

Лебедев, С. Ю. Концепция личности – жанр – тип повествования / С. Ю. Лебедев // Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения: Материалы Международной научной конференции «VII Пospelовские чтения» (Москва, 2005) / под ред. М. Л. Ремнёвой и А. Я. Эсалнек. – М., 2008. С.56 – 62.

Авторы: Лебедев, Сергей Юрьевич

Тема: Теория литературы, теория жанра, теория повествования.

Издатель: МГУ.

Аннотация: В статье исследуется взаимосвязь между такими ключевыми понятиями современного литературоведения, как жанр и повествование. Проблематика рассматривается в свете методологии целостного анализа литературно-художественного произведения, где ключевой объект изучения – образная концепция личности.

Сергей Лебедев

Концепция личности – жанр – тип повествования

Главное отличие **художественной модели** мира от любых других моделей – это приоритет в ее структуре «личностного», субъективного начала. Художественное отражение мира – это не столько отражение реальности, сколько **выражение себя** посредством того, что отражаешь. При изучении такой модели задача исследователя, соответственно, – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения (то есть действительности), а выяснение «запечатленных» в ее структуре особенностей **субъекта отражения** – конкретного сознания, так как **объектом** любого произведения искусства всегда является **действительность**, а **содержанием** – **личность**. То есть настоящий анализ конкретной «образности» – это анализ того, **что** ее – именно такую – породило, того, что она **выражает**, а не что она **отражает**.

Мир художественного произведения определяется тем, что называют **образной концепцией личности**. По словам В.И.Тюпы, «концепцией не высказанной или, напротив, “за-таенной” писателем, а **осуществленной** всем строем художественного мира текста. Строго говоря, это <...> концептуально значимый **феномен духовного присутствия человека в мире**, феномен воплощенного “смысла жизни”. Это и есть <...> автор произведения искусства в наиболее существенном и сокровенном смысле слова» /9, 27/, которого, однако, «не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением» /10, 183/. М.М.Бахтин понимал произведение «как организованный материал», являющийся «композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат» /3, 38 – 39/. Это «что-то» – и есть «система ориентации и поклонения» (Э.Фромм), или образная концепция личности, чья субъективность и порождает модель мира, в котором «оценка проникает в предмет, более того, оценка создает образ предмета» /2, 13/.

«Строительный материал» литературы – слово, знаковая система, в которой воплощается образная концепция личности в этом виде искусства – система «живого» языка человеческого общения, речь. Именно в процессе речевой деятельности произведение литературы рождается и воспринимается. «Развертывание» художественной модели мира определяется нами как *повествование*.

Сегодня термин «повествование» понимается двояко: с одной стороны (в узком его значении) – как речевой жанр, характеризующийся изложением последовательности событий и противопоставленный *описанию* и *характеристике*; с другой стороны (в широком значении) – как весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи.

На наш взгляд, очевидное для риторики и стилистики противопоставление речевых форм (при трактовке повествования в узком смысле) не является продуктивным при рассмотрении художественного произведения как **целостности**. Например, собственно *описание* в произведении становится *характеристикой* персонажа (а по иному, заметим, и быть не может), а характеристика может нам сказать о событиях. По большому счету, совокупность всех этих композиционных форм речи можно назвать характеристикой в широком смысле – характеристикой, которую дает автор всему, о чем, собственно, произведение.

Определение же повествования в широком смысле также вызывает некоторые сомнения. Принято считать, что, во-первых, повествование характерно лишь для эпоса, во-вторых, из него исключается речь персонажей. Таким образом, мы наблюдаем парадокс, при котором, допустим, в драме как роде литературы собственно **произведение** с происходящими в его рамках действиями и событиями есть, а повествование в широком смысле отсутствует. Возникает вопрос: как же здесь назвать сам процесс развертывания художественной модели мира? Повествование при таком подходе будет отсутствовать и в тех эпических произведениях, действие в которых – сплошной диалог без слов автора (например, «День нашей жизни» М.А.Булгакова). А как определить, есть или нет повествование в тех лирических произведениях, где присутствует «событийное», эпическое начало? «Повествовательны» ли «Евгений Онегин» А.С.Пушкина или «Хорошее отношение к лошадям» В.В.Маяковского?

Явная натяжка такой интерпретации проявляется при осознании того, что «изобразительные задачи» в произведении несут на себе и реплики диалога, и прямая речь персонажей. Ведь любое не авторское, «чужое слово» в художественном произведении всегда будет не только изображающим, но и **изображенным**, то есть в той или иной степени всегда будет нести на себе печать **характеристики** того, кому это слово принадлежит. В произведении не может быть ни одного момента речи, который не будет **изображать, характеризую**. Что-либо отобразить (в том числе и персонажа с его речью) – **всегда** как-нибудь это охарактеризовать. Таким образом, под повествованием следует понимать **всю совокупность** речевых форм в произведении, так как **все** они имеют изобразительные задачи. Повествование как

осуществление посредничества между художественным миром и читателем происходит в каждом моменте художественного текста. «Посредничество» между художественной моделью мира и читателем осуществляется непрерывно – могут меняться лишь его субъекты – то есть, субъекты речи. Повествование – это не «общение повествующего субъекта с адресатом-читателем» /8, 279/, а «общение» с последним всей целостности произведения как единого художественного высказывания, «общение»личности, чья образная концепция воплотилась в произведении.

Отнесение же повествования сугубо к эпосу зачастую определяется тем, что имеет место смешивание двух аспектов «развертывания» художественной модели мира: **события**, о котором рассказывается, и самого процесса «рассказывания», собственно **повествования**. Такое неразличение имеет место, когда говорится, что «эпические произведения всегда бывают повествовательными» /6, 99/. «Повествовательность», подразумеваемая здесь в виду, относится к «отвечающим» за событийность *фабуле* и *сюжету*. По нашему мнению, повествование с событийностью не связано и является просто иным «моментом» художественной целостности: это воплощение вышеназванных – и всех остальных – «долингвистических» структурных уровней произведения непосредственно в речи. Развертывание художественной модели мира происходит при восприятии как эпического произведения, так и произведения, относящегося к лирике или драме. Родовая принадлежность будет, несомненно, диктовать особенности структуры этого развертывания, различия в типологии. Однако повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развертывания этой художественной модели останется сущностной характеристикой **любого** произведения литературы.

Если автор (субъект сознания, смоделировавшего новый мир и воплотившегося в последнем) всем повествованием **связывает** свою модель мира с читателем, то повествователь – **функция, осуществляющая эту связь**, формально – в речи – выраженный посредник, **субъект развертывания** художественной модели мира. Выделяют собственно повествователя (речь от третьего лица, «ПФ») и рассказчика (речь от первого лица, «ИФ»). Очевидно, что, с одной стороны, отнесение всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи, повествователей) лишь к «ПФ» и «ИФ» не является исчерпывающим для анализа стиля произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нем. С другой стороны, все существующие сегодня типологии повествования обычно основываются на «близости – отдаленности» сознания субъекта речи и авторского сознания, что не принесло значимых научных результатов. Нам представляется, что здесь достаточно определить лишь границы этого спектра, так как все бесконечное множество возможных вариантов в его рамках невозможно объединить в какие-либо типы: речь повествователя либо будет

выражать авторскую позицию, либо будет – в той или иной степени – **всегда** не совпадать с ней.

Исходя из того, что процесс развертывания художественной модели осуществляется собственно речью, типологию повествования нам представляется целесообразным основывать на видах речевой деятельности, которых существует пять: «чтение», «письмо», «аудирование», «говорение» и «внутренняя речь». Тип повествователя при таком подходе будет зависеть от того, на что будет направлена авторская установка. Н.А.Кожевникова замечает: «Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен – это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен» /5, 5/. Автор может имитировать «внутреннюю речь», и тогда повествование как бы проговаривается «про себя», без установки на то, что текст записывается или произносится вслух, автор и читатель как бы «сливаются» в одном субъекте сознания. Но автор может имитировать «говорение» (тогда читатель должен «слышать» устную речь, рождающийся сейчас рассказ) или «письмо» (тогда читатель как бы читает заранее написанный для него текст). Заметим: несмотря на то, что мы **читаем** все произведения, в них далеко не всегда присутствует установка на **записанную** речь, на «письмо» (где читатель должен как бы «прочитать» написанное). Чаще всего как раз авторы избегают таких установок и имитируют «внутреннюю речь» (как бы «**проговор про себя**», как это и воспринимается читателем) или – реже – «говорение» (тогда читатель как бы слушает **живую речь**). Иными словами, повествователь может «думать», может «говорить» и может «писать». Наложив это основание на привычную типологию «ШФ» и «ІФ», мы получим следующую таблицу:

Типы повествования

Установка на:	«ШФ»	«ІФ»
«внутреннюю речь»	«Шв»	«Ів»
«говорение» (устную речь)	«Шу»	«Іу»
«письмо» (письменную речь)	«Шп»	«Іп»

В художественной речи часто используется **стилизация**, то есть **целенаправленная имитация автором особенностей речи какой-либо общественно-политической, этнографической, социальной группы либо литературного или фольклорного стиля**. На приведенную выше типологию **возможных** повествований мы можем наложить еще одно основание: установка на стилизацию или ее отсутствие (в случае, когда в произведении такая установка имеет место, к указанному в таблице типу добавляется буква «с», например: «Іус»). Каждый из этих двенадцати возможных типов повествования будет иметь разные выразительные возможности и стиливые особенности, и, соответственно, в каждом конкретном случае будет использоваться автором для выражения той или иной модели мировоззрения. (От-

метим, что «чистых» типов почти не бывает, и в одном произведении часто соседствуют совершенно разные повествователи. В литературе смена повествовательных инстанций – а следовательно, и стиля, и метода – в рамках одного произведения встречается нередко, и это всегда – художественная необходимость.)

Казалось бы, если существуют виды речевой деятельности и возможность осуществлять ее (эту деятельность) от первого и третьего лица, возможно существование художественного повествования, основанного на любой из представленных выше моделей. Однако есть и законы творчества, по которым некоторые типы художественной речи либо не могут существовать вовсе, либо теоретически существовать могут, но творчески малопродуктивны.

Такие модели художественного повествования, как «Шу», «Шус», «Шп» и «Шпс», не могут существовать даже теоретически, так как автор, имея установку на устную или письменную речь, не может писать от третьего лица, то есть быть автором-повествователем. Он «говорит» или «пишет» в созданном мире, его «говорение» или «письмо» автоматически «входит» в моделируемый им мир, и он тем самым становится персонажем, на которого в произведении существует взгляд «извне». Таким образом, данная установка разрешается либо в отсутствие каких-либо установок на тип речи (то есть в имитацию «внутренней речи»), либо в повествование от первого лица. По-другому обстоит дело с «Шв» и «Швс». Существует множество произведений в форме «ШФ», в которых нет авторских «сигналов», указывающих на то, что текст «говорится» или «пишется» («Шв») («Война и мир» Л.Н.Толстого, «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского и др.). Нередко встречаются и стилизации, написанные от третьего лица («Швс») (некоторые произведения Н.С.Лескова, А.П.Платонова, «Вещица» А.М.Ремизова и др.). Повествование в «ИФ», не имитирующее устную или письменную речь («Ив»), в прозе встречается также очень часто («Жена» А.П.Чехова, «Антоновские яблоки» И.А.Бунина и др.); реже – «Ивс», где на такого же типа установку накладывается принцип стилизации (например, «На живца» или «Жених» М.М.Зощенко).

Ситуация с «Iу» и «Iус» немного сложнее. Имитация монолога, который, по словам В.В.Виноградова, «строится как будто в порядке <...> непосредственного говорения» /4, 49/, – особый тип повествования, единственный, получивший в литературоведении свое название – **сказ**. При его построении требуются определенные «сигналы», показывающие «устность» речи повествователя; сказ всегда должны характеризовать присущие живой речи особенности (многие рассказы М.М.Зощенко, «Чаша жизни» М.А.Булгакова, «Функельман и сын» А.Т.Аверченко и др.). Все приведенные примеры – **стилизации** («Iус»). А возможен ли сказ без стилизации («Iу»? Теоретически имитация устной речи без установки на воспроизведение какого-либо характерного стиля в художественном произведении возможна, но «передоверив» функцию повествователя персонажу, да еще «разрешив» ему «рассказать» живым

монологом о том, «что там случилось», автор слишком сильно дистанцируется от него – а следовательно, он ему нужен как представитель **иного** мировоззрения, как человек «не его круга». Он должен быть «резко», **очень** «другим», а значит, «другой», характерной и характерной, должна быть его речь, – то есть возникает стилизация. Стилизация в сказе способствует еще большему «отдалению» автора от субъекта речи. Сказ без стилизации становится художественно непродуктивным, так как, с одной стороны, субъект речи, «равный» автору и «развертывающий» нам «вслух» «изнутри» художественную модель, слишком ограничен в своих возможностях, а с другой – ему как «равному» отсутствует оценка: его речь должна быть «равна» речи автора, она не будет **объектом** последнего. Гипотетический сказ такого типа будет «вынужден» модифицироваться либо в стилизованный сказ («Iус»), либо в простое повествование от первого лица («Iв» или «Iвс»).

Особенно редко рассматриваемый в научной литературе тип повествования, – когда автор, вводя героя «внутри» созданного мира, не просто наделяет его функциями повествователя, но и «заставляет» его не просто «повествовать», а как бы указывать: «Я это **пишу!**» В.Е.Хализев указывает: «Литература XVIII – XX вв. в значительной мере переориентировалась на письменную речь в самом предмете изображения. Появилось множество произведений в форме дневников и писем, мемуаров и официальных документов» /11, 114/. Этот случай требует такого же специального рассмотрения сигналов, свидетельствующих об установке на «письмо», как и случай с сигналами «говорения» в сказе. Следует отметить, что любое обращение в тексте к читателю часто является сигналом, намекающим на имитацию устной или письменной речи. С другой стороны, обращение к читателю именно как к **читателю** может быть «обманчивым», если сам текст будет не выдержан в духе «письменно фиксируемого события», в нем могут не присутствовать речевые сигналы, свидетельствующие об этом. **Отсутствие** установки на развертывание художественной модели мира именно как **записанной** исторически **возникло позже** имитации «записи». Непосредственность «записывания» как творческого акта долгое время не позволяла авторам имитировать другие виды речемыслительной деятельности в самом письме. Стилизованное «письмо» («Iпс») мы встречаем у А.П.Чехова в «Письме к ученому соседу», во многих рассказах из «Голубой книги» М.М.Зощенко и др. У нестилизованного под характерную речь «письма» («Iп») возможности несколько ограничены – причины те же, что и у нестилизованного сказа. И оно по тем же причинам готово в каждый момент повествования разрешиться в «Iв» или в «Iпс», однако примеры повествования в форме «Iп» все же встречаются, и в первую очередь – в полухудожественных-полупублицистических произведениях, имитирующих дневники, записные книжки, письма и т.д. («Дневник 1920 года <конармейский>» И.Э.Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю.К.Олеши и др.).

При установке на «говорение» или «письмо» происходит «вторичная персонализация»: как бы «смещение» от «личности всего произведения» – к **персонажу**, за которым «стоит» «основная» личность, и для последней он и его сознание – лишь **средство** выражения.

Во многих произведениях имитирующая разговор или письмо речь не просто является формой подачи материала, а становится стилевой доминантой, организующей весь текст, важнейшей его стилевой особенностью, возникшей «под руководством» «надстилевых» уровней – в том числе и жанра. Все попытки найти жанрообразующие факторы в стиле произведения не увенчались успехом. Связано это с тем, что конкретных **стилевых** особенностей жанра не существует, любой жанр может быть выражен практически любыми стилевыми средствами – и при этом «оставаться самим собой», то есть быть представителем конкретного жанра. А.Н.Андреев справедливо утверждает также, что «никакой особой романной, новеллистической или повестной (повести как жанра) структуры нет <...>. Метод меняется, стиль – тоже, но **качество мышления** остается прежним: полифоническим (в романе), тезисно-дискретным (в рассказе), тезисно-континуальным (в повести)» /1, 87/. Единственным жанрообразующим фактором может являться само жанровое мышление, которое, в свою очередь, может быть реализовано в бесконечном разнообразии стилевых возможностей; ««чистых» носителей жанра как таковых просто не существует» /1, 87/. По словам А.Н.Андреева, «не столько семантическая и выразительная стороны художественного содержания, сколько связанный с ними, но вместе с тем автономный аспект: **тезисность или развернутость** является регулятором жанровой преемственности» /1, 85/. Если исходить из такого понимания жанра, становится очевидным, почему, например, полифоническое, романное мышление требует от авторов введения множества повествовательных инстанций, большого количества субъектов сознания и субъектов речи. Такое «многосубъектное» повествование зачастую не позволяет однозначно говорить о каком-либо одном типе повествования. Роман чаще всего не может быть развернут перед читателем одним типом речи: он может таким образом утратить свою сущностную характеристику – полифонизм. При анализе «развертывания» романного мира мы можем говорить лишь об основном, цементирующем всю художественную модель типе повествования. Первичный повествователь крайне редко может быть наделен сказовым типом речи в романе. И такая «ограниченность» сказа вполне объяснима. При ведущей его роли в произведении большого жанра возникнет момент «художественной неправды»: крайне сомнительна реальная возможность спонтанного устного рассказа, сильно «растянутого» во времени и развертывающего перед гипотетическим слушателем целый полифонически сложный, многоуровневый «романный» мир. (Хотя нет правил без исключений: в современной литературе условность может «переступить» через лю-

бые нормы – и возникает «роман-сказ», как, например, «Кенгуру» и др. романы Юза Алешковского.)

Иное дело – малый жанр. В связи с «плотностью» рассказа к качественным его особенностям, по мнению исследователей, относится в том числе и «известная одноплановость речевого стиля» /7, 175 – 176/. «Тезисность» малого жанра чаще всего подразумевает одного повествователя и минимум пересекающихся «точек зрения». При анализе рассказа исследователь меньше рискует столкнуться с «распадом» «генерального» типа повествования на «второстепенные», опосредованные. Но любой из них – как и сам жанр – будет определен образной концепцией личности, выраженной в произведении.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Литература:

1. Андреев А.Н. Методология литературоведения. – Минск: Дизайн ПРО, 2000.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) // М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986.
3. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986.
4. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // В.В.Виноградов. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980.
5. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, 1994.
6. Пospelов Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов. – М.: Высшая школа, 1978.
7. Скобелев В.П. Слово далекое и близкое: Народ. Герой. Жанр: Очерки по поэтике и истории литературы. – Самара: Самарское книжное издательство, 1991.
8. Тamarченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. Пособие. Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999.
9. Тюпа В.И. Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ / Удм. гос. ун-т им. 50-летия СССР. – Устинов: УдГУ, 1985.
10. Тюпа В.И. Эстетический анализ художественного текста – IV: мифотектоника «Фаталиста» // Дискурс. – 2000. – № 8/9.
11. Хализев В.Е. Речь как предмет художественного изображения // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г.Н.Пospelова. Под ред. П.А.Николаева, Е.Г.Рудневой. – М.: Издательство Московского университета, 1976.