций с окружающими его людьми, текст исповеди-раскаяния. Разные роли повествователя представлены в тесной взаимосвязи, их границы трудно различимы, что постоянно меняет отношение читателя к главному герою. Он воспринимается то как жертва, объект насмешек, то как преступник, хладнокровно готовящий убийство, то как душевно больной человек. Кажущаяся искренность рассказчика, его ненадежность, которая становится очевидной только к концу романа, ведет к эффекту обманутого ожидания. В каждой своей роли рассказчик повествует о событиях, других персонажах, своих чувствах и переживаниях и одновременно комментирует сам процесс повествования. При этом он применяет особые, предназначенные для каждой его роли метаповествовательные техники, которые включают самопрезентацию, рассуждения о жанре произведения, его композиции, специфике нарратива, значении точки зрения. Кроме того, используются разнообразные формы обращения к читателю, которые также содержат комментарии и пояснения к сказанному. Подобное экспериментальное использование метаповествовательных техник позволяет усилить взаимодействие писателя и читателя, создать дополнительные смыслы произведения, открыть возможности для его различных интерпретаций.

Перспектива дальнейших изысканий в данной области видится в рассмотрении других произведений, в которых наличествуют элементы метаповествования, с целью расширения и углубления представлений о его формах, роли в реализации авторского замысла, раскрытии основных тем, создании образов персонажей, влияния на выбор художественно-стилевых приемов.

### **Библиографический список**

Балюта К.А. Метаповествование в рассказе Гэ Фэя «Стая бурых птиц» // Вестник Московского университета. Сер. 13. Востоковед-

ние. 2024. Т. 68. № 3. С. 166–175. <https://doi.org/10.55959/MSU0320-8095-13-68-3-10>

Бешенкова Т.А. «Мир глазами Гарпа» Дж. Ирвинга как метароман // Вестник Томского государственного университета. 2024. № 498. С. 5–12. <https://doi.org/10.17223/15617793/498/1>

Блинова М.П. Структура постмодернистского метатекста // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2012. № 84 (10). С. 1–16.

Зусева В.Б. Метаповествование // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 119–120.

Зусева-Озкан В.Б. Роман с авторскими вторжениями: к истокам метаромана // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 54–67.

Кучумова Г.В. Феномен метаромана Томаса Бернхарда // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2018. № 4. С. 248–251.

Летаева Н.В. Приемы метаповествования в прозе «незамеченного поколения» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2015. № 5. С. 99–106. <https://doi.org/10.18384/2310-7278-2015-5-99-106>

Ломакина И.Н. Особенности историографической метапрозы (на материале романа Джулиана Барнса «Артур и Джордж») // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. № . 3. С. 321–325. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-321-325>

Лю М. Поэтика метапрозы 1920–1930-х годов: «Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» В.Б. Шкловского, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», «Художник неизвестен» В.А. Каверина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2020. 26 с.

Макуни Е.А. Метапроза и метаповествование в фантастических романах с авторским комментарием Сэнди Митчелла // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2021. № 8 (850). С. 177–191. [https://doi.org/10.52070/2542-2197\\_2021\\_8\\_850\\_177](https://doi.org/10.52070/2542-2197_2021_8_850_177)

Мостобай Т.Ф. «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза как первый английский исторический метароман // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. 2010. № 1. С. 164–168.

Шевченко Л.Л. Способы объективации категории метатекстуальности в художественном тексте и их роль в репрезентации авторской картины мира (на материале романа Айрис Мердок «Дитя слова») //

Филология и человек. 2021. № 3. С. 117–129. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2021\)3-10](https://doi.org/10.14258/filichel(2021)3-10)

Янь Кунь. Феномен метаповествования и его художественное воплощение в романе Р.В. Сенчина «Информация» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2025. № 3. С. 171–181. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-03-15>

Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Routledge, 2009. 190 p.

Neumann B., Nünning A. *Metanarration and Metafiction* // *Handbook of Narratology*. Ed. by P. Hühn, J.Ch. Meister, J. Pier and W. Schmid. Berlin: De Gruyter, 2014. Pp. 344–352. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110316469.344>

Waghu P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London. N.Y.: Routledge, 1984. 186 p.

### Источник

Michaelides A. *The Fury*. London: Penguin Michael Joseph, 2024. 358 p.

### References

Balyuta K.A. Metafiction in Ge Fei's Short Story "Flock of Brown Birds". *Vestnik Moskovskogo universiteta* = *Bulletin of Moscow University*, 2024, vol. 68, no. 3, pp. 166–175. <https://doi.org/10.55959/MSU0320-8095-13-68-3-10> (In Russian).

Beshenkova T.A. "The World According to Garp" by John Irving as a Metanovel. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* = *Bulletin of Tomsk State University*, 2024, no. 498, pp. 5–12. <https://doi.org/10.17223/15617793/498/1> (In Russian).

Blinova M.P. The Structure of Post-modernist Metatext. *Nauchnyy zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* = *Scientific Journal of Kuban State Agrarian University*, 2012, no. 84 (10), pp. 1–16. (In Russian).

Zuseva V.B. *Metanarration. Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* = *Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts*, Moscow, 2008, pp. 119–120. (In Russian).

Zuseva-Ozkan V.B. The Novel with Authorial Invasions: Towards the Origins of the Meta-Novel. *Novyy filologicheskiy vestnik* = *The New Philological Bulletin*, 2012, no. 2 (21), pp. 54–67. (In Russian).

Kuchumova G.V. The Phenomenon of Thomas Bernhard's Meta-Novel. *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki* = *Proceedings of Southern Federal University. Philology*, 2018, no. 4, pp. 248–251. (In Russian).

Letaeva N.V. Metanarrative Techniques in Prose of the Younger Generation of Russian Writers of the First Wave of Emigration. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* = Bulletin of Moscow State Regional University, Russian Philology, 2015, no. 5, pp. 99–106. <https://doi.org/10.18384/2310-7278-2015-5-99-106> (In Russian).

Lomakina I.N. The Peculiarities of the Historiographic Metafiction (Based on Julian Barnes's Novel *Arthur & George*). *Izvestiya Saratovskogo universiteta* = Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2020, vol. 20, no. 3, pp. 321–325. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-321-325> (In Russian).

Liu M. Poetics of Metafiction of the 1920s-1930s. Abstract of Philol. Cand. Diss, Moscow, 2020. (In Russian).

Makuni E.A. Metafiction and Metanarration in the Science Fiction Novels with Fictional Commentaries by Sandy Mitchell. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Bulletin of Moscow State Linguistic University, 2021, no. 8 (850), pp. 177–191. [https://doi.org/10.52070/2542-2197\\_2021\\_8\\_850\\_177](https://doi.org/10.52070/2542-2197_2021_8_850_177) (In Russian).

Mostobay T.F. “The French Lieutenant’s Woman” by John Fowles as the First English Historiographic Novel. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya A* = Bulletin of Polotsk State University. Series A, 2010, no. 1, pp. 164–168. (In Russian).

Shevchenko L.L. Methods of Objectifying the Category of Metatextuality in a Literary Text and Their Role in Representing the Author’s Picture of the World (Based on the Novel by Iris Murdoch “A Word Child”). *Filologiya i chelovek* = Philology & Human, 2021, no. 3, pp. 117–129. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2021\)3-10](https://doi.org/10.14258/filichel(2021)3-10) (In Russian).

Yan Kun. The Phenomenon of Metafiction and Its Artistic Embodiment in Roman Senchin’s Novel *Information*. *Vestnik Moskovskogo universiteta* = Bulletin of Moscow University, ser. 9, Philology, 2025, no. 3, pp. 171–181. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-03-15> (In Russian).

Fludernik M. *An Introduction to Narratology*, Abingdon, 2009, 190 p.

Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction. *Handbook of Narratology*, ed. by P. Hühn, J.Ch. Meister, J. Pier and W. Schmid, Berlin, 2014. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.344>

Waugh P. Metafiction. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, 1984.

### Source

Michaelides A. *The Fury*, London, 2024.