

1. *Лебедев, С. Ю. Повествование и нарратив: принципиальное различие / С.Ю. Лебедев // Проблемы поэтики и стиховедения: Мат. VI Междунар. науч.-теоретич. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения выдающегося казахского писателя, драматурга, ученого Зеина Шашкина (24–25 мая 2012 г.) – Алматы: «Ұлағат», КазНПУ им. Абая, 2012. С. 129–132.*

Авторы: Лебедев, Сергей Юрьевич

Тема: Теория повествования, теория литературы, нарратология.

Издатель: «Ұлағат», КазНПУ им. Абая.

Аннотация: В работе проведен анализ подходов в рассмотрении повествования в отечественном литературоведении и рассмотрении данного существенного аспекта художественности современными западноевропейскими и американскими литературоведческими школами (в частности, нарратологией).

С. Ю. Лебедев (г. Минск, Беларусь)

ПОВЕСТВОВАНИЕ И НАРРАТИВ: ПРИНЦИПИАЛЬНОЕ РАЗЛИЧИЕ

В Западной Европе в течение всего XX века теория повествования разрабатывалась особой литературоведческой дисциплиной, которая в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций **коммуникативных** представлений о природе искусства вообще и литературы в частности окончательно сформировалась в конце 1960-х годов как нарратология, рассматривающая **нарратив** (повествование как **единство фабульно-сюжетного события и события собственно коммуникативного акта** (см., например, [4]), то есть **некая история и сам рассказ о ней**) и различные нарративные типы, уровни, инстанции. Однако этот ключевой для многих западноевропейских гуманитарных наук термин часто интерпретируется по-разному, из-за чего его значение остается до сих пор не проясненным полностью.

Исследователи считают, что **событие** как составляющее нарратива может быть моментом даже в музыке и в визуальных, статичных искусствах (см. [1, 32]). Таким образом, **нарратив – это порожденный речемыслительной деятельностью текст, являющийся моментом дискурса (всего коммуникативного события), осуществляющий передачу информации о каком-либо событии.**

Одним из первых проблему повествования поднял немецкий исследователь О. Людвиг в 1891-м году в работе «Формы повествования», а основные принципы типологии нарратива были заложены английским литературоведом П. Лаббоком («Искусство прозы», 1921) (см. [2, 64]). «Целью исследования было выявление ограниченного количества повествовательных форм, обладавших, однако, бесконечным числом возможных комбинаций» [2, 64], и уже в этой работе автор исходил из «базовой дихотомии между “показом” и “рассказом”» [2, 64], то есть **событием**, о котором рассказывается, и самим **сообщением**. Одним из первых П. Лаббок «разделил» повествование от третьего лица и повествование от первого лица, создав оппозицию двух «модусов» повествования: **«картинным»** и **«драматическим»**: первый случай – когда «автор говорит своим собственным голосом», второй – когда «он говорит устами одного из персонажей книги» (цит. по [2, 64]). Исследователь продемонстрировал недостатки «драматического» модуса, неспособного на «достоверное» изображение «психической жизни» персонажей, их внутреннего мира, и противопоставил «драматического повествователя» «драматическому сознанию», где повествование ведется от третьего лица, но как бы глазами персонажей, что позволяет, по мнению исследователя, «смещать» точку зрения от одного персонажа к другому. Такая классификация носила «не столько описательный, сколько оценочный характер» [2, 67], что позволило многим

последователям ученого, с одной стороны, считать те повествовательные формы, в которых автор «напрямую» выражает «свое видение» – устаревшими, с другой, – практически постулировать возможность автора «не вмешиваться» в описываемые события, никак их не оценивать, быть «нейтральным» по отношению к ним и персонажам, что, с нашей точки зрения, противоречит природе искусства. Практически все последующие разработки нарративной типологии базировались на «степени всезнания» автора и на его «вмешательстве / нейтральности».

Американский исследователь Н. Фридман предложил классификацию из восьми нарративных форм, базирующихся на «степени вмешательства / невмешательства автора» в описываемые события: «редакторское всезнание», «нейтральное всезнание», «Я как свидетель», «Я как протагонист», «Множественное частичное всезнание», «частичное всезнание», «драматический модус» и – «камера», где автору уже приписывались полный нейтралитет и невмешательство в происходящее «внутри» его творения. (см. [2, 69]).

Последний тип повествования – «камеру» – Н. Фридман впоследствии исключил из своей типологии, осознав, что такой прием противоречит сути искусства, которое, по его словам, представляет собой «процесс абстрагирования, выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала» (цит. по [2, 69]). Однако классификация остается небесспорной. Вопрос о «центральнойности» и «периферийности» персонажей-повествователей – весьма спорный с точки зрения «центральнойности» и «периферийности» позиции, представленной во всем произведении, а вопрос о том, кто является **субъектом** повествования и что за мир (**чей мир**) наблюдает читатель во всех остальных формах, представленных в типологии Н. Фридмана, остается открытым.

Все последующие типологии повествования в нарратологии в той или иной степени были модификациями типологии Н. Фридмана, основанными на положении о несовпадении «повествовательной перспективы» и грамматической формы (повествования от первого или третьего лица), что изначально «разводило» формально выраженную «инстанцию» и инстанцию, **как бы** выраженную в тексте. Это приводило к выведению таких невозможных, на наш взгляд, типов, как, например, «объективное» повествование от первого лица («внешняя перспектива» + «я-повествователь») (Э. Лайбфрид, см. [2, 69 – 70]). В. Фюгер добавил еще один типологический принцип – «глубина повествовательной перспективы» («сколько знает повествователь»), что в принципе не всегда определимо в тексте (а сколько повествователь **должен** знать и чем это определено?).

Наибольший интерес представляют разработки одного из авторитетнейших нарратологов, австрийского ученого Ф.К. Штанцеля, и голландского исследователя Я. Линтвельта, предпринявшего попытку обобщить все предшествующие типологии.

Ф.К. Штанцель выявил наличие трех нарративных категорий, что и легло в основу его типологии:

1) лица, служащего показателем тождественности или нетождественности мира **нарратора** (повествователя) и мира **актеров** (персонажей) (то есть существует субъект повествования в художественном мире или вне его);

2) перспективы, разделяемой на внешнюю и внутреннюю (С нашей точки зрения, это неотделимо от категории повествователя, «живущего» или «не живущего» в художественном мире: перспектива **всегда** может быть только «**извне**», если субъект повествования находится **вне** художественного мира и ведет повествование от третьего лица, и «**изнутри**», если субъект повествования является в той или иной степени персонажем, **принадлежит художественному миру** произведения и ведет повествование от первого лица. Даже глядя на мир как бы сквозь сознание персонажа при повествовании от третьего лица – показ Бородинского сражения глазами Пьера Безухова, – мы видим перспективу не персонажа, а повествователя, **не внутреннюю, а внешнюю, включающую в себя перспективу персонажа как момент.**);

3) модуса, являющего собой один из вариантов традиционной дихотомии «рассказ / показ» (см. [2, 73]). На наш взгляд, данная категория также не может являться основной для выведения «первичных» типов повествования, так как здесь опять же постулируется возможность «невмешательства» автора и «объективного» показа. Подобный подход имеет место при рассмотрении М.М. Бахтиным творчества Ф.М. Достоевского, а также позволяет исследователям говорить о «нейтральности» повествователя, например, в «Госпоже Бовари» Г. Флобера или в произведениях А.П. Чехова. (По поводу творчества последнего Ю.В. Манн, например, говорил, что в его произведениях мы наблюдаем «возрастающий удельный вес диалога, оттеснение “авторского слова”» [3, 469], что позволяло исследователю сделать вывод: «Нейтрализация категоричности – постоянный чеховский прием» [3, 469]. Однако автор в чеховских произведениях, как и любой другой автор, категоричен в своих суждениях и принципах – только не непосредственно, а **опосредованно**, что блестяще доказал В.И. Тюпа на примере анализа рассказа «Душечка» (см. [7, 58 – 79]).

Из взаимодействия этих категорий Ф.К. Штанцель выводит три «базовых» типа повествования: **«аукториальную»** (повествования от третьего лица), **«персонажную»**, или «персональную» (взгляд «сквозь» персонажа, но посредством третьего лица) и **«я-повествовательную»** (повествование ведется от лица персонажа), и далее – большого количества опосредующих нарративных форм, «число которых, по его мнению, теоретически бесконечно» [2, 73].

Я. Линтвельт вывел свою типологию, взяв за основу три нарративных типа, подобных типам Ф.К. Штанцеля (**аукториальный**, **акториальный** и **нейтральный**, где акториальный соответствует «я-повествователю» (**персонаж** в терминах нарратологии – **актор**), а нейтральный – «персонажному») и две повествовательные формы (**гетеродиегетическую** и **гомодиегетическую**), основанные на совмещении или не совмещении актора (персонажа) и нарратора (повествователя). Формы эти характеризуют все ту же принадлежность функции повествователя персонажу, существующему в художественном мире, или субъекту, существующему «вне» художественного мира (см. [2, 28]). При наложении этих оснований Я. Линтвельт получает классификацию, состоящую из пяти нарративных типов (при гомодиегетическом повествовании – совпадении персонажа и повествователя – не может быть, по мнению ученого, **нейтрального**, то есть «объективного» типа; однако при повествовании от третьего лица, по его же мнению, субъект речи может «соблюдать нейтралитет»).

На наш взгляд, все типологии, предлагаемые нарратологией, лишь в малой степени могут служить инструментом познания художественного произведения. И в первую очередь потому, что некоторые базовые предпосылки разграничения той или иной формы повествования представляются не совсем верными. Так, повествовательные структуры, их анализ и определение у нарратологов часто имеют отношение к сюжету в нашем понимании, а не к собственно повествованию (см., например, [2, 193]). Одной из ошибочных, по нашему мнению, предпосылок является априорно принимаемое деление повествования на «показ» и «рассказ», где при первом повествователь якобы остается нейтральным, никак «субъективно» не характеризует то, что «видит» читатель. (Я. Линтвельт, см. [2, 17]). Именно это положение ставит нарратологию как бы между структурализмом, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и «критикой читательской реакции» – с другой. Как отмечают исследователи, «если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависящего ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к “растворению” произведения в сознании воспринимающего читателя» [2, 75]. Как нам представляется, персональная ситуация и кажущаяся нейтральность повествования – лишь высокая степень количества «пересечений» различных точек зрения (без прямых вмешательств «прямо-оценочной»), **в любом случае создающих авторскую перспективу.**

Масса же теоретически сконструированных нарратологами повествовательных форм зачастую неразличимы по своей сути. И этому есть свои причины: исследователи, оценивая современное состояние нарратологии, считают, что «в ее теориях значительно больше чисто логических предположений о должном, чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа» [2, 77].

Мы относим к научно продуктивным такие положения исследователей-нарратологов, как разграничение повествования на «аукториальное» и «я-повествование», разграничение мира «актеров» и реального мира и, соответственно, голоса «изнутри» художественного мира и «извне» его, разграничение при повествовании от первого лица функций героя как «актера» (персонажа) и функций его же как «нарратора» (повествователя). Важным представляется разделение «мира изображенного» и «мира цитируемого» (речь персонажей), а также такой существенный момент, как отнесение **всего** текста произведения к **нарративу**, где каждый момент текста осуществляет посредничество между художественным миром и миром читателя. Однако сами задачи, которые ставит перед собой нарратология при исследовании произведения искусства, не представляются нам задачами эстетического анализа. Цель нарратологии – не изучить духовное содержание художественного произведения, а постичь смыслы, возникающие при взаимодействии порождающего текст сознания и сознания, текст воспринимающего, в процессе коммуникативного акта.

Нарратологи забывают, что 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, соответственно, задача исследователя – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть действительности, а выяснение «запечатленных» в ее структуре особенностей **субъекта отражения** – конкретного сознания. Изучить такую модель именно как **художественную** – значит рассмотреть ее как «продукт» деятельности сознания ее субъекта. **Объектом** любого произведения искусства всегда является **действительность**, а **содержанием** – **личность**. Рассмотрение других аспектов в художественной модели переводит ее из разряда художественных в любой другой разряд – в зависимости от того, **что** интересует исследователя (например, в разряд «текстов» наряду с любыми нехудожественными текстами или в «продукт бессознательного» наряду с оговорками и сновидениями) – а это уже не рассмотрение «продукта» работы собственно **художественного** сознания.

Мировоззрение в произведении определяется тем, что называют **образной концепцией личности**. По словам В.И. Тюпы, «концепцией не высказанной или, напротив, “затаенной” писателем, а **осуществленной** всем строем художественного мира текста. Строго говоря, это не “концепция”, не идея, не мысль (хотя бы и главная), – но специфическая манера мышления, некий “менталитет”, 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» [6, 27].

«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. Даже просто **называя** что-либо, автор вкладывает в это **свое видение**.

Если автор – субъект, носитель сознания, смоделировавшего новый мир, который и является собственно воплощением автора, – всем повествованием **связывает** свою модель мира с читателем, то повествователь – **функция, осуществляющая это посредничество**, формально выраженный **субъект развертывания** (литературно-художественная модель не существует в пространстве, она **развертывается** во времени). То есть мы можем говорить о повествовании в широком смысле как о сущностной характеристике **любого** произведения литературы. 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, различие в типологии. Важно одно: «посредничество» между художественной моделью мира и читателем осуществляется непрерывно – могут меняться лишь его субъекты, субъекты речи. Таким образом, повествование – это не «общение повествующего субъекта с адресатом-читателем» [5, 279], а «общение» с ним всей целостности произведения как единого художественного высказывания.

Таким образом, повествование – это посредничество между художественным миром и миром реальным, «речевое» развертывание художественной модели мира во времени перед читателем (повествователь, соответственно, – субъект речи, несущей на себе функции посредничества). Здесь мы разграничиваем **повествование** и собственно **событийность**. Соответственно, термины **повествование** и **нарратив** принципиально не совпадают. Причем **повествование** здесь «выигрывает» своей терминологической и методологической точностью. **Повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развертывания художественной модели есть сущностная характеристика любого произведения литературы вне зависимости от наличия события** (т.е. фабулы и сюжета).

Литература:

1. *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000.
2. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. Научные редакторы и составители д. ф. н. И.П.Ильин, к. ф. н. Е.А.Цурганова. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
3. *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 431 – 480.
4. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
5. *Тамарченко Н.Д.* Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман и др. / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999.
6. *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; [Редкол.: Корман Б.О. (отв. ред.) и др.]. – Устинов: УдГУ, 1985.
7. *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа: [Учебное пособие]. – М.: Высшая школа, 1989.