

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И.А. БУНИНА»

О.А. Харитонов

ОСНОВЫ НARRАТОЛОГИИ

**Учебно-методическое пособие
для студентов-филологов**

Елец – 2018

УДК 82.0(075)

ББК 83я73

X 20

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина
от 29.01.2018 г., протокол № 1

Рецензенты:

Б.П. Иванюк, доктор филологических наук, профессор
(Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина)

О.А. Харитонов

X 20 Основы нарратологии: учебно-методическое пособие. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2018. – 64 с.

Учебно-методическое пособие содержит в себе материалы по современной теории повествования – нарратологии. Содержание курса охватывает широкий круг проблем, связанных со спецификой повествовательного текста: проблема «точки зрения», субъектной организации. Система форм контроля знаний включает задания, позволяющие осуществлять текущий контроль, задания для промежуточного контроля, вопросы для итогового контроля. Материалы данного пособия также должны помочь студентам при самостоятельном изучении дисциплины и при анализе произведений в нарратологическом аспекте. В отдельном разделе пособия размещены авторские статьи, необходимые для выполнения заданий по закреплению материала и самопроверки.

Учебно-методическое пособие адресовано студентам-филологам очной и заочной форм обучения.

УДК 82.0(075)

ББК 83я73

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2018

РАЗДЕЛ I. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. Предмет нарратологии: определение нарратива

Нарратив как история: понятия сюжета и фабулы. Нарратив как дискурс: понятия мимесиса и диегесиса. Тенденции развития нарратологии: от локальности к универсальности, от объекта, к субъекту, от текста против мира к миру как тексту, от поиска моделей к их применению, от структурализма к постструктурализму.

Условия актуализации нарративной проблематики: тема времени (А. Бергсон, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер) и «лингвистический поворот» (Л. Витгенштейн). Тема языка в работах Ф. де Соссюра: принцип произвольности знака, проблема соотношения языка и речи. Понятие дискурса и его роль в становлении нарратологии. Дискурсы как способы «приостановки (расщепления) референции». Вопрос о единице дискурсивного анализа.

Тема 2. Нарративная проблематика в литературе

Анализ волшебной сказки В. Проппа как предтеча структурного анализа: сказка как повествование с ограниченным набором функций и порядком их следования, выделение «ходов», создающих повествование. Миф как объект структурного анализа: «мифема» как структурная единица мифологического нарратива К. Леви-Стросса, арматура, сообщение и код как структурные элементы мифа. Нарративная семиотика А. Греймаса: (семиотико-нarrативная и семиотико-дискурсивная структуры как глубинная и поверхностная структуры нарратива, актанты, семантический квадрат, соотношение синхронного и диахронного измерений). Структура нарратива по Р. Барту (уровень функций, уровень действий, уровень повествования).

Тема 3. Соотношение автора и нарратора

Нарратив как совокупность повествовательных инстанций (автор-нarrатор-фокализатор-фокализуемый-нarrатор-читатель). Проблема соотношения реального и подразумеваемого автора. Автор как подразумеваемая и извлекаемая фигура. Проблема «смерти автора» (Р. Барт, М. Фуко). Функции автора (М. Фуко). Условия возвращения к актуализации темы авторства (А. Компаньон).

Роль читателя. Типа чтения: адаптивное, интенциональное, симптоматическое. Типология читателей: наивный и недоверчивый (сопротивляющийся).

Роль нарратора: его свойства и симптомы присутствия в тексте. Типология нарраторов: по степени присутствия в тексте (эксплицитный/имплицитный); по отношению к истории (экстрадиегетический/интродиегетический); по отношению к событиям истории

(гетеродиегетический/гомодиегетический); по степени осведомленности (вездесущий/ограниченный). Проблема различения автора и нарратора. Понятие ненадежного нарратора.

Понятие фокализации. Типы фокализации: внешняя/внутренняя. Свойства фокализации: степень ограниченности, диалектичность, постоянство и устойчивость/множественность и изменяемость. Границы фокализации: перцептуальная, психологическая, идеологическая. Концепция возникновения романа М. Бахтина как определение сущности фокализации. Функции фокализации.

Способы выражения в нарративе: прямой (свободный или связанный) дискурс/непрямой (свободный или связанный) дискурс.

Тема 4. Персонажи в нарративе

Социально-культурные условия интереса к персонажам. Подходы к интерпретации статуса персонажей: реалистический (герой как отражение реальности)/структураллистский и постструктураллистский (герой как производное от сюжета).

Семиотический подход к персонажам: извлекаемость характера из текста по критериям повторения, контраста, подразумевания, рамок референции. Позиции характеристики персонажей: кто характеризует (автор или другой персонаж); явная или неявная характеризация; сам себя или кто-то со стороны. Способы характеризации: кем характеризуется, как характеризуется (прямо/косвенно), с помощью чего (действия, речь, окружение).

Классификация характеров: плоский/сложный; по степени (оси) обладания теми или иными свойствами: ось развития, ось комплексности черт характера, ось проникновения во внутренний мир.

Тема 5. Функции нарратива

Проблема рождения сюжета. Концепция мифологического (ритуалистического) источника возникновения сюжета. Коммуникативный подход: рождение сюжета за счет изменений позиции в структуре коммуникации: инверсия позиций, неопределенность позиций, затвердение позиций. Деятельностный подход: роль интриги в формировании сюжета. Структура сюжета: фаза ухода или обособления – фаза партнерства – фаза испытания – фаза преображения.

Функции нарратива: эстетическая, познавательная, идеологическая, критическая, практическая. Уровни реализации функций: уровень самого текста и уровень использования текста.

Тема 6. Нарратив и реальность

Противопоставление рассказа и реальности как реализация идеологической и эскапистской функций. Проблема нарративности человеческого бытия

(Д. Карр). Тезис о нарративности самой социальной реальности. Концепция темпоральности пассивного и активного опыта Э. Гуссерля (вторичная и первичная память) как условие актуализации темы нарративности человеческого бытия. Структура опыта: ретенция-импресия-протенция. Темпоральность действия (М. Хайдеггера) как способа человеческого бытия.

Специфика нарративности опыта: дотематизированность нарративов, микро-нарративы как базисная основа человеческого бытия, нарратив как контекст любого опыта, вербализация нарратива как результат преобразования первичных дотематизированных нарративов

Тема 7. Современные подходы к структуре нарратива

Структуралистский подход к нарративу: выделение глубинной и поверхностной структуры. Нарратив как соотношение рассказа-текста-наррации (Ш. Риммон-Кенан). Нарратив как соотношение истории-повествования-наррации (Ж. Женетт). Постструктураллистский подход к структуре нарратива: нарратив как соотношение дискурса (как рассказывается) и наррации (что рассказывается). Отказ от разделения на глубинную и поверхностную структуры. Принцип «коммуникативных фрагментов» (Б. Гаспаров) как подход к структурированию нарратива.

Основные черты нарративного подхода (что рассказывается): абстракт, ориентация (экспозиция), завязка, кульминация, развязка, оценка происходящего (внутренняя и внешняя), кода.

РАЗДЕЛ II. ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ЗАКРЕПЛЕНИЯ МАТЕРИАЛА И САМОПРОВЕРКИ

1. Тематика практических занятий

Практическое занятие № 1.

Нarrатология как наука: к истории вопроса; основные понятия

- Классическое и структуралистское понятия нарративности.
- Событийность и ее условия.
- Нарративные и описательные тексты.
- Сказовая форма как предмет исследования в работах формалистов и других ученых (В. Шкловского, Б. Эйхенбаума и др.).
 - Повествовательный текст как предмет изучения в работах структуралистов (Ю. Лотман, М. Гиршман).
 - Развитие теории повествования в зарубежных исследованиях.
 - Современное состояние проблемы в отечественном литературоведении (В. Тюпа, Н. Николина, Н. Кожевникова и др.)

Творческое задание: охарактеризовать с позиций различных повествовательных концепций повествование рассказа Л.Н. Толстого «Холстомер».

Литература:

1. Теория литературы. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учебное пособие для студ. вузов по спец. «Филология»: в 2-х т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – 512 с. – (Высшее профессиональное образование).
2. Шмид В. Нарратология. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987.
4. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

Практическое занятие № 2.

Нарративные трансформации: события – история – наррация – презентация наррации

- «Фабула» и «сюжет» в русском формализме (В. Шкловский, Б. Томашевский, Л. Выготский).
- Проблема рождения сюжета. Концепция мифологического источника возникновения сюжета. Коммуникативный подход и деятельностный подход.

- Композиция наррации и точка зрения.
- «История» и «дискурс» во французском структурализме.
- Функции нарратива: эстетическая, познавательная, идеологическая, критическая, практическая. Уровни реализации функций: уровень самого текста и уровень использования текста.

Творческое задание: охарактеризовать функции нарратива в цикле «Повести Белкина» А.С. Пушкина

Литература:

1. Теория литературы. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учебное пособие для студ. вузов по спец. «Филология»: в 2-х т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Брайтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – 512 с. – (Высшее профессиональное образование).
2. Шмид В. Нарратология. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987.
4. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000

Практическое занятие № 3.
Основные повествовательные инстанции

- Модель коммуникативных уровней.
- Абстрактный автор.
- Абстрактный читатель.
- Фиктивный читатель.
- Фиктивный нарратор.
- Иерархия нарраторов (по В. Шмиду).
- Первичный нарратор как основной субъект речи в повествовательном тексте.

Творческое задание: охарактеризовать иерархию нарраторов в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (повесть «Сорочинская ярмарка»)

Литература:

1. Шмид В. Нарратология. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
2. Галкин А.Б. Герои и сюжеты русской литературы: имена, образы, идеи: учебное пособие. – 2-е изд. стер. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 598 с.

3. Тюпа В. Нarrатология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

*Практическое занятие № 4.
Проблема «точки зрения».*

- Теории «точки зрения», «перспективы» и «фокализации» (Ф.К. Штанцель, Ж. Женетт, Б.А. Успенский и др.).
- Модель точки зрения.
- Методика анализа точки зрения.
- Основные виды «точек зрения» в тексте. Подтвердить своими примерами.

Творческое задание: охарактеризовать рассказ В. Шукшина «Выбираю деревню на жительство» и М. Тарковского «Ледоход» в аспекте изучаемой проблемы.

Литература:

1. Теория литературы. Т. 1, Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учебное пособие для студ. вузов по спец. «Филология»: в 2-х т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – 512 с. – (Высшее профессиональное образование).
2. Шмид В. Нarrатология. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
3. Крупчанов Л.М. Теория литературы: учебник. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 360 с.
4. Тюпа В. Нarrатология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.
5. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000

*Практическое занятие № 5.
Текст нарратора и текст персонажа*

- Оппозиция текста нарратора и текста персонажа.
- Завуалированность и двутекстность.
- Сказ как форма с установкой на «устную» речь. Народная традиция в литературном сказе. Особый сказовый повествователь – характерные признаки.
- Понятие «чужое слово» в тексте: интрапекстуальные и интертекстуальные формы присутствия. Способы включения «чужого слова» в текст.

Творческое задание: 1) охарактеризовать способы включения «чужого слова» в рассказе В. Маканина «Кавказский пленный»;

2) проанализируйте повествовательную структуру произведения Н.С. Лескова «Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе».

Литература:

1. Теория литературы. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учебное пособие для студ. вузов по спец. «Филология»: в 2-х т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. – 4-е изд., стер. – М.: Академия, 2010. – 512 с. – (Высшее профессиональное образование).
2. Шмид В. Нarrатология. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. – 10-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 248 с.
4. Галкин А.Б. Герои и сюжеты русской литературы: имена, образы, идеи: учебное пособие. – 2-е изд. стер. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 598 с.
5. Тюпа В. Нarrатология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

Практическое занятие № 6.
Типы повествования

- Взаимодействие повествования, рассуждения, описания, монологов и диалогов как способ выражения авторской идеи.
- Повествование от первого и от третьего лица – эстетические возможности типов.
- Форма второго лица как особый тип организации нарративного текста: специфика и функции.
- Объективированное и субъективизированное повествование.
- Характеристика различных типов взаимодействия контекстов разных субъектов (повествователя, героев и т.п.) в тексте.

Творческое задание: охарактеризовать типы повествования в рассказе И.С. Тургенева «Ермолай и Мельничиха» (цикл «Записки охотника»).

Литература:

1. Шмид В. Нarrатология. – М: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
2. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. – 10-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 248 с.
3. Крупчанов Л.М. Теория литературы: учебник. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 360 с.
4. Тюпа В. Нarrатология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

2. Тематика письменных работ

1. Нarrативная проблематика в историческом познании.
2. Концепция «осужечивания» Х. Уайта: критический анализ.
3. Структуралистская парадигма в нарратологии: итоги и перспективы.
4. Методологическое значение нарративного анализа.
5. Постструктураллистская парадигма в нарратологии: итоги и перспективы.
6. Критический анализ идей Ф.Анкерсмита о характере исторических нарративов.
7. Проблема роли автора в нарративе.
8. Структура нарратива: критический анализ основных подходов.
9. Время в нарративе: основные подходы.
10. Проблема соотношения нарратива и реальности.
11. Концепции становления сюжета.
12. Миф и нарратив: специфика и функции.
13. Нарративы в повседневной жизни.
14. Функции нарративов в культуре.
15. Проблема «смерти автора».

3. Тестовые задания

1. Нарратология как область теоретических знаний сформировалась:

- 1) на основе идей русского формализма в начале XX века;
- 2) в русле структурализма в 60–е годы XX века;
- 3) на рубеже конца XX – начала XIX веков как отражение идей постмодернизма.

2. Речь, погруженная в жизнь, связный текст, т.е. речь, вписанная в коммуникативную ситуацию – это:

- 1) нарратив;
- 2) дискурс;
- 3) концепт.

3. Укажите лишнее, то, что нельзя отнести к понятию «нарратив»:

1. особая форма дискурса;
- 2 способ структурирования восприятия мира;
3. элемент социального взаимодействия;
4. объективное повествование.

4. Способ коммуникации, способ получения и передачи фактической (качественной) информации:

1. дискурс;
2. рассказ;
3. нарратив.

5. Генеративная нарратология – это:

1. рассматривает произведение в аспекте его производства;
2. является описательной дисциплиной, например, составление многочисленных типологий нарраторов;
3. нацелена на изучение процесса восприятия текста.

6. Когнитивная нарратология - это:

1. рассматривает произведение в аспекте его производства;
2. является описательной дисциплиной, например, составление многочисленных типологий нарраторов;
3. нацелена на изучение процесса восприятия текста.

7. Дескриптивная нарратология – это:

1. рассматривает произведение в аспекте его производства;
2. является описательной дисциплиной, например, составление многочисленных типологий нарраторов;
3. нацелена на изучение процесса восприятия текста.

8. Что нельзя отнести к основным функциям нарратива?

1. передача информации о событиях, происходящих во временной последовательности, в определенном хронологическом порядке;
2. передача прошлого опыта с использованием последовательности предложений в прошедшем времени;
3. способность открывать природу вещей и помогать в исследовании смысла человеческой жизни.

9. Абстрактный автор – это:

1. реальная историческая личность, исторический создатель произведения;
2. образ создателя произведения, воплощенный в его творческих актах;
3. обозначаемое всех тех знаков текста, которые указывают на то, что у этого текста есть адресант.

10. След конкретного автора в тексте, его внутритекстовый представитель:

1. абстрактный автор;
2. имплицитный автор;
3. эксплицитный автор;
4. биографический автор.

11. Тот, кто является организатором описываемого мира художественного произведения и предлагает читателю свою интерпретацию, свою точку зрения на описываемые события и действия, доминирующую по отношению ко всем остальным «идеологическим позициям», выражаемым различными персонажами:

1. абстрактный автор;
2. имплицитный автор;
3. конкретный автор;
4. ауктор.

12. Повествуемый мир, способ повествования, при котором объекты и события описываются, о них рассказывается (в том числе и подробно):

1. мимесис;

2. экзегезис;
3. диегезис.

13. Адресант всех сообщений текста:

1. ауктор;
2. актор;
3. нарратор;
4. нарратарор.

14. Рудый Панько в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»:

1. первичный нарратор;
2. вторичный нарратор;
3. третичный нарратор.

15. Нарратор, остающийся вне повествуемой им истории:

1. диегетический;
2. недиегетический;

16. Разновидность внутритекстовой повествовательной инстанции; внутренний адресата, явный или подразумеваемый собеседник, к которому обращена речь рассказчика-нарратора:

1. ауктор;
2. актор;
3. фокализатор;
4. нарратарор.

17. Повествовательная инстанция, с точки зрения (перспективы) которой читатель конструирует фиктивный мир произведения:

1. нарратор;
2. актор;
3. фокализатор;
4. нарратарор.

18. Носитель действия в повествовании:

1. нарратор;
2. актор;
3. фокализатор;
4. нарратарор.

19. Повествование ведется с точки зрения объективного нарратора, не имеющего доступа в сознание персонажа (или не дающего доступ в него читателю):

1. внутренняя фокализация;
2. внешняя фокализация.

20. Тип нарратора в рассказе Л.Н. Толстого «Холстомер»:

1. антропоморфный
2. имплицитный
3. всеведущий.

4. Краткий терминологический словарь

Абстрактный автор (имплицитный) – образ создателя произведения, воплощенный в его творческих актах. Элементы этого образа содержатся в произведении, одновременно именно этот образ (а не конкретного автора) реконструирует читатель, когда, читая текст, представляет себе его автора.

«Абстрактный автор» (в терминологии Жерара Женетта – имплицитный автор, *auteur impliqué*) – это обозначаемое всех тех знаков текста, которые указывают на то, что у этого текста есть адресант.

Абстрактный автор, в отличие от фиктивного нарратора, не является изображаемой инстанцией (а, наоборот, изображающей), он не относится к фиктивному миру произведения. Ему нельзя приписать ни одного отдельного слова в повествовательном тексте (все слова порождаются фиктивным нарратором). Его слово – это весь текст во всей его целостности, текст как единый коммуникативный акт.

Абстрактный автор существует в тексте виртуально, реконструкция, создаваемая читателем в процессе осмыслиения им текста; это след конкретного автора в тексте, его внутритекстовый представитель.

Именно имплицитный автор (эстетический субъект) является носителем подлинного смысла произведения как высказывания нарратора. Сам же нарратор бывает как близок в этом отношении к автору (в «Войне и мире», например), так и далек от понимания подлинного смысла своей истории. Уэйн Бут ввел эффективное понятие «ненадежного нарратора» как конструктивного затруднения, преодоление которого выводит к истинному (авторскому) смыслу рассказанного. Классическим примером ненадежного нарратора может служить пушкинский Белкин.

Автор – создатель литературно-художественного произведения. В теории литературы иногда его называют творческой индивидуальностью. Его присутствие в литературном тексте заметно в разной степени. Он или прямо выражает ту или иную идею произведения, говорит с читателем от собственного имени, или прячет свое «я» в сложной повествовательной конструкции и как бы самоустраниется из произведения. Такая двойная структура авторского образа всегда объясняется общим замыслом писателя и стилем его произведения. Иногда в художественном произведении автор выступает в качестве вполне самостоятельного образа.

Актор – носитель действия в повествовании, А. выступает в роли персонажа или принимает облик одушевленных предметов – например, в баснях, сказках, научной фантастике, в тех произведениях символической и реалистической литературы, где объекты изображаемого мира действительности приобретают функции действующего лица, активно влияющего на ход повествования.

Ауктор – близкий по своей функции абстрактному автору, термин «ауктор» был введен для разграничения различных нарративных типов или способов презентации повествовательного материала с точки зрения того, кто служит

для читателя центром ориентации в ходе рассказа. Иными словами, ауктор – это тот, кто является организатором описываемого мира художественного произведения и предлагает читателю свою интерпретацию, свою точку зрения на описываемые события и действия, доминирующую по отношению ко всем остальным «идеологическим позициям», выражаемым различными персонажами. Выделяют два типа повествования: там, где ауктор выступает в роли «чистого» рассказчика, объективно не зависящего от описываемых им событий и не являющегося действующим лицом рассказываемой истории; и там, где ауктор выполняет двойную функцию: рассказчика и действующего лица, участника событий, происходящих в фиктивном, вымышленном мире художественного произведения (гетеродиегетическое и гомодиегетическое повествование).

Герой – слово, которым в литературе обозначается и действительно героическая личность, и просто действующее лицо.

Диегезис – повествуемый мир, способ повествования, при котором объекты и события описываются, о них рассказывается (в том числе и подробно). Противопоставлен мимесису: диегезис рассказывает, а мимесис показывает, т. е. объекты и события изображаются непосредственно.

Драма (как род литературы). Драма в родовой системе литературы занимает особое место. По существенному признаку – объективность изображения жизни – драма относится к эпическому роду. Однако вследствие особой специфики своей структуры, выражающейся в «готовности» драмы превратиться в спектакль, то есть соединиться с музыкой, пантомимой, живописью, драма как бы получает «право» на самостоятельное родовое существование. Есть, впрочем, и лирическая драма (Метерлинк, Блок), предназначенная, как правило, для чтения одним человеком – автором или актером. По своему содержанию драма отражает наиболее острые в социальном и психологическом отношении моменты жизни.

Жанры эпические – это произведения, относящиеся к эпическому роду с его обязательными сюжетами и объективными художественными характерами. Жанры эпического рода имеют большую и малую формы. Господствующее место среди больших форм занимает эпопея, характеризующаяся в содержательном отношении тем, что в ней всегда побеждает точка зрения большинства, выражаящая общенациональную или историческую идею («Илиада» и «Одиссея» Гомера).

Роман – это целостная художественная концепция человеческой личности в ее формировании, развитии и финальном завершении ее действий. Среди разновидностей такой жанровой формы можно отметить роман античный, психологический, политический, авантюрный, детективный и т.д.

Повесть не отличается от романа, как иногда думают, объемом. Но в ней художник не увлекается всеми размышлениями, воспоминаниями, деталями анализа чувств героев, если они строго не подчинены основному действию произведения. В повести не ставится задачи глобального исторического характера, того, о котором сказано применительно к романическому герою: в ком

«отразился век». Повесть по своим сюжетам и стилю отличается исключительным разнообразием.

Малые жанры эпического рода следует считать рассказ и новеллу. В них обычно присутствуют один или два эпизода, лаконичный стиль повествования, один или два главных персонажа. Новелла отличается от рассказа лишь тем, что в ней всегда неожиданный финал, хотя в целом границы между этими двумя жанрами весьма условны.

Жанры лиро-эпические – это произведения, соединяющие в себе лирическую и эпическую структуры, иногда в них трудно различить главенство какого-нибудь начала. В качестве примера можно привести поэму М. Лермонтова «Мцыри», где в эпическом сюжете – история персонажа – присутствует лирический монолог этого же персонажа. Другим классическим примером может служить поэма А. Блока «Двенадцать», где есть классический сюжет – деэстетизированный «любовный треугольник»: Катька, Ванька, Петруха, который дан в сопровождении многочисленных лирических отступлений автора, где выражено его отношение к событиям революции.

Жанры лирические – это разновидности произведений лирического рода, то есть такие, где господствует медитация (авторская или персонажа), где, как правило, отсутствуют сюжеты и объективно охарактеризованные действующие лица. Жанры лирики возникли в античные времена. Вот некоторые примеры жанровых лирических произведений: гимн (хвалебная песнь), ода (пространение лица или события), эпитафия (надгробная надпись, иногда шуточная), эпиталама (стихи на бракосочетание), эпиграмма (сатира на человека), дифирамб (симпатия к одному лицу), послание (обращение к лицу в форме письма). Это деление сохранялось долго, но примерно в середине XIX века и позднее стали появляться лирические жанры большой формы, например, лирическая поэма (Уитмен «Листья травы», Блок «Соловийский сад»). Они сменили короткую лирическую песню – элегию (Жуковский, Лермонтов, Беранже). Такие жанры роднятся с жанром баллады («Людмила» и «Светлана» В. Жуковского, «Рыцарь на час» Н. Некрасова). Некоторые лирические жанры вследствие их музыкального оформления называют романсами.

Жанр – разновидность литературного рода, объединяющая группу произведений, близких по композиционно-стилистической структуре. Теория жанров наметилась еще в поэтике Аристотеля. Русская эстетика также сделала свой вклад в теоретическое определение жанра (В.Г. Белинский – «Разделение поэзии на роды и виды»). Литература не существует вне жанров. Каждый литературный род имеет свою классификацию жанров. Например, жанры эпоса: эпопея, роман, роман-эпопея, повесть, новелла. Лирика: ода, элегия, эпитафия, мадrigal и т.д. Драма: трагедия, трагикомедия, комедия, водевиль. В свою очередь, жанровые разновидности имеют свои подвиды. Так, роман может быть социальным, плутовским, сатирическим; повесть: политическая, этологическая (нравоописательная) и т.д.

Конкретный автор – реальная историческая личность, исторический создатель произведения. Мы, однако, не можем рассматривать эту повествова-

тельную инстанцию в пределах нарратологии: мы о нем ничего не знаем непосредственно, вся информация о нем доходит до нас через тексты (данного произведения или какие-либо другие, например, письма, дневники, воспоминания и т. д.), т. е. мы представляем себе не его самого, а его образ. А это уже следующая инстанция – абстрактный автор.

Лирическая проза, лирика в прозе. В такой прозе всегда присутствуют элементы эпоса, то есть имеются объективные художественные характеры и сюжет. Лирической прозой является та, где выделяется субъективной интонацией тот или иной персонаж. Классическими примерами могут быть названы стихотворения в прозе И. Тургенева, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Мой Дагестан» Р. Гамзатова.

Лирика, лирическая поэзия – род литературы, в котором преобладает субъективный взгляд поэта на мир, а стилистической формой является медитация (размышление). Как правило, в лирике отсутствует сюжет. То, что называют лирическим сюжетом, это не обычный классический сюжет, зафиксированный в теории литературы, а отрезки, части той же субъективной мысли автора, в которых есть некая законченность.

Наррататор – одна из повествовательных инстанций; разновидность внутритекстовой повествовательной инстанции; внутренний адресата, явный или подразумеваемый собеседник, к которому обращена речь рассказчика-нarrатора.

Классическим образцом использования разных типов наррататоров может служить роман Чернышевского «Что делать?» с его, на первый взгляд, «избыточным» количеством адресатов: «проницательный читатель», «читательница», «простой читатель», «добрейшая публика», просто «публика», «всякий читатель». Такое количество «читателей», выполняющих роль различных наррататоров, четко показывает, где пролегает грань между собеседниками рассказчика и имплицитным читателем, призванным определить свою позицию по отношению к взглядам всех наррататоров и синтезировать в единое концептуальное целое внутренний мир романа (его образно-событийную и идеологическую основу). Наррататор не всегда легко выделяется, как в романе Чернышевского. Очень часто его присутствие не ощущается явно, он переходит в скрытую, имплицитную форму. Дальнейшее развитие теории нарратологии привело к последующей детализации внутритекстовой коммуникации и выделению в ней двух перспектив: диегезиса (дискурсивного аспекта повествования) и мимесиса (его визуального аспекта, «зрительной информации»).

Таким образом, помимо говорящего и слушающего была введена коммуникативная пара «фокализатор» – «имплицитный зритель», ответственный за организацию и восприятие визуальной перспективы художественных произведений.

Речь художественная – использование автором средств языка в художественно-эстетических целях. Иногда эти средства совпадают с обычной речью и в этом качестве повторяются в литературном тексте, иногда выступают продуктом художественного вымысла. Художественная речь – средство изображения

внезыковой действительности или средство передачи языкового творчества человека. М. Горький называл художественную речь «первоэлементом» литературы.

Типология нарраторра:

- первичный нарратор = повествователь основной или обрамляющей истории (второй случай, например, – Рудый Панько в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»);

- вторичный нарратор = повествователь вставной истории;

- третичный нарратор = говорящий персонаж (и его цитируемый мир).

Нарратор – фиктивная повествующая инстанция

- антропоморфный

- безличный

- вездесущий

- вненаходимый (нарратор, не обладающий способностью к интроспекции в сознание героев)

- внутринаходимый (нарратор, обладающий способностью к интроспекции в сознание героев)

- всеведущий

- диегетический = нарратор, фигурирующий более или менее центрально в повествуемой им истории

- недиегетический = нарратор, остающийся вне повествуемой им истории

- ненадежный / надеждный

- ограниченный по знанию

- ограниченный по местонахождению

- эксплицитный = нарратор, изображаемый эксплицитно

Главным в определении типов нарратора является противопоставление диегетического и недиегетического нарратора. Эта дилемма характеризует присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира – в плане повествуемой истории, или диегесиса, и в плане повествования, или экзегесиса. Диегетическим будем называть такого нарратора, который повествует о самом себе. Диегетический нарратор фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегетический же нарратор повествует не о самом себе, а только о других. Его существование ограничивается планом повествования, «экзегесисом».

Характер – один из главных элементов эпического произведения, он определяет развитие сюжета, тему, в нем сосредоточена основная проблематика произведения. Иногда подразумевают просто действующее лицо или персонаж, но на самом деле характер, и об этом говорит сам термин, это нечто сосредоточивающее в себе психологическое содержание текста.

Фиктивный нарратор – адресант всех сообщений текста. Он отбирает события фиктивного мира, слагает из них историю, вводит свою систему оценок в текст, подбирает слова персонажей и, в случае косвенной и несобственно-

прямой речи, передает их, подвергая своей обработке. Фиктивный нарратор может быть изображен *эксплицитно* (называет свое «я», рассказывает историю своей жизни, излагает образ своего мышления) или *имплицитно* (не обладает субъективными чертами). Фиктивный нарратор может быть *антропоморфным* или нет (лошадь Холстомер у Л. Толстого), *личностным* или нет (обладает своими индивидуальными речевыми характеристиками или является только повествовательной инстанцией; тогда это фактически та инстанция, которую Женетт называет «нулевой фокализацией»).

Фокализатор – повествовательная инстанция, с точки зрения (перспективы) которой читатель конструирует фиктивный мир произведения.

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

«Внутренняя фокализация»: повествование ведется с точки зрения персонажа.

Эпос – один из трех родов – наряду с лирикой и драмой – литературы. Такой тип повествования, в котором присутствуют объективные характеры, описания, сюжеты. Это описательно-диалого-повествовательная структура. В переводе с греческого эпос означает повествование. Авторская оценка описанного выражается чаще всего через предметную детализацию: портретные детали, детали бытовой обстановки, детали действия. Редко, но встречается и прямая авторская оценка происходящего. Эпос – это изобразительный принцип, заключающийся в художественной типизации социального бытия и на этой основе также и социально-психологического сознания человека.

5. Авторский указатель

Барт (Barthes) Ролан (1915–1980) – французский литературовед, философ, представитель структурализма и постструктуралаизма, семиотик.

Чем известен: «нулевая степень письма»» «смерть автора»; «пустой знак».

Основные работы: «Нулевая степень письма» (1953), «Мифологии» (1957), «О Расине» (1963), «Критические очерки» (1964), «Элементы семиологии» (1964), «Критика и истина» (1966), «Система моды» (1967), «S/Z. Опыт исследования» (1970), «Империя знаков» (1970), «Сад, Фурье, Лойола» (1972).

Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975) – русский литературовед, философ, культуролог, теоретик европейской культуры и искусства. Исследователь языка, эпических форм повествования и жанра европейского романа. Создатель новой теории европейского романа, в том числе концепции полифонизма в литературном произведении. Исследуя художественные принципы романа Франсуа Рабле, Бахтин развил теорию универсальной народной смеховой культуры.

Чем известен: полифонизм; диалогизм; смеховая культура; хронотоп; карнавализация; мениппея.

Основные работы: «Проблемы поэтики Достоевского» (1963); «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965); «Вопросы литературы и эстетики» (1975), «Эстетика словесного творчества» (1979).

Бергсон (Bergson) Анри (1859–1941) – французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни, лауреат Нобелевской премии по литературе (1927).

Чем известен: творческая эволюция; жизненный прорыв; теория памяти.

Основные работы: «Материя и память» (1896), «Смех» (1900), «Творческая эволюция» (1907), «Два источника морали и религии» (1932).

Витгенштейн (Wittgenstein) Людвиг (1889–1951) – австрийский философ и логик, представитель аналитической философии, один из крупнейших философов XX века. Выдвинул программу построения искусственного «идеального» языка, прообраз которого – язык математической логики.

Чем известен: структура языка определяет структуру мира; значение слова есть употребление в контексте языковой игры; философия обыденного языка; теория логического позитивизма.

Основные работы: «Логико-философский трактат» (1958), «Философские исследования» (1985), «Культура и ценность. О достоверности» (2010).

Выготский Лев Семенович (1896–1934) – советский психолог, разработал культурно-историческую теорию в психологии. Автор литературоведческих публикаций, работ по педагогии и когнитивному развитию ребенка. Объединил вокруг себя коллектив исследователей, известный как «круг Выготского».

Чем известен: культурно-историческая теория; учение о «высших психологических» процессах; социальная ситуация развития; зона ближайшего развития; психология искусства.

Основные работы: «Психология искусства» (1924/5), Сознание как проблема психологии поведения (1924/5), «Исторический смысл психологического кризиса» (1927), «Проблема культурного развития ребенка» (1928), «Конкретная психология человека» (1929).

Гиршман Михаил Моисеевич (1937–2015) – советский литературовед, семиолог, автор работ, посвященных исследованию литературного стиля, целостности литературного произведения, ритма художественной прозы.

Чем известен: теория художественной целостности; концепция ритма прозы; Донецкая филологическая научная школа.

Основные работы: «Ритм художественной прозы» (1982); «Литературное произведение: Теория и практика анализа» (1991); «Литературное произведение: Теория художественной целостности» (1996).

Греймас (Greimas) Альгирдас Жюльен (1917–1992) – французский лингвист, фольклорист и литературовед. Автор трудов по теории структурной семантики и нарративному синтаксису. Развивая идеи В.Я. Проппа, принципы лингвистики Ф.де Соссюра и Л. Ельмслева, структурной антропологии К. Леви-Строса, предпринял попытку построить чисто логическую модель порождения сюжета, выявить универсальные законы повествовательных текстов, а также создать всеобъемлющую методологию гуманитарных наук на основе разработанной им «фундаментальной семантики».

Чем известен: семиотический квадрат; актантная схема; Парижская семиотическая школа.

Основные работы: «Структурная семантика» (1966); «О смысле» (1970); «Мопассан: Семиотика текста» (1976).

Гуссерль (Husserl) Эдмунд (1859–1938) – немецкий философ, основатель феноменологии как филосовского направления. Основная цель метода Г. – достичнуть строгого разграничения актов сознания, предмета в определенной смысловой данности и являющегося предмета как такового. Это базисное различие можно сравнить с различием между лучом света (сознание), освещенностью предмета (его данность) и освещаемым предметом. Последний не обязательно должен быть реальным; различие между предметом и его данностью сохраняется и в отношении воображаемого, вспоминаемого и т.п. предметов.

Чем известен: феноменологический метод; идеация; созерцание сущностей, интенциональность.

Основные работы: «Логические исследования» (1909); «Феноменология внутреннего сознания» (1994); «Картезианские размышления» (1998).

Женетт (Genette) Жерар (1930–2018) – французский литературовед, один из основных представителей структурализма, один из основателей современной нарратологии, изучения интертекстуальности.

Чем известен: диегесис; фокализация; архитекст.

Основные работы: «Фигуры» (1966–2002); «Произведение искусства» (1994–1997); «Введение в архитекст» (1979).

Леви-Стросс (Lévi Strauss) Клод (1908–2009) – французский этнолог, социолог, этнограф, философ и культуролог.

Чем известен: создатель собственного научного направления в этнологии – структурной антропологии и теории инцеста (одной из концепций происхождения права и государства), исследователь систем родства, мифологии и фольклора.

Основные работы: «Печальные тропики» (1955); «Структурная антропология» (1958–1973).

Лотман Юрий Михайлович (1922–1993) – русский литературовед, семиотик, культуролог.

Чем известен: создатель широко известной Тартуской семиотической школы и основатель целого направления в литературоведении.

Основные работы: «Структура художественного текста» (1970); «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973), «Культура и взрыв» (1992); «Замечания о структуре повествовательного текста» (1973).

Пропп Владимир Яковлевич (1895–1970) – русский филолог, фольклорист.

Чем известен: положил начало структурно-типологическому изучению нарратива; является основоположником сравнительно-типологического метода в фольклористике, одним из создателей современной теории текста. Современные структуралисты считают В.Я. Проппа одним из своих предшественников.

Основные работы: «Морфология сказки» (1928); «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (2006).

Томашевский Борис Викторович (1890–1957) – советский литературовед, теоретик стиха и текстолог, исследователь творчества А.С. Пушкина, переводчик, писатель.

Чем известен: составитель первого советского однотомника Пушкина; один из основателей отечественной текстологии. Как текстолог-новатор принимал участие в академических изданиях сочинений Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского, А.П. Чехова и др.

Основные работы: «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (1925); «Теория литературы. Поэтика» (1925), «Писатель и книга. Очерк текстологии» (1928).

Тюпа Валерий Игоревич (р.1945) – российский литературовед, доктор филологических наук, профессор РГГУ.

Чем известен: «модусы художественности» и «парадигмы художественности»; дискурсный анализ, историческая нарратология. Главный редактор журнала «Новый филологический вестник»; соредактор (совместно с Вольфом Шмидом) международного русскоязычного электронного журнала «Narratorium»; участник международного проекта «Live Handbook of Narratology»; руководитель Нарратологической секции ежегодных Белых чтений (РГГУ).

Основные работы: «Нарратология как аналитика повествовательного дискурса ("Архиерей" Чехова)» (2001); «Анализ художественного текста» (2006), «Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ» (2001).

Успенский Борис Андреевич (р. 1937) – российский филолог, лингвист, семиотик, историк языка и культуры. Доктор филологических наук, профессор, заведующий лабораторией лингвосемиотических исследований НИУ ВШЭ.

Фуко (Foucault) Поль-Мишель (1926–1984) – французский философ, теоретик культуры и историк, книги которого о безумии, социальных науках, медицине, тюрьмах и сексуальности сделали его одним из самых влиятельных мыслителей в современной французской литературе.

Чем известен: дискурс; археология знания; биополитика; веридикация; микрофизика власти; паррессия; эпистема.

Основные работы: «Слова и вещи» (1966); «Археология знания» (1969), «История безумия в классическую эпоху» (1961).

Хайдеггер (Heidegger) Мартин (1889–1976) – немецкий философ-экзистенциалист, оказал значительное влияние на европейскую философию XX века, внес серьезный вклад в развитие феноменологии.

Чем известен: экзистенциализм; Dasein (здесь-бытие); Gestell.

Основные работы: «Бытие и время» (1927); «Письмо о гуманизме» (1946), «Введение в метафизику» (1953).

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) – русский литературовед, критик, теоретик литературы, прозаик, журналист, сценарист, теоретик кино.

Чем известен: формальная школа в литературоведении; понятие «остранения»; различие фабулы и сюжета, то есть собственно рассказываемой истории и конструкции этого рассказа.

Основные работы: «Искусство как прием» (1917); «О теории прозы» (1925/29), «Разворачивание сюжета» (1921).

Шмид (Schmid) Вольф (р.1944) – немецкий филолог, русист и теоретик литературы; представитель нарратологического подхода в филологии.

Чем известен: систематизировал сведения по проблемам нарратологии.

Основные работы: «Нарратология» (2003, 2008); «Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе» (1994), «Проза Пушкина в поэтическом прочтении: "Повести Белкина"» (1996).

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) – русский литературовед, один из ключевых деятелей «формальной школы».

Чем известен: формальный метод в литературоведении; проблема «литературного быта» в текстологии; толстовед.

Основные работы: «Как сделана «Шинель» (1922); «Сквозь литературу» (1924), «О литературе» (1987).

6. Перечень вопросов для самопроверки

1. Нарратология как наука: определение понятия, предпосылки возникновения, история формирования.
2. Структурализм как философская система и методология. Структурализм в разных областях знания. Понятие о структурном анализе повествовательного текста.
3. Коммуникативная природа литературы. Нарратор и наррататор повествовательного текста.
4. Модель коммуникативных уровней В. Шмида.
5. Нarrативные инстанции и уровни по М. Баль.
6. Нarrативные инстанции и уровни по Ж. Женетту.
7. Композиция повествовательного текста. Модель структуры предметности в повествовании.
8. Абстрактный автор и абстрактный читатель. Критика категории авторства.
9. Типологии нарратора. Фиктивный нарратор (наррататор).
10. Типы нарратора по способу изображения и степени обрамления повествования.
11. Типы нарратора по параметрам личностности, гомогенности и информированности, интроспекции и надежности.
12. Диегетическое, экстра- и метадиегетическое повествование. Гомо- и гетеродиегетический нарратор.
13. Понятие фокализатора. Виды фокализации по Ж. Женетту.
14. Понятие о дескриптивной, генеративной, когнитивной нарратологии.
15. Виды нарратологического анализа.
16. Структурная поэтика сюжетосложения.
17. Понятие неориторики. Риторика повествования.
18. Современная нарратология. Структура, цели, методология.
19. Основные направления и научные школы в современной нарратологии.
20. Понятийная база теории повествования.
21. Работы В. Шмида в области теории повествования. «Нарратология».
22. Работы В. Шмида в области теории повествования. «Проза как поэзия».
23. Понятие точки зрения в нарратологии. Теории «точки зрения», «перспективы» и «фокализации».
24. «Фабула» и «сюжет» в русском формализме. «Фабула» и «сюжет» в нарратологии.
25. Текст нарратора и текст персонажа. Сказ.
26. Временная и вневременная связь элементов. Орнаментальная проза.

РАЗДЕЛ III. ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДЛЯ ЧТЕНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ, РЕФЕРИРОВАНИЯ И ВЫПОЛНЕНИЯ ПИСЬМЕННЫХ РАБОТ

Основная литература

Шмид В. Нarrатология. – М.: Языки славянской культуры, 2008.

Тюпа В. Нarrатология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.

Дополнительная литература

Барт Р. Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 384–391.

Барт Р. S/Z. – М.: Ad marginem, 1994.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост. Г.К. Косикова. – М., 1989.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 1. – М., 2003. – С. 69–263.

Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000.

Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. – М.: Мир, 1972.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. – М., 1997.

Брокмайер Й, Харре Р. Нarrатив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – № 3. – 2002.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Гиришман М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991.

Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика (Антология переводов). – М.: Радуга, 1983.

Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. – М.: Академический проспект, 2004.

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М.: Академический проект, 2009. – Т. 1.

Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х т. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998.

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1989.

Изер В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. – М.: Флинта; Наука, 2004. – С. 3-45, 201-225.

Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Интрагда, 2001.

Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.

Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сборник статей. – М.: Наука, 1985.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 1998.

Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. – Тарту, 1964.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.

Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.

Рикер П. Время и рассказ. Т.1. Интрига и исторический рассказ. – М., СПб.: Университетская книга, 1998.

Рикер П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурации в вымышленном рассказе. – М., СПб.: Университетская книга, 2000.

Современная литературная теория: антология / сост. И. Кабанова. – М., 2004.

Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М., 1996.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. – М.: Прогресс, 1983.

Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975.

Тюпа В.И. Нarrатология и анарративность // Нarrативные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени. – Новосибирск, 2009.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Каstаль, 1994. – С. 7-46.

Харитонов О.А. Композиционный полифонизм в романной прозе XIX–XX веков: монография / О.А. Харитонов. –2-е изд., стер. – М.ФЛИНТА, 2019.

Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М., 1997.

Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975.

Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. –1994. – № 12. – С. 97-106.

ПРИЛОЖЕНИЕ

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

(*ФИЛОЛОГОС. – Выпуск 3 (37). – ЕГУ им. И.А. Бунина, 2017. – С. 92-97*)

Проблема композиции имеет ключевое значение для исследования произведений искусства, в том числе в рамках теории литературы, ведь «только осознав общий принцип построения произведения, можно правильно истолковать функции каждого элемента или компонента текста. Без этого немыслимо правильное понимание идеи, смысла всего произведения или его частей» [7, 171]. Возникновение различных концепций, трактующих содержание «композиции»¹ в категориях, принятых в том или ином научном направлении, является процессом закономерным, а многогранность исследовательских подходов в изучении композиции объясняется содержательной сложностью самого объекта рефлексии.

Проблеме композиции литературного произведения посвящены многочисленные исследования как отечественных, так и зарубежных ученых². Мы же концентрируем внимание лишь на неклассических приемах построения нарратива (композиционный полифонизм³, сюжетный полифонизм⁴, монтажная композиция и др.). В дальнейшем, в процессе анализа конкретных литературных произведений, мы будем уточнять содержательные границы данного понятия. Предварительно же следует оговорить, что в своей работе мы придерживаемся узкой, специальной трактовки этого понятия, объяснимой ее очевидной связью с проблемой «точки зрения». Под композицией в этом плане следует понимать «систему фрагментов текста произведения, соотнесенных с точками зрения субъектов речи и изображения», систему, организующую «изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир» [9, 223].

Неклассические приемы построения нарратива, обогащаясь повествовательным опытом литературной практики последних веков, в особенности XX века, стали одной из доминирующих в поэтике современного романа, следова-

¹ См. кн.: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум: учеб. пособие. М., 2004; Кайда Л.Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. М., 2000.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975; Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980; Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983; Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970; Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Самара, 1990; Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992; Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998.

³ Харитонов О.А. «Композиционный полифонизм»: содержание понятия // Вестник Тамбовского ун-та. Серия Гуманитарные науки. Тамбов, 2007. Вып. 11(55). С. 172–173.

⁴ Чумаков Ю.Н. Два фрагмента сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32–43.

тельно, нуждается в аналитическом описании их происхождения и функционирования.

В литературоведении неоднократно обращалось внимание на усложненность и нелинейный характер романной композиции в литературе XIX-XX веков (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Г.А. Гуковский и др.). Однако освещение проблемы множественности «точек зрения» в романной композиции было периферийным предметом научной рефлексии.

Для становления неклассических приемов композиции повествования исключительное значение имеет эпоха романтизма. «Романтическое "Я" становится центром мировой транспективы, с его позиции происходит и критическое диагностирование "роевой жизни" (Л. Толстой), и проективное конструирование собственной» [4, 107]. В личности эпохи романтизма ценится не столько то, что соответствует отвлеченной идее человека, сколько ее отличие от других людей при автономной причастности к ним, ее уникальность, «единственная единственность» (М. Бахтин).

С романтизма начинается эпоха индивидуального стиля, формируемого уже новым типом художественного сознания, позиционирующему себя противником классицистического типа мышления в целом. Литература романтизма противопоставляет индивидуальное сознание универсальности просветительского «разума», формулируя в борьбе с господствующими нормами классицизма XVIII века новые эстетические идеалы: вместо понятия искусства как ремесленнической деятельности по правилам («технэ») — индивидуально-авторское творчество; вместо античного канона как универсальной формы искусства — «готический», «средневековый» орнамент; вместо жанровой нормативности текста, отождествляемой с мастерством его создателя, — приоритет индивидуального стиля, отражающего субъективное мировидение, а также отказ от строгой жанровой регламентации.

Романтический мир воплощался в человеке, обнаруживающем себя в центре бытия, организованная гармония которого оборачивается хаосом мироздания; классицистическое стремление к статике сменяется у романтиков ощущением вечного движения и изменяемости; наконец, уверенность сознания писателя-классициста в наличии всеобщей и неизменной истины сменяется трагическим сомнением романтиков в способности эту истину постичь и выразить. В этом плане интересна мысль А.В. Михайлова о том, что «романтизм — это наступившее после периода долговечного порядка состояние хаоса» [6, 64]. Осознанная в аспекте исторической поэтики эпоха романтизма предстает прорывом к новому качеству, сопровождающимся отрицанием предшествующей культуры с ее рационализмом, нормативностью жанрового мышления и т.д. Таким образом, романтизм явил собой художественную культуру антнормативного, по слову В.И. Иванова, «уединенного» сознания.

Романтики с их установкой на «эмансипацию принципа субъективности» [1, 7] отказываются от классического типа композиции повествования, прежде всего, от внесубъектного монологизма, вводя в технику повествования принцип относительности, что выражается в композиционной дискретности нарратива

(фрагментарность, эллиптирование сюжетных звеньев, использование жанровых вставок и т.п.), а также в полисубъектном повествовании, реализующемся в полной мере во многих произведениях мировой литературы XIX-XX веков. Ценностная трансформация нашла отражение в повествовательной структуре, изменив соотношение монологического и диалогического, субъектного и объектного в поэтике романтизма. Именно «романтизм, ставящий в центр мироздания конкретного индивидуума и раскрывающий его изнутри, отнимает основу у классических стилей» [10, 246]. Так, «в классическом повествовании точка зрения обладает все время одним диапазоном, одной "фокусировкой", линия ее движения непрерывна, и кажется, что за всем происходящим следует один медленно перемещающийся взгляд» [3, 234]. Собственно, фигура рассказчика в произведениях XVII и XVIII веков оставалась совершенно условной, несколько не препятствующей авторскому всеведению. Разложение картины мира на спектр точек зрения предполагает выделение индивидуальных сознаний в их множественности и автономности; крушение классического стиля начинается с крушения некоего сверхиндивидуального, всеобщего, универсально-идеального созерцания, объемлющего мир в его целостности. Как попытку выразить «невыразимое» следует, на наш взгляд, рассматривать поэтику фрагмента и диалога — открытой романтиками новой органической формы.

Анализ пространственно-временной, субъектной и нарративной структур романов Э.Т.А. Гофмана и В. Одоевского подтверждает истинность выдвигаемой в начале статьи гипотезы, согласно которой формирование неклассических приемов композиции повествования происходит именно в границах поэтики романтизма.

Произведение Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», традиционно воспринимавшееся как образец позднего романтизма, имеет необычное построение. Собственно, в открывающем роман «Предисловии издателя» уже сообщается о его «запутанном и странном виде». «Странность» произведения заключается в том, что «история Мурра прерывается во многих местах и перемежается с какими-то иными эпизодами, с фрагментами совершенно иной книги, содержащей повествование о жизни капельмейстера Иоганнеса Крейслера» [2, 99].

Мир гофмановских произведений, начиная с ранних, представляет собой единство противоположностей – возвышенного «музыкального» и филистерского. В «Крейслериане», впервые явившей образ капельмейстера, водораздел между высоким и низким обнаруживается как в пространственном, так и временном отношениях: каждая из глав представляет собой либо монолог творца-композитора, либо монолог обывателя. Диалогическая структура, конструирующая центральный конфликт гейдельбергского и позднего романтизма, наиболее совершенно представлена в «Житейских воззрениях кота Мурра»: сопоставление исповеди Мурра и биографии Крейслера придают своеобразие повествованию каждой из частей: логическая ясность и строгость мурровской автобиографии контрастирует с хаотичностью, загадочностью «макулатурных листов» («пестрая смесь чужеродных материалов», как говорится в «Предисловии издателя»).

Жизнеописание Мурра изначально признается основным предметом повествования, свидетельством чему является как название книги, так и «Предисловие издателя», два «Предисловия автора» - Мурра; биография же Крейслера расценивается исключительно как «случайно уцелевшие макулатурные листы», попавшие в печать по недосмотру, по «легкомыслию» издателя. В этом отношении полное название «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах», предопределяя структуру романа, бесспорно, выступает отражением позднеромантического эстетического опыта, являясь развернутой демонстрацией двоемирия – основополагающей идеи Гофмана и его литературных современников. Подобная конструктивная форма определяет и противопоставление пространственно-временных структур.

Гротескное пространство Мурра уподобляется Гофманом непрерывному линейному развитию, целью которого является торжество Мурра в некоем вселенском масштабе. Мемуары кота Мурра являются формой самоутверждения, самовозвеличивания себя до статуса вселенского центра. Мир Крейслера противоположен миру Мурра не только по принципам повествования, но и по принципам пространственно-временной структуры: линейному ходу истории, отражающему просветительское представление идеи прогресса, в «макулатурных листах» противостоит циклическое время. Капельмейстер Крейслер проходит через четыре жизненных круга, из которых два вводятся в повествование ретроспективно (дипломатическая служба и пребывание в великом герцогстве), два других описаны чрезвычайно подробно (Зигхартсвейлер и Канцгеймское аббатство). Циклическая структура определяет невозможность движения из замкнутого мира в мир разомкнутый, ибо отрицает представление о линейной истории в картине бытия.

Несмотря на наличие контрастирующих частей романа, каждая из которых выражает определенную точку зрения субъектов, находящихся на диаметрально противоположных концах ценностной шкалы, в произведении Гофмана в целом доминирует монологизм: хотя действие и развивается параллельно, оно стянуто прочными причинно-следственными связями.

Теперь перейдем к «Русским ночам» В.Ф. Одоевского.

Композиционный метод построения произведения, предполагающий подачу повествовательного материала с точки зрения разных субъектов речи, носил для русской литературы 30-40-х годов XIX века новаторский характер. Интересна в этом плане творческая история создания «Русских ночей» Одоевского как романного целого. Известно, что большинство новелл, вошедших впоследствии в книгу, первоначально создавались в рамках другого замысла — цикла «Дом сумасшедших», концепция которого определялась традиционной романтической идеей «безумия» творческой личности. В структурном отношении роман Одоевского «Русские ночи» выглядит прямым продолжением традиции диалогических циклов 1830-х гг. и рассказов с диалогической рамкой (например, «Двойник» А. Погорельского).

Однако нельзя не заметить принципиальную разницу, расцениваемую исследователями как усложнение повествовательной структуры за счет многократного повторения одного приема, которая возникает при передаче повествования все новыми и новыми рассказчиками. Ю.В. Манн, описывая структуру «Русских ночей», утверждает, что «посредничество третьих лиц, не придавая рассказываемому ни локального, ни психологического колорита, создает впечатление многократности», а как следствие, характерности, значимости, принадлежности «духу времени» [5, 130]. Вопреки установке немецких романтиков, романтическая ирония Одоевского не существовала исключительно во имя «самодостаточности творящего субъекта». Автор вступил на путь искателя истины, желая изменений для России и всего сущего, что наделяло его начинание просветительским оптимизмом. При этом «неукорененность», ставшая трагедией жизни Гофмана, обрела для русского мыслителя жизнеутверждающую многосторонность романтического «хаоса идей».

Итак, композиционно книга построена как разговор четырех друзей, что, по мнению автора, позволило, с одной стороны, избежать односторонности в трактовке основной идеи произведения, а с другой — подчеркнуть многомерность и глубину обсуждаемой проблемы. Среди авторов рукописи один персонаж занимается науками, и в первую очередь политической экономией, второй же — искусствами, и в первую очередь музыкой. Однако на уровне странствующих коллекционеров историй диалектический спор не завязывается. Обозначаемые на протяжении всего текста местоимением «мы» голоса этих персонажей не разделяются. От имени этого «мы» подводятся и итоги их путешествия. Поэтому спор в книге выступает чаще всего как спор о словах и об их значениях. По существу четыре собеседника не спорят, они только оговаривают свое понимание тех или иных слов и категорий («мы не в таком противоречии с Ростиславом, как кажется; но мы и не согласны друг с другом» — [8, 144]; «опять спор в словах!» — констатирует Фауст — [8, 194]»), но итогом спора, который ведется представителями разных философских систем и течений, оказывается выявление многосторонности истины в ее принципиальной несводимости к универсальному значению, авторитетному для всех смыслу. С другой стороны, важность поставленной «задачи жизни» снимается несерьезностью бальной атмосферы и легкомысленностью молодого шеллингианца Ростислава, впервые возвестившего о ее постановке. Одоевский прибегает к ироническому приему point-концовок, низводя сверхзадачу в сферу светской беседы.

Очевидно, что смысл «Русских ночей» несводим к значению каждого из самостоятельных голосов в отдельности, несводим он и к некоей абстрактной идее, синтезирующей разные точки зрения. Сама структура романа не предполагает возможности обретения какой-либо истинной позиции, которая могла бы свести антагонистические позиции к общему знаменателю.

Таким образом, тенденция освобождения персонажа от канонических клише в рамках романтической парадигмы словесности приобретает такие прозаические формы текстуальности, как частные человеческие документы (дневники, письма, исповедальные воспоминания, путевые заметки), что послужило

непосредственным материалом для возникновения романа, отличающегося не-классическим нарративным построением. Доминирующим критерием впервые становится оригинальность и смелость разрушения стереотипов художественного письма.

Именно благодаря романтизму принцип построения повествования с различных точек зрения стал популярным в романной практике XIX–XX веков, что способствовало созданию эффекта дискретности изображаемой действительности и, в частности, человеческого образа, предполагающей дополнительность различных нарративных перспектив. Трансформируя и искажая в той или иной степени изображаемую действительность, различные точки зрения, способные при этом взаимно дополнять одна другую, позволяют читателю получить более подробное представление о событии, тем самым укрепляя реалистическую иллюзию в читателе. Ведь, сознавая вымышенность произведения, читатель все же ожидает от него правдоподобия и достоверности изображаемой действительности и в этом соответствии видит ценность произведения.

В дальнейшем кризис индивидуальности, концепция исчезновения автора и теоретическая аннигиляция принципа субъективности – все это повлияло в XX веке на формирование новых принципов построения фабулы, сюжета, повествования и композиции романа. В ситуации кризиса метанаррации, сопровождавшемся «смертью автора» (Р. Барт), перед романом XX века открылся новый мир, обусловивший отказ писателя от роли всезнающего демиурга и растворить свой голос в хоре других голосов, принадлежащих повествователю, рассказчику, персонажам. Как следствие, возникновение различных способов создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса, в котором отражено восприятие мира как разорванного, лишенного закономерности и упорядоченности, игра авторских масок, чередование точек зрения. Показательно, что, напротив, вездесущность и всеведение рассказчика, объективное описание извне стали восприниматься уже как некого рода «отклонения». Все противоречия, которыми жил XIX век, но преодолевал их в системе художественной формы, теперь выходят на поверхность и рефлектируются как в процессе повествования, так и на уровне художественной организации сюжетно-композиционного единства романного целого.

1. Аверинцев С.С. *Поэтика древнегреческой литературы*. – М., 1981.
2. Гофман Э.Т.А. *Житейские воззрения кота Мурра* // Э.Т.А. Гофман. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1954. – Т.1.
3. Затонский Д.В. *Художественные ориентиры века XX*. – М., 1988.
4. Иванюк Б.П. *Романтический персонализм, или типологическое содержание романтического сознания в понятиях «жизнелитературы»* // *Русская литература и философия: постижение человека: материалы Второй Всероссийской научной конференции*. – Липецк, 2004. – С. 106–111.
5. Манн Ю.В. *Русская философская эстетика*. – М., 1965.
6. Михайлов А.В. *Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века*. – М., 1997.
7. Одинцов В.В. *Стилистика текста*. – М., 1980.

8. Одоевский В.Ф. *Русские ночи* // Одоевский В.Ф. Собр. соч.: в 2 т. – М., 1981. – Т. 1.
9. Теория литературы // Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Брайтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
10. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. – М., 1977.

ОСОБЕННОСТИ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ «ШКОЛЫ НОВОГО РОМАНА» («АНТИРОМАНА»)

(ФИЛОЛОГОС. – Выпуск 1 (36). – ЕГУ им. И.А. Бунина, 2018. – С. 76-81)

Композицию повествования следует рассматривать прежде всего как систему «точек зрения». Для неклассической композиции повествования характерно построение нарратива с различных точек зрения, что способствует созданию эффекта дискретности изображаемой действительности и, в частности, человеческого образа, предполагающей дополнительность различных нарративных перспектив. Трансформируя и искажая в той или иной степени изображаемую действительность, различные точки зрения, способные при этом взаимно дополнять одна другую, позволяют читателю получить более подробное представление о событии, тем самым укрепляя реалистическую иллюзию в читателе. Сознавая вымышленность произведения, читатель все же ожидает от него правдоподобия и достоверности изображаемой действительности и в этом соответствии видит ценность произведения. Но неклассическую композицию повествования, изменение точки зрения и интердискурсивность, можно наблюдать в некоторых произведениях на фоне сохранения в качестве привилегированного повествователя одного субъекта речи, претерпевающего в таком случае расщепление, децентрацию и деперсонализацию («Изменение» М. Бютора).

Эксперименты в области формы явились характерной чертой возникшего в 50-е годы во Франции литературного направления «нового романа» («антиромана») (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор и др.). На том основании, «что мир, в котором мы живем, быстро меняется», Бютор делает заключение, что «традиционные приемы композиции повествования не в состоянии все новые отношения, возникающие в жизни» [2, 196]. И далее: «...мы не можем упорядочить в своем сознании переполняющий его поток информации, ибо не располагаем для этого адекватными средствами» [2, 196]. Именно поэтому и необходим поиск новых романских форм «с большим потенциалом интеграции», то есть таких форм, которые могли бы «интегрировать» большее количество информации, нежели это мог делать «старый роман». Ратуя за полный отказ от классических канонов композиционной организации произведения, представители школы «нового романа» провозгласили тезис об «авторской анонимности» [5, 22], предполагавшей устранение с литературной сцены фигуры автора. Опрокидывая традиционное соотношение автора и героя в романе, представители «школы нового романа» активно использовали неклассические приемы

композиции повествования (сюжетный полифонизм, композиционный полифонизм, монтаж и др.).

Подтверждением сказанного может служить знаменитый роман Натали Саррот «Золотые плоды»⁵, в котором с помощью приемов монтажа и композиционного полифонизма происходит вытеснение традиционного образа автора. Подобный эффект достигается как с помощью устранения авторского слова, так и посредством деперсонаификации речи персонажей, в итоге которой композиция романа предстает как обезличенная серия фрагментов. Фрагментарная композиция романа возникает как следствие монтажа каждой главы и отдельного «кадра» в ней. Каждый из десяти кадров главы, живописующей кульминацию успеха книги Брейе, имеет свой специфический ракурс. Начальный фрагмент оформлен как анонимный дифирамб, произнесенный, скорее всего, «внутренним» голосом некоего представителя элиты, выражающий общее преклонение пред «священной книгой», в которой в каждом абзаце, фразе, слове, в каждом слоге сосредоточены «неведомые сокровища», «богатые отзвуки», «безграничные перспективы». За этим кадром следует второй, третий: сцена в салоне, спор хвалебных мнений, разнящихся лишь в стремлении говорящих превзойти друг друга. Однако эти суждения звучат в общем хоре, вливаются в единый поток голосов, где равноправны все и в то же время каждый является субъективным.

Отсутствие нарративного центра превращает текст в полисемантическое пространство, в котором неопределенными являются как инстанции отправителя, так и получателя сообщения. «Ризоморфная» структура произведений, в соответствии с моделью Ж. Делеза и Ф. Гваттари, противопоставляется образу «мирового древа», устанавливающего вертикальную связь неба и земли; нелинейная динамика становления, в процессе которого каждая «дорожка» имеет возможность пересечься с другой, противопоставляется линейному вектору развития. В пространстве этого «романа о романе» автор, играющий роль формообразующую, задает различные траектории интерпретации, сталкивая их без видимого предпочтения. Сквозь многообразие постоянно варьирующихся приемов просматривается главная особенность монтажа в произведениях Саррот: «поэтика незавершенности» и сложное взаимодействие кадров.

В целом роман XX века культивирует такой способ создания литературного образа, в котором внешнее и внутреннее пространства формируют подвижное единство контрастивных «масок», «фигур», «ипостасей». В романах Саррот идентификация персонажа подменяется потоком сознания непрерывно сменяющих друг друга безымянных фигур, репрезентирующих срез коллективного бессознательного. По мнению Саррот, «повествование от первого лица удовлетворяет законное любопытство читателя и умеряет столь же законные угрызения автора», при этом «обладает хотя бы видимостью пережитого, достоверностью, которая вызывает уважение читателя и умеряет его недоверие» [6, 317]. Утверждая далее, что цель современного романиста заключается в необходимости «отнять у читателя его достояние и любой ценой завлечь его на территорию автора» [6, 319], Саррот приходит к выводу, что обозначение каж-

⁵ Саррот Н. «Золотые плоды». Роман.; пер. с фр. Р. Райт-Ковалевой. М., 1969.

дого из главных персонажей личной формой «я» является эффективным и доступным приемом в достижении этой цели. Романский герой, таким образом, оказывается понят как матрица идентификаций «я», содержащая неисчислимый ряд потенциальных возможностей.

Другой представитель «школы нового романа» («антиромана») Мишель Бютор в своих «Размышлениях о технике романа» объясняет полицентризм нового романа тем, что «мир в большей своей части предстает нам только сквозь то, что о нем говорят – беседы, уроки, газеты, книги и т. д. Очень скоро то, что мы видим собственными глазами, слышим собственными ушами, наполняется смыслом только внутри этого общего хора» [3, 399]. И в своем романном творчестве (см. роман «Изменение»), и во многих критических статьях Бютор с большим интересом исследует вопрос нелинейности сюжета, а также проблемы, связанные с воссозданием в романе пространственно-временных отношений. Осознавая решающее для романа значение проблемы времени, Бютор видит основную цель творческого процесса в том, чтобы «схватить реальное время, в котором живут персонажи» [4, 84]. По утверждению французского исследователя, «попытка неукоснительно следовать строгому хронологическому порядку, запрещая себе возвраты в прошлое, приводит к поразительным наблюдениям: оказывается, это делает недоступным всякую отсылку к событиям всеобщей истории, всякую отсылку к прошлому встречаемых персонажей, к их памяти и, следовательно, внутреннему миру. Тем самым персонажи неумолимо овеществляются: мы видим их только снаружи и почти не можем даже заставить их говорить. Напротив, при обращении к более сложной хронологической структуре появляется как одно из ее проявлений память» [3, 401]. Таким образом, задача отражения психической деятельности человека предполагает, по Бютору, такую композицию повествования, которая характеризуется пространственно-временным регистром точек зрения: «Если эпизоды, о которых рассказывает с помощью "возврата назад", также располагаются в хронологической последовательности, несколько временных рядов накладываются один на другой, подобно голосам в музыке. Между этими двумя "голосами" и возникает "объемность", или психологическая "глубина"» [3, 401].

Пространственно-временное выражение неклассической формы построения нарратива продуктивно исследовано, на наш взгляд, в работе Б.А. Успенского «Поэтика композиции». Наибольший интерес представляет для нас суждение Б.А. Успенского о совмещении точек зрения при условии множественности и дискретности их темпоральной локализации: «Построение повествования здесь можно сравнить с демонстрацией диапозитивов, связанных какой-то сюжетной линией: при показе каждого диапозитива время останавливается, тогда как в промежутках между демонстрациями оно чрезвычайно конденсировано (течет очень быстро). Иначе говоря, непрерывный временной поток представлен здесь в виде дискретных квантов, время между которыми очень сгущено» [7, 96]. Использование указанного приема имеет целью вовлечь реципиента в развертывание сюжетного действия, поставив его на то место, которое занимает герой. Подобным образом построен роман «Изменение», в про-

цессе работы над которым Бютор приходит к выводу, что не всегда время предстает перед нами как однозначное и линейное. Постепенно обнаруживаешь, что у каждого из персонажей – свое время, как и своя точка зрения, с которой он смотрит на мир и исходя из которой он постигает вещи и вступает в контакт с ними. Есть прошлое, настоящее и будущее, по-разному пережитые персонажами, но между разными персонажами существует и одновременность.

Герою романа Леону Дельмону, сорокапятилетнему парижанину, отцу четырех детей, возглавляющему контору одной торговой фирмы, по роду своей деятельности довольно часто приходится бывать в Риме, где он содержит свою любовницу Сесиль. Очередную поездку Дельмон предпринимает для того, чтобы сообщить Сесиль о своем решении жениться на ней, разведясь, наконец, со своей женой, и забрать ее в Париж. Во время поездки, которая длится ровно двадцать один час и тридцать пять минут, Дельмон в корне меняет свой план, решает совсем не встречаться с Сесиль, порвать с ней и остаться со своей женой. Во время поездки из Парижа в Рим мысли Дельмона пробегают значительно большие пространства, перенося его то назад в прошлое, то в будущее. Настоящее – это сама поездка, экспресс, купе, вагон-ресторан, вокзалы, станции, попутчики, мелькающие за окном поля, леса. Прошлое – воспоминания о прежних поездках в Рим, о растущем безразличии к жене, о своей семье, о своей первой встрече с Сесиль, об их прогулках по Риму, о различных памятных вехах их любви, о своей работе. Картины прошлого ассоциируются с разного рода историческими событиями и древними мифами. Так, например, проводятся параллели между жизнью Дельмона и библейским потопом, изображенном на вывешенной в купе картине, древнеримским культом Венеры, средневековой распрай между императором и папой, Хароном, Янусом и многими другими историческими и мифологическими персонажами и событиями. Думает Дельмон вместе с тем и о своем будущем: как отнесутся к разводу его жена, его дети, его фирма? Какой будет их совместная жизнь с Сесиль в Париже, как обставят они свою будущую квартиру? Как воспримет его решение Сесиль?

Таким образом, благодаря множеству ретроспекций и антиципаций – можно насчитать до восьми уровней прошлого и до двух уровней настоящего, по которым перемещается мысль героя, – роман «Изменение» представляет собой яркий образец временного композиционного полифонизма. Эти различные временные уровни – как слепок с процесса воспоминания, не способного систематизировать предметы согласно их хронологической очередности, – накладываются друг на друга и пересекаются. Мир «нового романа» может быть представлен, что во многом обусловлено развитием теории относительности, покончившей с понятием абсолютного времени, в динамической перспективе, в сложных пространственно-временных взаимосвязях. Романное время оказывается многомерным и обратимым, в нем происходит расслоение повествования на различные временные плоскости и открывается множество совершенно равноправных точек отсчета, которые включаются в повествование независимо от хода повествуемых событий.

Повествовательная структура романа «Изменение» Бютора характеризуется полифонизмом пространственно-временных точек зрения, которые, по сути, являются косвенными проявлениями оценочной точки зрения. Помимо временной полифонии новаторство композиции романа Бютора заключается в использовании приема обращения персонажа к самому себе в форме «Другого». Роман начинается фразой: «Ты ставишь левую ногу на медную планку и тщетно пытаешься оттолкнуть правым плечом выдвижную дверь купе» [1, 26]. С изменением взгляда на мир прочное, единое «я» подвергается распаду, повествующее «я» может относиться к «я» повествуемому как к инстанции автономной. Подобными «новыми» и исключительно эффективными приемами композиции повествования Бютору удается сделать читателя непосредственным участником процесса «изменения».

«Новый роман» также спровоцировал в литературной критике 60-х годов полемику по поводу так называемой «смерти романа» как жанра, которая в свою очередь продиктована, по сути, ситуацией «смерти автора», а именно трансформацией традиционной роли автора в произведении, приведшей к рассеванию автора в речи «другого», а также расщеплению и деперсонализации авторской инстанции, репрезентативным примером чего служат произведения Саррот и Бютора. Однако с литературоведческой точки зрения «смерть романа» является лишь закономерным этапом развития этого принципиально антитрадиционалистского жанра, не имеющего канона и находящегося в прямом контакте со становящейся реальностью, пародирующего всякие попытки достижения завершенной формы. Не имея опоры в сложившейся традиции, роман должен пересоздавать свою форму каждый раз заново, всякий раз утверждая свою легитимность и жизнеспособность.

Анализ романов «школы нового романа» позволяет сделать целый ряд выводов, значимых с точки зрения выявления специфики практического использования неклассических приемов композиции повествования в современном романе: используя подобные приемы организации художественного материала, автор, во-первых, снимает «автоматизм восприятия», разрушая инерционную систему традиционного читательского восприятия, провоцируя обострение его активности; во-вторых, достигает, пускай и условно, эффекта вероятностной достоверности реального события; наконец, в-третьих, путем сложения субъективных точек зрения создает многомерную картину событий, благодаря чему удается достичь стереометрического эффекта изображения.

Кризис индивидуальности, концепция исчезновения автора и теоретическая аннигиляция принципа субъективности – все это повлияло в XX веке на формирование новых принципов построения фабулы, сюжета, повествования и композиции романа. Вследствие ситуации кризиса метанаррации, сопровождавшемся ситуацией «смерти автора», перед романом XX века открылся новый мир, вследствие чего писатель вынужден был отказаться от абсолютного доминирования точки зрения всезнающего демиурга и растворить свой голос в хоре других голосов, принадлежащих повествователю, рассказчику, персонажам. Как следствие – возникновение различных способов создания эффекта предна-

меренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса, в котором отражено восприятие мира как разорванного, лишенного закономерности и упорядоченности, игра авторских масок, чередование точек зрения. Показательно, что, напротив, вездесущность и всеведение рассказчика, объективное описание извне стали восприниматься уже как некого рода «отклонения». Все противоречия, которыми жил XIX век, но преодолевал их в системе художественной формы, теперь выходят на поверхность и рефлектируются как в процессе повествования, так и на уровне художественной организации сюжетно-композиционного единства романного целого.

Форма построения произведения в виде монтажа разрозненных точек зрения и расфокусировки в пространственном, временном и психологическом планах, на наш взгляд, наиболее оптимальна для восприятия человеческим сознанием разрозненной действительности как объемной картины. Можно даже утверждать, что такой способ подачи информации в полной мере соответствует функционированию нашего сознания. Подобное усложненное, несколько нарочитое построение романа в конечном счете восходит к ощущению, что мир стал слишком огромным и сложным, что он переполнен значениями, слишком амбивалентными для постижения традиционными способами. Удивительно ли, что писатель, как правило, более не расположен играть роль всеведущего автора.

1. Бютор М. *Изменение // Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их?!*; пер. с фр. Л.Г. Андреева. – М., 1983. – С. 23–236.
2. Бютор М. *Роман как поиск // Судьбы романа: сб. статей.* – М., 1975. – С. 193–199.
3. Бютор М. *Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе: сб. статей.* – М., 1978. – С. 398–407.
4. Панчи Э. *Несколько тезисов о современном романе // Судьбы романа: сб. статей.* – М., 1975. – С. 81–86.
5. Пестерев В.А. *Роль автора в современном зарубежном романе как художественная проблема.* – Волгоград, 1996.
6. Саррот Н. *Эра подозренья // Писатели Франции о литературе: сб. статей.* – М., 1978. – С. 312–320.
7. Успенский Б.А. *Поэтика композиции. Семиотические исследования.* – М., 1970.

ТЕОРИЯ ПОЛИФОНИИ В РОМАННОЙ ПРАКТИКЕ ХХ ВЕКА

(*ФИЛОЛОГОС. – Выпуск 1 (28). – ЕГУ им. И.А. Бунина, 2016. – С. 76-81*)

Понятие «полифонии» в литературоведение ввел М.М. Бахтин, обнаруживший наиболее отчетливое литературное воплощение этого явления в произведениях Ф.М. Достоевского, в которых фиксируется трансформация традиционного отношения между романистом и его героями. В качестве выражения

романной полифонии Бахтин, прежде всего, указывал на возможность сосуществования множества равноправных сознаний: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основою особенностью романов Достоевского» [2, 7].

Повествовательное многоголосие вообще свойственно немногим эпическим формам, в частности, совершенно не характерно для так называемых «канонических» жанров древности. В античных эпopeях безраздельно господствовал возвышенно-неторопливый, торжественный голос повествователя, в тон которому звучали голоса героев. Напротив, роман как жанр демонстрирует некоторую предрасположенность к полифонической форме. Романский мир можно представить, используя метафору М.К. Мамардашвили, как «точку равноденствия», центр которой везде, а окружность или периферия — нигде. В романах широко представлены диалогичность речи и ее многоголосие, благодаря которым романский жанр способен представлять богатство и разнообразие дискурсивных практик. Подобно тому, как художник изображает предметы «в перспективе», романист представляет события и ситуации под определенным углом зрения, находящемся в гипотетическом ряду других перспектив.

Как отмечал Бахтин, исследователям «не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью» [1, 452]. В литературоведении не раз отмечалось, что роман развивается как «саморефлектирующий жанр» [6, 194–203], дистанцирующийся от любых форм завершенности, в случае формирования которых откровенно стилизующий и пародирующий их. Жанровое новаторство романа объясняет многие трудности, с которыми столкнулись его исследователи. Если оценка произведений любого другого жанра в большой степени определяется соответствием жанровым конвенциям, то для романа подражание литературному образцу может оказаться просто губительным, поскольку главная задача романиста состоит в верной передаче не имеющего аналогов человеческого опыта. Подражание становится возможным лишь в качестве элемента литературной игры с читателем, иронии, как это имело место, в частности, в романе Дж. Фаулза «Любовница/Подруга французского лейтенанта». Собственно сами понятия «чистота жанра» и «жанровый канон» потеряли смысл с тех пор, как в литературе появился жанр романа. Главное романное правило — отсутствие правил, свобода в отношениях со временем, повествовательная и речевая свобода. Объемность романа — лишь производное этой свободы, обретенной, прежде всего, в отношении нашего настоящего, которое — после Бахтина — воспринимается как эпоха романности. Достаточно проследить историю романа на протяжении последних двух веков, чтобы данное утверждение не осталось голословным. Всякий раз роман выступал как рождение своей эпохи, и всякий раз он заново создавал свою форму, наполняя ее актуальным для современности содержанием.

В целом, традиционное литературоведение довольствуется лишь повторением постулатов Бахтина, игнорируя при этом тот факт, что его концепция не

предоставляет достаточного объяснения феномену полифонизма. Концепция Бахтина фиксирует лишь внешние проявления романной полифонии, но не отвечает на вопрос о том, что должно было произойти в сознании субъекта, чтобы «на выходе» мы имели полифоническую форму на месте монологической. Остается не проясненным также, как собственно структурируется полифонизм в конкретной поэтике произведения. И значимость этого вопроса не только не уменьшилась, но возросла в связи с тем, что полифонизм внедрился в романную практику XX века, прежде всего, модернистскую. Попробуем пристальнее взглянуть на проблему.

Для романа Достоевского характерна преимущественная инсценировка основных событий, вводящая их в драматический регистр повествования. Сделав концентрированный пересказ предшествующих событий в «предисловных рассказах», Достоевский пускается в изображение событий посредством драматизированных сцен. Опираясь на лингвистическую теорию субъективности Э. Бенвениста, можно утверждать, что план речи в романах Достоевского господствует над планом истории (понятия «план истории» и «план речи» обозначают биографическую форму речи (обычно третье лицо, прошедшее время) и персональную (первое лицо, настоящее время)). Превосходство плана речи достигается за счет обилия диалогов, которыми насыщены идеологические по характеру романы Достоевского. Что же касается плана истории, то он подвергнут редукции: бросается в глаза, например, отсутствие у Достоевского длинных описаний в стиле традиционного романа. Здесь вы не найдете развернутых изображений, портретов, характеристик, пейзаж же и вовсе отсутствует, а описание интерьера напоминает скорее ремарки, сделанные автором в качестве указания театральному режиссеру. Казалось бы, можно утверждать, что полифонизм обусловлен господством в романах Достоевского плана речи, а полифонический роман – это роман, где специфическим образом происходит вхождение плана речи в план истории, а соответственно, новая конфигурация совмещения эпоса и драмы, с акцентом на последнюю.

Полифонический роман заимствует у драмы кажущееся отсутствие автора на фоне непосредственно данных дискурсивных взаимодействий персонажей. Интересно, что на «одном из основных путей раскрепощения современного романа произошло доведение до предела мимесиса дискурса, когда устраняются последние сигналы нарративной инстанции, а слово с самого начала предоставляет персонажу» [3, 291]. Примером может служить интерес одного из родоначальника современной романной прозы Дж. Джойса к драматическому искусству (в частности, к пьесам Г. Ибсена), принцип организации которого был назван им «аналитическим методом». Разумеется, не только Ибсен был создателем того, что Джойс называет «аналитическим методом», или того, что в искусстве впоследствии стало именоваться «точкой зрения» остроненного повествования. Под этим Джойс понимал такой способ построения текста, используя который художник как бы покидает пределы произведения, устраняется от вынесения авторского «приговора», предоставив возможность сделать вывод самому читателю. Достичь такого художественного результата можно,

лишь применив новую технику письма, которая в свою очередь предполагает максимальную драматизацию повествовательной формы. В этом смысле движение эстетической мысли Джойса отражает литературные искания рубежа веков, в частности, принципу остранения, как известно, следовал Г. Флобер, Г. Джеймс.

Бахтин, однако, принципиально отвергает любую попытку свести сущность полифонического романа лишь к преемственности драматической форме: «<...> драматический диалог в драме и драматизованный диалог в повествовательных формах всегда обрамлены прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправа не находит, конечно, непосредственного словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна. Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многопланным; <...> Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее. В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэтому в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль» [2, 27]. Действительно, драматизация как таковая свойственна роману вообще и не является специфичной для поэтики Достоевского. И даже непропорционально большое количество наполняющих его романы диалогов не может еще само по себе обуславливать полифонизм.

Далее. План речи предполагает такой ракурс диалогической ситуации, по отношению к которому повествователь всегда отстранен. Подобным образом вводимая в канву романа персонажная речь всегда является цитатой и протекает в настоящем, даже если отсылает к некоему фиктивному прошлому. Иначе говоря, если на протяжении исторического плана активность повествователя заявляет о себе, прежде всего, в рассказывании, то при включении плана речи повествователь уступает место своим героям. Открывая план речи, персонаж принимает на себя высказывание, завладевает им в качестве субъективного акта, повествователю же ничего не остается, как уступить ему на время свое место. Возможно, в этом и заключается одно из обозначенных Бахтиным следствий эффекта полифонизма, согласно которому авторское сознание равноправно с сознанием героев: «Такая позиция героя чрезвычайно повышает его статус. У Достоевского герой знает о себе все то, что прежде в романе о нем знал только автор, поэтому можно сказать, что героями писателя стали субъекты, равновеликие традиционным авторам, – в этом состоял “копернианский переворот”, совершенный Достоевским» [8, 249].

За счет отказа цензурировать и монологизировать высказывания героев, таким образом, достигается эффект равноправия речи автора и героев, что и обозначается как следствие полифонизма. Однако Б.О. Корман правильно замечал, что не следует смешивать в данном случае роль повествователя и автора: «В основе парадоксального вывода, к которому пришел М.М. Бахтин, лежало, на наш взгляд, смешение автора как носителя концепции, выражением ко-

торой является все произведение, с одной из форм авторского сознания – повествователем, рассказчиком, рассказчиком-героем, хроникером и т. п. Она, действительно, равноправна с героями; ее идеологическая и речевая зона – лишь одна из многих. И она отнюдь не господствует над героями, а сама, наряду с ними, является объектом воспроизведения и предметом анализа. Автор же как носитель концепции всего произведения в романах Достоевского весьма активен» [4, 60]. Работы Бахтина убедительно показали, что любой отрывок текста, вплоть до отдельной фразы, может в определенных условиях выступать точкой пересечения разных субъектных смыслов. Смысл текста допускает, таким образом, неоднозначную интерпретацию, предполагающую альтернативные версии и нуждающуюся в них для того, чтобы выступать как составляющая авторской позиции. Разумеется, авторская позиция (и ее модификации) обозначает во всех этих случаях отношение, взгляд, господствующий как в произведении, так и в отдельных его частях, композиционных формах и типах словесной организации. Активность здесь является неотъемлемым свойством автора как последней смысловой инстанции, организующей все произведение, определяющей все его композиционные и стилистические элементы.

Итак, ни специфика романа Достоевского как романа-трагедии, где на первое место выходят план речи и драматический модус повествования, ни равноправие повествователя и героев, обеспечивающее множественность неслияных голосов, как таковые не дают объяснение явлению полифонизма. Безусловно, и диалогизм, и интердискурсивность выступают необходимыми предусловиями полифонической формы, однако не являются определяющими. С одной стороны, Бахтин безусловно называет принцип диалога неотъемлемым свойством полифонизма, а с другой стороны, сознательно противопоставляет полифонический роман драме, каковой присуща, по его мнению, монологическая концепция построения, и роману с драматическими диалогами. Следовательно, диалогизм в полифоническом романе функционирует особым образом, продиктованным ситуацией распада субъекта, которая зафиксирована в поэтике модернизма. Актуализация субъективности требует обращения к инстанции Другого, реализуемого в ситуации диалога.

Полифония в произведениях Достоевского рассматривается Бахтиным в семиотическом ракурсе, а субъект в романе значим, прежде всего, в качестве речевой инстанции. Так, «слово» в романах Достоевского «многозначно, стилевые пласти располагаются не рядом, а как бы один в другом, полифония возникает не только из хора слов автора, рассказчика, героя, молвы и т.д., но внутри самого слова. Полифоничен не только роман Достоевского в целом, полифонично само слово, вмещающее в себе все эти голоса» [9, 175]. Действительно, вся методология Бахтина основывается на том, что герой проявляет себя исключительно через слово, посредством языка, содержащего идеологический субстрат, несводимый к какому-либо «последнему слову» автора. По мнению Ю. Кристевой, «вслушиваясь в это слово-дискурс, Бахтин слышит в нем не лингвистику, но расщепленность субъекта, который сначала оказывается расколот потому, что конституируется «другим», а затем и потому, что становится

«другим» по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность. Язык некоторых романов как раз и представляет собой пространство, где можно расслышать, как происходит это раздробление «я» – его полиморфизация» [5, 466]. По утверждению Ю. Кристевой, «уловив “типологию” субъекта в романном мире, Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература» [5, 470]. Ведь полифонический роман, открытый Бахтиным у Достоевского, «укоренен в том самом треснувшем “я” (Дж. Джойс, Ф. Кафка, А. Арто придут позже Достоевского, но уже С. Малларме – его современник), где как раз и заявляет о себе современная литература: множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий – без всякого завершения, без всякого синтеза – без “монологизма”, без осевой точки» [5, 471].

Изучая эволюцию русского реализма XIX века, Б. Корман заметил общую для эпоса и лирики тенденцию: интерес «автора» к другому человеку, к другому сознанию, к чужому «я» приводил к увеличению числа субъектов речи. Во многом это объясняется тем, что роман, в центре которого всегда находится проблематика соотношения «я и другой», как она обнаруживает себя во внутреннем опыте личности, может быть, наиболее остро реагирует на ситуацию отчуждения личности, разрушения гуманистического идеала. Проблема романа связана, прежде всего, с проблемой установления контакта с реальностью, с человеком, это, таким образом, проблема понимания «другого» [4, 189–208; 7, 30–37] – основополагающая для ситуации искусства XX века в целом, она в романе приобретает первостепенное значение. Без решения этой проблемы роман невозможен, более того, можно полагать, что роман является едва ли не основным орудием понимания, которое выработала культура в ситуации нарастающего обособления личности, — недаром роман возникает или получает новое развитие именно в те моменты истории культуры, когда происходит проблематизация традиционных способов понимания личности, когда распадаются формы единства человека и мира, личности и общества, происходит отчуждение личности от общества.

Предшествующие способы постижения «другого», человека и мира, лежавшие в основании романа как жанра, оказались неудовлетворительными. Сложившаяся в XIX веке классическая романная форма претерпевает существенные модификации уже в начале XX века в творчестве таких основоположников модернизма, как М. Пруст, Ф. Кафка, Дж. Джойс, В. Вульф, а также писателей других направлений, как, например, А. Белый, В. Набоков, Т. Манн, Дж. Дос Пассос, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер и др. К этому времени роман приобретает родовые свойства драмы и лирики, «адаптирует» всевозможные литературные жанры – от новеллы и поэмы до драматургической и мемуарной формы. Открытия в разных областях искусства – музыке, архитектуре, живописи, кино – широко осваиваются романной практикой. Романский текст открыт множеству осваиваемых внелитературных форм научного комментария, словаря, эссе. И именно роман свободно может включить в себя свою собственную теорию, увязав ее с романным действием.

1. Бахтин М.М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 447–483.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972
3. Женетт Ж. Границы повествовательности. Фигуры: в 2 т. – М., 1998. – Т.1. – С. 283–298.
4. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории. – Ижевск, 1992.
5. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 458–483.
6. Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 194–203.
7. Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского университета. Гуманитарный выпуск. 1997. – № 3 (5). – С. 30-37.
8. Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Брайтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
9. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. М., 1977.

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ: ИНТЕРАКТИВНЫЙ РОМАН

(ФИЛОЛОГОС. – Выпуск 1-2(7). – ЕГУ им. И.А. Бунина, 2010. – С. 7-15)

Фрагментарность романного мышления XX века воплощается в децентрации повествования, отсутствием «кристаллической» структуры, композиционной незавершенностью и открытостью финала, провоцирующих активизацию читательского сознания. «Соавторские» функции читателя, по утверждению Ю.В. Доманского, стали обязательными в «неклассической парадигме художественности». «Здесь реципиент может порождать свой вариант того или иного текста-источника, и этот вариант может радикальным образом отличаться от принадлежащего другому реципиенту варианта того же самого источника» [2, 12]. Произведение превращается в своеобразную «модель для сборки», предлагаая читателю сделать выбор из нескольких повествовательных стратегий (например, роман Кортасара «Игра в классики» – А), нескольких вариантов прочтения (например, роман М. Павича «Хазарский словарь» – В), а также превращая произведение в интерактивную роман-игру, лишь задающую правила и условия свободного перемещение читателя-героя в фикциональном пространстве (Г. Гаррисон «Стань стальной крысой» – С).

А) «Игра в классики» Х. Кортасара

Среди романов XX века «Игра в классики», без сомнения, является одним из произведений с наиболее оригинальной структурой. Признанный мастер современной латиноамериканской прозы Хулио Кортасар открывает вступление к своему роману «Игра в классики», который справедливо признается исследователями его «центральным произведением», следующими словами: «...эта книга в некотором роде – много книг, но прежде всего это две книги» [3, 7]. Читателю предлагается выбрать из двух предоставленных возможностей. Первый вариант читается последовательно с начала и до 56 главы, второй вариант открывается 73-ей главой и продолжается в указанном порядке, оговариваемом в конце каждой последующей главы. Чтобы не возникло путаницы в случае второго варианта прочтения, Кортасар также снабжает книгу специальным общим указателем, с помощью которого читатель может ориентироваться в пространстве интерактивного текста. Роман «Игра в классики», таким образом, является интерактивным произведением с многочисленными входами и выходами, а книгу можно читать «традиционным» и нелинейным способами, продвигаясь вперед зигзагообразно.

Первая предложенная Кортасаром повествовательная стратегия нацеливает читателя на линейный порядок прочтения первых двух частей книги «По ту сторону» и «По эту сторону», минуя третью часть «С других сторон», которая не случайно снабжена подзаголовком «Необязательные главы». Подобное прочтение предполагает знакомство с историей аргентинского интеллигента Орасио Оливейра, который ищет, загипнотизированный иллюзорностью проектирующей жизни, свое место в мире. В Париже, где Орасио сходится с группой образовавших Клуб Змеи единомышленников, ведущих полубогемный образ жизни в бедняцких кварталах, он встречается с Магой, которую по-своему любит, но теряет ее после смерти Рокамадура. Расставшись с Магой, Орасио уезжает в Буэнос-Айрес, где живет, работая то в цирке, то в психиатрической лечебнице, вместе с другом юности Тревелером и его женой Талитой. Но и здесь герою Кортасара не удается найти себя, и он оказывается перед выбором: продолжить жить, мучаясь, ища, не зная покоя, или, не мудрствуя лукаво, вывалившись из окна «и дать себе уйти, бац – и все кончено» [3, 362]. Подчиняясь бинарной организации всего текста, первая книга (1–73 главы), действие которой происходит в Париже и Буэнос-Айресе, состоит также из двух географически контрастных частей, связанных между собой только личностью героя по имени Оливейра.

Второй вариант прочтения романа Кортасара предполагает своеобразную «игру в классики», включаясь в которую, читатель перемещается между различными главами книги, следуя авторским «указателям» порядка чтения глав. В соответствии с этим все главы романа можно условно подразделить на сюжетообразующие, объединенные общей сюжетной линией жизни Оливейры, и бессюжетные, представляющие собой серию фрагментарных текстов, наполненных размышлениями и воспоминаниями, а также отрывками чужих текстов и культурными цитатами. Скомпилированная в последней части подборка текстов, а именно стихов, цитат, газетных вырезок и т.д., выступающих полно-

правными главами, однако не принадлежащих речи повествователя, актуализирует многообразие точек зрения в контексте динамики и трансформации нарративной перспективы. Интертекстуальность отдельных моментов и даже целых глав произведения ориентирует текст, в свою очередь, в пространство других текстов мировой культуры, и это вторжение ощущается на протяжении всего романа. На страницах «Игры в классики» нередки ссылки на культурные тексты и упоминания имен тех или иных авторов, таких как Борхес, Акутагава, Руссель, Кандинский и др.

Архитектоническую организацию романа «Игра в классики» характеризует принципиальная фрагментарность. В отличие от традиционного романа объем романа интерактивного заполняют главы, характеризующиеся и высокой степенью автономности и гетерогенности. Романский текст фрагментируется, что приводит к образованию многочисленных «смысловых сот», пребывающих друг по отношению к другу в точках бифуркации. По аналогии с главами последней части главы сюжетной линии также искусственно фрагментируются, за счет чего достигается возможность перетасовывать их в соответствии с указанным автором принципом с главами внеюжетными. Интерактивный роман становится «фасеточным», т.е. составленным из множества небольших самостоятельных фрагментов. Движение от одного фрагмента к другому происходит нелинейным образом, демонстрируя нелинейную динамику интерактивного текста, а организующим принципом произведения, таким образом, становится гипертекстуальность.

Вводя в употребление понятие «гипертекста» Т. Нельсон обозначает им документ, составленный из относительно небольших фрагментов текста таким образом, что эти фрагменты можно читать не в одном, раз и навсегда определенном порядке, а разными путями – в зависимости от интересов читателя. Гипертекст, таким образом, представляет информацию как связанную сеть гнезд, в которых читатели свободны прокладывать свой путь нелинейным образом. Резюмируя определение Жана-Луи Лебрава, гипертекст характеризуют: 1) нелинеарность; 2) отсутствие жесткой иерархии; 3) «гранулярность» (а именно принцип вставляющихся друг в друга блоков любой величины); 4) сквозная связность всех элементов; 5) вариабельность. По мнению некоторых исследователей, возводящих гипертекст к обыкновенной сноске, прообразами гипертекстуального романа следует считать «роман в комментариях», примером которого являются «Бледное пламя» В. Набокова или, например, «Бесконечный тупик» Д. Галковского.

Провозглашенная одним из персонажей романа (Морелли) идея сделать читателя «соучастником и сопереживателем авторского опыта, в тот же момент и в той же форме» [3, 399] помогает понять выбор Кортасаром композиционной формы своего романа. Автор желает видеть в своем читателе не пассивного потребителя текста, а активного партнера по игре. Стремясь противостоять «читательскому стереотипу», автор обновляет романную форму, артикулируя оригинальную стратегию письма. Техника интерактивного романа позволяет реализовать возможности читательской активности субъекта, получающего в свое

распоряжение возможности управления нарративными потоками в пространстве книги.

В) «Хазарский словарь» М. Павича

Организация романа «Хазарский словарь» М. Павича во многих отношениях имеет новаторский характер, что прослеживается уже в авторском указании жанровой принадлежности своего произведения: «роман-лексикон в 100 000 слов». Результат сопряжения жанров художественной и научной литературы привел к необычному новообразованию. Романное целое, построенное по принципу словаря, включающего многочисленные словарные статьи, вместе с тем воспринимается как художественное произведение, так как лексикон Павича не разрывается с характерным для романа событийным изложением. Повествовательная структура «Хазарского словаря» динамична, постоянно пополняется новыми версиями событий, новыми сюжетными линиями. Множество версий истории и резкое переключение от одной точки зрения к другой создают в читательском восприятии многомерный образ художественной действительности, который «существует как возможный, вернее, как пучок возможностей» [4, 433]. Все это свидетельствует в пользу открытости, дискретности и нелинейности повествовательного развертывания произведения Павича.

В событийном плане роман Павича представляет собой историю древней народности хазар, «независимого и сильного племени, воинственных кочевников», которые в период с VII по X век, как пишет автор, населяли сушу между двумя морями — Каспийским и Черным [5, 11], и чье государство исчезло в X столетии. Временные рамки романа охватывают период с древнейших времен вплоть до начала 80-х годов прошлого века. Ключевым событием романа является «хазарская полемика», суть которой заключалась в установлении причины исчезновения народности и ее религиозной принадлежности. В изложении «составителя» этой книги, ссылающегося на древние хроники, хазарский правитель каган после вещего сна приглашает для его толкования трех философов из разных стран — «исламского, еврейского и христианского миссионеров», — решив «вместе со своим народом перейти в веру того из приглашенных мудрецов, чье толкование сна будет самым убедительным» [5, 13]. И хотя новая вера хазар остается в романе неизвестной, неоспорим факт их рокового исчезновения, последовавшего за религиозным обращением.

Как свидетельство этих событий и выступает «словарь словарей о хазарском вопросе» «Lexicon Cosri»: «Опыт реконструкции первоначального издания Даубманаса, опубликованного в 1661-м году и уничтоженного в 1692-м, с дополнениями вплоть до новейшего времени» [5, 7]. Являясь романским текстом, эта реконструируемая версия в основе содержит три лексикографические книги: Красную (христианские источники), Зеленую (исламские источники), Желтую (еврейские источники), которые дополнены «составителем-реставратором» предварительными и заключительными замечаниями, сводным перечнем словарных статей, а также приложениями: «Appendix-1» («Отец Феоктист Никольский, составитель первого издания Хазарского словаря), «Appen-

dix-II» («Выписка из судебного протокола с показаниями свидетелей по делу об убийстве доктора Абу Кабира Муавии») [5, 9].

Основная часть романа Павича, представляя собой три версии хазарской истории (Красная, Зеленая и Желтая книги), предполагает и троекратное изложение хазарской истории применительно к каждой словарной статье в отдельности: «Атех», «Каган», «Хазары», «Хазарская полемика». Например, сквозной образ Атех, которая способствует обращению кагана и его народа в новую веру, выступая в каждой из версий сторонницей то христианства, то ислама, то иудаизма, повторяется в каждой из трех книг лексикона. Первым автором хазарской энциклопедии, причем, с уточнением в Желтой книге, женской ее части, была также покровительница «ловцов снов» Атех. Следует отметить, что в философии сна Павича чувствуется несомненное влияние Борхеса: «...любой сон каждого человека воплощается как чья-то чужая явь» [5, 224], который в свою очередь был первооткрывателем литературной нелинейности, задав символический образ произведения в виде «сада расходящихся тропок» (в одноименном рассказе Борхеса, повествующем легенду о таинственной книге Цюй Пэна, герой выбирает вместо единственной возможности одновременно все варианты).

Выступая в качестве завязки романного действия, эпизод толкования сна кагана и принятия его народом новой веры получает различное освещение в Красной, Зеленой и Желтой книгах, в каждой из которых, соответственно, заявляется о переходе хазар в христианство, ислам, иудаизм.. Использование полисубъектности повествования в качестве основного конструктивного приема «Хазарского словаря», выражаемого, в частности, в наделении повествовательной функцией нескольких персонажей (двойственном освещении почти детективной развязки романа: в письмах Дороты Шульц в словарной статье из Желтой книги, а также в «Выписке из судебного протокола с показаниями свидетелей по делу об убийстве доктора Абу Кариба Муавии»), – что отражено в том числе в жанровых вставках (сны, письма, судебный протокол, воспоминания, различного рода отступления), – имеющих альтернативные точки зрения в отношении общего референтного поля, свидетельствует об обращении сербского писателя к неклассическим принципам организации романа. В основании «Хазарского словаря» положено также разделение на две версии по гендерному признаку, тем самым писатель апеллирует и к мужскому, и к женскому началу в читателе, акцентируя внимание на различии в мировосприятии мужчины и женщины.

Особенности романной формы «Хазарского словаря» определяют способ восприятия ее читателем, затрагивая важные для искусства XX века отношения «автор – читатель», «читатель – художественное произведение». Давая рекомендации относительно возможности «листать слева направо и справа налево» [5, 19], «составитель» сводит свою мысль к главному тезису: «читатель вправе пользоваться книгой по собственному усмотрению» [5, 18]. И повторяет ее с иронией в заключительной рекомендации: читатель «может со спокойной совестью пренебречь всякими рекомендациями и читать так, как ест, — пользуясь правым глазом как вилкой, левым как ножом, а кости бросая за спину» [5, 19].

Желание писателя модифицировать структуру прочтения текста связано с целью творческой активизации читателя: «Я всегда хотел превратить литературу, необратимое искусство, в обратимое. Поэтому мои книги не имеют ни начала, ни конца в классическом понимании этого слова», — утверждает Павич. В самом романе «составитель» полагает, что необходим особый читатель, который умеет менять «сам способ чтения» и «который смог бы извлечь смысл книги из самого порядка расположения словарных статей» [5, 18].

Благодаря подобному способу художественного синтезирования, формирующему композиционную целостность, книгу Павича, как справедливо замечает В.П. Руднев, «можно читать вновь и вновь по кругу». А «прямой аналогией этого построения является эйнштейновское представление о Вселенной, которая одновременно конечна и бесконечна» [6, 74]. Особая техника построения романа «Хазарский словарь» Павича допускает разнообразие траекторий прочтения и множественность авторских позиций как внутри произведения, так и за его пределами.

С) «Стань стальной крысой!» Г. Гаррисона

Произведение Г. Гаррисона представляет собой достаточно популярный на Западе жанр романа-игры, для которого характерно нелинейность повествования, движение которого может определять сам читатель.

Коммуникация с читателем-актором производится путем предоставления вариантов дальнейшего развития сюжета, оформленное в виде выбора ссылок на другие главы в зависимости от его поведения. Подобную технику можно продемонстрировать на следующем примере: «Все три тропы, кажется, ведут в нужном направлении, к руинам. Если выберешь левую, то попадешь на 107, Если среднюю, то на 206. Если правую, то на 55». Или так: «Вон те двое – босоногий мальчуган и одетая в черное надменная старушка – кажутся вполне приличными людьми. Поговори с одним из них. Если ты обратишься к мальчику, то направляйся на 137. Если к старушке, то на 25» [1, 274]. Глава, на которую попадает действующее лицо в результате читательского выбора, также может предполагать несколько вариантов дальнейшего продолжения и т.д. Значимым этапом освоения текста является прохождение лабиринта, – вообще же лабиринт является базовым символом нелинейного мышления, получившим свое художественное воплощение как в творчестве Борхеса, так и в образе библиотеки в романе У. Эко «Имя розы», — преодоление которого потребует длительного блуждания читателя по главам без гарантии успеха.

Интерактивность романа определяет трансформацию традиционных отношений «автор – герой – читатель». Статус повествователя задается весьма интересным образом: он является непосредственным лицом, обращаясь на «ты» к своему читателю, который ставится в позицию романного героя. Повествователь, сопровождая повсюду своего героя, выступает лишь в роли посредника между читателем и поступками действующего лица, с которым он идентифицируется, в фикциональном пространстве. Степень идентификации читателя с героем в свою очередь в романе интерактивном гораздо сильнее, чем в романе традиционном. Ответственность за дальнейшую судьбу управляемого персонажа возлагается исключительно на плечи самого читателя. Нередки ситуации,

когда от выбора читателя зависит сам факт существования литературного героя: «я слышу приближающиеся шаги за твоей спиной. Быстро решай! Спрячешься ли в кустах на 249? Или, может, тебе надоело скрываться, и ты встретишь опасность лицом к лицу на 131?» [1, 276]. Неправильный выбор означает незамедлительную смерть героя, о которой сообщается в следующей главе.

Обратной стороной высокой степени интерактивности повествовательного развертывания становится по сути деперсонализация как личности повествователя-посредника, так и образа романного героя, который, по сути, стирается. Создавая действующее лицо, управляемое читателем, автор исходит из установки на анонимность и универсальность его позиции. Полномочия автора сводятся к тому, чтобы, не предопределив персональный облик героя, задать максимальные границы интерактивности. Романский герой, характеризуемый совокупностью индивидуальных качеств, практически исчезает. Герой не может принимать на себя свойства, позволяющие идентифицировать его как конкретную индивидуальную личность, нередко лишаясь даже своего имени. Романский герой обладает минимальным набором признаков, характеризующих антропоморфное существо в целом, и представляет собой, фактически, лишь матричную лакуну, которая может быть заполнена произвольным читателем, в руки которого попал интерактивный роман. Изменяя традиционные отношения «автор – герой – читатель», интерактивный роман приводит к преобразования всей композиционной структуры литературного текста, для которой становится характерен сюжетный полифонизм.

Интерактивная модификация романной прозы XX века, как правило, может предполагать наличие формально единого нарративного центра на протяжении всего романного целого, выраженного образом традиционного рассказчика, однако сам рассказчик закладывает в своей текст возможности варьирования и альтернации сюжетных линий. Повествование строится нелинейно, т.е. предлагаются варианты развития сюжетных событий, выбор которых требует проявления читательской активности. Произведения превращаются в своеобразную «модель для сборки», с многочисленными входами и выходами («Игра в классики» Кортасара и «Хазарский словарь» Павича), предлагая читателю порой выбор нескольких концовок или создавая интерактивную роман-игру (Г. Гаррисон «Стань стальной крысой!») В процессе создания романа происходит игра, беспрерывный выбор возможностей. Самоирония же автора подрывает доверие читателя к его авторитету монопольного обладателя истины. Отныне автор снимает с себя ответственность за развитие сюжета и предлагает своим героям и читателям разделить ее с ним, что было вполне в духе Кортасара, который ожидал также не читателя-потребителя, а соучастника творческого процесса.

1. Гаррисон Г. *Стальная Крыса поет блюз.* – М., 2000. – С. 271–440.

2. Доманский Ю.В. *Вариативность и интерпретация текста (Парадигма неклассической художественности): автореф. дис. ... д-ра филолог. наук / Ю.В. Доманский.* – М., 2006.

3. Кортасар Х. *Игра в классики*; пер. с исп. А. Борисовой, Е. Лысенко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 7–540.
4. Лотман Ю.М. *О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. – М., 1990. – С. 432–438.
5. Павич М. *Хазарский словарь («женская версия»)*; перевод Л. Савельевой. – Киев, 1996.
6. Руднев В.П. *Морфология реальности: Исследование по «философии текста*. – М., 1996.

ТРАНСФОРМАЦИИ НARRАЦИИ В XX ВЕКЕ: КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПОЛИФОНИЗМ (на материале романа Дж. Джойса «Улисс»)

Изменения художественной организации романа можно проследить на примере творчества Дж. Джойса, которого не случайно считают одним из родоначальников повествовательной техники современного романа. Джойс выступил первооткрывателем модернистской поэтики, создателем и приверженцем новых повествовательных приемов, среди которых – композиционный полифонизм⁶.

Джойс разрушает структуру так называемого «хорошо сделанного» романа, который с начала века стал отождествляться с романом вообще, заменяет поэтику фабулы поэтикой «поперечного разреза». Поэтика «хорошо сделанного» романа коренится в поэтике аристотелевской, в нормах построения трагической «фабулы», в то время как повседневная жизнь складывается из комплекса беспорядочных событий, не объединенных никаким логическим замыслом, — событий, которые могут происходить с одним или несколькими людьми в определенный период времени. Традиционная литература, пытаясь внести в этот комплекс фактов, в соответствии с требованием правдоподобия, логическую связь и последовательность, отбирает одни и обходит стороной другие события и их интерпретации. Но, несмотря на то, что Джойс в «Улиссе» совершенно изменил каноны наррации, он, по мнению Э.П. Гончаренко, «все-таки создал именно роман, т.е. схваченную словом картину жизни и образ человека; и тогда он – не разрушитель классики, а создатель новой классики, нового романа-образца» [3, 14-15].

Помимо трансформации фабульной структуры и отказа от традиционных критериев повествовательного отбора, фрагментарным в «Улиссе» становится и видение времени. Как и мир Эйнштейна, мир Джойса постоянно меняется в зависимости от восприятия того или иного наблюдателя. Роман Джойса представляет собой «эйнштейнов мир, слагающийся из множества дискурсов, среди

⁶ Принцип композиционного полифонизма представляет собой способ построения системы внутритекстовых высказываний, или дискурсивных актов персонажей, выступающих в качестве непосредственных инстанций повествования и наделенных различными точками зрения на изображенные события.

которых ни один не лучше других и ни один не несет истины в последней инстанции» [4, 466]. Несмотря на то, что повествование педантично придерживается хронологического порядка (книга повествует об одном дне – 16 июня 1904 г. – из жизни дублинцев Леопольда Блума и Стивена Дедала), изображаемое в романе время порой может останавливаться. Классическая фабула предполагает видение временного потока с точки зрения вечности, способной этот поток измерить: всеведущий наблюдатель способен в один миг охватить не только отдаленные события, предшествовавшие некому данному факту, но и его прогнозируемые последствия, суметь найти ему место в цепи причин и следствий. Напротив, в повествовании «Улисса» время переживается изнутри, и обретение закона протекания истории извне невозможно, что определяется той крайне субъективистской позицией, на которой находится автор.

Роман выполнен в технике потока сознания, что предполагает смещение повествовательной функции с инстанции внеположенного нарратора к диегетическому, обладающему преимущественно внутренней точкой зрения на происходящие события. Техника потока сознания предполагает прямое воспроизведение внутренней речи, отражающей происходящие в психике процессы, предельная форма «внутреннего монолога», являющая перед глазами читателя ситуацию самоотчета ощущений. Поток сознания, создающий иллюзию непосредственного присутствия, является открытием модернизма и находит соответствие в технике автоматического письма сюрреализма, а также в творчестве М. Пруста, В. Вулф, Г. Стайн. Передавая речь персонажей, Джойс крайне индивидуализирует их дискурсивные акты, нередко имитируя различные литературные стили, начиная с архаичных и заканчивая современными автору, допуская присутствие пародии, стилизации, комических приемов. Подобная задача воспроизведения внутреннего потока сознания потребовала и создания нового экспериментального языка, оказавшего сильнейшее влияние на всю литературу.

Структура повествования в «Улиссе» предполагает двух основных субъектов речи (Леопольда Блума и Стивена Дедала), которые ведут повествование в различных семиотических регистрах, однако, в конце романа также воспроизведен многограничный и лишенный пунктуации дискурс миссис Молли Блум, посвященный преимущественно подробностям ее интимных отношений с мужем и любовниками. Кроме этого, в романский текст постоянно вторгаются речи других персонажей, нередко придающих повествованию полископичность⁷. Пространство романа Джойса усложнено и полисубъектно: помимо повествователя, который иногда может совершенно самоустраниться, дав полный простор потоку сознания героев, в каждом эпизоде «Улисса» фигурируют один или несколько героев, сквозь призму сознания которых изображены события. Показательным в этом отношении является один эпизод романа «Улисс» — «Блуждающие скалы»: в восемнадцати его разделах один и тот же эпизод рассматри-

⁷ Различные реципиенты каждый одновременно воспринимают одно и то же событие, за счет чего достигается «стереометрический эффект» изображения (в отличие от моноскопического повествования, когда различные реципиенты каждый последовательно воспринимают разные события).

вается с восемнадцати различных точек зрения, в восемнадцати различных пространственных ситуациях, в восемнадцать различных моментов, в разные часы дня. Кортеж вице-короля, проезжающий по Дублину, принимает поэтому восемнадцать обличков в зависимости от пространственно-временной ситуации, которой он измеряется. Этот эпизод можно сравнить с образом Вселенной Эйнштейна.

Прием композиционного полифонизма не является для столь новаторского романа единственным, однако он играет определяющую роль, открывая автору возможность демонстрации сложного устройства внутреннего мира человека путем взаимодействия сознаний, отношений, точек зрения, «языков» как продуктов целостных мировоззренческих позиций, устраивающих между собой диалог. Каждое изображаемое в произведении явление связано с определенной точкой зрения на мир и оказывается реальностью сознаний различных героев, которые композиционно соотнесены автором, преломляя, высвечивая и оценивая друг друга, при этом образуя некое внутреннее единство, представляющее в конечном счете эстетическую концепцию автора, отражающую его понимание человеческой экзистенции.

1. Джойс Дж. Статьи. Дневники. Письма. Беседы // Вопросы литературы. – №4. – 1984. – С. 169–210.
2. Джойс Дж. Улисс. – М.: Азбука, 1999
3. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900–1930 гг.– Днепропетровск: Наука и образование, 2000.
4. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Улисс (часть III). – М.: Знаменитая книга, 1994. – С.363–605.

ПРОБЛЕМА «ТОЧКИ ЗРЕНИЯ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

(*ФИЛОЛОГОС*. – Выпуск 4(23). – ЕГУ им. И.А. Бунина, 2014. – С. 72-77)

Понятие «точки зрения» является определяющей категорией словесного искусства, играя важную роль в метаморфозе «текста в воображаемый мир произведения, поскольку факты, образующие этот мир, предстают перед нами не «сами по себе», а в определенном освещении, в соответствии с определенной точкой зрения» [7, 69]. Именно поэтому в современном литературоведении проблема «точки зрения» вызывает большой интерес, что подтверждается существованием целого ряда различных методологических подходов, претендующих на адекватное описание этого явления (Г. Джеймса, П. Лаббока, Ж. Пуйона, Цв. Тодорова, Ж. Женетта, М. Балля, Б. Успенского и Б. Кормана).

Несмотря на то, что понятие «точки зрения» в оборот литературной критики ввел еще Г. Джеймс, конкретизируя его в эссе «Искусство романа» (1884), а также в предисловиях к своим художественным произведениям, все же первым значительным систематизирующим исследованием, посвященным этому вопросу, явилась книга Перси Лаббока «Искусство прозы» («The Craft of

Fiction»), в которой исследователь интерпретирует «точку зрения» (point of view) как «отношение нарратора к повествуемой истории» [цит. по кн. 8, 154]. На примере поэтики Л. Толстого, Г. Флобера, Г. Джеймса и др. П. Лаббок исследует роль точки зрения в создании правдоподобия повествовательного рассказа: от выбора точки зрения — как «центра видения», фиксирующего отношение повествователя к изображаемому миру — зависит глубина постановки проблемы, целостность мировоззрения и художественное единство произведения.

Касаясь вопроса нарративной типологии, в контексте своего исследования П. Лаббок различает картинный и драматический модусы повествования, актуализируя оппозицию «панорамы», предполагающей пересказ событийного ряда, и «сцены», как освещения событий посредством показа. «Панорамный» способ организации основан на привнесении в текст прямой авторской оценки описываемых событий, а в «сценическом» способе автор растворяется в точке зрения персонажа. Концептуальные положения теорий П. Лаббока дополняет Н. Фридман, предполагая, кроме того, такие способы организации повествования как «редакторский», в котором доминирует позиция автора в повествовательной структуре произведения, характеризующееся наличием авторских отступлений, и «нейтральное всезнание» — отличающееся отсутствием прямого вторжения автора в повествование.

Основы решения проблемы «зрительной перспективы» в произведениях словесного искусства были заложены также Ж. Пуйоном, который выделил две разновидности нарративного «взгляда»: «изнутри» и «извне». Если первая разновидность — «это сама психическая реальность», то вторая — «ее объективная манифестация». Исходя из данной оппозиции, Пуйон выдвинул концепцию трех типов видения в произведении: видение «с», видение «сзади» и видение «извне». Первый тип характеризует повествование, в котором нарратор «видит» столько же, сколько и остальные персонажи, являясь основным источником знания для читателя. В видении «сзади» «этот источник находится не в романе, а в романисте, поскольку он поддерживает свое произведение, не совпадая ни с одним из персонажей. Он поддерживает произведение, будучи «позади» него; он находится не в мире, который описывает, но «позади» него, выступая в роли демиурга или привилегированного зрителя, знающего обратную сторону дела». Видение «извне», по Пуйону, относится к «физическому аспекту» персонажей, к среде их обитания» [цит. по кн.: 3, 159].

М. Бахтин, представляя нам иную версию эстетического закона (исключительно важную в понимании выдвинутого им же принципа полифонии), установленного Г. Джеймсом и вслед за ним П. Лаббоком, указывает, что точка зрения в повествовании должна быть тем, что Ж. Пуйон называет точкой зрения «от персонажа», и таких точек зрения должно быть несколько в одном и том же произведении⁸. В схожем русле рассуждает и Ц. Тодоров: «В настоящем романе, так же как в мире Эйнштейна, не бывает избранного наблюдателя...

⁸ См. кн.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975.

Роман пишется человеком для людей. Роман несовместим с божественным взглядом, способным проникать в сущность явлений, не задерживаясь на поверхности» [7, 104]. В чем же заключается основное требование этой эстетики? Прежде всего, она исключает неравноправие двух полюсов в повествовании – субъекта акта повествования (рассказчика) и субъекта действия (персонажа), выступающего в качестве референции повествовательного высказывания. Если первый хочет быть услышан, он должен выступить в обличии второго. В связи с подобными суждениями М. Бахтина и Ц. Тодорова возник вопрос о различии между «точкой зрения» и повествовательным голосом в произведении, ответ на который попытался дать французский теоретик Ж. Женетт.

С восьмидесятых годов прошлого столетия в нарратологии получило широкое распространение введенное Ж. Женетт понятие «фокализация» (focalisation), которое подразумевало значительно более абстрагированную, в сравнении с прежними дефинициями, трактовку «точки зрения». Во избежание визуальных коннотаций, свойственных терминам «взгляд», «поле зрения» и «точка зрения», ссылаясь на предложенный в книге К. Брукса и Р.П. Уоррена «Как понимать прозу» (Understanding Fiction, 1943) термин «фокус нарратации» (focus of narration), Ж. Женетт вводит понятие «фокализации», понимаемой как «ограничение поля, т. е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется “всеведение”» [цит. по кн. 9, 112]. Женетт вводит функцию «фокализации», ответственную за организацию выраженной в повествовании точки зрения, пытаясь более четко разграничить на всех уровнях анализа противопоставление мимезиса и диегезиса (показ / рассказ или «кто видит?» и «кто говорит?»).

Обращаясь к типологии «взглядов» (visions), именуемых у Ж. Пуйона «аспектами нарратации» (aspects du récit), Ж. Женетт разработал свою типологию нарративной перспективы. Следуя триадическим типологиям предшественников, он различает три степени фокализации: «Итак, мы переименуем первый тип, представленный в основном классическим повествованием, следующим образом – нефокализованное повествование, или повествование с нулевой фокализацией. Второй тип мы назовем повествованием с внутренней фокализацией, которая может быть фиксированной (канонический пример – «Послы» Г. Джеймса, где все изображается с точки зрения Стретера, или, точнее, «Что знала Мейзи», где мы практически никогда не оставляем точки зрения маленькой девочки, у которой «ограничение поля» носит особо эффектный характер – история разыгрывается среди взрослых, и ее смысл ей неведом), переменной (как в «Госпоже Бовари», где фокальным персонажем сначала является Шарль, затем Эмма, затем снова Шарль, или как у Стендоля, с более быстрыми и неуловимыми переходами), или множественной, как в эпистолярных романах, где одно и то же событие может упоминаться много раз с точки зрения разных персонажей – авторов писем; известно, что эпическая поэма Роберта Браунинга «Кольцо и книга» (излагающая уголовную историю последовательно с точки зрения убийцы, жертв, защиты, обвинения, и т.д.) считалась в течение нескольких лет каноническим примером этого типа повествования, а затем была вытес-

нена в нашем сознании фильмом “Расемон”» [1, 205]. Следует отметить, что триада фокализации у Ж. Женетт не раз подвергалась критике: в первую очередь указывали на необоснованное смешение разнородных характеристик нарратора⁹.

Среди попыток модификации теории Женетт следует выделить исследование М. Баль, в котором проблема фокализации была увязана с коммуникативным аспектом повествования. Подобно Женетт, Баль подчеркивает организующий момент в репрезентации изображаемого, охватывающей отнюдь не только «визуальный» аспект, условность которого в таком неизобразительном виде искусства, как литература, слишком очевидна, и вводит «фокализатора» в качестве полноправного участника нарративной модели. Однако, предположив, что для специфического вида информации нужен и специфический ее получатель, Баль, помимо инстанции фокализатора, вводит в повествовательную модель инстанцию имплицитного «зрителя», выступающего адресатом направляемого точкой зрения нарративного потока. Однако реконструируемый коммуникативный процесс не выходит у исследователя за пределы текста, что обличается существенной ошибкой М. Баль, «смешивающей процесс восприятия» и «процесс создания текста автором» [2, 166]. Читатель действительно сначала имеет дело с текстом как знаковой системой, на основе которой посредством ассоциации с данными жизненного опыта и моделирования с помощью воображения он воссоздает внутренний мир произведения. Напротив, путь писателя совершенно иной: прежде он имеет дело с замыслом, планом произведения, который, трансформировавшись в образы и тем самым уже видоизменившись, затем претворяется в текст.

Категория «точка зрения», сыгравшая значительную роль в понимании природы повествования и породившая в англоязычных странах целое критическое направление под этим названием, находится в центре внимания известной книги Б. Успенского «Поэтика композиции», внесшей решающий вклад в развитие литературной теории и оказавшей воздействие на нарратологию в целом. Опираясь на работы формалистов, а также В. Виноградова, М. Бахтина, Г. Гуковского, Б. Успенский обогатил литературоведение новой моделью точек зрения, охватывающей наряду с областью литературы также и другие виды искусства (например, живопись и кино). Создав новую модель точек зрения, Б. Успенский не только заполнил лакуну в отечественной теории повествования, но и дал мощный толчок западной нарратологии, моделировавшей точку зрения несколько однопланово. Новизна «Поэтики композиции» заключается в том, что в этой работе рассматриваются различные аспекты, в которых может проявляться точка зрения. Успенский выделяет четыре плана выражения точки зрения:

- 1) «план оценки» или «план идеологии», где проявляется «оценочная» или «идеологическая точка зрения»;
- 2) «план фразеологии»;
- 3) «план пространственно-временной характеристики»;

⁹ См. кн.: Шмид В. Нарратология. М., 2003.

4) «план психологии».

В каждом из этих планов «автор» может излагать события с двух разных точек зрения — со своей собственной, «внешней» по отношению к излагаемым событиям, точки зрения или с «внутренней», т. е. принимая оценочную, фразеологическую, пространственно-временную и психологическую позицию одного или нескольких изображаемых персонажей. Разграничение «внешней» и «внутренней» точки зрения выступает фундаментальной дилеммой, присущей во всех четырех планах. В частности, в плане психологическом возникает специфическая, известная по другим нарративным типологиям проблема амбивалентности противопоставления «внешней» и «внутренней» точки зрения. По определениям и примерам, приводимым Б. Успенским, можно судить о том, что выражение «внутренняя точка зрения в плане психологии» имеет у него два разных значения, субъектное и объектное, и обозначает: 1) изображение мира глазами или сквозь призму одного или нескольких персонажей (сознание фигурирует как субъект восприятия), 2) изображение самого сознания данного персонажа с точки зрения повествователя, которому дана возможность проникнуть в его внутреннее состояние (сознание является объектом восприятия). Расслоение точки зрения по планам осложнено тем, что различные планы не существуют целиком независимо друг от друга и находятся иногда в тесной взаимосвязи, на что Б. Успенский обращает должное внимание. Так, план оценки может выражаться фразеологическими средствами или через временную позицию повествователя, точно так же, как через фразеологию может быть выражена и психологическая точка зрения. Несмотря на некоторые недочеты и спорные моменты в противопоставлении «внешней» и «внутренней» позиций, Успенский поставил вопрос о точке зрения как явлении многоплановом.

Конкретизацию этой позиции мы находим у Б. Кормана, утверждавшего: «Поскольку пространственная и временная точки зрения суть частные проявления косвенно-оценочной точки зрения, постольку вынужденное присоединение к субъекту сознания в них означает обязательное принятие известной оценочной позиции, выраженной на языке пространственных и временных отношений» [4, 125].

Б. Корман, в отличие от своего предшественника, различает, во-первых, два варианта перспективы, рассматривая в отдельности точку зрения пространственную, которая именуется «физической», и временную, определяющую «положение во времени» [5, 21-27]. Во-вторых, идеологическая (в терминологии Б. Кормана — «идейно-эмоциональная») точка зрения предполагает, согласно более поздним работам ученого, также два возможных варианта: «прямо-оценочную» и «косвенно-оценочную». При таком подходе положение субъекта в пространстве и/или времени выглядит вариантом косвенной оценки, так как ни одна из присутствующих в тексте точек зрения не может являться безоценочной. Недостаточное внимание, которое уделяется этому обстоятельству, является слабым местом классификации Б. Успенского, и, напротив, о недостатках подхода Б. Кормана свидетельствует отсутствие в его системе «плана пси-

хологии». Причины возникновения произведений, в которых восприятие и передача событийной канвы с точки зрения какого-либо субъекта речи признается основным структурным принципом, указывает Б. Корман: «За ...изменением строя повествования, за его субъективизацией стоит убеждение в том, что никто не может претендовать на монопольное владение всей истиной и что истина в каждом конкретном своем выражении есть чья-то, то есть субъектно ограничена» [4, 154]. Подобная перестройка функции прямой речи была вызвана представлением, согласно которому познание человека возможно только в случаях отказа от его объективации, наделения его статусом полноценного субъекта, который является, как показал Бахтин, равноправным участником акта коммуникации. По словам Д. Лихачева, чем более разнятся точки зрения, тем ближе мы подступаем к действительности: «Относительность есть форма приближения к абсолютному» [6, 265]. Прием изображения персонажа с различных точек зрения, характерный для полифонического романа, в значительной мере способствует воплощению подобного авторского видения мира.

Структура романного целого развертывается как система «точек зрения», рассматриваемых в различных планах. Во внутренней динамике художественного целого точка зрения может рассматриваться и как «фокус наррации», и как в целом идеологическая «позиция», в свете которой подается повествование. Таким образом, «точка зрения» понимается как позиция субъекта, образуемая внешними и внутренними условиями, влияющими на восприятие и соответственно повествование событийной канвы. Произведение создается путем непредставимого вне точки зрения отбора конструктивных элементов из безграничного множества наличных средств. В предложенном понимании точки зрения различаются акт восприятия и передачи событий, поскольку повествователь сообщает события не всегда так, как мог их воспринять. В случае несовпадения восприятия и передачи повествователь не информирует адресата относительно своего акта восприятия, а под видом аутентичного пересказа воспроизведет субъективное восприятие одного или нескольких персонажей. Несмотря на то, что восприятие и передача событий являются принципиально разными актами повествования, в существующих моделях точек зрения четкого различия между ними не проводится. Введенное Ж. Женетт противопоставление «модуса» («кто видит?») и «голоса» («кто говорит?») лишь приближается к формулированию подобного различия, осуществляя его непоследовательно.

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 60–281.
2. Ильин И.П. Между структурой и читателем (Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика; под ред. Ю.Б. Борева. – М., 1985. – С. 134–168.
3. Ильин И.П. Фокализация // Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины; под. ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. Энциклопедический справочник. – М., 1996. – С.159–162.

4. Корман Б.О. *Избранные труды по теории и истории литературы*. – Ижевск, 1992.
5. Корман Б.О. *Изучение текста художественного произведения*. – М., 1972.
6. Лихачев Д.С. *Достоевский в поисках реального и достоверного* // Лихачев Д.С. *Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. В 3-х т.* – СПб., 2006. – Т. 3. – С. 325–342.
7. Тодоров Цв. *Поэтика // Структурализм: «за» и «против»*. – М., 1975. – С. 37–113.
8. Толмачев В.М. *Точка зрения // Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины*; под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. *Энциклопедический справочник*. – М., 1996. – С. 154–157.
9. Шмид В. *Нарратология*. – М., 2003.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СПОСОБОВ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ РОМАНЕ XIX-XX ВВ.

В литературоведении XX века был актуален вопрос о «положительной активности» автора в полифоническом романе, о возможных формах его присутствия там, где он лишен прямого способа выражения своей субъективной позиции. «Было бы нелепо думать, – писал Бахтин, – что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и в высшей степени активно в нем. Но функция этого сознания и формы его активности другие, чем в монологическом романе: авторское сознание не превращает другие чужие сознания (то есть сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений» [1, 116]. Для самораскрытия героя автор, по словам Бахтина, «говорит всею конструкцией своего романа не о герое, а с героем» [1, 108], наделяя героя максимальной свободой выражения. Свобода героя неизбежно разрушает при этом «идеологическую монополию автора» [137, 276], в результате чего «форма целого, как пишет Н.Д. Тамарченко, предстает как “событие встречи” двух сознаний» [4, 30].

Авторская позиция выражается через сопоставление разных «версий самого себя», таких, как «скрытый автор» и «недостоверный рассказчик», или же разных «субъектных форм», таких, как «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», т.е. «повествователь (порой его называют автором)» и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст», т.е. «рассказчик» [5, 237]. Изменилось на противоположное и прежнее представление о так называемом объективном повествовании, которое теперь связывалось не с прямым словом повествователя, а с его умением говорить языком героев. Благодаря использованию приема композиционного полифонизма преодолевается логоцентрический диктат авторства, а картина жизни дается в преломлении изменчивых субъективных восприятий различных персо-

нажей, речь которых не претерпевает авторского цензурирования и корректуры. Своеобразие же авторской позиции в построенном в соответствии с принципом композиционного полифонизма романе заключается в том, что здесь «автор как бы переместился извне вовнутрь художественной модели» [137, 276], а его позиция выступает как «формообразующая идеология» [там же, 276].

Анализ категории «точка зрения» в ее связи с проблемой авторской позиции позволяет приступить к более конкретному рассмотрению полифонически организованной композиции романа. Проблема автора, его статус в произведении, распределение авторской функции между повествователями являются основными критериями определения модификации композиционного полифонизма. Основная оппозиция, значимая с точки зрения выявления степени выраженности композиционного полифонизма, сводится к противопоставлению моносубъектности и полисубъектности. В зависимости от количества нарраторов структура произведения относится либо к моносубъектному, либо к полисубъектному повествованию.

Собственно, моносубъектность характерна для классического повествовательного произведения, где функцию наррации выполняет повествователь, точка зрения которого организует все повествовательное пространство в целом. При этом нарратор может вести повествование от первого лица, являясь участником повествуемой истории, или от третьего лица, не принимая участия в действии, дистанцируясь от происходящих событий (Ф. Штанцель). В нарратологии обозначенные типы фигурируют под терминами гомодиегетическое и гетеродиегетическое повествование (Женетт), различающихся диегетическим статусом нарратора, его участием / неучастием в повествуемой им истории. Подобное противопоставление отчасти коррелирует с разделением в традиционном литературоведении внутренней точки зрения, выражающей интересы заинтересованного лица, зачастую прямого участника событий, и внешней точки зрения, обусловленной тем, что функцию повествователя выполняет анонимный рассказчик, имперсональный нарратор. Можно предположить, что композиционный полифонизм восходит к эпистолярному роману, для которого характерно повествование от первого лица нескольких субъектов речи. Однако, в обоих случаях (внешней и внутренней точки зрения) классического повествования, характеризующихся разной степенью субъективности и ангажированности, монологизм повествования сохраняется.

Полисубъектность повествования вместе с тем автоматически не гарантирует полифонической композиции, а оппозиция моносубъектность / полисубъектность нетождественна оппозиции монологического / полифонического. Характерная для всех романов Достоевского моносубъектность повествования на обрамляющем нарративном уровне, все же существует с очевидной полифонической композицией. Напротив, в логоцентрическом дискурсе полисубъектность повествования может преследовать цель имитировать плюрализм мнений, представляя собой «ложную полифонию», где за полисубъектностью речевых инстанций скрывается одна точка зрения автора, организующая все романное пространство в целом («Русские ночи» В.Ф. Одоевского). К

тому же основной повествователь в то или иной мере может самоустраниться в пределах локальных повествовательных отрезков, при этом сохраняя за собой право последнего слова. В частности, локальную реализацию принципа композиционного полифонизма, т.е. актуализируемую автором на локальных отрезках повествования, а не как фундаментальный принцип всей композиции, можно наблюдать на многих примерах классического повествования, в том числе и на примере такого «монологического» романа как «Война и мир» Л. Толстого.

Безусловно, даже монологический автор может быть ориентирован на актуализацию подвижной точки зрения, что проявляется в использовании нескольких нарраторов на протяжении всего произведения. Однако зачастую мы имеем дело с полисубъектным повествованием, воспроизведенном в моноскопическом фокусе (Я. Линтвельт), «если различные акторы каждый последовательно воспринимают разные события» [цит. по кн. 3, 160]. Именно такой вариант, обнаруживающий контроль более фундаментальной авторской инстанции, для которой важна причинно-следственная последовательность, над воспроизведением истории различными персонажами-рассказчиками, имеет место, например, в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Подобные генетические модификации композиционного полифонизма, представляющие раннюю стадию его развития, характерны для романной прозы XIX века.

Полисубъектное повествование, предполагающее использование нескольких нарраторов, будет являться проявлением композиционного полифонизма при условии лишь полископической смены точки зрения, которая достигает «стереометрического эффекта изображения» [2, 48-49]: «переменная перспектива будет полископической, если различные акторы (субъекты-перцепторы) каждый одновременно будут воспринимать одно и то же событие» (Я. Линтвельт) [цит. по кн. 3, 160]. Полисубъектность повествования, при условии смены точки зрения на одно событие, позволяет автору, таким образом, противопоставлять различные способы восприятия. Полисубъектность повествования при полископическом фокусе следует считать эксплицитной модификацией композиционного полифонизма («Шум и ярость» У. Фолкнера, «Коллекционер» Дж. Фаулз).

Однако полифонизм может быть реализован и в рамках моносубъектного повествования, для которого характерно привилегированное положение одного нарратора, который организует сюжетное развертывание. Значимая для композиционного полифонизма смена точки зрения, возникающая в результате перехода нити повествования от одного нарратора к другому, может иметь место и при сохранении одного субъекта речи, претерпевающего в таком случае расщепление, децентрацию и деперсонализацию («Изменение» М. Бютора). Имплицитную форму композиционного полифонизма, таким образом, мы будем наблюдать в случае моносубъектного повествования, предполагающего максимальное устранение автора в пользу драматического воспроизведения диалогов персонажей (классический случай – романы Достоевского), либо рассеивание его голоса в речи другого («Золотые плоды» Н. Саррот), тотальную дискурсивную интертекстуальность. Имплицитная разновидность композиционного по-

лифонизма активно проявляется в романной прозе XX века и характеризуется рассеиванием авторского голоса в повествовательной структуре произведения, а не только стремлением к выражению своей нулевой модальности, как это происходило в творчестве писателей флоберовской школы.

В целом, для полифонической композиции характерна нелинейность повествовательного развертывания в отличие от классического линейного повествования, противопоставляя одному единственному варианту событий его различные версии, что, несомненно, способствует сверхнормативной активизации читателя. Если для текста, построение которого принято называть классическим, характерно наличие четко выраженной художественной логики и преобладание в композиции фиксированных причинно-следственных связей, то особенностью композиционного полифонизма является нарушение логических, причинно-следственных связей, смещение акцента с синтагматических связей на ассоциативные, парадигматические.

1. Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. – М., 1972.
2. Иванюк Б.П. *Метафора и произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования)*. – Черновцы: Рута, 1998.
3. Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины; под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. Энциклопедический справочник. – М.: ИнтраДА – ИНИОН, 1996.
4. Тамарченко Н.Д. *Природа целого и литературный процесс*. – Кемерово, 1980.
5. Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Брайтман. *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.

ФИКТИВНЫЙ ДОКУМЕНТАЛИЗМ В РОМАННОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

Д.В. Затонский, характеризуя модель современного романа, называет его «центростремительным», в отличие от классического «центробежного», в котором традиционный – всезнающий и вездесущий – автор уступает функцию повествователя вымышленному лицу. Некоторые писатели стремятся избегать раскрытия своей личности в художественном произведении, изображая, «мир вещей ...не наблюдаемый глазом человека, а фиксируемый чем-то вроде объектива фотографического аппарата». Они беспристрастно регистрируют события и описываемые объекты с тем, чтобы предоставить читателю непосредственный, а не опосредованный авторским сознанием, доступ к ним. Автор делает вид, будто он является кем-то, кто говорит определенные вещи об опреде-

ленном мире, и затем приглашает читателя реконструировать истинное положение вещей.

Новая повествовательная форма, обозначаемая Затонским «д'артезовской» по названию романа Носсака «Дело д'Артеза», в котором она выражается в наиболее прозрачном виде, отдает, по его словам, дань диктату современного документализма, являясь одновременно протестом против него. «*Отсюда ее ироничность, пародийность, дезиллюзионизм*», — пишет Затонский [1, 157]. В романе «Групповой портрет с дамой» Белль также отдает дань «литературе факта», придерживаясь принципа «центростремительного романа», а именно выдвигает в роли повествователя некоего рассказчика, иронически именующего себя «авт.» и принимающего участие в действии романа.

Название романа «Дело д'Артеза» обусловлено тем, что «протоколист» ведет следствие поначалу в служебном порядке, а потом уже и добровольно, собирая из вторых и третьих рук по крупицам сведения о поразившем его некогда известном миме Эрнсте Наземане, выступающего под бальзаковским псевдонимом «д'Артез». «Протоколист», подобно музилевскому автору, пребывает в центре повествования, хотя самого себя и не изображает. И д'Артез, подобно герою романа У.Фолкнера «Авессалом, Авессалом» Сатпену, является центральной фигурой повествования, однако непосредственно на сцену не выходит. Но Сатпен ко времени, когда Квентин и Шрив принялись реконструировать его судьбу, давно умер, а д'Артез жив, и «протоколисту» ничего не стоит с д'Артезом повидаться. «Протоколист», однако, этого не хочет, равно как и «авт.» у Белля, дотошно изучающий жизнь не такой знаменитой, но выделяющейся своим нонконформизмом «дамы» — Лени Грутен. Лишь однажды «авт.» встретился с нею, растративая остальное время на выяснение подробностей ее жизни окольным путем. «Авт.» как организующий элемент повествования собирает, анализирует и обобщает информацию о прошлой жизни Лени и свидетельства ее современников. Свидетельства эти он достает у многочисленных «агентов», которые, рассказывая о Лени, исповедуются также и о себе. При всей проницаемости границ авторского начала в романе обнаруживается целая иерархия повествователей: автор — его «наместник» «авт.» — многочисленные персонажи-рассказчики. Наблюдается и разграничение функций повествователей: автор управляет всей системой, включая стиль, композицию, систему образов вместе с образом «авт.»; «авт.» в качестве конкретного рассказчика ведет непосредственное повествование, далее следуют исповеди второстепенных героев.

Позиция «протоколиста» и «авт.» соответствует позиции весьма ограниченного в своем всеведении автора, превращенного в нейтрального персонажа, который лишь записывает показания свидетелей, опрашивает очевидцев, заводит себе «информаторов», чтобы утвердиться в качестве профессионального документалиста. Иными словами, здесь, как в «Бессмертии» М. Кундеры, «Докторе Фаустусе» Т. Манна или «Игре в бисер» Г. Гессе, повествование претендует на документальную достоверность, которая требует, однако, отстранения фигуры повествователя на второй план. Уверяя читателя в свидетельском и до-

кументальном подтверждении изложенных фактов, «авт.», таким образом, пытается предоставить гарантию достоверности, достигающейся, однако, за счет устранения и деперсонализации авторской позиции в пользу голоса интервьюируемых. Это ныне весьма распространенное композиционное решение, получившее в литературоведении название «фиктивной документальности», являясь своеобразной реакцией на процессы разрушения категории «автор» в литературе XX века, на тенденции аннигиляции субъекта и деперсонализации творчества.

1. Затонский Д.В. *Художественные ориентиры века XX*. – М., 1988.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РАЗДЕЛ I. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	3
Тема 1. Предмет нарратологии: определение нарратива	3
Тема 2. Нарративная проблематика в литературе	3
Тема 3. Соотношение автора и нарратора	3
Тема 4. Персонажи в нарративе	4
Тема 5. Функции нарратива	4
Тема 6. Нарратив и реальность	4
Тема 7. Современные подходы к структуре нарратива	5
РАЗДЕЛ II. ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ ЗАКРЕПЛЕНИЯ МАТЕРИАЛА И САМОПРОВЕРКИ	6
1. Тематика практических занятий	6
2. Тематика письменных работ	10
3. Тестовые задания	10
4. Краткий терминологический словарь	13
5. Авторский указатель	18
6. Перечень вопросов для самопроверки	23
РАЗДЕЛ III. ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ ДЛЯ ЧТЕНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ, РЕФЕРИРОВАНИЯ И ВЫПОЛНЕНИЯ ПИСЬМЕННЫХ РАБОТ	24
ПРИЛОЖЕНИЕ	26
1. Неклассическая композиция повествования: к истории вопроса ..	26
2. Особенности неклассической композиции повествования «школы нового романа» («кантиромана»)	32
3. Теория полифонии в романной практике XX века	37
4. Неклассическая парадигма художественности: интерактивный роман	43
5. Трансформации наррации в XX веке: композиционный полифонизм	50
6. Проблема «точки зрения» в отечественном и зарубежном литературоведении	52
7. Трансформация способов выражения авторской позиции в полифоническом романе XIX–XX веков	58
8. Фиктивный документализм в романной прозе XX века	61

Учебно-методическое издание

Олег Анатольевич Харитонов

ОСНОВЫ НARRАТОЛОГИИ

**Учебно-методическое пособие
для студентов-филологов**

*Технический редактор – О.А. Ядыкина
Техническое исполнение – В.М. Гришин*

Лицензия на издательскую деятельность

ИД № 06146. Дата выдачи 26.10.01.

Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная.

Печ.л. 4,1 Уч.-изд.л. 3,8

Тираж 300 экз. (1-й завод 1-10 экз.). Заказ 177

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1