

ВОЛЬФ ШМИД

НАРРАТОЛОГИЯ

КОММУНИКАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ



Вольф Шмид

Нарратология

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=274692

Вольф Шмид. Нарратология: Языки славянской культуры; Москва; 2008

ISBN 978-5-9551-0253-5

Аннотация

Книга призвана ознакомить русских читателей с выдающимися теоретическими позициями современной нарратологии (теории повествования) и предложить решение некоторых спорных вопросов. Исторические обзоры ключевых понятий служат в первую очередь описанию соответствующих явлений в структуре нарративов. Исходя из признаков художественных повествовательных произведений (нарративность, фикциональность, эстетичность) автор сосредоточивается на основных вопросах «перспективологии» (коммуникативная структура нарратива, повествовательные инстанции, точка зрения, соотношение текста нарратора и текста персонажа) и сюжетологии (нарративные трансформации, роль вневременных связей в нарративном тексте). Во втором издании более подробно разработаны аспекты нарративности, события и событийности. Настоящая книга представляет собой систематическое введение в основные проблемы нарратологии.

Содержание

Предисловие к первому изданию	4
Предисловие ко второму изданию	6
Глава I. Признаки художественного повествования	7
1. Нарративность	7
Классическое и структуралистское понятия нарративности	7
Нарративные и описательные тексты	10
Повествовательные и миметические нарративные тексты	12
Событийность и ее условия	13
2. Фикциональность	18
Мимесис и вымысел	18
Признаки фикциональных текстов	21
Инсценировка чужого сознания как черта фикциональных текстов	22
Фиктивный мир	23
3. Эстетичность	27
Глава II. Повествовательные инстанции	29
1. Модель коммуникативных уровней	29
2. Абстрактный автор	31
Конкретные и абстрактные инстанции	31
Предыстория понятия «абстрактный автор»	32
Критика категории авторства	34
Абстрактный автор: за и против	35
Две попытки расщепления абстрактного автора	37
Набросок систематического определения	38
3. Абстрактный читатель	42
Абстрактный читатель как атрибут абстрактного автора	42
Предыстория понятия «абстрактный читатель»	42
Определение абстрактного читателя	43
Предполагаемый адресат и идеальный реципиент	44
4. Фиктивный нарратор	47
Повествователь – рассказчик – нарратор	47
Эксплицитное и имплицитное изображение нарратора	48
Личностность нарратора	50
Антропоморфность нарратора	51
Выявленность нарратора	52
Абстрактный автор или нарратор?	55
Типология нарратора	55
Первичный, вторичный и третичный нарратор	57
Диегетический и недиегетический нарратор	58
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Вольф Шмид

Нарратология

Предисловие к первому изданию

Нарратология – это «теория повествования». В отличие от традиционных типологий, относящихся исключительно к жанрам романа или рассказа и ограничивающихся областью художественной литературы, нарратология, сложившаяся на Западе в русле структурализма в 1960-е годы, стремится к открытию общих структур всевозможных «нарративов», т. е. повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности.

Категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием русских теоретиков и школ, в частности представителей русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский), таких ученых 1920-х годов, как В. Пропп, М. Бахтин, В. Волошинов, а также теоретиков московско-тартуской школы (Ю. Лотман, Б. Успенский)¹. Несмотря на это, нарратология как особая общегуманитарная дисциплина в России в настоящее время только формируется. В связи с этим автор преследует в предложенной работе две цели. С одной стороны, книга призвана ознакомить русских читателей с выдающимися теоретическими позициями западной нарратологии. С другой стороны, автор уделяет особое внимание влиянию славянских теоретиков на формирование актуальных нарратологических позиций и старается выявить теоретический потенциал тех славянских концепций, которые еще недостаточно известны на Западе.

Однако настоящая книга имеет не столько историко-теоретический характер, сколько систематический. Исторические обзоры некоторых ключевых понятий служат в первую очередь описанию соответствующих явлений в структуре нарративов. При этом автор, разумеется, не претендует на полный охват существующих нарративных приемов и нарратологических категорий. Он сосредоточивается в основном на явлениях и аспектах 1) «перспективологии» (коммуникативная структура нарратива, повествовательные инстанции, точка зрения, соотношение текста нарратора и текста персонажа) и 2) сюжетологии (нарративные трансформации, роль вневременных связей в нарративном тексте). Таким образом, настоящая книга представляет собой систематическое введение в основные проблемы нарратологии.

Не будучи носителем языка, автор нуждался в компетентных советниках и редакторах. Автор благодарен своей жене Ирине, без помощи которой книга не была бы написана. Владимир Маркович и Валерий Тюпа давали ценные советы при обсуждении терминологических вопросов. Неоценимую помощь в работе над книгой оказал Лазарь Флейшман, отредактировавший весь текст. Автор благодарен своим сотрудникам Евгении Михакеллес и Евгению Одессеру за помощь в редактировании и тщательное вычитывание корректуры. Ответственность за сохранившиеся ошибки и стилистические неловкости остается, однако, за автором.

Основная часть настоящей книги была написана в течение двух семестров, на которые автор получил освобождение от преподавания благодаря гранту DFG (Германское исследовательское сообщество) и Гамбургского университета.

¹ Исследованию путей и результатов этого влияния посвящен научный проект «Вклад славянского функционализма в современную международную нарратологию» под руководством автора (в рамках возглавляемой автором исследовательской группы «Нарратология» при Гамбургском университете).

Автор пользуется также случаем выразить благодарность немецкому фонду «ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius» за финансовую поддержку в осуществлении настоящего издания.

Предисловие ко второму изданию

Предыдущее первое издание «Нарратологии» в короткое время исчезло с прилавков книжных магазинов. А так как она во многих российских вузах стала уже учебным пособием, автор решил подготовить второе издание. Издательство живо поддержало эту идею.

Второе издание выходит в несколько измененном виде: в текст внесены уточнения, дополнения и исправления, содержащиеся уже в немецкой версии книги². Уточнения и дополнения относятся прежде всего к главе I, где более подробно разработаны аспекты нарративности, события и событийности. Понятийный аппарат остался во всей книге неизменным, за исключением понятия «события» в смысле аморфного нарративного материала. Это понятие заменено понятием «происшествия», чем снята отмеченная критиками амбивалентность слова «события», которое в первом издании обозначало, с одной стороны, неожиданные, значимые изменения ситуации, а с другой, – весь нарративный материал.

Разумеется, и во втором издании прежде всего учитывается русская теория повествования и приводятся примеры из русской литературы.

Автор благодарит свою сотрудницу Светлану Боген за помощь в редактировании текста, прежде всего его новых частей.

Автор выражает благодарность Гамбургскому университету за финансовую поддержку в осуществлении представленного второго издания.

² Elemente der Narratologie (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory. Beiträge zur Erzähltheorie. 8). Berlin; New York, 2005. Verlag Walter de Gruyter. 2-е, исправленное и дополненное издание: 2008.

Глава I. Признаки художественного повествования

1. Нарративность

Классическое и структуралистское понятия нарративности

Объектом нарратологии являются *нарративные* произведения. Что означает слово «нарративный»?

Нарративность характеризуют в литературоведении два различных понятия. *Первое* из них образовалось в классической теории повествования, прежде всего в теории немецкого происхождения, которая тогда еще называлась не нарратологией³, а *Erzählforschung* или *Erzähltheorie* (теория повествования). В этой традиции к нарративному или повествовательному разряду произведения причислялись по признакам коммуникативной структуры. Повествование, противопоставлявшееся непосредственному драматическому исполнению, связывалось с присутствием в тексте голоса опосредующей инстанции, называемой «повествователем» или «рассказчиком». Ввиду колебания русской терминологии между двумя понятиями, производными от названий жанров, впредь я буду называть эту опосредующую инстанцию чисто техническим термином *нарратор*, уже не подразумевающим никакой жанровой специфичности и не связанным с определенным типом наррации. В классической теории повествования основным признаком повествовательного произведения является присутствие такого посредника между автором и повествуемым миром. Суть повествования сводилась классической теорией к преломлению повествуемой действительности через призму восприятия нарратора. Так, один из основоположников современной теории повествования, немецкая исследовательница Кэте Фридеманн⁴, противопоставляет повествовательный модус драматической передаче действительности:

«Действительным» в драматическом смысле является событие, которое имеет место теперь... «Действительным» же в смысле эпическом является, в первую очередь, не повествуемое событие, а само повествование [Фридеманн 1910: 25].

Тем самым она опровергает взгляды немецкого романиста и теоретика Фридриха Шпильгагена [1883; 1898], который, под предлогом объективности, требовал от эпического автора полного отказа от включения повествующей инстанции, т. е. требовал, по словам Фридеманн, создания «драматической иллюзии»:

(Нарратор, *der Erzähler*) представляет собой принятое кантовской философией гносеологическое предположение, что мы постигаем мир не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума [Фридеманн 1910: 26].

Еще и в настоящее время находятся теоретики, определяющие специфичность повествования присутствием нарратора. Известный австрийский исследователь Франц Штанцель открывает свою книгу «Теория повествования» [1979], в которой он подводит итог предыдущих работ [1955; 1964] и связывает их с текущей теоретической дискуссией, определением

³ Термин «нарратология» был разработан Цветаном Тодоровым [1969: 10; ср. Ян 1995: 29].

⁴ Книга К. Фридеманн «Роль нарратора в эпической прозе» [1910] пользовалась и в России популярностью; см. отсылку В. Н. Володинова [1929: 132] к этому «до настоящего времени основному труду».

«опосредованности» (*Mittelbarkeit*) как жанрового признака повествовательных текстов. Вслед за Штанцелем в новейшем русском «Введении в литературоведение» [Тамарченко 1999а: 280] определяющим признаком повествования выдвигается «опосредованность».

Второе понятие о нарративности, которое легло в основу настоящей работы, сформировалось в структуралистской нарратологии. Согласно этой концепции решающим в повествовании является не столько признак структуры коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого. Термин «нарративный», противопоставляемый термину «дескриптивный», или «описательный», указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определенную структуру излагаемого материала. Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, излагают некое *изменение состояния*.

Классическое определение не только ограничивает нарративность словесным творчеством, но и включает в область повествовательности все словесные произведения, в том числе описательные очерки и путешествия, если только в них слышится голос посредника. По этому определению из области повествования исключаются лирические, драматические тексты, кинофильм и другие жанры, в которых очевидного посредника, как правило, не имеется.

Между тем определение структуралистское включает в область нарратологии произведения всех видов (не только словесные), передающие тем или иным образом изменение состояния, и исключает все описательные произведения. С точки зрения структурализма к нарративам относятся не только роман, повесть и рассказ, но также и пьеса, кинофильм, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д., поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации⁵.

Какая из названных двух концепций нарративности более убедительна? Практический опыт анализа текстов убеждает нас в том, что и та и другая концепции не вполне удовлетворительны. Первая, традиционная, – слишком ограничена, а вторая, структуралистская, недостаточно дифференцирована⁶. Поэтому здесь предлагается смешанная концепция (ср. [Шмид 2003а, 2003б]).

В рамках этой смешанной концепции можно различить два разных значения термина «нарративный», узкое и широкое. Широкое понятие нарративности подразумевает, согласно структуралистскому пониманию, изменение состояния. Узкое понятие нарративности сочетает структуралистскую концепцию с классической – подразумевается не только изменение состояния, но и передача этого изменения посредством некоей повествующей инстанции.

Но обратимся сначала к понятию «изменение состояния», ключевому как для широкого, так и для узкого понимания нарративности. Термин состояния следует здесь понимать как набор свойств, относящихся к тому или иному персонажу или внешнему положению в тот или иной момент времени. Если изображаемые свойства относятся к душевному миру того или иного персонажа, то мы имеем дело с *внутренним* состоянием, если же они относятся к явлениям изображаемого мира – с *внешним* состоянием. (Состояние, однако, может определяться одновременно как внутренними свойствами персонажа, так и внешними свойствами мира.) Если причиной изменения состояния является персонаж, то мы говорим о *поступке* и действующий персонаж обозначается укоренившимся понятием *агент*, если же

⁵ Общность «протожанров» драмы и рассказа как «изображающих события» подчеркивается Кортхальсом [2003: 75–182].

⁶ Показательно, что Джеральд Принс, определявший нарративность сначала в духе структуралистского подхода и рассматривавший драму и кинофильм как сугубо нарративные формы [1982: 81], позже, в своем «Словаре нарратологии» [Принс 1987: 58], перешел к классическому определению, исключая таким образом все события, которые не опосредованы некоей повествующей инстанцией, из области нарративного, в том числе и драму и кинофильм. О возможных мотивах этого перелома см. Ян [1995: 32].

персонаж становится пассивным объектом изменения, то такое изменение называется *происшествием* и персонаж обозначается как *пациент* [Чэтман 1978: 32; Принс 1987:39].

Минимальное условие нарративности заключается в том, что происходит по крайней мере *одно* изменение *одного* состояния. Нарративность имеется независимо от того, изображается ли изменение эксплицитно. Достаточно, если изменение дается в имплицитной форме, например путем сопоставления двух контрастирующих состояний.

Изменение ситуации, как условие нарративности, подразумевает следующие структурные черты:

1. наличие темпоральной структуры с двумя, по крайней мере, состояниями – исходным и конечным;
2. эквивалентность исходного и конечного состояний, т. е. одновременное сходство и контраст между ними;
3. отнесенность изменения состояния к одному и тому же действующему или поддействию субъекту («агенту» или «пациенту») или к одному и тому же элементу внешней ситуации⁷.

Многие теоретики постулируют как условие нарративности, кроме временной связи, также и отношение между состояниями, мотивированное в каком-либо другом плане. Одним из первых, занявших такую позицию, был Б. В. Томашевский [1925: 136], приписывавший «фабульным произведениям», в отличие от «описательных», не только временную связь, но и причинную.

Требование добавочной (т. е. не только темпоральной) мотивировки нарративной связности в той или иной форме не раз появлялось в теоретической литературе⁸. Тем не менее, определение минимальных условий нарративности должно обходиться без добавочного, в особенности каузального, фактора⁹. В нарративах причинные связи выражены эксплицитно и определены только в сравнительно редких случаях. Чаще всего причина изменения – лакуна в тексте. Даже если читатель находит в тексте однозначные симптомы для ее восполнения, сама конкретизация причинно-следственных отношений между состояниями будет его задачей. Но многие произведения допускают не только одно толкование изменения состояния.

Мартинес и Шеффель [1999: 111—118], различающие три типа мотивировки – «каузальную», «финальную» (встречающуюся в мифологических текстах) и – по Томашевскому [1925] – «эстетическую» или «композиционную» мотивировку (в отличие от предыдущих, относящуюся не к содержанию, но к форме текста), приходят к такому выводу: даже если в тексте каузальные связи не выражены эксплицитно, они тем не менее существуют, хотя бы в виде лакуны, нуждаясь в конкретизации читателем. Однако такие мотивировки-лакуны могут заполняться, так же как и «места неопределенности» (*Unbestimmtheitsstellen*, по Ингардену [1931]) могут конкретизироваться разными способами, не обязательно по логике каузальной связи. Нарративы держат читателя нередко в неизвестности относительно причинных связей между изображаемыми состояниями, в неизвестности, принципиально подлежащей интерпретации.

⁷ Штемпель [1973] называет следующие минимальные лингвосемантические условия нарративности: 1) изменение должно касаться одного и того же субъекта; 2) пропозиции нарративного высказывания должны быть совместимы; 3) сказуемые должны образовывать контраст; 4) факты должны находиться в хронологическом порядке. Еще более подробный каталог условий нарративности предложил Принс [19736], его переформулировал Тицманн [1992; 2003].

⁸ Ср. типологию четырех моделей разных предпосылок связи между элементами нарратива [Вебер 1998:11—23].

⁹ Е. М. Форстер [1927] делает различие между мотивированной чисто темпоральным признаком последовательностью (*story*) и последовательностью, мотивированной добавочно каузальным образом (*plot*). Высказывание «The king died and then the queen died» – это, по Форстеру, минимальная история (*story*), а высказывание «The king died and then the queen died of grief», поскольку выражена также и каузальная связь, — *plot*. Обзор разных подходов к определению минимальных условий «действия» или «истории» в литературе: [Кортхальс 2003: 86—98].

Читатель склонен устанавливать причинные связи между чередующимися элементами (по ложному выводу *post hoc ergo propter hoc* «после того, значит из-за того»)¹⁰. Но связи, внесенные читателем, на самом деле могут не подтверждаться логикой текста. Во всяком случае, в минимальную дефиницию нарративности каузальность и другие виды мотивировки включать не обязательно. Нарративным текст является уже тогда, когда в нем имеются только временные связи, удовлетворяющие вышеуказанному требованию трех структурных черт¹¹.

Нарративные тексты в указанном смысле излагают – в этом сходится большинство структуралистских дефиниций – некую *историю* (*story, histoire, Geschichte*)¹². Термин «история», для которого в «Словаре нарратологии» [Принс 1987, 91] дано не меньше пяти значений, в данном контексте обозначает содержание нарратива, в отличие от излагающего его дискурса.

Но здесь возникают вопросы: каково отношение между изменением ситуации и историей? Сколько изменений состояния требует последовательность, чтобы стать историей? Количественно определять различие между историей и изменением состояния невозможно – история может состоять лишь из одного изменения. Различие существует на структурном уровне – изменения состояния являются частью истории. История содержит наряду с изображаемыми изменениями, т. е. динамическими элементами, элементы статические, например состояния сами по себе, исходные и конечные, агентов и пациентов, и обстановку (*setting*). Таким образом, репрезентация истории, по необходимости, соединяет нарративный и описательный модулы.

Нарративные и описательные тексты

Описательность противоположна нарративности в широком смысле. В описательных текстах излагаются статические состояния, рисуются картины, даются портреты, подытоживаются повторяющиеся, циклические процессы, изображается социальная среда или классифицируются естественные или социальные явления по типам, классам и т. п. Описательные тексты изображают, как правило, лишь одно состояние. Об описании говорить целесообразно, однако, и тогда, когда изображено несколько состояний, не связанных ни сходством, ни контрастом или не относящихся к одному и тому же персонажу или элементу обстановки.

Несмотря на указанное теоретическое различие между нарративностью и описательностью границы между нарративными и описательными текстами не всегда четки. Как мы видели, каждый нарратив по необходимости содержит описательные элементы, придающие произведению определенную статичность. Изображение ситуаций, действующих лиц

¹⁰ Различение между временной и причинной связью элементов восходит, в конечном счете, к «Поэтике» Аристотеля: «Большая разница заключается в том, возникает ли что-то вследствие чего-то другого или после чего-то другого» [διαφέρει γὰρ πρὸς τὸ τῆ γίνεσθαι τὰδε διὰ τὰδε ἢ μετὰ τὰδε; *Aristoteles. De arte poetica. 1452a: 20*]. Исходя из аристотелевского различения между временной и причинной последовательностью, Джон Пир [2008] обсуждает новые нарратологические подходы к старой дихотомии.

¹¹ В гамбургском Центре нарратологии обсуждался вопрос о том, нужно ли привлечь для дефиниции нарративности категорию точки зрения. Я считаю, что нет. Наличие точки зрения является отличительным признаком не нарративов, а любых изображений, предполагающих отбор, именование и оценку элементов и тем самым подразумевающих некую перспективу (см. об этом ниже, в гл. III).

¹² См., напр., определение Жерара Женетта [1972: 66]: «Повествование – повествовательный дискурс [*le discours narratif*] – может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некую историю [*histoire*], при отсутствии которой дискурс не является повествовательным» (подобные определения: [Принс 19736; 1982: 1–4; 1987: 58; вал Дейк 1978: 141]; обзор подходов к теории нарративности см.: [Стэджелс 1992: 5–67]. Классический признак повествования («поскольку оно порождается некоторым лицом») Женетт относит только к дискурсу как таковому: «В качестве нарратива повествование существует благодаря связи с историей, которая в нем излагается; в качестве дискурса оно существует благодаря связи с нарративом, которая его порождает».

и самих действий без введения описательного материала не обходится. С другой стороны, в описательные произведения могут – в целях наглядной иллюстрации данной ситуации – входить динамические элементы, нарративные структуры.

Среди нарративных, по классическому определению, жанров сильным тяготением к описательности отличается очерк. Примером не-нарративного, в структуралистском смысле, описания и классифицирования может служить очерк Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики», включенный Н. А. Некрасовым в сборник «Физиология Петербурга». Классифицирующий характер этого очерка явствует уже из названий глав: «Разряды шарманщиков», «Итальянские шарманщики», «Русские и немецкие шарманщики», «Уличный гаэр», «Публика шарманщиков». Не все тексты в этом сборнике являются описательными. В некоторых произведениях появляются нарративные структуры, по крайней мере в зачаточном виде, как только в текст вводится временное измерение и более раннее состояние сравнивается с более поздним.

Решающим для описательного или нарративного характера текста является не количество содержащихся в нем статических или динамических элементов, а их итоговая функция. Но функциональность произведения может быть смешанной. В большинстве случаев доминирует та или иная основная функция. Эта доминантность подлежит интерпретации и воспринимается читателями не всегда одинаковым образом. Если текст содержит лишь два состояния, то можно его воспринимать и как описательный, и как нарративный (последнее подразумевает, что между состояниями имеется некая эквивалентность). Читатель, воспринимающий такой текст как нарративный, сосредоточивается на различиях в сходном, находя в них некое изменение. Тот же, кто читает текст как дескриптивный, сосредоточивается на общем в различиях, рассматривая различие состояний как различие оттенков одного и того же явления.

Томашевский, у которого для определения «фабулы», как мы видели, необходима не только временная, но и причинная связь элементов, к «бесфабульному повествованию» относит и путешествие, «если оно повествует только о виденном, а не о личных приключениях путешественника» [1925: 136]. Но и без прямой тематизации внутреннего состояния путешественника изменение ситуации может быть изображено, путешествие может приобрести нарративный характер и в самом отборе увиденного может быть выражено внутреннее изменение видящего. Здесь имеет место *имплицитная* нарративность, излагающая различные состояния и изменение воспринимающего субъекта исключительно при помощи индициальных, или симптоматических, знаков, скрывающихся в приемах описания.

Образование нарративных структур на основе описания можно наблюдать, например, в текстах Андрея Битова. Если в рассказах сборника «Дни человека» жизнь запечатлевается в моментальных снимках, самих по себе малособытийных, то в текстах чисто описательных на первый взгляд и объединенных в сборнике «Семь путешествий» повествуется о воспитании чувств и понятий, о созревании души, очерчиваются пунктиром ментальные события [Шмид 1991a].

Вообще, можно полагать, что описательные тексты имеют тенденцию к нарративности по мере выявленности в них опосредующей инстанции. Разумеется, это нарративность, характеризующая не описываемое, а описывающего и его акт описания. Повествуемая в этом случае история является историей не *диегетической* (т. е. относящейся к повествуемому миру), а *экзегетической* (т. е. относящейся к акту повествования или описания), *историей повествования* (*Erzählgeschichte*, Шмид 1982), излагающей изменения в сознании опосредующей инстанции.

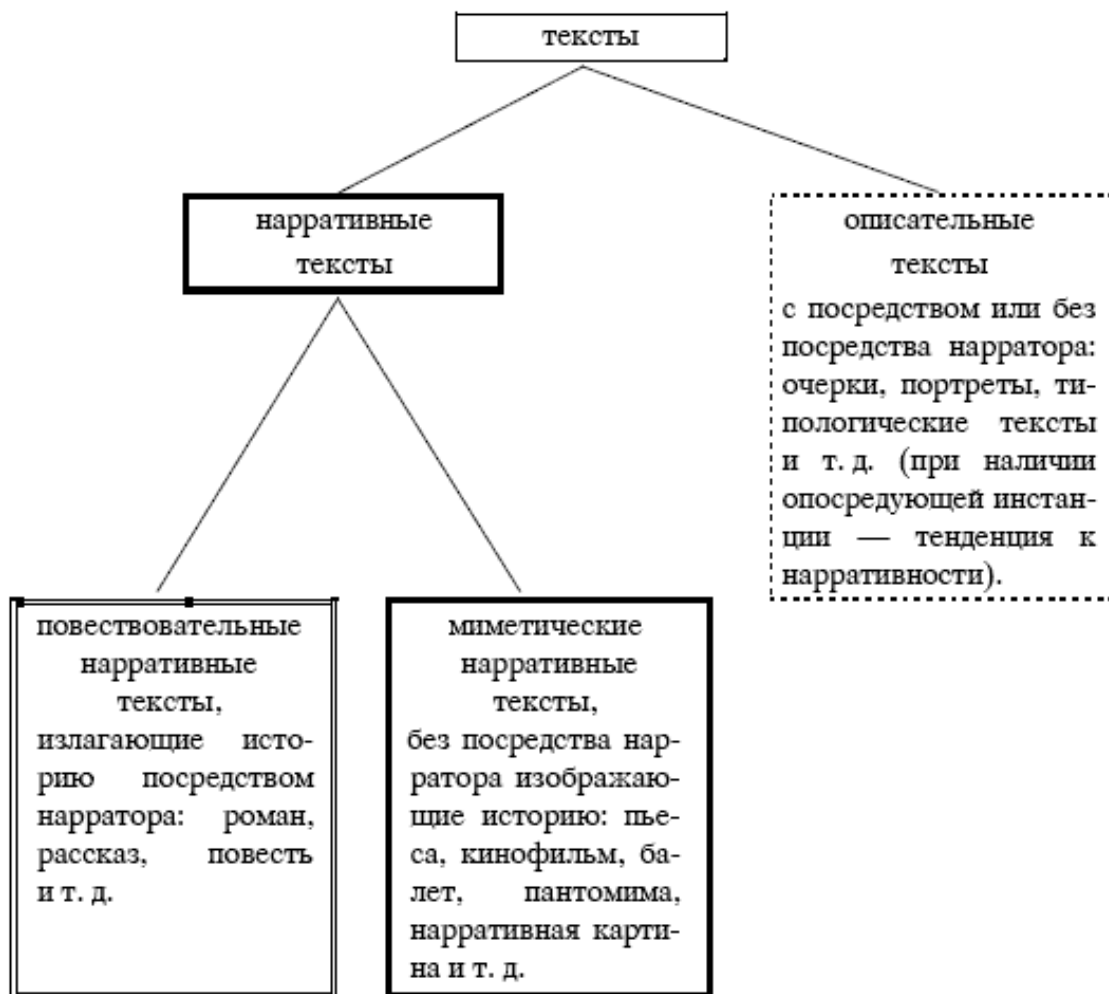
Повествовательные и миметические нарративные тексты

До сих пор мы занимались вопросами, одинаково значимыми как для широкого, так и для узкого понимания нарративности. Вернемся еще раз к нашей дефиниции: текст является нарративным в широком смысле, если он излагает изменение состояния, и нарративным в узком смысле, если изменение состояния имплицитно или эксплицитно изображается повествующей инстанцией. Таким образом, получается подразделение нарративных текстов на нарративные тексты 1) с нарратором и 2) без такой опосредующей инстанции. Первый разряд, к которому относятся роман, рассказ, повесть и т. д., я предлагаю назвать «повествовательные нарративные тексты», а второй – «миметические нарративные тексты». К ним относятся пьеса, кинофильм, балет, пантомима, нарративная картина и т. д. Предметом нарратологии является как первый так и второй вид нарративов.

Как было упомянуто выше, предлагаемая в настоящей книге теория основывается на структуралистской концепции нарративности. Тем не менее, она приложима к различным текстам, соответствующим как классическому, так и структуралистскому понятию нарративности, т. е. объектом исследования станут словесные тексты, излагающие историю и в той или иной мере обладающие опосредующей инстанцией нарратора. В следующей схеме¹³ указаны предметы нарратологии в структуралистском смысле (полужирная и двойная рамки) и множество текстов, на котором сосредоточена настоящая книга (двойная рамка)¹⁴:

¹³ Эта схема является модификацией известной модели Сеймора Чэтмана [1990: 115], где нарратив подразделяется на тексты «диететические, передающие происшествие посредством нарратора» и «миметические, представляющие происшествие без посредничества». Чэтман ориентируется на понятия Платона, различающего в «Государстве» (Res publica, III, 392 d) «диегесис» (собственно повествование поэта) и «мимесис» (подражание речам героев); см. ниже, гл. V. В англоязычной нарратологии платоновская дихотомия предстает как *telling vs showing*, см. [Г. Джеймс 1907/09; Лаббок 1921].

¹⁴ Остальные (аргументативные, проповедческие и т. д.) виды текстов в схеме не учитываются.



Событийность и ее условия

Анализ нарративов не может довольствоваться одним лишь понятием «изменение состояния». Контраст между двумя последовательными во времени ситуациями одного и того же субъекта – это определение минималистское, охватывающее огромное количество тривиальных изменений в любом произведении. Даже короткие рассказы излагают тысячи подобных изменений, не говоря уже о романах, таких как «Война и мир». Необходимы категории, позволяющие различать изменения по их релевантности для повествуемой истории. Такую категорию мы находим в понятии «событие» (англ. *event*, нем. *Ereignis*)¹⁵. Во всех трех языках термин «событие» обозначает нечто внеочередное, неожиданное, нетривиальное. Понятие события и в настоящей работе употребляется в смысле «свершившегося неслышанного события», как Гёте характеризует содержание новеллы¹⁶, или в смысле лотмановских дефиниций, предусматривающих, например, «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970: 282]¹⁷, «значимое уклонение от нормы» [Лотман 1970: 282—283] или «пересечение запрещающей границы» [Лотман 1970: 288; 1973а: 86]¹⁸.

¹⁵ Обзор дефиниций см.: [Хьюн 2008].

¹⁶ К Эккерману 25 янв. 1827 г. (*Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 211).

¹⁷ Н. Д. Тамарченко [1999в: 79—81; 2001: 171—172] определяет событие и в отношении продвижения субъекта к намеченной цели: «Событие – перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного мира в пространстве и времени, связанное с осуществлением его

Пересекаемая граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной. Таким образом, событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира.

Определение сюжета, предложенное Лотманом, подразумевает двухместность ситуаций, в которых находится субъект события, их эквивалентность, в частности, их оппозицию. С таким представлением принципиально совместима известная трехместная модель Артура Данто [1965], по которой основное условие всякой наррации заключается в оппозиции положений определенного субъекта (x), развертываемой в два различных момента (t-1, t-3):

- (1) x is F at t-1
- (2) H happens to x at t-2
- (3) x is G at t-3

Каждое событие является изменением состояния, но отнюдь не каждое изменение состояния является событием. Для того, чтобы изменение состояния могло считаться полноценным событием в собственном смысле этого слова, оно должно удовлетворять определенным требованиям.

Основное условие события – это его *реальность* или *фактичность*, разумеется, в рамках фиктивного мира произведения. Изменение должно действительно произойти в фиктивном мире. Для события недостаточно, чтобы субъект действия только желал изменения, о нем мечтал, его воображал, видел во сне или в галлюцинации. В таких случаях событийным может быть только сам акт желания, мечтания, воображения, сновидения, галлюцинации и т. п.

С фактичностью связано другое основное условие событийности: *результативность*. Изменение, образующее событие, должно быть совершено до конца наррации (результативный способ действия). Нельзя говорить о событии, если изменение только начато (инхоативный способ действия), если субъект только пытается его осуществить (конативный способ действия) или если изменение находится только в состоянии осуществления (дуративный способ).

Фактичность и результативность представляют собой необходимые условия события. Без них изменение претендовать на статус события не может. Но и при выполнении этих двух условий нарративные оппозиции еще не могут порождать события. Полноценное событие подразумевает и целый ряд других условий.

Ниже предлагается набор пяти критериев, которые даются в иерархическом порядке согласно их релевантности. Событием могут считаться только те изменения, которые соответствуют первым двум критериям, по крайней мере, в известной степени. Указанные пять критериев подлежат *градации*. Это значит: события могут быть *более или менее «событийными»*.

цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее» [Тамарченко 2001: 171]. Однако ввиду того, что перемещение персонажа через границу или изменение его ситуации может лежать вне сферы его стремлений, а может просто с ним произойти, условие «осуществления цели» не кажется обязательным. Тамарченко, очевидно, руководствуется различием, установленным Гегелем для эпоса, между «просто происходящим» (напр., молния убивает человека) и «событием», в котором заключается «исполнение намеченной цели» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968—1971. Т. 3. С. 470). См. также: [Тюпа 2001: 20].

¹⁸ «Сюжетным» (т. е. нарративным) текстам Лотман противопоставляет «бессюжетные» (или «мифологические») тексты, не повествующие о новостях в изменяющемся мире, а изображающие циклические повторы и изоморфности замкнутого космоса, порядок и неизбежность границ которого утверждаются [Лотман 1970: 286—289; 19736]. Современный сюжетный текст определяется Лотманом как «плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении типов текстов» [Лотман 19736: 226].

На вопрос, сколько событийности необходимо, чтобы изменение состояния могло стать событием, или, наоборот, как мало событийности достаточно, нельзя отвечать в общем виде. Ответ зависит от разных контекстуальных факторов:

1. от представления о событии, формируемого в данную эпоху, в данном литературном жанре, в данном литературном направлении;
2. от событийностной модели, выдвигаемой самим произведением;
3. от смысловой позиции и герменевтической компетенции данного читателя.

Прежде чем рассмотреть пять установленных нами критериев, определяющих степень событийности, назовем еще раз аналитические категории, которыми мы руководствуемся:

1. изменение состояния;
2. событие, т. е. реальное (в фиктивном мире) и результативное изменение состояния, удовлетворяющее определенным условиям;
3. событийность, т. е. подлежащее градации свойство изменения состояния.

Скажем заранее, что пять критериев полностью осуществлены только в нарративах домодернистских эпох. Апогей событийности мы обнаруживаем в произведениях реализма, прежде всего у Достоевского и Толстого. Но у реалистов эти критерии были сами собою понимаемыми и остались поэтому незамеченными. Для того чтобы получить критерии максимальной событийности, мы обратимся, как это ни парадоксально, не к реализму, а к постреалистическому нарративу Чехова, где событийность имеется только в редуцированном и проблематичном виде.

У Достоевского и Толстого событие заключается во внутренней, ментальной перемене и воплощается в том когнитивном, душевном или нравственном «сдвиге» [Шаталов 1974; Левитан 1976], который обозначается такими понятиями, как «прозрение» [Цилевич 1976: 56; Левитан 1976; Шаталов 1980: 67], «просветление» или «озарение» [Шаталов 1974]. Реалистическое понятие о событии получило образцовое осуществление в «воскресении» Раскольникова, во внезапном познании Левиным и Безуховым смысла жизни, в конечном осознании братьями Карамазовыми собственной виновности. В такой модели герой способен к глубокому, существенному самоизменению, к преодолению своих характерологических и нравственных границ.

Полноценная реалистическая событийность в творчестве Чехова подвергается значительному редуцированию. Повествование у Чехова во многих его вещах целиком направлено на осуществление ментального события, будь то постижение тайн жизни, познание социальных закономерностей, эмоциональное перенастраивание или же пересмотр нравственно-практических решений. Но Чехов не изображает завершенные ментальные события, он проблематизирует их и возможность их осуществления [Шмид 1991б].

1. Первый критерий степени событийности – это *релевантность* изменения. Событийность повышается по мере того, как то или иное изменение начинает рассматриваться как существенное, понимается, в масштабах данного фиктивного мира. Тривиальные (по меркам данного фиктивного мира) изменения события не образуют. Отнесение того или иного изменения к категории события зависит, с одной стороны, от общей картины мира в данном типе культуры, а с другой, от внутритекстовой аксиологии, вернее, от аксиологии переживающего данное изменение субъекта, но прежде всего от оценки со стороны читателя. Относительность релевантности демонстрируется Чеховым в рассказе с многообещающим для нарратолога заглавием «Событие». Все событие здесь заключается в том, что домашняя кошка приносит приплод и что большой черный пес Неро всех котят пожирает. Для шестилетнего Вани и четырехлетней Нины уже тот факт, что кошка «ощенилась», – событие величайшего значения. Между тем как взрослые не только спокойно терпят «злодейство» Неро, но и сме-

ются, удивляясь аппетиту громадной собаки, дети «плачут и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглom, ненаказанном Неро»¹⁹.

Не только персонажи данного нарративного мира могут оценивать релевантность того или другого изменения состояния по-разному, но и со стороны нарратора и подразумеваемых инстанций, таких как абстрактный автор и абстрактный читатель (о них см. ниже), оценки могут не совпадать. Мало того, реальные читатели могут руководствоваться индивидуальными представлениями о значимости того или другого изменения, которые не соответствуют взглядам вымышленных и абстрактных инстанций.

2. Вторым критерием является *непредсказуемость*. Событийность изменения повышается по мере его неожиданности. Полноценное событие подразумевает некоторую парадоксальность. Парадокс – это противоречие «доксе», т. е. общему мнению, ожиданию²⁰. В повествовании как «докса» выступает та последовательность действий, которая в нарративном мире ожидаема, причем речь идет об ожидании не читателя, а протагонистов. Эту «доксу» и нарушает событие. Непредсказуемость может восприниматься читателем и протагонистами по-разному. Неожиданное для протагонистов изменение состояния может быть для опытного читателя вполне закономерной чертой данного жанра, т. е. оно может соответствовать «скрипту» (т. е. сценарию), которым руководствуется читатель²¹. Поэтому следует четко различать между скриптом читателя по отношению к действию произведения и ожидания протагонистов по отношению к их дальнейшей жизни.

Закономерное, предсказуемое изменение не является событийным²², даже если оно существенно для того или иного персонажа. Если невеста выходит замуж, это, как правило, является событием только для самих новобрачных и их семей, но в нарративном мире исполнение ожидаемого событийным не является. Если, однако, невеста дает жениху отставку, как это случается в рассказе Чехова «Невеста», событие происходит для всех²³.

Релевантность и непредсказуемость являются основными критериями событийности. Более или менее второстепенными можно считать следующие признаки.

3. *Консекутивность*. Событийность изменения зависит от того, какие последствия в мышлении и действиях субъекта она влечет за собой. Консекутивное прозрение и перемена взглядов героя сказываются тем или иным образом на его жизни.

4. *Необратимость*. Событийность повышается по мере того, как понижается вероятность обратимости изменения и аннулирования нового состояния. В случае «прозрения» герой должен достичь такой духовной и нравственной позиции, которая исключает возвращение к более ранним точкам зрения. Пример необратимых событий дает Достоевский в цепи прозрений и озарений, характеризующих ход действия в «Братьях Карамазовых» [Шмид 20056].

5. *Неповторяемость*. Изменение должно быть однократным. Повторяющиеся изменения события не рождают, даже если возвращения к более ранним состояниям не про-

¹⁹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 5. М., 1976. С. 428.

²⁰ Уже Аристотель определяет парадокс не только как «высказывание вопреки общему мнению» [λόγος #ναντίος τα#ς δόξαις; *Aristoteles*. *Topica*. 104b: 24], но также и как высказывание, «противоречащее прежде пробужденному ожиданию» [ἐμπροσθεν δόξαι; *Aristoteles*. *De arte rhetorica*. 1412a: 27]. См.: [Шмид 20016].

²¹ О понятии *script*, обозначающем обычный в данных рамках (*frame*) ход действий, ср. [Шанк и Эйблсен 1977, Херман 1997].

²² «Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти» [Лотман 1970: 285].

²³ Оппозиция между субъективными и объективными аспектами непредсказуемости не раз разыгрывается в рассказах Чехова. Примером может служить «Учитель словесности»: для того чтобы объясниться Марии Шелестовой в любви, Никитин должен мобилизовать все свое мужество. Возможность повести ее к алтарю кажется ему совершенно невероятным, неосуществимым счастьем. Читателю же из поведения молодой женщины нетрудно сделать вывод, что жених не встретит сильного сопротивления. Сделав решающий шаг, и сам Никитин осознает, что его мнимый переход через границу был не что иное, как вполне закономерный, всеми давно уже ожидаемый поступок.

исходит. Это демонстрируется Чеховым цепью бракосочетаний и связанных с ними радикальных мировоззренческих сдвигов Оли Племянниковой, героини рассказа «Душечка». Изображение повторяемости приближает наррацию к описанию. Недаром описательные жанры имеют естественную тенденцию к изображению повторяющихся происшествий и действий.

Предлагаемый набор критериев носит, разумеется, максималистский характер, что правильно отмечается В. И. Тюпой [2001а: 21]²⁴. Не все изменения того или иного повествовательного произведения удовлетворяют указанным пяти критериям в равной мере. Но, как уже было сказано, событийность – это свойство, подлежащее градации, т. е. изображаемые в нарративном произведении изменения могут быть событийными в большей или меньшей степени.

Каким целям служит анализ событийности? Формы и границы событийности – это явление, в высокой степени свидетельствующее о свойствах культуры и доксы той или другой эпохи. Таким образом, редукция событийности у Чехова является показателем постреалистической ментальности. Поэтому предлагаемый набор признаков событийности дает, помимо прочего, фундаментальные параметры для исследования истории культуры и мышления.

²⁴ Сам Тюпа [2001а: 25—26] предлагает три свойства, которые он рассматривает как минимально необходимые для характеристики события: 1) гетерогенность, 2) хронотопичность, 3) интеллигибельность.

2. Фикциональность

Мимесис и вымысел

Чем отличается повествование в художественном произведении от повествования в житейском контексте, например от повседневного рассказывания, от сообщения последних известий по телевизору, от протокола, составленного полицией, или от репортажа спортивного комментатора?

Один из основных признаков повествовательного художественного текста – это его *фикциональность*, т. е. то обстоятельство, что изображаемый в тексте мир является *фиктивным*, вымышленным. В то время как термин «фикциональный» характеризует специфику *текста*, понятие «фиктивный» (или «вымышленный») относится к онтологическому статусу *изображаемого* в фикциональном тексте.

Роман, например, является фикциональным, изображаемый в нем мир – фиктивным²⁵. Фикциональные тексты сами по себе являются, как правило, не фиктивными, а реальными²⁶. Если противоположное по отношению к фиктивности понятие – *реальность*, то антонимом фикциональности является *фактуальность* [Женетт 1990]²⁷.

Термин «фиктивный», производный от лат. *fingerere* («образовывать», «изображать», «представлять себе», «вымышлять», «создавать видимость»), обозначает объекты, которые, будучи вымышленными, выдаются за действительные, притязают на реальность. Понятие фиктивности содержит, таким образом, момент обмана, симуляции, который слышится и в обыденном словоупотреблении («фиктивный счет», «фиктивный брак»), где слово «фиктивный» обозначает что-то «поддельное», «фальшивое», «мнимое», имея те же коннотации, что и слова «финт» и «финтить», производные от итальянского *finta* и, в конечном счете, от латинского *fingerere*. Литературный вымысел (*ifictio*), однако, – это симуляция без отрицательного характера, выдумка, в которой отсутствует момент ложности и обмана. Поэтому следует связывать фиктивность не столько с понятием видимости или симуляции, к чему склонны теоретики, сводящие ее к структуре «как будто» (*als ob*)²⁸, сколько с концепцией *изображения автономной, внутрিলитературной действительности*.

Такая концепция близка к понятию «мимесис», как его употребляет Аристотель в «Поэтике». Аристотелевское понятие не следует сводить к значению *imitatio*, «подражание» чему-то уже существующему, как оно воспринималось в эпохи Ренессанса, классицизма и реализма. Такие семантические оттенки, без сомнения, еще можно обнаружить в употреблении Аристотелем этого понятия, унаследованного от Платона [ср. Сербом 1966: 176]. Но в целом «Поэтика» проникнута духом понимания мимесиса как изображения некоей действительности, не заданной вне мимесиса, а только сконструированной им самим²⁹. В трагедии,

²⁵ Это различие проводится не во всех языках. В английском словоупотреблении, напр., термин *fictional* относится как к изображаемому тексту, так и к изображаемому миру.

²⁶ Фикциональные тексты фиктивны, если они фигурируют в изображаемом фиктивном мире фикционального произведения, другого или – что уже является металеписом, т. е. нарративным парадоксом, – того же произведения (т. е. если герой романа читает тот роман, в котором он сам фигурирует, в результате чего получается структура «mise en abîme»).

²⁷ Эгон Верлих [1975: 20] называл нефикциональные тексты «фактическими».

²⁸ Понятие фиктивности как модуса «как будто» восходит к Хансу Файхингеру [1911] и фигурирует также в теории речевых актов [Серль 1975].

²⁹ Об аристотелевском мимесисе как понятии, обозначающем не только и не столько «подражание» (как у Платона в 10-й главе «Государства»), сколько «изображение», см.: [Коллер 1954; Хамбургер 1957: 6–10; Вейдле 1963; Коль 1977: 28–39]. Обзор семантических аспектов и прагматических импликаций не эксплицированного в «Поэтике» Аристотеля глагола *μιμεσθαι* в доплатоновском, платоновском и аристотелевском употреблении дает Нешке [1980: 76–89]. Эквивалентность

по Аристотелю, «мимесис действия (πράξις) – это повествуемая история μῦθος)», определяемая им как «составление происшествий» (σύνθησις – или σύστασις, – τῆν πραγμάτων; 1450a: 5, 15)³⁰. Из рассуждений Аристотеля явствует, что достоинство мимесиса заключается не в его фактическом сходстве с некоей действительностью, а в таком «составлении происшествий», которое способно вызвать желаемое воздействие на реципиента. В случае трагедии (самом ценном виде мимесиса) оно заключается в том, чтобы «путем сострадания и страха привести к очищению от таких аффектов» [1449b: 27—28].

Теория Аристотеля, преодолевающая платоновскую концепцию третичности мимесиса как подражания подражанию³¹, не только признает за мимесисом, понимаемым как «делание» (ποίησις) [ср. Хамбургер 1957: 7—8], как конструкция [ср. Цукеркандль 1958: 233], первичность [ср. Эльс 1957: 322], но также и обосновывает его познавательную функцию [ср. Бойд 1968: 24], а тем самым его ценность. В отличие от историка, повествующего о том, что произошло – что, например, сказал и сделал Алкивиад, – поэт, по мнению Аристотеля, «говорит не о том, что было, но о том, что могло бы быть в соответствии с вероятностью или необходимостью» [1451a: 36—38]. Итак, предметом поэзии является не «действительно происшедшее» (τῆ γενόμενα), а «возможное» (τῆ δυνατόν). Поэтому «поэзия философичнее и серьезнее истории» [1451b: 5—6].

Вымысел, понимаемый в аристотелевском смысле как мимесис, – это художественная конструкция возможной действительности. Изображая не существовавшие происшествия, а происшествия возможные, фикция как конструкция имеет характер мыслительной модели.

В последние десятилетия теория фикциональности была предметом горячих дискуссий между представителями разных направлений, таких как онтология, семантика, теория высказывания, теория речевых актов, прагматика и др.³² Спор возник прежде всего вокруг вопроса о том, следует ли рассматривать специфический статус литературы со стороны онтологии изображаемых предметов или же со стороны прагматики изображающего дискурса. Этой альтернативе в современной науке соответствуют два направления [ср. Рюлинг 1996]. С точки зрения литературоведения и философской эстетики специфика литературы трактуется как онтологическая проблема фиктивности изображаемых предметов. Под знаменем же «лингвистического поворота» в гуманитарных науках и под руководством аналитической философии все более распространяется подход, связывающий проблему спе-

между мимесисом Аристотеля и современным понятием фикциональности подчеркивают: [Хамбургер 1957; Женетт 1991: 349; Гебауер и Вульф 1992: 81—84]. Дюпон-Рок и Лало [1980] переводят мимесис как *représentation*. Понимая мимесис, согласно его двойному значению, как «подражание или изображение (*imitation ou représentation*)», Поль Рикёр [1983: 55—84] указывает на то, что такая репрезентация не имеет характера копии, удвоения *présence*, а является «деятельностью изобразительной» (*activité mimétique*). Соотношение понятий Аристотеля с терминами современной семиотики обсуждает Х. А. Гарсиа Ланда [1998: 22—32].

³⁰ Согласно немецкому филологу-классику Манфреду Фурману [1992: 25—26], аристотелевские понятия μῦθος и πράγματα означают «фабулу» или «действие» и «происшествия» или «события» (ср. также историческое объяснение понятия μῦθος как «организованной структуры действия»: [Каннихт 1976]). Рикёр [1983] переводит μῦθος и πράγματα как *intrigue* и *faits*. В одном из русских изданий «Поэтики» цитированное выше определение гласит: «Подражание действию есть фабула». А под фабулой разумеется «сочетание фактов» или «состав происшествий» [Мыслители Греции: От мифа к логике / Сост. В. Шкода. М.; Харьков, 1998. С. 706]. Многозначному термину «фабула» я предпочитаю термин «повествуемая история», или «история» (см. главу IV).

³¹ Согласно Платону, произведение искусства, поскольку оно подражает предметам видимого мира, которые, в свою очередь, являются подражаниями высшему миру идей, оказывается только «на третьем месте от истины» [τρίτην τι πᾶσι τῆσι ἀληθείαις; *Plato. Res publica. X. 597e*. Мыслители Греции. С. 409].

³² См. новейший обзор подходов: [Ципфель 2001]; обзоры с точки зрения прагматического подхода [Хоопс 1979] и с антимиметической точки зрения теории возможных миров [Долежел 1998: 1—28]. Непонятно, однако, почему Долежел [1998: 6—10] сводит теории, основывающиеся на мимесисе, к тезису о подражании «действительным прототипам» (*actual prototypes*). Праотцу миметизма, Аристотелю, подчеркивавшему, как мы убедились, не подражательную, а конструктивную сторону мимесиса [ср. также Долежел 1990: 34], редукционизм «теории одного мира» был совершенно чужд. На самом деле поддерживаемая Долежелом теория вымысла как изображения не реальных, а возможных миров не так уж далека от Аристотеля.

цифичности литературы не с фиктивностью предметов, а с фикциональностью дискурса о них³³. Особенной популярностью в наши дни пользуется теория «речевых актов» (*speech acts*) американского философа Джона Серля. По Серлю [1975], автор фикционального текста производит высказывания, которые имеют форму утверждения, но, не отвечая условиям утверждения, являются лишь «мнимыми» (*pretended*) утверждениями. Создание видимости «иллокутивных речевых актов»³⁴, которые автором на самом деле всерьез не совершаются, – в этом, по Серлю, существо фикциональности.

Одно из многочисленных возражений против теории Серля касается обсуждаемого им намерения автора создать видимость. Серль различает два значения слова *pretend* («создавать видимость»), первое из которых связано с обманом, второе же – с поведением «как будто» (*as if*), где ни малейшего намерения обмануть нет. Он утверждает, что деятельность автора характеризуется исключительно вторым значением. Следует, однако, задуматься, адекватно ли описана миметическая деятельность автора при помощи фигуры «как будто», всегда подразумевающей некое притворство, нечто неаутентичное.

Так, возражая Барбаре Смит [1978: 30], Доррит Кон [1989: 5—6] задается вопросом, создает ли Л. Толстой в рассказе «Смерть Ивана Ильича» действительно «видимость, что он пишет биографию [is pretending to be writing a biography]». По словам Кон, Толстой вообще никакой видимости не создает: «он *делает* что-то, а именно сообщает своему читателю фикциональный рассказ <...> о смерти вымышленного персонажа»³⁵.

Другой аргумент, ставящий под сомнение теорию мнимых иллокутивных актов, направлен против утверждения Серля о том, что вопрос о фикциональности произведения решает не кто иной, как автор³⁶: «то, что делает текст фикциональным произведением, – это иллокутивное отношение автора к тексту, и это отношение зависит от сложных иллокутивных намерений автора» [1975: 325]. Ж. Женетт [1989: 384] на это отвечает: «...на наше великое счастье и вопреки правилам иллокуции, случается и так, что именно „читатели решают, принадлежит (текст) к литературе или нет“».

Эта полемика показывает, что спорным является также вопрос о том, какая инстанция принимает решение о фикциональности. Согласно Кэте Хамбургер [1957: 21—72; 1968: 56—111], это решает сам текст. Фикциональность для нее – объективное свойство текста, проявляющееся в отдельных «симптомах». По Серлю же, определяющим является исключительно «намерение» (*intention*) автора. По мнению другой группы теоретиков, фикциональность является свойством относительным и прагматическим. Рассматривается ли данный текст как фикциональный или как фактуальный – это, по их мнению, результат фактического приписывания функции со стороны реципиентов, обусловленного их историческим и социальным контекстом и принятыми в этом контексте представлениями о действительном.

³³ Обзор дискуссий о фикциональности литературы с позиции аналитической философии позиций дают: [Ламарк и Ольсен 1994; Тюрнау 1994].

³⁴ «Иллокуция», по теории «речевых актов» [Остин 1962], – это совершаемое говорящим при помощи высказываний в определенном контексте действие (например, обещания, осуждения). Если содержание речевого акта может быть верным или ложным, то иллокуция может быть успешной или безуспешной.

³⁵ См. также критику Феликса Мартинеса Бонати [1981: 157—159] подобной теории Ричарда Оманна [1971] о поэзии как «мнимых речевых актах» и о деятельности автора как создании видимости (*pretending*). Критическое обозрение *pretense theories*, т. е. теорий, определяющих свойство литературы на основе создания видимости, см.: [Криттенден 1991: 45—52; Ципфель 2001: 187—195].

³⁶ Одно из возражений Серлю заключается в том, что он не различает между автором и нарратором; ср., напр., [Мартинес Бонати 1980].

Признаки фикциональных текстов

Если вопрос о фикциональности решает сам текст, то фикциональный текст должен быть отмечен какими-либо объективными признаками. Такую позицию К. Хамбургер занимает в ряде работ [1951; 1953; 1955; 1957], где она утверждает своеобразие «фикционального, или миметического, жанра», к которому отнесены повествование от третьего лица, драматургия и кино и из которого исключается не только лирика, но также и повествование от первого лица. Фикциональный жанр отличается, по ее мнению, от противопоставляемого ему «лирического или экзистенциального жанра»³⁷ целым набором объективных признаков. Самые важные из них:

1. Потеря грамматической функции обозначения прошлого в использовании «эпического претерита» (т. е. прошедшего нарративного), обнаруживающаяся в сочетании прошедшего времени глагола с дейктическими наречиями времени (типа «Morgen war Weihnachten» – «Завтра [было] Рождество»)³⁸, и в связи с этим вообще детемпорализация грамматических времен;

2. Соотнесенность повествуемого не с реальной *Ich-Origo*³⁹, т. е. с реальным субъектом высказывания, а с некоей фиктивной «ориги», т. е. с одним или несколькими из изображаемых персонажей;

3. Безоговорочное употребление глаголов, выражающих внутренние процессы (типа «Наполеон думал...»).

Тезисы Хамбургер с самого начала натолкнулись на критику. Дискуссия вращалась прежде всего вокруг вопроса о прошедшем нарративном⁴⁰. Главное возражение против аргументов Хамбургер состояло в том, что все указанные симптомы, все аргументы, приведенные в пользу детемпорализации прошедшего нарративного и атемпоральности фикциональных текстов, можно свести к явлениям, связанным с взаимопересечением точек зрения нарратора и персонажа. Сочетание глагола в прошедшем времени с дейктическим наречием будущего времени является специфической грамматической структурой, свойственной несобственно-прямой речи в немецком языке. В предложении «Morgen war Weihnachten» употребление прошедшего «было» соотносится с точкой зрения нарратора, повествующего о (фиктивном) прошлом, между тем как дейктическое наречие времени «завтра» связано с точкой зрения персонажа, для которого в данный момент повествуемого действия Рождество будет на следующий день. Примеры, приведенные Хамбургер, не случайно касаются исключительно несобственно-прямой речи. Однако этот прием нарраториальной передачи текста персонажа не ограничивается повествованием от третьего лица, как постулирует Хамбургер

³⁷ Этот жанр и тем самым вся бинарность жанровой системы отпали во втором издании [Хамбургер 1968], где повествование от первого лица фигурирует не как жанр, а лишь как «специальная форма».

³⁸ В немецкой несобственно-прямой речи употребляются не времена глагола, соответствующие прямой речи, а времена, сдвинутые или на один шаг в прошлое (*ist > war; war > war gewesen*), или в сослагательное наклонение (*wird sein > würde sein*). См. об этом главу V.

³⁹ Центральное в теории Хамбургер понятие *Ich-Origo* или, точнее, *Origo des Jetztthier-Ich-Systems*, восходящее к употребляемой Карлом Бругманном [1904] и Карлом Бюлером [1934] терминологии, заимствованной из геометрии, обозначает «занимаемое неким „я“ начало координат пространственно-временной системы, совпадающее с величинами „здесь“ и „сейчас“» [Хамбургер 1968: 62].

⁴⁰ См.: [Зейдлер 1952/1953; Коциоль 1956; Штанцель 1959; Раш 1961; Буш 1962; Локкеманн 1965; Хоралек 1970; Бронзвар 1970: 42—46; Циммерманн 1971; Андерегг 1973: 48—52; Веймар 1974; Петерсен 1977]. Особого внимания заслуживает Женетт, который уже в работе «Повествовательный дискурс» обнаруживает в «крайней и очень спорной позиции» Хамбургер по отношению к атемпоральности эпического претерита «все же некую гиперболическую правду» [1972: 231]. Противопоставляя позиции Серля и Хамбургер, Женетт [1990: 405—406] явно склоняется к позиции Хамбургер, которую он позднее [Женетт 1991: 350] называет «самым блестящим представителем современной неористотелевской школы».

[1968: 249—250], а встречается закономерно и в повествовании от первого лица (см. ниже, гл. V).

Многие теоретики вообще отрицают присутствие каких-либо объективных симптомов вымысла в фикциональном тексте. Для Серля [1975: 327], например, «не существует таких особых текстуальных свойств, которые позволяли бы идентифицировать данный текст как фикциональное произведение». Третья же группа теоретиков, придерживающихся, в принципе, мнения об относительном, прагматическом характере фикциональности, исходит из существования определенных «ориентировочных сигналов» [Вайнрих 1975: 525] или «метакоммуникативных» и «контекстуальных» сигналов вымысла [Мартинес и Шеффель 1999: 15]. К первым, т. е. *ориентировочным*, сигналам Вайнрих причисляет характерное для фикциональных текстов намеренное умалчивание определенных обстоятельств места и времени и «отрицательное введение», которое встречается, например, в «разрушающей ориентировку» первом предложении романа М. Фриша «Штиллер»: «Я не Штиллер». *Метакоммуникативными* сигналами служат так называемые «паратексты» [Женетт 1987; ср. также Меннингхоф 1996], т. е. всякого рода сопровождающие тексты, такие как заглавия и подзаголовки, предисловия, посвящения и т. п. В них, как правило, указывается более или менее прямо на фикциональность произведения. *Контекстуальный* сигнал представляет собой, например, публикация данного произведения в определенной серии или в определенном издательстве. Далее следует учитывать *метафикциональные* сигналы, встречающиеся в виде тематизации в тексте его возникновения, своеобразия, желаемого восприятия и т. д. [ср. Мартинес и Шеффель 1999: 16—17).

Инсценировка чужого сознания как черта фикциональных текстов

Невзирая на то, что попытка К. Хамбургер поставить фикциональность на твердую почву объективных текстуальных признаков в наши дни рассматривается в общем как не удавшаяся⁴¹, ее «Логика литературы» читается как глубокое введение в проблему фикциональности литературы. Упор в этой книге сделан на то, что фикциональная литература (в которую нужно включить и повествование от первого лица), изображая персонажи как субъекты в их субъективности, предоставляет читателю непосредственный доступ к их внутренней жизни. Хотя обнаруживаемые «симптомы» и не могут считаться признаками, в строгом смысле отличающими виды повествования друг от друга, поскольку их можно встретить и в нефикциональных текстах, они все же являются чертами, свойственными фикциональным текстам в значительно большей мере, чем текстам фактуальным. Безоговорочное употребление глаголов внутренних процессов («Наполеон думал, что...»), разумеется, может встретиться и в фактуальных текстах, причем подразумевается чистое предположение со стороны автора или наличие источника его знания. Но в фактуальном контексте оно не так закономерно, не так естественно, не так наивно, как, например, у Л. Толстого в «Воине и мире». В цитируемом ниже фрагменте всеведущий нарратор без всякой оговорки и мотиви-

⁴¹ Есть, однако, исключения. Д. Кон [1990; 1995], например, вопреки Серлю и в согласии с Хамбургер утверждает абсолютное различие между «историческим и фикциональным повествованием» и существование объективных критериев, «нарратологических признаков» фикциональности: 1) в вымысле повествуемой истории не предшествует реальное происшествие; не существует той референциальной основы, на которой строит свою историю историк; 2) всезнающий, т. е. свободно вымышляющий автор может употребить точку зрения персонажа, живущего в повествуемом мире, но со своей стороны не повествующего о нем; 3) в романах чувствуется двойственность автора и нарратора, вызывающая неуверенность по отношению к смыслу повествуемого. Размежевание между фикциональными и фактуальными текстами на основе нарратологических критериев обсуждают: [Женетт 1990; Лёшнинг 1999].

ровки передает самые тайные движения в душе Наполеона во время Бородинского сражения в форме несобственно-прямого монолога:

Наполеон испытывал тяжелое чувство, подобное тому, которое испытывает всегда счастливый игрок, безумно кидавший свои деньги, всегда выигрывавший и вдруг, именно тогда, когда он рассчитал все случайности игры, чувствующий, что чем более обдуман его ход, тем вернее он проигрывает. <...> В прежних сражениях своих он обдумывал только случайности успеха, теперь же бесчисленное количество несчастных случайностей представлялось ему, и он ожидал их всех. Да, это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей, и человек во сне размахнулся и ударил своего злодея с страшным усилием, которое, он знает, должно уничтожить его, и чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели обхватывает беспомощного человека (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 11. С. 244—246).

В фактуальном, историографическом тексте такая инсценировка внутренней жизни политического деятеля была бы невыносима и недопустима. Источников, которые позволили бы историку осмелиться на соответствующие выводы, просто не существует. Всеведение автора является привилегией и признаком фикциональности. На самом деле оно является не знанием, а свободным вымыслом [ср. Женетт 1990: 393; Кон 1995:109].

Фикциональная литература позволяет нам ознакомиться с внутренней жизнью другого человека, получить надежную картину самых тайных, интимных движений чужой души, что в реальной жизни, где мы должны обходиться приметам и их ненадежной интерпретацией, в конечном счете даже в отношении к друзьям и спутникам жизни, исключено⁴². Инсценировка чужого сознания – это безусловно одна из причин антропологического значения фикционального повествования. Читатель может покинуть свой мир, выйти из своего «я», жить чужой жизнью, перемещаться в чужую субъективность, разыгрывать чужое восприятие мира, чужой образ мышления и поведения. Даже откровенный разговор, в котором человек изливает душу, или интимные записи не дают столько «другости». Вхождение во внутренний мир фиктивного чужого позволяет читателю получать представление о самом себе, о своей идентичности⁴³. Возможность такой интимной и аутентичной «другости», разыгрывания чужой субъективности возникает лишь благодаря вымыслу автора, его знанию мира, силе его воображения.

В этом смысле упор Хамбургер на изображение внутреннего мира героев как на объективный признак фикциональности вполне соответствует концепции Аристотеля о мимесисе как «деланьи» (ποίησις) действующих лиц.

ФИКТИВНЫЙ МИР

Упомянутые дискуссии о фикциональности еще не привели к созданию общепринятой теории, но, при всей противоречивости теоретических подходов и моделей, складывается все же некоторое практическое согласие по поводу основных черт литературной фикциональности. В дальнейшем приводится модель, основывающаяся на общих чертах многочисленных позиций.

⁴² Ср. в этой связи заметки Э. М. Форстера [1927: 46—47, 61], противопоставляющие «полное понимание» людей в романе («people in a novel can be understood completely») их «тусклости» (*dimness*) в жизни.

⁴³ О вызывающем катарсис эффект отождествления читателя с чужим внутренним миром см.: [Ханзен-Лёве 1987:11].

Быть фиктивным – значит быть только изображаемым. Литературный вымысел – изображение мира, не претендующее на прямое отношение изображаемого к какому бы то ни было реальному, внелитературному миру. Фикция заключается в «деланьи», в конструкции вымышленного, возможного мира. Для мимесиса создатель изображаемого мира может черпать элементы из разных миров⁴⁴. Тематические единицы, используемые им как элементы фиктивного мира, могут быть знакомы по реальному миру, встречаться в разных дискурсах данной культуры, происходить из чужих или из древних культур или существовать в воображении. Независимо от того, происходят ли тематические единицы из реального, культурного или воображаемого миров, входя в фикциональное произведение, они непременно превращаются в фиктивные единицы.

Референциальные обозначающие в фикциональном тексте не указывают на определенные внетекстовые реальные референты, а относятся только к внутритекстовым референтам изображаемого мира. Другими словами, «вынесение» (*Hinausversetzung*, по [Ингардену 1931]) внутритекстовых референтов за границы текста, принятое в фактуальных текстах, в фикциональной литературе не происходит⁴⁵. Таким образом получается «парадоксальная псевдореферентная функция или денотация без денотата» [Женетт 1991: 364]. Однако нарушение прямой связи текста и внетекстового мира ничуть не значит, что фиктивный мир для читателя лишен значения или является менее релевантным, чем реальный. Наоборот, фиктивный мир может приобрести высшую значимость. С внутритекстовыми референтами, например, персонажами или действиями, читатель может обращаться как с реальными, индивидуальными, конкретными величинами⁴⁶, даже если он отдает себе отчет в их фиктивности. Какой читатель останется безучастным к гибели Анны Карениной, кто останется равнодушным к борьбе Левина за веру или к обвинению бога Иваном Карамазовым?

Что же именно является фиктивным в фикциональном произведении? Ответ гласит: изображаемый мир целиком и все его части – ситуации, персонажи, действия.

Вымышленные единицы отличаются от реальных не каким-либо тематическим или формальным признаком, а только тем незаметным, невидимым свойством, что они не существуют или не существовали в реальности. Тезис о не-существовании в реальном мире, пожалуй, не вызывает сомнения в случае явно вымышленных *персонажей*, таких как, например, Наташа Ростова или Пьер Безухов. А как быть с историческими личностями, такими как Наполеон или Кутузов, если они фигуры романа? Это только квазиисторические фигуры. Наполеон Толстого не является ни отражением, ни отображением реальной исторической личности, а изображением, мимесисом Наполеона, т. е. конструкцией *возможного* Наполеона. Большая часть того, что повествуется в романе об этом Наполеоне (ср. цитированные выше размышления героя во время Бородинского сражения), не может быть засвидетельствована документами и немыслима в историографическом тексте. В романе «Война и мир» Наполеон и Кутузов не менее фиктивны, чем Наташа Ростова и Пьер Безухов (для фиктивности, разумеется, градации не существует).

Фиктивность персонажей не подлежит сомнению, когда они наделены чертами, пусть самыми незначительными, которые явно вымышлены и не могут быть подтверждены каким бы то ни было историческим источником. Но даже если бы автор исторического романа последовательно придерживался засвидетельствованных историками фактов (что исклю-

⁴⁴ О пересечении теории фикциональности и теории возможных миров см.: [Павел 1986; Долежел 1998:1–28].

⁴⁵ Согласно польскому феноменологу Роману Ингардену [1931], оказавшему большое влияние на современное литературоведение, литература отличается от не-литературы таким типом утверждений, который Ингарден называет «квазисуждениями» (*Quasi-Urteile*). Видимость таких суждений заключается в том, что их предметы существуют только как «чисто интенциональные», не будучи «вынесены» (*hinausversetzt*) в сферу реального бытия. Анализ теорий Ингардена и Хамбургер с точки зрения нынешней прагматики см.: [Габриель 1975: 52–63].

⁴⁶ Об индивидуальности фиктивных персонажей см.: [Мартинес Бонати 1981: 24].

чало бы всякое изображение внутреннего мира), то все его герои, как бы они ни были похожи на исторические личности, все же неизбежно являлись бы вымышленными фигурами. Уже тот факт, что эти квазиисторические фигуры живут в том же мире, что и явно вымышленные, превращает первых в фиктивные персонажи. Того Наполеона и того Кутузова, которые могли бы встретиться с Наташей Ростовой и Пьером Безуховым, в реальном мире не существовало.

Фиктивность персонажей делает фиктивными и *ситуации*, в которых они находятся, и *действия*, в которых они принимают участие. Фиктивным является и *пространство* романа. Это очевидно в случае Скотопригоньевска, места действия «Братьев Карамазовых», которого нет ни на одной карте России. Но фиктивными являются и те места, которым соответствует конкретный эквивалент в реальности. Ту Москву, например, в которой живут герои романа «Война и мир», то Бородино, под которым погибает Андрей Болконский, нельзя найти ни на какой исторической карте России. Ни Москва, ни Бородино, ни какое-либо другое место действия романа «Война и мир» не обозначают точки на пространственной оси реальной системы временно-пространственных координат. В реальной системе координат мы находим только такие Москву и Бородино, где ни Наташа Ростова, ни Андрей Болконский никогда не бывали.

Столь же фиктивно и изображаемое *время* романа. Это очевидно в произведениях утопического или антиутопического характера. Наглядным примером фиктивного времени долго служил роман Дж. Оруэлла «1984». Но когда наступил этот год, фиктивность времени романа показалась чуть менее очевидной.

Таким образом, в фикциональном произведении фиктивными являются все тематические компоненты повествуемого мира – персонажи, места, времена, действия, речи, мысли, конфликты и т. д. Вопреки распространенной в теории фикциональности концепции смешанной онтологии исторических фигур в фиктивном мире (*mixed-bag conception*), т. е. мнению, что в фикциональных текстах наряду с фиктивными элементами могут фигурировать и реальные люди, места или времена⁴⁷, мы здесь исходим из того, что фиктивные миры предполагают онтологическую гомогенность⁴⁸.

Повествуемый мир – тот мир, который создается повествовательным актом нарратора. Но *изображаемый мир*, созданный автором, не исчерпывается повествуемым миром. В него входят также нарратор, его адресат и само повествование. Нарратор, им подразумеваемый слушатель или читатель и повествовательный акт являются в фикциональном произведении изображаемыми и, следовательно, фиктивными⁴⁹. Повествовательное произведение – это произведение, в котором не только повествуется (нарратором) история, но также изображается (автором) повествовательный акт. Таким образом, получается характерная для повествовательного искусства двойная структура коммуникативной системы, состо-

⁴⁷ Поклонник такой концепции – Ципфель [2001]. Он утверждает, что теория общей фиктивности элементов в фикциональном произведении не соответствует реальной картине восприятия текста читателем. В теории Ципфеля наблюдаются, однако, противоречия. Так, с одной стороны, Ципфель различает разные степени реальности в фиктивном мире, с другой стороны, он отказывается от логически следующего из этого вывода о градации фиктивности. Другой недостаток его теории заключается в том, что она предполагает глубокие знания исторических реалий как необходимое условие для понимания текста читателем (т. е. фактически обязывает читателя брать курсы по истории Франции и России, прежде чем взяться за прочтение «Войны и мира»).

⁴⁸ См. подобные позиции: [Халлер 1986] и [Долежел 1989: 230–231].

⁴⁹ Употребление термина «изображение» по отношению к повествовательному акту, нарратору или нарратору (см. главу II) может вызвать сомнение. Здесь этот термин, являющийся эквивалентом нем. *Darstellung*, англ. *representation* и франц. *représentation*, служит выражению отношения как эксплицитного означения (референции), осуществляющегося на основе репрезентативной, или представляющей, функции языка, так и имплицитного означения при помощи экспрессивной и аппеллятивной функций языка [Бюлер 1918/1920; 1934]. Доработка теории Бюлера: [Кайнц 1941]. Обзор разных подходов к функциям языка: [Шмид 19746: 384–386].

ящей из авторской и нарраторской коммуникаций, причем нарраторская коммуникация входит в авторскую как составная часть изображаемого мира⁵⁰.

Схема двойной структуры коммуникации в повествовательном произведении



⁵⁰ Формула «коммуницированная коммуникация» (*kommunizierte Kommunikation*), при помощи которой Дитер Яник [1973: 12] характеризует повествовательное произведение, является несколько упрощенной: коммуницируется не прямо нарраторская коммуникация, а изображаемый мир, в котором она содержится (ср. [Шмид 1974a]).

3. Эстетичность

Чтобы охарактеризовать художественное повествование, необходимо прибегнуть к признаку фикциональности. Но одного этого признака недостаточно. Фикциональность и художественность – понятия не совпадающие. Есть фикциональные повествовательные тексты, которые не относятся к области художественной литературы. Таковы истории, служащие примерами в научной или дидактической работе, текстовые задачи в учебнике по математике, рекламные ролики и т. п. Художественное повествование обладает еще одним признаком – *эстетичностью*, вернее, *эстетической функцией* всего произведения, в котором оно фигурирует как составная часть изображаемого мира. Не намереваясь углубляться в пропасти литературной эстетики, ограничусь некоторыми замечаниями о том, каким образом эстетическая функция произведения влияет на повествование и его восприятие.

Наряду с теоретическими и практическими функциями литературное произведение выполняет также функцию эстетическую. В наборе функций, предопределенных фактурой произведения, эстетическая функция, в принципе, занимает первое место. Это, однако, не исключает, что в некоторые периоды для некоторых реципиентов действительно преобладают теоретические или практические функции. На практике внеэстетические функции часто вытесняют задуманную автором или предназначенную фактурой эстетическую функцию, как и, наоборот, задуманный автором или предназначенный фактурой для внеэстетического (теоретического, идеологического или религиозного) действия текст может некоторыми читателями и в некоторые эпохи восприниматься как текст с преобладающей эстетической функцией (ср. [Мукаржовский 1932; 1938а; 1942]; ср. также [Хватик 1981: 133—141]).

Эстетическое восприятие текста подразумевает напряжение разных воспринимающих сил, как познавательных, так и чувственных, и оно не ограничивается ни тематической информацией текста, ни средствами ее выражения. Это – восприятие целостное, восприятие структуры, включающей взаимодействия содержательных и формальных элементов. В эстетической установке на текст действует презумпция семантической всех его элементов, как тематических, так и формальных (ср. [Лотман 1964; 1970; 1972]). Таким образом, тематические единицы приобретают вторичный смысл, а элементы формальные, сами по себе не имеющие какого бы то ни было референциального значения, наделяются смысловой функцией. С одной стороны, они способствуют порождению эстетического содержания, подчеркивая соотношения между тематическими единицами, высвобождая в этих единицах семантические потенциалы, надстраивая на них новые сцепления в сложном семантическом рисунке произведения. С другой стороны, формальные элементы, совсем прозрачные, как бы невидимые во внеэстетической установке, становятся объектами восприятия, соединяясь с тематическими структурами и образуя с ними сложные «гештальт-качества» (ср. [Шмид 1977]).

Какое значение имеет эстетичность для нарративной структуры и нарратологии? Для того чтобы эстетическая функция действительно преобладала, повествование должно отличаться чертами, вызывающими у читателя эстетическую установку. Это, разумеется, не значит, что нарратор должен повествовать «красиво». Носителем эстетического намерения является, как правило, не нарратор, а изображающий и его, и повествовательный акт автор. А для того чтобы произведение вызвало у читателя эстетическую установку, автор должен организовать повествование таким образом, чтобы оно не было носителем лишь тематической информации, чтобы содержательной стала сама манера повествования. Преобладание эстетической функции требует, чтобы тематические и формальные элементы друг друга мотивировали и оправдывали, способствуя в познавательном и чувственном взаимодействии образованию сложного эстетического содержания.

Фикциональность и эстетичность – это два самостоятельных, независимых друг от друга отличительных признака художественного повествования. Но они сходным образом влияют на восприятие произведения. Как фикциональность, так и эстетичность обуславливают изоляцию произведения, снятие внешней референтности, ослабление непосредственного соотнесения с реальностью. В порядке компенсации оба эти свойства вызывают концентрацию внимания на самом произведении, на его структуре, на внутренней референтности. Под знаком фикциональности и эстетичности отношение вымышленного Наполеона к исторической личности с тем же именем, отношение внутрироманного мира к некоему историческому менталитету (соответствующему, впрочем, в романе «Война и мир» скорее 1860-м годам, когда роман писался, чем реальным наполеоновским временам) становится менее релевантным. Вместо внешних отношений текста к действительности в центре внимания находятся внутритекстовые отношения: с одной стороны, отношения между тематическими элементами, такими как персонажи, действия, ситуации, с другой стороны, между тематическими и формальными элементами.

Под действием фикциональности и эстетичности художественное повествование, однако, связи с внелитературной действительностью не теряет. Изменение отношения художественного произведения к действительности под влиянием эстетической функции чешский структуралист Ян Мукаржовский рассматривает на примере «поэтического обозначения» (*poetické pojmenování*):

Ослабление непосредственного отношения поэтического обозначения к действительности компенсируется тем, что художественное произведение как обозначение глобальное [*pojmenování globální*] завязывает отношения со всем жизненным опытом субъекта, как творящего, так и воспринимающего, в его совокупности [Мукаржовский 1938а: 60]⁵¹.

Как раз в силу того, что фикциональность и эстетичность ослабляют непосредственное отношение произведения к действительности и направляют внимание воспринимающего на внутреннюю референтность и на художественное построение повествования, они способствуют, в конечном счете, оживлению целостного отношения человека к действительности.

⁵¹ Ср. [Хватик 1983].

Глава II. Повествовательные инстанции

1. Модель коммуникативных уровней

Повествовательное произведение отличается, как мы видели, сложной коммуникативной структурой, состоящей из авторской и нарраторской коммуникаций. К этим двум конститутивным в повествовательном произведении уровням добавляется факультативный третий, добавляется в том случае, если повествуемые персонажи, в свою очередь, выступают как повествующие инстанции.

На каждом из описанных трех уровней коммуникации мы различаем две стороны, сторону отправителя и сторону получателя. Употребляя термин «получатель», мы должны учесть немаловажное обстоятельство, в известных коммуникативных моделях нередко упускаемое из виду. Получатель разделяется на две инстанции, которые, даже если они материально или экстенционально совпадают, следует различать с точки зрения функциональной или интенциональной, – адресата и реципиента. Адресат – это предполагаемый или желаемый отправителем получатель, т. е. тот, кому отправитель направил свое сообщение, кого он имел в виду, а реципиент – фактический получатель, о котором отправитель может не знать. Необходимость такого различения очевидна – если письмо читается не адресатом, а тем, в чьи руки оно попадает случайно, может возникнуть скандал.

С начала 1970-х годов коммуникативные уровни и инстанции повествовательного произведения подвергались анализу в разных моделях. Здесь я возвращаюсь к своей модели [Шмид 1973: 20—30; 1974а], которая впоследствии применялась в анализах текстов, обсуждалась, модифицировалась и дорабатывалась в теоретических работах⁵². Одновременно с предложенной мною моделью была опубликована модель Дитера Яника [1973], которую я тогда не мог учесть⁵³. Не были мне тогда доступны и работы польских ученых [Окопиев-Славиньска 1971, Бартошиньский 1971]⁵⁴. В дальнейшем эти труды я учитываю, так же как и отзывы научной критики на предложенную мною модель⁵⁵.

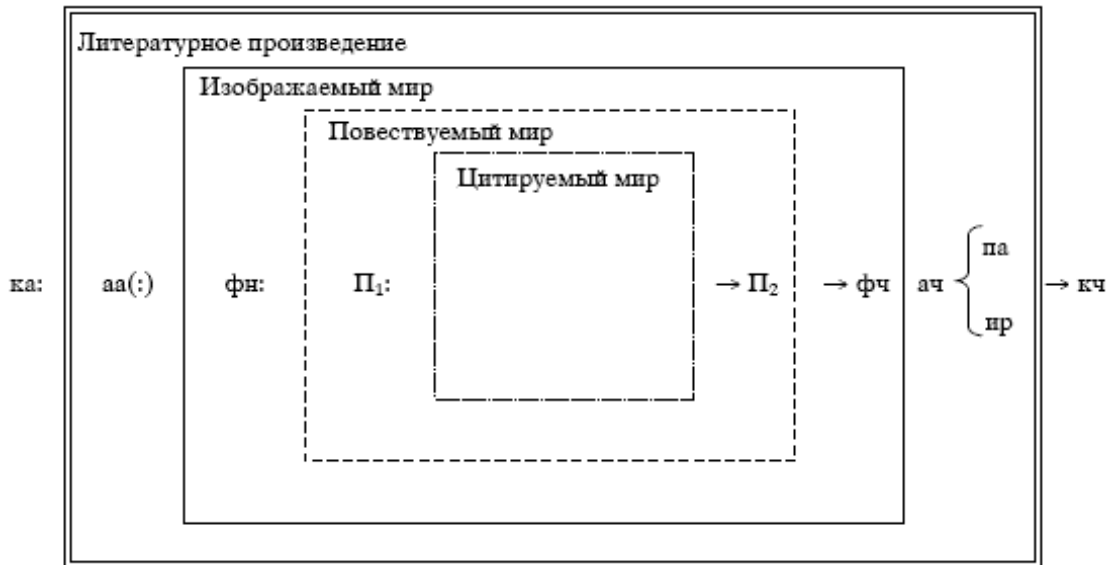
⁵² См.: [Линк 1976: 25; Карманн, Рейс, Шлухтер 1977: 40; Хук 1981: 257—258; Линтфельт 1979; 1981; Диас Аренас 1986: 25, 44; Вестстейн 1991; Пашен 1991:14—22].

⁵³ См. рецензию: [Шмид 1974а] и реплику: [Яник 1985: 70—73].

⁵⁴ См. систематизацию и развитие польских моделей: [Фигут 1973:186; 1975:16].

⁵⁵ См. также «Ответ критикам»: [Шмид 1986].

Модель коммуникативных уровней



Объяснение сокращений и знаков:

ка = конкретный автор

: = создает

aa = абстрактный автор

фн = фиктивный наррататор

→ = направлено к

П₁, П₂ = персонажи

фч = фиктивный читатель (наррататор)

ач = абстрактный читатель

па = предполагаемый адресат произведения

ир = идеальный реципиент

кч = конкретный читатель

2. Абстрактный автор

Конкретные и абстрактные инстанции

Начнем с того уровня и с тех инстанций, которые имеются в каждом сообщении и поэтому не являются специфическими для повествовательного произведения. Это авторская коммуникация, к которой принадлежат автор и читатель. Эти инстанции выступают в каждом сообщении в двух разных видах, в конкретном и в абстрактном.

Конкретный автор – это реальная, историческая личность, создатель произведения. К самому произведению он не принадлежит, а существует независимо от него. Лев Толстой существовал бы, конечно же (хотя, наверное, не в нашем сознании), даже если бы он ни одной строки не написал. *Конкретный читатель*, реципиент, также существует вне читаемого им произведения и независимо от него. Собственно говоря, имеется в виду не один читатель, а бесконечное множество всех реальных людей, которые в любом месте и в любое время стали или становятся реципиентами данного произведения (модель внешней коммуникации: [Шмид 1973: 22]).

Несмотря на то что автор и читатель в их конкретном модусе в состав литературного произведения не входят, они в нем каким-то образом представлены. Любое сообщение содержит имплицитный образ отправителя и адресата. Когда мы слушаем, не видя ни говорящего, ни его собеседника, к кому-то обращенную речь неизвестного нам человека, мы автоматически на основе услышанного создаем для себя представление об отправителе и получателе речи. Вернее – не о получателе самом по себе, но о получателе, каким его предполагает отправитель, т. е. о *предполагаемом адресате*.

Образ отправителя, содержащийся во всяком сообщении, основывается на функции, которую Карл Бюлер сначала [1918/1920] называл *Kundgabe*⁵⁶, позднее [1934] *Ausdruck*, т. е. на *экспрессивной функции языка*. Под этим понятием подразумевается то невольное, ненамеренное самовыражение говорящего, которое имеет место во всяком речевом акте. Слово как знак служит здесь не «символом», опосредующим эксплицитное, референтное обозначение предметов и положений, а «симптомом, признаком, *indicium*» [Бюлер 1934: 28]. Чтобы обозначить этот имплицитный вид изображения на основе невольных, ненамеренных, неарбитрарных, естественных симптоматических знаков, мы будем в дальнейшем пользоваться восходящим к основоположнику семиотики Ч. С. Пирсу (1931—1958) понятием «индекс» или производным от этого понятия термином «индициальные знаки»⁵⁷. В русском языке знаки этого типа называются также «индексными» [Якобсон 1970: 322] или «индексальными».

Сказанное можно применить и к литературному произведению⁵⁸. В нем также при помощи симптомов, индициальных знаков выражается автор. Результат этого семиотического акта, однако, не сам конкретный автор, а *образ* создателя произведения, воплощенный в его творческих актах. Этот образ, который имеет две основы – объективную и субъективную, т. е. который содержится в произведении и реконструируется читателем, я называю *абстрактным автором*⁵⁹.

⁵⁶ Ср. также понятие *Kundgabefunktion*: [Ингарден 1931: 218].

⁵⁷ «Индициальный» – от лат. *index* (род. п. *indicis*) и *indicium*.

⁵⁸ О роли индициальных знаков в семантическом построении литературного произведения: [Червенка 1992].

⁵⁹ Об абстрактном авторе и его эквиваленте *implied author* («имплицитный автор») см.: [Шмид 2008а].

Предыстория понятия «абстрактный автор»

Прежде чем определить понятие абстрактного автора, рассмотрим вкратце его предысторию. Впервые приступил к разработке соответствующей концепции «образа автора» В. В. Виноградов в книге «О художественной прозе» [1930]⁶⁰. Уже в 1927 г., когда он вырабатывал понятие образа автора – сначала под названием «образ писателя», – Виноградов писал жене:

Я же поглощен мыслями об образе писателя. Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это – не лицо «реального», житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это – своеобразный «актерский» лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и все же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (т. е. существовать). Весь вопрос о том, как этот образ писателя реконструировать на основании его произведений. Всякие биографические сведения я решительно отмечаю (цит. по: [Чудаков 1992: 239]).

В поздней работе, напечатанной посмертно, Виноградов [1971: 118] определяет образ автора следующими словами:

Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого.

Добавляя, что в формах сказа «образ автора обычно не совпадает с рассказчиком», Виноградов, однако, допускает мысль, что «образ автора» в принципе может совпадать с нейтральным повествователем. Такое не совсем последовательное разграничение образа автора и нарратора характерно для всего творчества Виноградова⁶¹.

В период возрождения научного литературоведения в России в конце 50-х – начале 60-х годов идея внутритекстового автора была обновлена и развита в работах Бориса Кормана⁶². Исходя из теории «образа автора» Виноградова и опираясь на концепции Бахтина о диалогическом столкновении разных «смысловых позиций» в произведении, Корман создал метод, называемый им «системно-субъектным». Центральным пунктом этого метода является исследование автора как «сознания произведения». Подход Кормана отличается от

⁶⁰ О возникновении теории автора на Западе и в России см.: [Рымарь и Скобелев 1994: 11–59]. О формировании понятия образа автора у Виноградова см.: [Чудаков 1992: 237–243]; о разных гранях осмысления Виноградовым термина «образ автора» см.: [Лихачев 1971; Ковтунова 1982; Иванчикова 1985]. О схождениях и расхождениях Виноградова и Бахтина по вопросу об «образе автора» см.: [Большакова 1998]. Эта исследовательница, очевидно, по оплошности, приписывает цитату из Виноградова [1971] Бахтину, таким образом конструируя для последнего удивительно однозначную и положительную позицию по отношению к дискуссионному для него концепту.

⁶¹ См. отрывки из текстов Виноградова, составленные, переведенные и прокомментированные Х. Гёльц [Виноградов 2008].

⁶² Ср. [Рымарь и Скобелев 1994: 60–102]. О значении теории Кормана для русского литературоведения и о новой ее роли в современной русской нарратологической дискуссии [Тюпа 20016; Тамарченко 2001] см. комментарии Х. Гёльц к составленным и переведенным ею текстам: [Корман 2008].

теорий его предшественников двумя существенными аспектами. В отличие от Виноградова, в работах которого «образ автора» носит облик стилистический, Корман исследует не соотношение стилистических пластов, которыми автор, применяя разные стили, пользуется как масками, а взаимоотношение разных сознаний. Если Бахтин проблему автора разрабатывал преимущественно в философско-эстетическом плане, то Корман сосредоточивается на исследовании поэтики⁶³. Для Кормана автор как «внутритекстовое явление», т. е. «концептированный автор», воплощается при помощи «соотнесенности всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)» [Корман 1977: 120]. В «Экспериментальном словаре» Кормана мы находим следующее сопоставление биографического и «концептированного» автора:

Соотношение автора биографического и автора-субъекта сознания, выражением которого является произведение... в принципе такое же, как соотношение жизненного материала и художественного произведения вообще: руководствуясь некоей концепцией действительности и исходя из определенных нормативных и познавательных установок, реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного (концептированного). Инобытием такого автора, его опосредованием является весь художественный феномен, все литературное произведение [Корман 1981:174].

Существенный вклад в разработку теории внутритекстового автора внес чешский структурализм. Ян Мукаржовский [1937: 314] говорит об «абстрактном, содержащемся в самой структуре произведения субъекте, который является только пунктом, с которого можно обозреть всю эту структуру одним взглядом». В каждом произведении, добавляет Мукаржовский, даже в самом обыкновенном, находятся признаки, указывающие на присутствие этого субъекта, который никогда не сливается ни с какой конкретной личностью, будь то автор или реципиент данного произведения. «В своей абстрактности он предоставляет только возможность проецирования этих личностей во внутреннюю структуру произведения» (там же).

Инстанция, которую Мукаржовский называл «абстрактный субъект», у Мирослава Червенки [1969: 135—137], чешского структуралиста второго поколения, называется «личностью» (*psobnost*) или «субъектом произведения» (*subjekt díla*). Эту «личность» он объявляет «обозначаемым», *signifié*, или «эстетическим объектом» литературного произведения, воспринимаемого как «индекс» в смысле Ч. С. Пирса. «Личность» или «субъект произведения» у Червенки – это единственный принцип, воплощающий динамическое соединение всех семантических пластов произведения. При этом «личностью» не подавляется внутреннее богатство произведения и не приглушается указывающая на конкретного автора личностная окраска (см.: [Штемпель 1978: XLIX—LIII]).

Исследование субъекта произведения в Польше начинается с работ Януша Славиньского [1966; 1967], в которых были развиты концепции как Виноградова, так и Мукаржовского. Сам Славиньский называет виноградовский образ автора «субъектом творческих актов» (*podmiot czynnosci twórczych*) или «отправителем правил речи» (*nadawca regul mówienia*), а Эдвард Бальцежан [1968] употребляет термин «внутренний автор» (*autor wewnętrzny*). Особое значение имеет работа Александры Окопиень-Славиньской [1971],

⁶³ Ср. [Рымарь и Скобелев 1994: 62—63, 72—73].

через посредство Рольфа Фигута [1975] оказавшая немалое влияние на западные модели повествовательной коммуникации. В ее пятиуровневой схеме ролей в литературной коммуникации фигурируют две внетекстовые инстанции отправителя – 1) «автор» (в определении Фигута [1975: 16]: «автор во всех его житейских ролях»), 2) «адресант произведения (диспонент правил, субъект творческих актов)» (у Фигута: «диспонент литературных правил, из которых подбираются и комбинируются соответствующие данному произведению правила; автор в роли создателя литературы вообще»)⁶⁴. Этим двум внетекстовым ипостасям автора противопоставлена внутритекстовая инстанция, которую Окопиень-Славиньска называет «субъектом произведения» (*podmiot utworu*) и которую Фигут определяет как «субъект правил речи во всем произведении, субъект использования литературных правил, действительных для данного произведения». Выделение двух внетекстовых уровней коммуникации оказывается, однако, с систематической точки зрения проблематичным, а с прагматической точки зрения – мало плодотворным в анализе текста.

В западноевропейской и американской нарратологии широко распространено понятие «имплицитного», или «подразумеваемого», автора (*implied author*)⁶⁵, восходящее к американскому литературоведу так называемой *Chicago school* Уэйну Буту [1961]⁶⁶. Вопреки популярным со времен Г. Флобера требованиям к автору проявлять объективность, т. е. нейтральность, беспристрастность и *impassibilité*, Бут подчеркивает неизбежность субъективности автора, необходимость звучания его голоса в произведении:

Когда (реальный автор) пишет, он создает... подразумеваемый [*implied*] вариант «самого себя», который отличается от подразумеваемых авторов, которых мы встречаем в произведениях других людей. <...> тот образ, который это присутствие создает у читателя, является одним из самых значительных эффектов воздействия автора. Как бы автор ни старался быть безличным, читатель неизбежно создаст образ [автора], пишущего той или другой манерой, и, конечно, этот автор никогда не будет нейтрально относиться к каким бы то ни было ценностям [Бут 1961: 70—71].

Критика категории авторства

Понятие подразумеваемого, или абстрактного, автора, широко применяемое на практике, наталкивалось в западной теоретической дискуссии как на решительное одобрение, так и на острую критику. Отрицание всех концепций подразумеваемой в произведении авторской инстанции развивалось в русле общего недоверия к автору с 1940-х годов⁶⁷.

Одним из самых влиятельных факторов этого развития была выдвинутая «новыми критиками» Уильямом К. Уимсаттом и Монро С. Бердсли [1946] критика так называемого «заблуждения в отношении намерения» (*intentional fallacy*)⁶⁸. «Заблуждение», по мнению «новых критиков», возникает тогда, когда толкователь интерпретирует текст, исходя из разъяснений, данных самим поэтом, а также руководствуется сведениями и информацией отно-

⁶⁴ В более поздней работе Фигут [1996: 59] различает даже три внетекстовых проявления адресанта: 1) автор как историческое лицо, 2) автор как романист, 3) автор как сочинитель данного романа.

⁶⁵ Часто встречающийся перевод бутовского понятия *implied author* как «имплицитного» автора – или по-немецки *impliziter Autor* – перемещает акценты. Причастие *implied* подчеркивает содействие читателя, конструирующего образ автора, между тем как прилагательное *implicit* производит впечатление, будто этот образ содержится в произведении в готовом виде.

⁶⁶ О контексте понятия *implied author* ср. [Киндт и Мюллер 1999].

⁶⁷ См. обзор «нападений» на автора: [Яннидис и др. 1999:11—15].

⁶⁸ Обзор дискуссий о «заблуждении в отношении намерения»: [Даннеберг и Мюллер 1983]; см. также: [Даннеберг 1999].

сительно истории создания произведения⁶⁹. Предметом интерпретации является, по мнению представителей «новой критики», не авторский замысел, а литературный текст сам по себе (*the poem itself*), который, зарождаясь, отделяется от автора и ему уже не принадлежит. Поэтому, по их мнению, для интерпретации важны не внетекстовые, а исключительно внутритекстовые факты (*internal evidence*). Бут, который в принципе разделял критику «заблуждения в отношении намерения», преодолел при помощи понятия *implied author* строгий имманентизм и автономистские доктрины «новой критики», исключавшей под знаменем критики всевозможных «заблуждений» и «ересей» не только инстанцию автора, но и «публику», «мир идей и верований», «нарративный интерес» [Бут 1968: 84—85]. Опосредующее понятие внутритекстового «имплицитного» авторства, к которому прибегал Бут, таило в себе возможность говорить о смысле и замысле произведения, не впадая в «интенциональное» заблуждение⁷⁰.

Чрезвычайно влиятельная еще и в наши дни критика авторства была произнесена под лозунгом «смерти автора» во французском постструктурализме⁷¹. Юлия Кристева [1967], исходя из бахтинского понятия «диалогичности», которое она истолковала как «интертекстуальность» (тем самым вводя новый термин в литературоведение), заменила автора как порождающий принцип произведения представлением самодействующего текста, порождающегося в пересечении чужих текстов, которые он поглощает и перерабатывает. Через год после этой декларации Ролан Барт [1968] провозгласил «смерть автора». Если у Кристевой автор предстает только как «сцепление» (*enchaînement*) дискурсов, то Барт ограничивает его функцией «связывания стилей» (*mêler les écritures*). Согласно Барту, в художественном произведении говорит не автор, а язык, текст, организованный в соответствии с правилами культурных кодов своего времени. Идея авторства была окончательно дискредитирована Мишелем Фуко [1969], утверждавшим, что эта историческая концепция служила только регулированию и дисциплинированию обращения с литературой.

«Антиавторские филиппики» [Ильин 1996] постструктуралистов нашли в России лишь ограниченный отклик. Связано это, может быть, с тем, что в русской классической литературе, все еще определяющей культурный менталитет российского общества, доминировал практический этицизм, который усматривал высочайшую ценность в личности и авторстве. Эта этическая тенденция сказывается и в эстетическом мышлении Михаила Бахтина. Недаром молодой философ в скрытой полемике с формализмом опоязовскому лозунгу «Искусство как прием» противопоставил свою этическую формулу «Искусство и ответственность» [Бахтин 1919]⁷².

Абстрактный автор: за и против

Главные возражения против включения в модель коммуникативных уровней абстрактного (или подразумеваемого) автора такие:

1. В отличие от нарратора абстрактный автор является не «прагматической» инстанцией, а семантической величиной текста [Нюннинг 1989: 33; 1993: 9].

2. Абстрактный автор – это только конструкт, создаваемый читателем [Тулан 1988: 78], который не следует персонифицировать [Нюннинг 1989: 31—32].

⁶⁹ Ср. [Палиевская 1996: 48].

⁷⁰ Этот компромиссный характер понятия *implied author*, примиряющего строгий автономизм «новой критики» с признанием авторского присутствия в произведении, был впоследствии не раз предметом критики; см.: [Юль 1980: 203; Лансер 1981: 50; Поллетта 1984: 111; Нюннинг 1993: 16—17; Киндт и Мюллер 1999: 279—280].

⁷¹ О критике изгнания автора см. сборники: «Автор и текст» [Маркович, Шмид [ред.] 1996; см. особенно статьи С. Евдокимовой и М. Фрайзе]; «Возвращение автора» [Яннидис и др. [ред.] 1999].

⁷² Ср. [Тодоров 1997]. О концепции Бахтина об авторстве и ответственности см.: [Фрайзе 1993: 177—220].

3. Абстрактный автор не является участником коммуникации [Риммон-Кенан 1983: 88], каким его моделирует, несмотря на все предостережения от слишком антропоморфного понимания, Сеймор Чэтмен [1978: 151] [Нюннинг 1993: 7—8].

4. Обозначая не структурное, а семантическое явление, понятие абстрактного автора принадлежит не поэтике наррации, а поэтике интерпретации [Дингготт 1993:189].

5. Под вопрос ставится также методология реконструкции абстрактного автора. Бут и поклонники его понятия не указывали – возражают некоторые критики – каким путем читатель добирается от текста к его абстрактному автору [Киндт и Мюллер 2006а, 2006б].

Все эти аргументы убедительны, но исключения категории абстрактного автора из нарратологии не оправдывают. Не случайно многие из критиков на практике продолжают пользоваться этой отвергаемой категорией. Это происходит, очевидно, по той причине, что нет другого понятия, которое бы лучше моделировало своеобразие воплощения авторского элемента в произведении. «Абстрактный автор» обозначает, с одной стороны, существующий независимо от всех разъяснений автора семантический центр произведения, ту точку, в которой сходятся все творческие линии текста. С другой стороны, это понятие признает за абстрактным принципом семантического соединения всех элементов некую творческую инстанцию, чей замысел – сознательный или бессознательный – осуществляется в произведении.

Показательно и то, что те исследователи, которые требуют полного устранения понятия «абстрактный автор» или *implied author*, до сих пор смогли предложить взамен только малоудовлетворительные суррогаты. Так, Ангар Нюннинг [1989: 36] в замену будто бы «терминологически неточного», «теоретически неадекватного» и на практике «непригодного» понятия *implied author* предлагает говорить о «совокупности всех формальных и структурных отношений текста». С. Чэтман [1990: 74—89], хотя и критикует ключевые определения имплицитного автора у Бута с точки зрения антиинтенционализма, сам в основном выступает «в защиту имплицитного автора» и предлагает тем читателям, которые неохотно обращаются к понятию «имплицитный автор», целый ряд суррогатов – «импликация текста» (*text implication*), «инстанция текста» (*text instance*), «рисунок текста» (*text design*) или просто «замысел текста» (*text intent*). Том Киндт и Ханс-Харальд Мюллер [1999: 285—286; 2006а; 2006б] приходят к заключению, что понятие «имплицитного автора» целесообразно заменить понятием «автора». Желаящим не заблуждаться в отношении намерения Киндт и Мюллер предлагают говорить о «замысле текста» (*Textintention*) – тем самым позволяя метонимический сдвиг от автора к произведению, ибо текст замысла не имеет.

Проблема абстрактного автора интересным образом освещается Ж. Женеттом. Теоретик, который в работе «Discours du récit» [1972] сумел вовсе обойтись без абстрактного автора⁷³, в книге «Nouveau discours du récit» посвящает обойденной инстанции целую главу [1983: 93—107]. Обстоятельная аргументация против «полной схемы» инстанций⁷⁴ приводит его к некоторому компромиссу. Сначала Женетт констатирует, что «имплицитный автор» (*auteur impliqué*), который для наррации не специфичен, объекта нарратологии собой не представляет. На вопрос же, «является ли „имплицитный автор“ необходимой и, следовательно, действительной инстанцией между нарратором и реальным автором», Женетт отвечает амбивалентно: в качестве «инстанции фактической» «имплицитный автор» такой необходимой третьей инстанцией не является, но как «инстанция идеальная»

⁷³ Это вызвало обоснованную критику. См., напр.: Риммон [1976: 58]: «Без имплицитного автора трудно разбирать „нормы“ текста, особенно тогда, когда они отличаются от норм нарратора»; Бронзвар [1978: 3]: «Теория наррации исключает писателя, а включает имплицитного автора. <...> Теория наррации может и должна начинаться с имплицитного автора».

⁷⁴ Женетт ссылается на схемы: [Чэтман 1978: 151; Бронзвар 1978: 10; Шмид 1973: 20—30; Хук 1981: 257—258; Линтфельт 1981:13—33].

он вполне мыслим. Женетт принимает «имплицитного автора» в качестве «представления об авторе» (*idée de l'auteur*), которое он считает более пригодным выражением, чем «образ автора»: «Имплицитный автор – это все, что сообщает нам текст об авторе» [1983: 102]. Но делать «нарративную инстанцию» из «представления об авторе», по мнению Женетта, не следует. Тем самым Женетт уже не так далек от представителей «полной схемы», которые не собирались абстрактного автора превращать в «нарративную инстанцию».

Две попытки расщепления абстрактного автора

Ожесточенным противником как *implied author* в модели Бута, так и абстрактного автора в моей модели выступила Мике Бал. Эти лишние понятия, по ее мнению [1981a: 208—209], несут ответственность не только за широко распространенную «неопределенно психологизирующую» трактовку проблемы точки зрения [Бал 1978: 123], но и за неправильное отделение автора от идеологии произведения – обманчивые понятия должны были сделать отвержение текста возможным без осуждения автора, «что представителям автономизма 1960-х годов казалось очень привлекательным» [Бал 1981b: 42]. На фоне такого резкого отклонения вызывает удивление тот факт, что в нидерландской версии своего введения в нарратологию [1978: 125] Бал не только признает существование инстанции, которая находится между конкретным автором и нарратором, но даже предлагает расщепление этой инстанции на две фигуры – на «имплицитного автора» (*implicite auteur*) и «абстрактного автора» (*abstrakte auteur*), отношение которых она демонстрирует в следующей схеме:

имплицитный автор → ТЕКСТ → абстрактный автор

Если первую ипостась автора Бал понимает, согласно определению Бронзвара [1978], как «техническую, перекрывающую инстанцию, вызывающую все другие инстанции к существованию и ответственную за построение всего нарративного текста», то вторая авторская фигура рассматривается, согласно определениям Бута и Шмида, как олицетворение «семантической структуры» текста, как инстанция, являющаяся не «производителем значений», а «результатом семантического анализа текста» [Бал 1978: 124—125]. Однако и та и другая инстанция остаются, по Бал, вне рамок нарратологии.

Необходимость расщепления нашей абстрактной инстанции видит также амстердамский славист Биллем Вестстейн [1984]. Но он проводит дифференциацию несколько иначе, различая «имплицитного автора» и «автора в тексте». Под первым подразумевается «правящее текстом сознание», «нечто „полное“ (набор имплицитных норм, техническая инстанция, ответственная за всю структуру текста)». Второй же является «чем-то фрагментарным», появляющимся только в отдельных лексических признаках или в идеях, высказываемых одним из изображаемых персонажей. Если «имплицитный автор», по мнению исследователя, меняется от текста к тексту, «автор в тексте» остается более или менее неизменным [Вестстейн 1984: 562].

На мой взгляд, ни одна из этих моделей раздвоения абстрактной инстанции не является убедительной. Авторские фигуры, различаемые у Бал, оказываются двумя сторонами одной и той же медали. Определения «производитель» и «результат» только характеризуют ее с разных точек зрения. Как «производитель» значений текста – вернее, как внутритекстовой образ «производителя» – автор предстает с точки зрения созидания произведения. «Результатом» тех же значений текста он является в аспекте рецепции. Это значит: абстрактный автор – это образ автора, создаваемый читателем при соединении всех значений текста. Сам образ автора является результатом семантической деятельности читателя, но содержание этого образа, его изображаемое – это «производитель» как в «техническом», так и в «идеологическом» смысле. Следовательно, та схема критика, в которой «имплицитный автор» поставлен перед текстом, а «абстрактный автор» за ним, моделирует не две различные инстанции,

а лишь смену точки зрения наблюдателя. Различаемые у Бал инстанции являются только воплощением вышеупомянутых объективной и субъективной основ абстрактного автора.

Дихотомия Вестстейна оказывается также проблематичной, поскольку его *implied author* является не чем иным, как правильно понимаемым автором в тексте, т. е. автором, содержащимся во всем тексте, а не только в отдельных предложениях. То явление, однако, которое Вестстейн называет «автор в тексте», – не что иное, как конструкт биографических спекуляций. Не подлежит сомнению, что литературные произведения могут содержать лексические или идеологические «места», где непосредственно звучит голос автора. Но установление таких «мест» находится в зависимости от субъективного прочтения текста и от индивидуальных представлений об авторе. Кроме того, все слова и идеи, представляющие, как кажется, самого автора, в силу их принципиальной фиктивности подвергаются объективизации и релятивизации. Достаточно вспомнить о повествующей инстанции в «Записках из подполья» Ф. Достоевского или о повествующем герое в повести «Крейцера соната» Л. Толстого, которые своими рассказами компрометируют и самих авторов, и их идеологию. Это, конечно, крайние случаи, но они свидетельствуют о принципе. Фрагментарный «автор в тексте», каким его понимает Вестстейн, это не что иное, как фиктивная фигура, наделенная чертами автора и вступающая в конкуренцию с другими фигурами и их смысловыми позициями⁷⁵. В таких случаях конкретный автор делает себя самого или, вернее, часть своей личности, своего мышления фиктивным персонажем, превращая свои личные идеологические, характерологические и психологические напряжения и конфликты в сюжет.

Такая «объективизация» автора в произведении встречается довольно часто. Лермонтовский Печорин, автобиографичность которого так очевидна, что нарратор, вернее, фиктивный автор предисловия романа считает нужным от нее иронически дистанцироваться, является ярким случаем такой самообъективизации автора. Другие примеры – поздние рассказы Толстого «Дьявол» и «Крейцера соната». В них герои воплощают в себе, по всей очевидности, слабости самого автора. Нередко автор ставит эксперимент над самим собой, наделяя фиктивный персонаж отдельными своими чертами.

В русской литературе можно найти много персонажей, которые служат автору средством самопознания, мало того – орудием в преодолении самого себя. Все такие размышления остаются, разумеется, в рамках биографических спекуляций. Но борьба автора с самим собой для читателя чрезвычайно интересна, хотя предметом нарратологии она не является.

Набросок систематического определения

Возьмемся за систематическое определение нашего абстрактного автора. Абстрактный автор – это обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя. Термин «абстрактный» не значит «фиктивный». Абстрактный автор не является изображаемой инстанцией, намеренным созданием конкретного автора. Поэтому вопрос, поставленный Бахтиным [1992: 296] по поводу виноградовского «образа автора» – «когда и в какой мере в замысел автора (его художественную волю) входит создание *образа автора?*», – является неадекватным. Бахтин, очевидно, хотел довести это понятие, к которому он относился, впрочем, далеко не однозначно⁷⁶, до абсурда.

⁷⁵ Другое дело, если конкретный автор появляется в повествуемом мире, как это не раз происходит у Набокова. Впервые это имеет место в романе «Король, дама, валет» (в 12 и 13 главах): герой Франц наблюдает иностранную чету, говорящую на неизвестном ему языке, обсуждающую его, даже произносящую его фамилию, как ему кажется, и у него возникает чувство, «что вот этот проклятый иностранец... знает про него решительно все» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 294). Нарушая границы между фиктивным и реальным миром, автор допускает здесь классический нарративный парадокс, который Ж. Женетт [1972: 244] называет «металепсис».

⁷⁶ О принципиальном принятии Бахтиным [1963: 314] внутритекстовой авторской инстанции свидетельствует следующее определение: «Всякое высказывание... имеет своего автора, которого мы слышим в самом высказывании как творца

Поскольку абстрактный автор изображаемой инстанцией не является, нельзя приписывать ему ни одного отдельного слова в повествовательном тексте. Он не идентичен с нарратором, но представляет собой принцип вымышления нарратора (ср. [Чэтман 1978: 148]) и всего изображаемого мира. У него нет своего голоса, своего текста. Его слово – это весь текст во всех его планах, все произведение в своей сделанности. Абстрактный автор является только антропоморфной ипостасью всех творческих актов, олицетворением интенциональности произведения⁷⁷.

Абстрактный автор реален, но не конкретен. Он существует в произведении не эксплицитно, а только имплицитно, виртуально, на основе творческих следов-симптомов, и нуждается в конкретизации со стороны читателя. Поэтому абстрактный автор имеет двойное существование: с одной стороны, он задан объективно в тексте как виртуальная схема симптомов, с другой, он зависит от субъективных актов прочтения, понимания и осмысления текста читателем. Другими словами, абстрактный автор – конструкт, создаваемый читателем на основе осмысления этим читателем произведения. Упор следует делать не только на слове «конструкт», к чему имеется склонность у некоторых представителей рецептивной эстетики. Не стоит упускать из виду, что конструирование основывается на содержащихся в самом тексте симптомах, объективность которых принципиально ограничивает свободу толкователя. Поэтому следует предпочесть термину «конструкт» понятие «реконструкт».

В качестве симптомов выступают все творческие акты, порождающие произведение: придумывание событий с ситуациями, героями и действиями, внесение определенной логики в действия с более или менее явной философией, включение нарратора и его повествования.

Абстрактный автор неразрывно связан с произведением, индициальным обозначаемым которого он является. Каждое произведение имеет своего абстрактного автора. Конечно, абстрактные авторы разных произведений одного и того же конкретного автора, например Л. Толстого, в определенных чертах совпадают, образуя что-то вроде общего абстрактного субъекта творчества, некий стереотип, в данном примере – «типичного Толстого», тот конструкт, который Ю. Тынянов [1927: 279] называл «литературной личностью» (ср. [Рымарь и Скобелев 1994: 39—42]), а У. Бут [1979: 270] *career author* (ср. [Чэтман 1990: 87—89]). Существуют даже более общие стереотипы автора, относящиеся не к творчеству одного конкретного автора, а к литературным школам, стилистическим направлениям, эпохам, жанрам. Но это принципиальной связи абстрактного автора с отдельным произведением не снимает.

Поскольку конкретизация произведения бывает у различных читателей разной и может варьироваться даже от одного прочтения к другому у одного и того же читателя, то не только каждому читателю, но даже каждому акту чтения в принципе соответствует свой абстрактный автор.

его. О реальном авторе, как он существует вне высказывания, мы можем ровно ничего не знать».

⁷⁷ Бахтин понял мою концепцию абстрактного автора, предложенную мною в свое время в рецензии на «Поэтику композиции» Б. А. Успенского [Шмид 1971], очевидно, не вполне адекватно. В своем конспекте моей рецензии, опубликованном несколько лет тому назад [Бахтин 2002а], он ставит по поводу разных именовании Дмитрия Карамазова («Дмитрий Карамазов», «Дмитрий Федорович», «Митя», «Митенька», «брат Дмитрий» и т. п.) следующий вопрос: «Но как будет звучать имя на языке „абстрактного автора“ (может быть, официально, по документам „Дмитрий Федорович Карамазов“?). Есть ли у „абстрактного автора“ свой особый язык (код)?» [Бахтин 2002а: 418]. Тем самым Бахтин подразумевает, очевидно, что в моей теории допускается мысль о наличии у абстрактного автора собственного языка. Это не соответствует действительности. С другой стороны, сам Бахтин придерживается позиции, сходной с моей. Комментатор записных тетрадей Бахтина Л. А. Гогтишвили [2002: 661] указывает, что «если здесь (т. е. в выше цитированном отрывке) наличие у автора собственного слова проблематизированно „мягко“ (в форме вопроса <...>), то в других фрагментах выставлен принципиальный тезис об отсутствии у автора собственного слова». Но как раз этот тезис полностью совпадает с той позицией, которую я в свое время занимал в рецензии на Успенского и которую продолжаю занимать по сегодняшний день.

Абстрактного автора можно определить с двух сторон, в двух аспектах – во-первых, в аспекте произведения, во-вторых, в аспекте внетекстового, конкретного автора. В первом аспекте абстрактный автор является олицетворением конструктивного принципа произведения. Во втором аспекте он предстает как след конкретного автора в произведении, как его внутритекстовый представитель.

Отношение между конкретным и абстрактным автором, однако, не следует представлять в категориях отражения или отображения, к чему соблазняет термин «образ автора». Внутритекстового представителя также не следует моделировать как рупор конкретного автора, что подсказывает термин «имплицитный автор».

Как мы видели, нередко писатель производит в вымысле эксперимент, подвергая свои убеждения испытанию. Таким образом, он осуществляет в произведении те возможности, которые в жизни должны остаться нереализованными, проявляя радикальное отношение к определенным явлениям, которое он во внехудожественном контексте по разным причинам никогда не стал бы проявлять. Абстрактный автор может предстать перед читателем в идеологическом аспекте значительно радикальнее и одностороннее, чем конкретный автор был в действительности, или, выражаясь осторожнее, чем мы представляем его себе по историческим свидетельствам или просто по традиции.

Такая радикализация абстрактного автора наблюдается, например, в поздних произведениях Л. Толстого. Как нам известно по биографиям, поздний Толстой сам был в некоторых своих идеях не так глубоко убежден, как его абстрактные авторы, воплощающие в себе только одну из сторон толстовского мышления и преувеличивающие ее.

Наблюдается и обратный феномен – абстрактный автор по своему духовному горизонту может превысить идеологически более или менее ограниченного конкретного автора. Ф. Достоевский, например, в своих поздних романах проявляет удивительное понимание разных идеологий, которые он как публицист резко оспаривает. Отсюда, наверное, происходит парадоксальный тезис Бахтина о «полифоническом романе», где голос автора якобы звучит на равных правах с голосами героев.

Последний роман Достоевского показывает еще и другое явление – двойственность абстрактного автора. В идеологическом плане абстрактный автор «Братьев Карамазовых» преследует цель теодицеи. В то же время в романе осуществляется противоположная тенденция, которая выявляет в теодицее надрыв автора. Таким образом, в романе разыгрывается борьба между двумя идеологическими позициями, колебание между *pro* и *contra*, проявляются два абстрактных автора – 1) верующий или всеми силами старающийся верить (Достоевский I) и 2) сомневающийся (Достоевский II) (ср. [Шмид 1996]).

Абстрактный автор, конечно, не является инстанцией, отправляющей сообщение. Поэтому в нашей схеме двоеточие, символизирующее акт создания и отправления, появляется в скобках. Тут возникает вопрос: зачем вообще вносить в модель коммуникативных уровней инстанцию, которая не является ни участником коммуникации, ни специфическим моментом повествовательного произведения? Не лучше ли ограничиться автором и нарратором, как считают многие нарратологи?

Существование этой инстанции, принадлежащей не к изображаемому миру, а к произведению, бросает объектную тень на нарратора, часто считаемого хозяином положения, свободно распоряжающимся семантическим потенциалом произведения. Присутствие абстрактного автора в модели повествовательной коммуникации выявляет *изображаемость* нарратора, его текста и выражаемых в нем значений. Эти значения приобретают свою конечную (разумеется, в рамках произведения) смысловую установку только на уровне абстрактного автора.

Процесс семантического построения произведения абстрактным автором соответствует иерархии, обозначенной на схеме коммуникативных уровней. Воспроизводя речи

персонажей, нарратор использует персональные знаки и значения как обозначающие, которые выражают его собственные нарраториальные значения. Подобное имеет место и в отношении между нарратором и абстрактным автором. Знаки, конституирующиеся в процессе повествования – между прочим, на основе персональных знаков, – используются автором в целях выражения своей смысловой позиции. Высказывания персонажей и нарратора выражают персональное или нарраториальное содержание и тем самым способствуют выражению смыслового замысла абстрактного автора. Семантическую иерархию в повествовательном произведении можно выразить в следующей схеме:

$$\begin{array}{l}
 \text{П: } Sa_{\text{П}} \Leftrightarrow Se_{\text{П}} \\
 \text{Н: } \underbrace{S_{\text{П}} \in Sa_{\text{Н}} \Leftrightarrow Se_{\text{Н}}}_{\underbrace{\hspace{10em}}} \\
 \text{А: } \hspace{10em} S_{\text{Н}} \in Sa_{\text{А}} \Leftrightarrow Se_{\text{А}}
 \end{array}$$

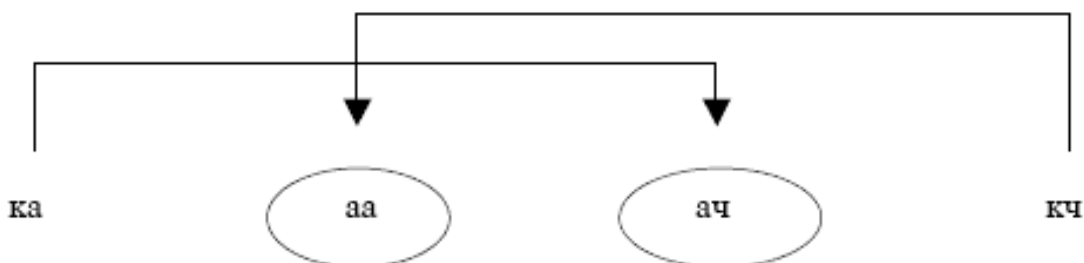
Схему следует читать таким образом: знаки (S , *signes*), конституируемые взаимоотношением (\leftrightarrow) обозначающих (Sa , *signifiants*) и обозначаемых (Se , *signifiés*) на уровне персонажей (П), т. е. $S_{\text{П}}$, входят (\in) в обозначающие на уровне нарратора ($Sa_{\text{Н}}$), которые, в свою очередь, соотносятся с обозначаемыми на этом уровне ($Se_{\text{Н}}$). Аналогичное соотношение существует между уровнями нарратора и абстрактного автора (А). Знаки, конституируемые на уровне нарратора ($S_{\text{Н}}$) помимо прочего путем использования знаков на уровне персонажей, используются автором с целью выражения своего замысла. Таким образом, семиотические процессы на одном уровне, охватывающие взаимоотношения между обозначающими и обозначаемыми на данном уровне, употребляются в качестве обозначающих на следующем по иерархии уровне.

3. Абстрактный читатель

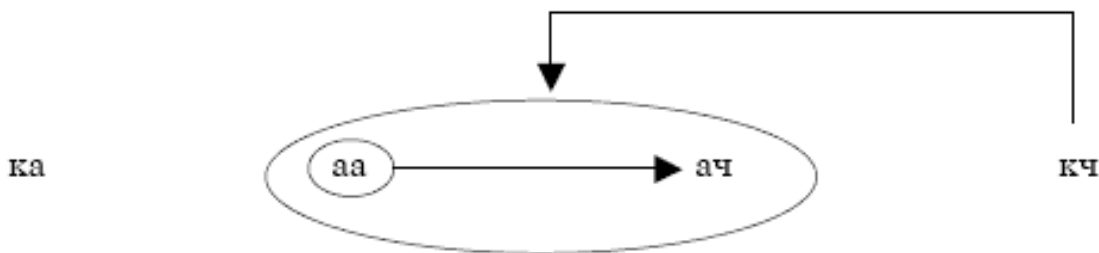
Абстрактный читатель как атрибут абстрактного автора

С правой стороны нашей схемы эпической коммуникации напротив абстрактного автора находится *абстрактный читатель*. Конечно, никакого контакта между этими абстрактными величинами, которые, как мы видели, являются не «прагматическими» инстанциями, а семантическими реконструкциями, не существует. Абстрактный читатель – это ипостась представления конкретного автора о своем читателе.

Здесь напрашивается обманчивая симметрия – если абстрактный автор является образом конкретного автора, созданным конкретным читателем, то абстрактный читатель может показаться образом конкретного читателя, созданным конкретным автором. Эту конфигурацию можно было бы изобразить при помощи следующей схемы (где стрелки обозначают акты реконструкции, а эллипсы – реконструируемое):



Дело, однако, обстоит несколько сложнее. Не конкретный автор, о намерениях которого мы мало знаем, а созданное им произведение или абстрактный автор – источник проекции абстрактного читателя. Представление о получателе входит в совокупность свойств реконструируемого конкретным читателем абстрактного автора. Это представление, как и другие свойства абстрактного автора, присутствует в тексте только имплицитно, в его фактуре. Следовательно, абстрактный читатель зависит от индивидуальной экспликации, т. е. от прочтения и понимания текста конкретным читателем, не в меньшей мере, чем сам абстрактный автор. Поэтому мы должны исправить данную схему следующим образом:



Предыстория понятия «абстрактный читатель»

Об абстрактном читателе бытует ряд разных понятий. Уже в книге Бута [1961] фигурирует «подразумеваемый читатель» (*implied reader*) как эквивалент *implied author* на стороне получателя. Вольфганг Изер [1972; 1976] определяет «имплицитного читателя» (*impliziter Leser*) – как он переводит термин *implied reader* – как «вписанную в тексты структуру»:

Имплицитный читатель реальным существованием не обладает, потому что он воплощает целостность предварительных ориентировок, которые фикциональный текст предоставляет своим возможным читателям как условие рецепции. Следовательно, имплицитный читатель основывается не на некоем эмпирическом субстрате, а только на самой структуре текстов [Изер 1976: 60].

Польский ученый Михал Гловиньский [1967] предлагал понятие «виртуальный реципиент» (*wirtualny odbiorca*), выделяя две его разновидности, различие которых обосновывается разными способами презентации смысла: «пассивного читателя» (*czytelnik bierny*), довольствующегося принятием более или менее явно выражаемого в произведении смысла, и «активного читателя» (*czytelnik czynny*), активно реконструирующего завуалированный разными приемами смысл.

Мирослав Червенка [1969: 138—139] характеризует «личность адресата» (*osobnost adresata*) следующим образом:

Если субъект произведения является коррелятом актов творческого выбора, то семантическая целостность того, к которому обращено произведение, предстает как набор необходимых способностей понимания, способностей употреблять те же коды и развивать их аналогично созданию говорящего, способностей превращать потенциальность произведения в эстетический объект. <...> И адресат произведения конкретным лицом не является. Он постулируется самим произведением, он является свойственными произведению нормой и идеалом.

После того как Эрвин Вольф [1971] ввел в дискуссию термин «задуманный читатель» (*intendierter Leser*), Гунтер Гримм [1977: 38—39] разделил эту инстанцию на «воображаемого читателя» (*imaginiertes Leser*) и «концепционального читателя» (*konzeptioneller Leser*). Умберто Эко пишет в своей книге «Lector in fabula» [1979] о «читателе-модели» (*lettore modello*). В России Рымарь и Скобелев [1994: 119—121] вслед за Б. О. Корманом употребляют понятие «концепированный» читатель. Сам Корман [1977: 127] противопоставляет «автору как носителю концепции произведения» соответствующую инстанцию «читателя как постулируемого адресата, идеальное воспринимающее начало»:

Инобытием... автора является весь художественный феномен, который предполагает идеального, заданного, концепированного читателя. Процесс восприятия есть процесс превращения реального читателя в читателя концепированного.

Определение абстрактного читателя

Несмотря на то, что все эти термины относятся к содержащемуся в тексте образу читателя, их применение выдвигает различные черты и функции абстрактного читателя. В большинстве случаев онтологический и структурный статус обозначаемой абстрактной инстанции недостаточно ясен, и ее определяют то как адресата автора (или произведения), то как адресата нарратора. Поэтому целесообразно уточнить содержание понятия и сферу его употребления.

Начнем с того, что абстрактный читатель принципиально никогда не совпадает с фиктивным читателем, т. е. с адресатом нарратора. Такое совпадение допускается Ж. Женеттом [1972: 267] и Ш. Риммой [1976: 55, 58], которые отождествляют «экстрадиегетического нарратора» (т. е. адресата, к которому обращается безличный всеведущий и вездесущий

нарратор, не принадлежащий – по Женетту – к фиктивному миру) с «виртуальным» или «имплицитным» читателем. Женетт, подтверждающий в «Новом дискурсе» [1983: 95] это совпадение, приветствует его как «экономия», которой «очень обрадовался бы Оккам». Но эта экономия понятий возможна только на основе женеттовской системы, в которой «экстрадиегетический» нарратор рассматривается не как фиктивная инстанция, а занимает место отсутствующего абстрактного автора. По Женетту [1983: 92], «экстрадиегетический» нарратор даже совпадает «целиком» с автором, причем с автором не «имплицитным» (*implicite*), а «эксPLICITным». Конечно, чем ближе фиктивный нарратор к абстрактному автору в отношении идеологии и оценки, тем сложнее на практике провести четкое различие между смысловыми позициями фиктивного и абстрактного читателей. Тем не менее разница между ними остается в силе. Границу между фиктивным миром, к которому принадлежит всякий нарратор, как бы нейтрален или объективен он ни был, и реальностью, к которой принадлежит при всей его виртуальности абстрактный читатель, перешагнуть нельзя – или же можно только в случае нарративного парадокса.

Под понятием «абстрактный читатель» подразумевается здесь содержание того образа получателя, которого (конкретный) автор имел в виду, вернее, содержание того авторского представления о получателе, которое теми или иными индициальными знаками зафиксировано в тексте.

Незафиксированный в тексте «задуманный» читатель (*intendierter Leser* в терминологии Ханнелоре Линк [1976: 28] и Гунтера Гримма [1977: 38–39]), который существует только в представлении конкретного автора и которого можно реконструировать исключительно по высказываниям последнего и по внетекстовой информации, элементом произведения не является. Такой читатель принадлежит только к сфере конкретного автора, в замысле которого он и фигурирует. Прекрасный пример неосуществленного авторского замысла, т. е. несовпадения задуманного автором читателя и действительно содержащегося в произведении читателя, приводит Х. Линк [1976: 28]: многие листовки, сочиненные в 60-е годы в Германии студентами-марксистами, были обращены к немецким рабочим с целью довести настоящие их интересы до их же сознания. Кодировка таких посланий соответствовала, однако, не сознанию рабочих, а сознанию адресантов, т. е. студентов-марксистов.

Предполагаемый адресат и идеальный реципиент

В зависимости от тех функций, которые автор придает читателю, следует провести различие между двумя разновидностями этой подразумеваемой инстанции⁷⁸.

Во-первых, абстрактный читатель – это *предполагаемый, постулируемый адресат*, к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято читателем. В этой функции абстрактный читатель является носителем предполагаемых у публики фактических кодов и норм. Адресат поздних романов Достоевского, например, подразумевается как читатель, не только владеющий русским языком и способный к прочтению и осмыслению романа, но и знакомый со всеми стилевыми оттенками русского языка, обладающий тонким чутьем для языкового проявления разных смысловых позиций. Более того, подразумеваемый адресат хорошо знает русскую литературу, имеет высокую интертекстуальную компетентность, знает философские течения века, имеет, по крайней мере, общее представление об истории европейской мысли и знаком с основными общественными дискурсами XIX века. Конкретный читатель, отстающий от этих ожиданий, способен осуществить заданный в романе смысл только частично. Автор, конечно, может ошибаться в пред-

⁷⁸ См.: [Шмид 1974а: 407] и вслед за ним: [Линтфельт 1981:18; Ильин 1996в].

полагаемых у публики нормах и кодах. Так, например, он может заблуждаться в отношении мировоззренческой позиции большинства современников, он может переоценивать литературную компетентность своих читателей или их способность к оценке эстетического новаторства. Нередко случается, что автор не имеет успеха, потому что он кодирует свой текст не соразмерно с нормами, принятыми у публики.

Во-вторых, абстрактный читатель – это образ *идеального реципиента*, осмысляющего произведение идеальным образом с точки зрения его фактуры и принимающего ту смысловую позицию, которую произведение ему подсказывает. Таким образом, поведение идеального читателя, его отношение к нормам и ценностям фиктивных инстанций целиком предопределены произведением. Подчеркнем – не волей конкретного автора, а зафиксированными в произведении и гипостазируемыми в абстрактном авторе творческими актами. Если в данном произведении противоречащие друг другу смысловые позиции находятся в иерархическом напряжении, то идеальный реципиент отождествляется с той инстанцией, которая в этой иерархии занимает самое высокое место. Если же позиция ведущей инстанции релятивируется в аспекте абстрактного автора, идеальный реципиент солидаризируется с ней лишь настолько, насколько это допускается целостным смыслом произведения. Хотя позиция идеального реципиента, как мы установили, и предопределена произведением, степень идеологической конкретности такого предопределения варьируется от автора к автору. Если произведения авторов-проповедников могут требовать определенного осмысления, то для авторов-экспериментаторов, как правило, допустимы разные толкования. У Л. Толстого диапазон допускаемых произведением позиций, несомненно, уже, чем, например, у Чехова.

Разница между указанными двумя ипостасями абстрактного читателя – предполагаемым адресатом и идеальным реципиентом – тем важнее, чем своеобразнее идеология произведения, чем больше оно апеллирует к принятию не общепризнанного мышления. В позднем творчестве Л. Толстого идеальный реципиент явно не совпадает с предполагаемым адресатом. Если последний характеризуется только такими общими чертами, как владение русским языком, знание общественных норм конца XIX века и умение читать литературное произведение, то первый отличается рядом специфических идиосинкразии и смысловой позицией толстовства.

Отличие абстрактного читателя от фиктивного категориально, даже в том случае, если абстрактный читатель в отношении мировоззренческих вопросов не так уж далек от фиктивного. Фиктивный читатель, как правило, фигурирует только как личность, реагирующая непосредственно на явления жизненного и этического характера. Абстрактный же читатель этическими реакциями не ограничивается, хотя и они вполне могут быть допустимы или даже предусматриваемы. Как идеальный реципиент он призван в первую очередь занимать эстетическую позицию в отношении к произведению, а не какую-либо позицию по жизненным, этическим, философским вопросам.

По поводу этой концепции абстрактного читателя [Шмид 1973: 1974] в научной критике выдвигались возражения, касающиеся не столько разделения этой инстанции на предполагаемого адресата и идеального реципиента, сколько мнимого принуждения, которому подвергает конкретного читателя концепция идеального реципиента. По мнению Япа Линтфелта [1981: 18], мои определения лишают конкретного читателя свободы:

Эти определения Шмида подразумевают, что «текст программирует свое прочтение». Согласно такой концепции чтение ограничивается «субъективным регистрированием организации смысла, существующей уже до чтения». Итак, Шмид забывает указывать на то, что конкретный читатель может осуществлять также другое чтение, не соответствующее чтению идеальному, заданному абстрактным читателем.

Ян ван дер Энг [1984: 126—127] также требует для конкретного читателя больше свободы и участия в процессе осмысления произведения, чем, на его взгляд, предусматривает моя концепция абстрактного читателя. Реципиент, пишет ван дер Энг, не только свободен конкретизировать и углублять чувственные, эмоциональные и когнитивные содержания произведения по-своему, он также обнаруживает проецированием этих содержаний на действительность, на философские, религиозные, психологические взгляды такие смысловые аспекты, которые в произведении не были явными или даже задуманными.

В своих записных тетрадях 1960-х и 1970-х годов Михаил Бахтин отзывается критически о понятии идеального читателя или слушателя:

Это, конечно, не *эмпирический* слушатель и не психологическое представление, образ слушателя в душе автора. Это – абстрактное идеальное образование. Ему противостоит такой же абстрактный идеальный автор. При таком понимании, в сущности, идеальный слушатель является зеркальным отражением автора, дублирующим его [Бахтин 2002б: 427].

Эти слова являются, как предполагает комментатор записных тетрадей Л. А. Гогтишвили [2002: 674], «критической аллюзией» к конспекту моей рецензии на «Поэтику композиции» Б. А. Успенского [Шмид 1971], составленному Бахтиным [2002а] спустя короткое время после выхода рецензии из печати. В рецензии речь шла о том, что абстрактный читатель как идеальный реципиент совершает динамику авторской позиции и не остается, как постулировал Успенский, в инерции [Шмид 1971: 132]. Бахтин возражает против понятия идеального реципиента:

Он (т. е. идеальный реципиент) не может внести ничего *своего*, ничего нового в идеально понятое произведение и в идеально полный замысел автора. Он в том же времени и пространстве, что и сам автор <...>, поэтому он не может быть *другим* (или чужим) для автора, не может иметь никакого избытка, определяемого дружеством [Бахтин 2002б: 427—428].

Концепция абстрактного читателя как идеального реципиента не постулирует, разумеется, обязательности заданного идеального смысла, который читатель может и должен осуществлять. Нет сомнения, что прочтение, противоречащее подразумеваемой в произведении рецепции, может увеличить содержательность произведения. Но дело в том, что в каждом произведении в более или менее явном виде содержатся указания на его идеальное прочтение. Такое идеальное прочтение только в редких случаях состоит в конкретном однозначном осмыслении. Как правило, оно предстает как широкий диапазон допускаемых функциональных установок, индивидуальных конкретизации и субъективных пониманий. Внутритекстовым носителем идеального прочтения и является абстрактный читатель как идеальный реципиент. Предусматривать его как содержащийся в тексте абстрактный образ еще не значит ограничивать свободу конкретного читателя или принимать какое-нибудь решение о допустимости фактического осмысления текста конкретным читателем.

4. Фиктивный нарратор

Повествовательный нарратив, как мы уже отмечали, отличается от миметического нарратива тем, что реальная коммуникация, охватывающая автора, изображаемый мир и читателя, как бы повторяется внутри изображаемого мира в структуре «фиктивный нарратор – повествуемый мир – фиктивный адресат». Рассмотрим сначала инстанцию адресанта изображаемой нарраторской коммуникации – фиктивного нарратора.

Повествователь – рассказчик – нарратор

В западном литературоведении принято называть адресанта фиктивной нарраторской коммуникации нарратором (лат., англ., польск. *narrator*, фр. *narrateur*, исп., порт, *narrador*; ит. *narratore*). В русском литературоведении употребляются два различных термина – «повествователь» и «рассказчик». Их различие определяется по-разному⁷⁹. То по грамматической форме или, вернее, по критерию идентичности или неидентичности повествующей и повествуемой инстанции: «повествователь» излагает события «от третьего лица», «рассказчик» – «от первого» [Хализев 1988: 236], то по мере выявленности: «повествователь» – «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», «рассказчик» – «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» [Корман 1972: 33—34].

В общем научном словоупотреблении термин «повествователь» служит обозначению инстанции более или менее «объективной» с идеологической точки зрения, безличной, стоящей близко к автору. Для того чтобы подчеркнуть эту близость, нередко используется составное понятие «автор-повествователь». В широком обиходе термин «повествователь» нередко смешивается с понятиями «автор» и «образ автора». Так, в самом распространенном в советскую эпоху справочнике по литературоведению «Словарь литературоведческих терминов» термины «образ повествователя» и «образ автора» даны как синонимы. Их общее значение определяется как «носитель авторской (т. е. не связанной с речью к.-л. персонажа) речи в прозаическом произведении» [Тимофеев 1974: 248]. Такое неразличение изображающего автора и изображаемого повествователя наблюдается в русском литературоведении и по сей день. По замечанию Е. В. Падучевой [1996: 202], «термины повествователь и образ автора (а иногда и просто автор) используются в научной литературе как синонимы».

Термин «повествователь» используется иногда как понятие функциональное, т. е. как обозначение носителя повествовательной функции. Это имеет место, например, в обобщающем труде Н. А. Кожевниковой «Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв.» [1994: 3], где констатируется, что повествователем может быть автор или рассказчик. Это значит, что, по мнению исследовательницы, как повествующая инстанция может выступать и сам автор (что в корне расходится с нашей концепцией изображаемости повествования).

Термин «рассказчик» чаще всего обозначает инстанцию более или менее «субъективную», личную, совпадающую с одним из персонажей или принадлежащую миру повествуемых событий. В отличие от стилистически нейтрального «повествователя» «рассказчик» характеризуется некоторым специфическим, маркированным языковым обликом.

Однако между полярными типами «объективного», безличного, стилистически нейтрального, близкого к авторской смысловой позиции «повествователя» и «субъективного», личного, стилистически маркированного, занимающего специфическую оценочную позицию «рассказчика» простирается широкий диапазон переходных типов, четкое разграни-

⁷⁹ См. обзор: [Тамарченко 1999а: 282—287].

чение которых невозможно и вряд ли целесообразно. Ввиду неоднозначного употребления понятий «повествователь» и «рассказчик» и наделенности их разными признаками я предпочитаю пользоваться чисто техническим термином «нарратор», индифферентным по отношению к оппозициям «объективность» – «субъективность», «нейтральность» – «маркированность» и т. д. Понятие «нарратор», подобно другим латинским названиям деятелей, таким как «ауктор», «актор» и т. д., является сугубо функциональным, т. е. оно обозначает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам.

Чтобы избежать антропоморфизма и психологизма, Р. Барт [1966: 19] именует нарратора «бумажным существом». А К. Хамбургер [1968: 111–154] заменяет понятие «нарратор» (отвергаемое ею как «метафорическое лжеописание») понятием «флуктуирующей повествовательной функции» *ifluktuiierende Erzählfunktion*), которая проявляется то как речь нарратора, то как монолог или диалог персонажей, то как несобственно-прямая речь. Но эта полная деперсонализация понятия «нарратор» не соответствует нашему восприятию повествовательной инстанции. Нарратор конституируется в тексте и воспринимается читателем не как абстрактная функция, а как субъект, неизбежно наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и языка. Как раз субъектность нарратора и обуславливает его притягательность в литературе. В истории изучения нарратора с самого начала упор был сделан на его призматической функции, которая дает нам мир – по приведенным выше словам К. Фридемана [1910: 26] – «не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума».

Этот «созерцающий ум» не следует, разумеется, идентифицировать с живой человеческой фигурой, наделенной обычной для человека компетентностью. Нарратор может быть сконституирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые потаенные уголки сознания персонажей. Он может предстать и с подчеркнуто сниженной, по сравнению с автором, компетентностью, как это имеет место в случае сказа.

Нарратор может быть едва уловимым, сливаясь с абстрактным автором. Но как бы объективен, безличен он ни был, нарратор всегда предстает как субъект, наделенный более или менее определенной точкой зрения, которая сказывается, по меньшей мере, в отборе тех или иных элементов из «происшествий» для повествуемой «истории» (под «происшествиями» подразумевается исходный нарративный материал, под «историей» – результат отбора отдельных элементов; подробнее см. гл. IV).

Нарратор может быть также сконституирован непоследовательно, его образ может колебаться. Наглядный пример колеблющегося образа нарратора мы находим в «Братьях Карамазовых». Чаще всего нарратор в этом романе выступает как вездесущая, всеведущая, заглядывающая в самые интимные уголки души персонажей безличная инстанция. Однако местами, зачастую в очень важных отрывках (например, в прологе «От автора»), он превращается в ограниченного в своем знании хроникера, сообщающего, как на первый взгляд может показаться, много лишнего. В связи с таким колебанием различна и степень выявленности нарратора, присутствие которого то отчетливо ощущается, то полностью забывается⁸⁰.

Эксплицитное и имплицитное изображение нарратора

Какими средствами автор создает ощущение присутствия нарратора? Иначе говоря – как может нарратор изображаться? Мы различаем два основных способа его изображения – *эксплицитное* и *имплицитное*.

⁸⁰ О колеблющемся образе нарратора в «Братьях Карамазовых» см.: [Мэтло 1957; Буш 1960; Мейер 1971; Шмид 19816].

Эксплицитное изображение основывается на самопрезентации нарратора. Нарратор может называть свое имя, описывать себя как повествующее «я», рассказывать историю своей жизни, излагать образ своего мышления, как это делает, например, Аркадий Долгорукий в романе Достоевского «Подросток». Эксплицитное изображение, однако, не обязательно выражается в подробном самоописании. Уже само употребление местоимений и форм глагола первого лица представляет собой самоизображение, хотя и редуцированное.

Если эксплицитное изображение является факультативным приемом, то имплицитное имеет фундаментальный, обязательный характер. Эксплицитное изображение, там где оно имеется, надстраивается над имплицитным и не может существовать без него.

Имплицитное изображение осуществляется с помощью симптомов, или индициальных знаков, повествовательного текста. Эти знаки основываются, как мы уже видели, на экспрессивной функции языка, т. е. на функции *Kundgabe* или *Ausdruck* [Бюлер 1918/1920; 1934]. В индициальном изображении нарратора участвуют все приемы построения повествования:

1. Отбор элементов (персонажей, ситуаций, действий, в их числе речей, мыслей и восприятий персонажей) из «происшествий» как из нарративного материала для создания повествуемой истории.

2. Конкретизация, детализация подбираемых элементов.

3. Композиция повествовательного текста, т. е. составление и расположение подбираемых элементов в определенном порядке.

4. Языковая (лексическая и синтаксическая) презентация подбираемых элементов.

5. Оценка подбираемых элементов (она может содержаться имплицитно в указанных выше четырех приемах либо может быть дана эксплицитно).

6. Размышления, комментарии и обобщения нарратора.

Имплицитный образ нарратора – это результат взаимодействия указанных шести приемов. Нарратор, таким образом, является конструктом, составленным из симптомов повествовательного текста. Собственно говоря, он является не кем иным, как носителем указываемых свойств.

Релевантность этих приемов для изображения нарратора не одинакова в каждом произведении. В одних произведениях нарратор может изображаться преимущественно индексами в планах подбора, конкретизации и композиции элементов, в других он может быть представлен прежде всего стилистическими средствами, а в третьих его образ может основываться на его (эксплицитных или имплицитных) оценках, на его комментариях, размышлениях и т. п.

Черты нарратора, указываемые индексами, также могут быть разными. Он может характеризоваться, например, в следующих отношениях:

1. Модус и характер повествования (устность или письменность, спонтанность или неспонтанность, разговорность или риторичность).

2. Нарративная компетентность (всеведение, способность к интроспекции в сознание героев, вездесущность или отсутствие таких способностей).

3. Социально-бытовой статус.

4. Географическое происхождение (присутствие региональных и диалектных признаков речи).

5. Образованность и умственный кругозор.

6. Мироззрение.

Личность нарратора

Нарратор может обладать ярко выраженными чертами индивидуальной личности. Но он может быть также безличным носителем какой-либо оценки, например, иронии по отношению к герою, и не быть наделенным какими-нибудь индивидуальными чертами⁸¹.

Систематическое осложнение образа нарратора имеет место в русской прозе 1920-х годов, отличающейся, как показывает Н. А. Кожевникова [1971: 1994], «гипертрофией» двух противоположных стилевых тенденций – «литературности», проявляющейся больше всего в «орнаментальной» прозе, и «характерности», воплощающейся с наибольшей полнотой в сказе. Поэтическая, «орнаментальная» стилизация дискурса, характерная для нее игра со всякого рода эквивалентностями, тенденция к ритмизации, метафоризации и т. п. затрудняет создание представления о едином, личностном нарраторе. В результате установки на орнаментальность происходит ослабление характерности и тем самым понижается естественная мотивированность повествовательного текста, т. е. обусловленность его чертами личности нарратора. В качестве примера можно привести начало рассказа Е. И. Замятина «Ловец человеков»:

Самое прекрасное в жизни – бред, и самый прекрасный бред – влюбленность. В утреннем, смутном, как влюбленность, тумане – Лондон бредил. Розово-молочный, зажмурясь, Лондон плыл – все равно куда.

Легкие колонны друидских храмов – вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей-кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, выплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы: «Роллс-Ройс, авто» – и потухли. Опять – тихим, смутным кругом: кружево затонувших башен, колыхающаяся паутина проволок, медленный хоровод на ходу дремлющих черепахов. И неподвижной осью: гигантский каменный фаллос Трафальгарской колонны (Замятин Е. И. Избр. произв. М., 1989. С. 304).

Текст этот лишен каких бы то ни было стилистических признаков, указывающих на стоящего за ним человека с социально-бытовой, психологической и языковой характеристикой.

Экспрессивность дискурса становится еще сложнее, когда орнаментально-поэтические структуры сочетаются со средствами сказа, который нацелен на создание индивидуального образа нарратора. Подобное сочетание литературного синтаксиса, поэтической ритмизации и звуковой фактуры со средствами фольклорной сказовой стилизации создается в «Гибели Егорушки» раннего Л. Леонова:

Каб и впрямь был остров такой в дальнем море ледяном, за полуночной чертой, Ньюньюг остров, и каб был он в широту поболее семи четвертей, – быть бы уж непременно поселку на острове, поселку Нель, верному кораблюному пристанищу под угревой случайной скалой. Место голо и унынно, отдано ветру в милость, суждено ему стать местом широкого земного отчаянья. Со скалы лишь сползают робкие к морю три ползучие, крадучись, березки, три беленькие. Приползли морю жаловаться, что-де

⁸¹ Редукция нарратора, сводящая его к ироническому голосу, чаще всего наблюдается в «персональном» повествовании, т. е. там, где наррация ориентирована на точку зрения персонажа. Примером может служить повесть Ф. М. Достоевского «Вечный муж» (см. ниже).

ночи коротки, а ветры жгучи... Море не слушает, взвонем играет, вспять бежит (Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1969. С. 116).

Впрочем, и сам сказ может иметь тенденцию к рассеянности образа нарратора. У Гоголя, например, сказ далеко не всегда мотивируется психологией и стилем личной инстанции и часто выходит за границы характерности, превращаясь в мозаику или монтаж стилистических жестов, гетерогенность которых исключает психологическое единство личностного нарратора⁸².

Антропоморфность нарратора

Проблематику личности нарратора нужно отличать от проблематики его антропоморфности. Повествующая инстанция может быть личностной, но в то же время не быть человеком. Это тот случай, когда повествование ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временной точки зрения, ограниченной возможностями единичного человека. Всеведущий и вездесущий нарратор – богоподобная инстанция, которая в нарратологической традиции не раз обозначалась как «олимпийская» [Шипли [ред.] 1943: 439—440].

С другой стороны, нарратор может стоять «ниже» человека, быть животным. Классический пример повествующего животного – это «Золотой Осел» Апулея, роман, восходящий, как и греческий параллельный текст Лукиана («Лукий, или Осел»), к греческим «Метаморфозам» Лукия из Патр. Во всех этих текстах нарратор повествует в образе осла, в которого он был превращен в наказание за излишнее любопытство. В европейской литературе имеется множество других примеров повествующих животных. Такая традиция развивается под влиянием жанровых особенностей басни и сказки. Один из образцов из художественной литературы – это «Разговор двух собак» (из цикла «Назидательные новеллы» Сервантеса), где собака Берганса рассказывает своему другу псу Сипиону историю своей жизни. Этот разговор был как бы продолжен в повести-диалоге «Известие о новейшей судьбе собаки Берганса» Э. Т. А. Гофмана, создавшего в «Житейских воззрениях кота Мурра» другой классический образец повествующего животного. Линию эту можно продолжить вплоть до «Исследований собаки» и «Доклада перед академией» Ф. Кафки. В последнем произведении очеловеченная обезьяна докладывает о своем «обезьяньем прошлом».

Все эти «звериные» нарраторы являются «ненадежными» (*unreliable*), неадекватно воспринимающими человеческую действительность, только на первый взгляд⁸³. На самом деле повествующие животные – зоркие наблюдатели человеческих нравов, служащие авторам орудием остранения. Очевидно это становится в «Холстомере» Л. Толстого, где старый мерин, делящийся своим опытом в мире людей с более молодыми лошадьми, является рупором философии автора:

Слова «моя лошадь» относились ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова «моя земля», «мой воздух», «моя вода». Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я, не переставая, думал об этом, и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они

⁸² См. [Виноградов 1926а; Ханзен-Лёве 1978: 274—278]. О сказе и его типах см. ниже, главу V.

⁸³ Не совсем ясное понятие «ненадежного» нарратора было создано У. Бутом [1961]. Согласно его определению, следует говорить о «ненадежном» нарраторе в том случае, когда нормы нарратора и «имплицитного» автора не совпадают. По новейшим определениям, в свете «когнитивной» теории, мерилом ненадежности должен служить не «имплицитный» автор, а конкретный читатель (ср. [Нюннинг 1998; 1998 [ред.]; 1999]).

любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы; даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: *мое*. И тот, кто про наибольшее число вещей, по этой условленной между ними игре, говорит: *мое*, тот считается у них счастливейшим (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 26. С. 19—20).

В качестве нарратора фигурируют иногда даже вещи. Примером может служить роман американского писателя Томаса Пинчона (Th. Pynchon) «Радуга гравитации» («Gravity's Rainbow», 1973), где имеется длинный отрывок, рассказываемый электрической лампочкой по имени «Лампочка Билли» («Billy the Bulb»).

Любопытный случай повествующего не-человека – это «Плоская страна. Роман многих измерений» («Flatland. A Romance of Many Dimensions», 1884) английского автора викторианских времен Эдвина А. Абботта⁸⁴. В роли нарратора выступает здесь геометрическая фигура – квадрат: господин Квадрат, житель Плоской страны, повествует не только о нормальной жизни в условиях двухмерного мира, но и о трех его экскурсиях в чужие миры. В своего рода видении он посетил сначала «Линейную страну» («Line-land»), где король – самая длинная линия и где каждая линия обречена вечно смотреть на соседнюю линию, а потом он путешествовал даже в «Точечную страну» («Pointland»), мир без измерений, житель которого мнит себя единственным существующим, всемогущим – богом. Еще интереснее поездка в мир трех измерений, куда господина Квадрата увозит нездешнее существо. Вернувшись в «Плоскую страну», Квадрат старается убедить соотечественников в существовании пространственного мира. Но напрасно – круги, хозяева в Плоской стране, объявляют его сумасшедшим и сажают в тюрьму.

Выявленность нарратора

В каждом ли повествовательном произведении присутствует нарратор? Целесообразно ли говорить о нарраторе даже тогда, когда повествовательный текст не обнаруживает никаких индивидуальных черт фиктивного адресанта, кроме разве что способности рассказывать ту или иную историю? На эти вопросы даются разные ответы, которые, согласно Мари-Лор Рьян [1981], можно свести к трем основным подходам.

Сторонники первого из них не признают никакой принципиальной разницы между сильно выявленным нарратором и нарратором с нулевой степенью индивидуальности. Такая позиция характерна для франкоязычных нарратологов, исходящих из того, что абсолютно безличного повествования, т. е. безнарраторской наррации, вообще не существует (ср. [Ильин 1996а]).

Второй подход, который широко распространен в англоязычной нарратологии (вслед за [Лаббоком 1921] и [Фридманом 1955]), напротив, акцентирует различие между «личным» и «безличным» повествованием. Последнее представлено «всеведущим повествованием» классического романа XIX в. и «анонимным повествовательным голосом» некоторых романов XX в., например у Г. Джеймса и Э. Хемингуэя. Один из представителей этого подхода, Сеймор Чэтман [1978: 34, 254], рассматривает безличное повествование в рассказах Хемингуэя, где повествовательный текст сведен к некомментирующему изложению фактов, как «не-наррацию» (*nonnarration*), в которой фигурирует, как это ни парадоксально, «не-нарра-

⁸⁴ За указание на произведения Пинчона и Абботта благодарю членов гамбургского Центра нарратологии М. Клеппера и В. Шернуса.

тор» (*nonnarrator*). Промежуточную позицию между «не-нарратором» и «явным нарратором» (*overt narrator*) занимает, по Чэтману, «скрытый нарратор» (*covert narrator*). Сторонники тезиса о возможности неприсутствия нарратора ориентируются, как правило, на тексты с последовательной перспективизацией с точки зрения персонажа. По их мнению, в формах несобственно-прямой речи отсутствует нарраторская стихия, и задача повествования в таких «нарративах без нарратора» выполняется персонажами или некоей «повествовательной функцией» [Хамбургер 1957:1968; Банфильд 1973; 1978a; 19786; 1983].

Третий подход, выдвинутый самой Рьян в духе теории «речевых актов», заключается в компромиссе между первым и вторым подходами: «понятие нарратора является логической необходимостью всех фикциональных текстов, но в случае безличного повествования оно не имеет психологической основы». Если сторонники первого подхода рассматривают безличного нарратора как «индивидуальное, хотя бы и неизвестное человеческое существо», а сторонники второго отрицают логическую необходимость его, то, с точки зрения Рьян [1981: 519], безличный нарратор предстает как «абстрактный конструктор, лишенный человеческого измерения».

Мне ближе всего первый подход. Компромисс, предложенный Рьян, я не могу принять по трем причинам.

1. Рьян, как и представители других подходов, смешивает проблему личностности нарратора с проблемой его выявленности. Как мы видели, нарратор как повествующая инстанция может быть сильно выявлен, как в рассказе Леонова, не обладая между тем личностным единством, не имея личных человеческих черт. Выявленность нарратора основывается на присутствии в тексте индициальных знаков, в то время как личностное единство его образа – на схождении всех симптоматических линий в одном гомогенном облике.

2. Не приемлем дихотомический подход к трактовке выявленности. Степень выявленности не сводится лишь к двум полярным возможностям, таким как «личностность» или «безличностность», «объективность» или «субъективность» и т. п. Выявленность образует континуум, распространяющийся между максимальным и минимальным присутствием индициальных знаков. Минимальное присутствие, однако, никогда нулевым не становится. В конечном счете даже хемингуэевский тип наррации (или «не-наррации», по Чэтману) не лишен определенных признаков оценки, если даже не эксплицитной, то, по крайней мере, имплицитной, основывающейся на подборе, конкретизации и композиции повествуемых элементов (прежде всего реплик персонажей). Что же касается языка, не является ли подчеркнутая сухость, скудость, редуцированность хемингуэевской наррации также специфической чертой, выражающей определенный тип нарратора?

3. Утверждение Рьян [1981: 523], что в «безличном» повествовании «субститут говорящего» (*substitute speaker*), т. е. нарратор, и «действительный говорящий» (*actual speaker*), т. е. автор, так близки, «что читателю не приходится реконструировать нарратора как автономное сознание, стоящее между сознанием автора и сознанием персонажей», мне кажется упрощающим. Минимально выявленные, казалось бы, «объективные» нарраторы, повествующие целиком персонально, т. е. излагающие события с точки зрения персонажей, нередко оставляют при передаче внутренней речи персонажа следы переакцентировки, иронической интонации, знаки своей добавочной, чаще всего противоположной оценки. Это происходит в тексте прежде всего при помощи подбора, конкретизации, комбинации и языкового оформления отдельных слов и фраз из текста персонажа.

В качестве примера переакцентировки слов персонажа нарратором можно привести начало повести Ф. Достоевского «Вечный муж», составленное почти исключительно из отрезков текста героя, которые излагаются то в завуалированном виде, посредством несобственно-прямой или несобственно-авторской передачи, то в открытом виде, при помощи прямой цитаты:

Пришло лето – и Вельчанинов, сверх ожидания, остался в Петербурге. Поездка его на юг России расстроилась, а делу и конца не предвиделось. Это дело – тяжба по имению – принимало предурной оборот. Еще три месяца назад оно имело вид весьма несложный, чуть не бесспорный; но как-то вдруг все изменилось. «Да и вообще все стало изменяться к худшему!» – эту фразу Вельчанинов с злорадством и часто стал повторять про себя. <...> Квартира его была где-то у Большого театра, недавно нанятая им, и тоже не удалась; «все не удавалось!» Ипохондрия его росла с каждым днем; но к ипохондрии он уже был склонен давно (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 9. С. 5).

Многие объяснения, предлагаемые «объективным», казалось бы, нарратором («Поездка его на юг России расстроилась»; «Это дело – тяжба по имению – принимало предурной оборот»; «как-то вдруг все изменилось»; «Квартира его... тоже не удалась»; «Ипохондрия его росла с каждым днем; но к ипохондрии он уже был склонен давно»), оказываясь в контексте не только заимствованными из сознания героя, но и мало оправданными. Каждой из приводимых мотивировок противоречит действительная причинно-следственная связь мотивов, обнажающаяся постепенно в течение наррации (ср. [Шмид 1968]). Происходящие из сознания героя «псевдообъективные» объяснения⁸⁵ нарратор акцентирует иронически, как бы тем самым намекая на свою собственную оценочную позицию, которая в тексте эксплицитно не выражена. В дальнейшем акцентировка подсказывается частым употреблением кавычек, служащих маркировке чужого слова и, в связи с этим, дистанционности нарратора:

Это был человек много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти, и вся эта «старость» – как он сам выражался – пришла к нему «совсем почти неожиданно». <...> В сущности это были чаще и чаще приходившие ему на память, «внезапно и бог знает почему», иные происшествия... Вдруг, например, «ни с того ни с сего» припомнилась ему забытая – и в высочайшей степени забытая им фигура добренького одного старичка чиновника, седенького и смешного, оскорбленного им когда-то... И когда теперь припомнил «ни с того ни с сего» Вельчанинов о том, как старикашка рыдал... (там же. С. 5—8).

Смысловая позиция этого нарратора осуществляется почти исключительно на материале чужого сознания и чужой речи. Тем не менее присутствует она как имплицитно изображаемая позиция «автономного ума»⁸⁶. Идентифицировать самого автора – конкретного или абстрактного – с носителем этой позиции нет основания. Ирония не обязательно является указателем самой высокой позиции в оценочной иерархии.

Итак, обобщить позицию по выше поставленным вопросам можно следующим образом. Повествовательный текст не может быть полностью свободным от признаков. Поскольку текст неизбежно содержит индексы имплицитного изображения, хотя бы в самой

⁸⁵ Ср. в этой связи понятия Лео Шпитцера [1923а] «псевдообъективная мотивация» и «псевдообъективная речь», применяемые к роману Шарля Луи Филиппа «Бюбю с Монпарнаса», где многие обосновывающие предложения, хотя и появляются в речи нарратора, все же выражают мысли действующих персонажей, доводы, на которые те ссылаются.

⁸⁶ Еще радикальнее, чем Рьян, оспаривает автономный статус нарратора Юрген Петерсен [1977: 176—177], считающий, что всякий нарратор «от третьего лица», в отличие от нарратора «от первого лица», как бы субъективен он ни был, принципиально лишен «персональности» (*Personalität*), т. е. «повествующий медиум не предстает в сознании читателя как персону». В случае иронической оценки, постулирует Петерсен, ирония касается только повествуемого, никак не характеризует нарратора, «потому что тот, не имея персональности, не может иметь и никаких свойств характера». Не движется ли такая аргументация по порочному кругу?

редуцированной форме, мы исходим из того, что в каждом повествовательном произведении неизбежно присутствует нарратор⁸⁷.

Абстрактный автор или нарратор?

Если содержащиеся в повествовательном тексте индициальные знаки выражают как абстрактного автора, так и нарратора, то в каждом конкретном случае возникает вопрос, к какой именно из этих двух инстанций следует отнести найденные индексы. Это – герменевтическая проблема, которая должна решаться в ходе анализа текста. И все же можно найти общую закономерность, которая дает возможность ориентироваться даже в том случае, когда имеется парадоксальная игра с повествовательными уровнями (характерная, в частности, для нарративов постмодернизма).

Вымысливание излагаемых происшествий и излагающего их нарратора – это дело автора. В этом плане все индексы указывают на абстрактного автора как на конечную ответственную инстанцию. Подбор повествуемых элементов из происшествий, соединение этих элементов друг с другом для создания конкретной истории, их оценка и обозначение – все эти операции свидетельствуют о нарраторе, в компетентность которого они входят.

Если в словесной ткани повествования проявляется нарратор, то языковое оформление диалогов характеризует персонажей. Во всех словесных проявлениях персонажей, однако, присутствует и доля нарратора, который подбирает слова героев и, в случае косвенной и несобственно-прямой речи, передает их, в большей или меньшей степени подвергая их нарраториальной обработке (см. главу V).

Все акты, в которых так или иначе выражается нарратор, в конечном счете выступают также индексами абстрактного автора, созданием которого и является нарратор. Но акты персонажей и нарратора приобретают инициальную функцию для абстрактного автора не прямо, а с некоторым преломлением, со сдвигом, который мы учитывали в модели семантической иерархии (ср. выше с. 60). Выражению авторской позиции служит не только сама нарраторская позиция, но и ее взаимоотношения с нарраторским выражением и нарраторским содержанием. В свою очередь, нарраторское выражение основывается, помимо всего прочего, и на взаимоотношениях между выражением и содержанием в репликах персонажей.

Наконец, следует здесь отметить разницу между индициальным присутствием нарратора и абстрактного автора. Индексы, указывающие на нарратора, осуществляют замысел автора. С их помощью автор изображает нарратора, делая его фиктивной инстанцией, своим объектом. Индексы, указывающие на самого автора, являются, как правило, не намеренными, а невольными. Ведь автор обычно не намеревается изображать самого себя, превращать себя в фиктивную фигуру. Самовыражение автора, как правило, столь же произвольно, как и невольное самовыражение любого говорящего.

Типология нарратора

С самого начала в центре внимания нарратологии оказалась типология нарратора и его точки зрения, разветвляющаяся все больше и больше. Если Перси Лаббок [1921] различал четыре типа нарратора или точки зрения, а Норман Фридман [1955] – восемь, то немецкий ученый Вильгельм Фюгер [1972] приходит на основе трех комбинированных критериев к типологии, охватывающей уже 12 типов (см. [Линтфельт 1981: 111—176]). Между тем

⁸⁷ В книге о Достоевском [1973: 26] я придерживался еще другой позиции, допуская тогда возможность полного отсутствия симптомов и, тем самым, безнарраторского нарратива. Это подверглось справедливой критике [де Хаард 1979: 98; Харвег 1979: 112—113; Линтфельт 1981: 26; Пенцкофер 1984: 29]. При этом де Хаард [1979: 98] отметил, что такая позиция не совместима с моей моделью коммуникативных уровней и с теорией текстовой интерференции.

систематика таких дифференцированных типологий не всегда убедительна, и их польза не очевидна. В них, как правило, смешиваются и подменяют друг друга тип нарратора и тип точки зрения. Лежащие в основе типологии критерии нередко определяются недостаточно четко, а типам, определенным при помощи умозрительных критериев, не всегда соответствует реальный случай в литературе. Все эти три недостатка наблюдаются в типологии Фюгера, которая больше всего страдает от амбивалентности основной антитезы «внешняя позиция» (*Außenposition*) – «внутренняя позиция» (*Innenposition*) нарратора. Как и Эрвин Лейбфрид [1970: 245—248], у которого заимствована эта дихотомия, Фюгер смешивает две разные вещи: 1) участие нарратора в повествуемой истории, 2) точку зрения нарратора. Такая двусмысленность обусловлена тем, что как Лейбфрид, так и Фюгер употребляют понятие «нарратор» в крайне широком смысле как обозначение «центра ориентации», которым может быть и собственно нарратор как повествующая инстанция, и персонаж как воспринимающая инстанция, «рефлектор» (термин Г. Джеймса). Разумеется, такое расширительное толкование ключевого понятия лишает ясности основанную на нем типологию.

Как схема различений, имеющая эвристический, а не онтологический характер, типология нарратора должна быть проста и должна учитывать только элементарные критерии, не претендуя на статус исчерпывающей картины исследуемого явления. В основе такой типологии нарратора (категория точки зрения рассматривается нами отдельно) должны лежать следующие критерии и типы (некоторые из них пересекаются или частично совпадают):

<i>Критерии</i>	<i>Типы нарратора</i>
способ изображения	эксплицитный — имплицитный
диегетичность	диегетический — недиегетический
степень обрамления	первичный — вторичный — третичный
степень выявленности	сильно — слабо выявленный
личностность	личный — безличный
антропоморфность	антропоморфный — неантропоморфный
гомогенность	единый — рассеянный
выражение оценки	объективный — субъективный
информированность	всеведущий — ограниченный по знанию
пространство	вездесущий — ограниченный по местонахождению
интроспекция	внутринаходимый — вненаходимый
профессиональность	профессиональный — непрофессиональный
надежность	ненадежный (<i>unreliable</i>) — надежный (<i>reliable</i>)

Первичный, вторичный и третичный нарратор

По месту, которое нарратор занимает в системе обрамляющих и вставных историй, мы различаем *первичного* нарратора, т. е. повествователя обрамляющей истории, *вторичного* нарратора, повествователя вставной истории, *третичного нарратора* и т. д.⁸⁸

Примеры всех трех типов нарратора мы находим в «Станционном смотрителе» Пушкина. Первичный нарратор – это сентиментальный путешественник, который повествует о трех своих посещениях почтовой станции. Вторичный нарратор – станционный смотритель Самсон Вырин, рассказывающий путешественнику историю об увозе своей бедной дочери Дуни. Как третичные нарраторы выступают в рассказе Вырина немецкий лекарь, который рассказывает обманутому отцу о своем сговоре с Минским, и ямщик, сообщающий о поведении Дуни, уехавшей с гусаром.

Само собою разумеется, что прилагательные «первичный», «вторичный» и т. д. не означают никакой иерархической градации. Дело здесь исключительно в степени обрамления (того, что по-английски называется *embedding*). Конечно, вторичный нарратор «Тысячи и одной ночи» Шехерезада важнее первичного нарратора, как и повествующий мерин в рассказе Л. Толстого «Холстомер» привлекает к себе больший интерес, чем первичный нарратор, который повествует о нем. Вообще говоря, нередко первичные нарраторы служат просто мотивировкой вставных историй⁸⁹.

Повествуемое в речи вторичного нарратора образует мир, который я предлагаю назвать *цитируемый мир*, так как эта речь фигурирует как цитата в речи первичного нарратора. Цитатность вторичных и всех дальнейших вставных рассказов может быть актуализирована различными способами: стилистическим приближением вторичной речи к речи первичного нарратора, комментирующими вкраплениями последнего и, прежде всего, использованием первичным нарратором вторичного рассказа в своих целях.

Технические проблемы введения вторичных рассказов остро осознавал Ф. Достоевский. Так, в записных тетрадях к роману «Подросток», колеблясь между рассказами «от третьего и первого лица», автор взвешивает выгоды и невыгоды той или другой техники:

Если *от Я*, то придется меньше пускаться в развитие идей, которых подросток, естественно, не может передать так, как они были высказаны, а передает только суть дела (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. С. 98).

Хотя нарратор-подросток, озабоченный эффектом, производимым его стилем на читателя, вполне аутентично воссоздает черты речи других персонажей как в аспекте содержания, так и в аспекте стиля, его не перестает волновать вопрос о мотивировке своих полномочий:

Рассказ бедной женщины был в иных местах и бессвязен. Расскажу, как сам понял и что сам запомнил (там же. Т. 13. С. 142).

⁸⁸ Эти термины (*primary, secondary, tertiary narrator*) введены Бертилем Ромбергом [1962: 63]. Они кажутся мне более удобными, чем сложная система терминов, введенных Женеттом [1972: 237—241]: «экстрадиегетическое» повествование (= первичное повествование), «диететическое», или «интрадиегетическое», повествование (= вторичное повествование), «метадиегетическое» повествование (= третичное повествование). Префикс *мета-* в последнем термине означает, по объяснению Женетта [1972: 238, примеч. 1], «переход на вторую ступень». Позднее Женетт [1983: 61] защищает этот термин от оправданной, с моей точки зрения, критики [Бал 1977а; 24, 35; 1981б; Риммон 1983: 92, 140]. Нецелесообразно усложнять несложное явление рамочных структур терминологией, резко противоречащей обычному словоупотреблению. О преимуществе традиционной терминологии ср. также: Ян и Ньюнинг [1994: 286–287].

⁸⁹ Об основных типах отношений между обрамляющими, первичными и вставными, вторичными историями см.: [Леммерт 1955: 43—67; Женетт 1972: 242—244].

Рассказ вторичного нарратора Макара Долгорукого о купце Скотобойникове, выдержанный в архаично-народном сказе и отражающий религиозное мышление Макара, решительно выходит за границы языкового и умственного кругозора подростка. Недостаточность мотивировки признана и им самим (первичным нарратором), и автором романа:

Желающие могут обойти рассказ, тем более что я рассказываю его слогом (там же. С. 313).

Диегетический и недиегетический нарратор

Главным в определении типов нарратора является противопоставление *диегетического* и *недиегетического* нарратора. Эта дихотомия характеризует присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира – в *плане повествуемой истории*, или *диегесиса*⁹⁰, и в *плане повествования*, или *экзегесиса*⁹¹.

Диегетическим будем называть такого нарратора, который повествует о самом себе как о фигуре в диегесисе. 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 как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах. Его существование ограничивается планом повествования, «экзегесисом»⁹².

Диегетический нарратор распадается на две функционально различаемые инстанции – *повествующее «я»* и *повествуемое «я»*⁹³, между тем как недиегетический нарратор фигурирует только в экзегесисе.

	<i>диегетический нарратор</i>	<i>недиегетический нарратор</i>
<i>экзегесис</i>	+ (повествующее «я»)	+
<i>диегесис</i>	+ (повествуемое «я»)	–

Говорить о том, что диегетический нарратор «входит во внутренний мир текста», как это делает Е. В. Падучева [1996: 203], можно только с некоторой оговоркой. Нарратор как повествующая инстанция остается вне рамок «внутреннего», вернее, повествуемого мира. В повествуемый мир входит только более раннее «повествуемое я» нарратора.

⁹⁰ Под «диегесисом» (от греч. διήγησις «повествование») я разумею «повествуемый мир». Прилагательное «диегетический» означает «относящийся к повествуемому миру». Понятие «диегесис» имеет в современной нарратологии другое значение, нежели в античной риторике (ср. [Веймар 1997]). У Платона понятие «диегесис» обозначает «собственно повествование», в отличие от «подражания» (мимесиса) речи героя. Новое понятие было введено теоретиком кинематографического повествования Этьен Сурио [1951; 1990: 581], определявшим понятие *diégèse* как «изображаемый в художественном произведении мир». Женетт [1972: 278—279] определяет это понятие, заимствованное из работ по теории кино, в обычном словоупотреблении как «пространственно-временной универсум, обозначаемый повествованием», а слово «диегетический» в обобщенном виде – как «то, что относится или принадлежит к [повествуемой] истории».

⁹¹ Понятие «экзегесис» (от греч. ἐξηγησις «объяснение», «истолкование»), употребляемое в «Грамматике» Диомеда (IV век н. э.) как синоним слов *παράγγελμα* и *narratio* для обозначения собственно повествования, относится к тому плану, в котором происходит повествование и производятся всякого рода сопровождающие изложение истории объяснения, истолкования, комментарии, размышления или метанарративные замечания нарратора.

⁹² Отправляясь от античного словоупотребления, Е. В. Падучева [1996: 203] именует недиегетического нарратора «экзегетическим». Но введенное ею противопоставление «экзегетический – диегетический» не совсем правильно моделирует асимметричность этих двух типов нарратора. «Диегетического» нарратора, собственно говоря, следовало бы назвать «экзегетическим-диегетическим», поскольку он фигурирует и в том и в другом плане. Так как принадлежность к экзегесису не является признаком различительным, здесь отдается предпочтение чистой оппозиции бинарных признаков «диегетический – недиегетический».

⁹³ В немецкоязычной теории эти инстанции называются обычно «повествующим» и «переживающим» «я» (*erzählendes – erlebendes Ich*) (ср. [Шпитцер 1928а: 471] и независимо от него: [Штанцель 1955: 61—62]). В англоязычной науке эти термины были переведены как *narrating– experiencing self* (ср. [Кон 1981:180]).

Недостаточно точно и утверждение Любомира Долежела [1973а: 7], что нарратор бывает иногда «идентичным» с одним из персонажей действия. С персонажем идентичен не нарратор как нарратор, т. е. повествующее «я», а его прежнее повествуемое «я». Невозможно согласиться и с выводом, сделанным Долежелом, что с превращением нарратора в участника повествуемых действий персонаж перенимает характерные для нарратора функции «изображения» (*representation*) и «контроля» (*control*), причем оппозиция между нарратором и персонажем снимается. У Долежела здесь происходит смешение функциональных признаков с материальными. Нарратор как носитель повествовательной функции становится персонажем (или актором) лишь тогда, когда о нем повествует нарратор более высокой степени, а персонаж (актор) может стать нарратором только тогда, когда он приобретает функцию вторичного нарратора.

Противопоставление «диегетический – недиегетический» соответствует, по сути дела, женеттовской оппозиции «гомодиегетический – гетеродиегетический» [Женетт 1972: 253]. Но терминология Женетта, требующая внимательного читателя и дисциплинированного «пользователя», обнаруживает в систематике и словообразовании некую неясность: что именно является «одинаковым» или «различным» в «гомодиегетическом» и «гетеродиегетическом» нарраторе? Кроме того, префиксы *гетеро-* и *гомо-* легко перепутать с *экстра-*, *интра-* и *мета-*, префиксами, обозначающими степень, т. е. первичность, вторичность, третичность нарратора⁹⁴. Для женеттистов, количество которых и в России возрастает после выхода в свет перевода «Фигур» [Женетт 1998], приведу таблицу соотношения названий основных типов нарратора:

<i>Терминология Женетта</i>	<i>Предлагаемая терминология</i>
экстрадиегетический-гетеродиегетический нарратор	первичный недиегетический нарратор
экстрадиегетический-гомодиегетический нарратор	первичный диегетический нарратор
интрадиегетический-гетеродиегетический нарратор	вторичный недиегетический нарратор
интрадиегетический-гомодиегетический нарратор	вторичный диегетический нарратор
метадиегетический-гетеродиегетический нарратор	третичный недиегетический нарратор
метадиегетический-гомодиегетический нарратор	третичный диегетический нарратор

Наше противопоставление «диегетический – недиегетический», основывающееся на участии лица нарратора в двух планах нарратива, призвано заменить традиционную, но вызывающую много недоразумений оппозицию «нарратор от первого лица» (*Ich-Erzähler*) – «нарратор от третьего лица» (*Er-Erzähler*). Грамматическая форма не должна лежать в основе типологии нарратора, поскольку любой рассказ ведется, собственно говоря, от первого лица, даже если грамматическое лицо в тексте выражено не эксплицитно. Не наличие форм первого лица, а их функциональная отнесенность является различительным признаком: если «я» относится только к акту повествования, то нарратор является недиегетиче-

⁹⁴ Впрочем, диегетического нарратора можно было бы назвать «интрадиегетическим», поскольку он фигурирует как повествуемое «я» в диегесисе, а недиегетического – «экстрадиегетическим», так как он остается вне диегесиса. Но в этом случае получилась бы полная путаница с широко распространенной терминологией Женетта, у которого *интра-* и *экстра-* обозначают другие структуры.

ским, если же «я» относится то к акту повествования, то к повествуемому миру – диететическим.

В соответствии с двойным существованием диететического нарратора, фигурирующего как актер в диегесисе и как нарратор в экзегесисе, употребление грамматических форм первого лица может относиться и к тому, и к другому плану.

<i>тип нарратора</i>	<i>отнесенность форм первого лица</i>
недиететический	«я» ⇒ экзегесис
диететический	«я» ⇒ экзегесис + диегесис

В недиегетическом повествовании нередко наблюдается полное отсутствие форм первого лица. Это, однако, не значит, что нарратор вовсе отсутствует. Он может оценивать повествуемое, комментировать его и т. д., не называя себя. Отсутствие форм первого лица возможно также и в диететическом повествовании. Диететический нарратор может повествовать о себе как о третьем лице, называя себя только по имени, как это делает Цезарь в «Записках о галльской войне». В русской литературе есть несколько примеров такой техники, мотивированной, как в рассказе И. Бунина «У истока дней», тем, что повествующее «я» смотрит на себя-ребенка как на другое лицо. В «Хлыновске» К. Петрова-Водкина нарратор описывает даже собственное рождение (ср. [Кожевникова 1994: 18]). Приведу отрывки из повести В. Астафьева «Ода русскому огороду», где повествующее «я» обозначается местоимением первого лица, а повествуемое «я» называется «мальчик»:

Память моя, сотвори еще раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнет усталости, пробудившей угрюмость и отравляющую сладость одиночества. И воскреси, – слышишь? – воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него. <...> ...беру в свою большую ладонь руку мальчика и мучительно долго всматриваюсь в него, стриженного, конопатого, – неужто он был мною, а я им?! (Астафьев В. П. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1979. С. 442—443).

И тут начинается автобиографический рассказ диететического нарратора, ведущийся от третьего лица: «Дом мальчика стоял лицом к реке...» (там же).

Особым является случай, когда нарратор, сначала казавшийся недиегетическим, в течение повествования оказывается повествующим о самом себе. В рассказе «Тяжелый дым» В. Набокова, поначалу создающем видимость недиегетического рассказа, отдельные немотивированные, как бы нечаянные вкрапления форм первого лица вдруг указывают на то, что описываемый «плоский юноша в пенсне» является не кем иным, как самим нарратором:

Выходя из столовой, он еще заметил, как отец всем корпусом повернулся на стуле к стенным часам с таким видом, будто они сказали что-то, а потом начал поворачиваться обратно, но тут дверь закрылась, я не досмотрел (Набоков В. Тяжелый дым: Избр. проза. М., 1996. С. 346).

Противоположное явление можно наблюдать в повести Набокова «Соглядатай»: после своего «самоубийства» диететический нарратор обозначает словом «я» исключительно повествующее «я», между тем как уцелевшее повествуемое «я» впредь фигурирует только как третье лицо по имени Смуров, идентичность которого с нарратором читатель осознает, если осознает вообще, не сразу.

Крайний случай диететического нарратора без каких бы то ни было прямых указаний на его присутствие как в диегесисе, так и в экзегесисе представляет собой повествующая инстанция в романе А. Роб-Грийе «Ревность» («La Jalousie», 1957). При радикальном

опущении повествуемого «я» и при нулевой автотематизации повествующего «я» все же получается впечатление, что в этом «новом романе» повествует ревнивый муж о возможной неверности своей жены, о ее возможной связи с другом обоих супругов. О присутствии повествуемого «я» в диегесисе позволяет делать выводы только констелляция остро наблюдаемых предметов – вокруг стола поставлены три стула, на столе накрыто три прибора и т. д. Повествуемое «я» фигурирует лишь как тот, который может занять третье место за столом. А повествующее «я» воплощено в крайне объективном, техническом взгляде на предметы, преувеличенная и нефункциональная точность которого свидетельствует о подавляемой ревности наблюдателя.

Такая конструкция нарратора, скрывающего свою тождественность с персонажем, встречается иногда в детективных произведениях, где повествующее «я» – сыщик, а повествуемое «я» – преступник. В постмодернизме завуалированный диегетический рассказ служит постановке общего вопроса об идентичности человека. Один из образцов – рассказ Хорхе Луиса Борхеса «Форма сабли», в котором нарратор признается, что он на самом деле тот подлый доносчик, о котором он до тех пор отзывался с презрением, говоря о нем «в третьем лице» (ср. [Женетт 1972: 255]).

Если противопоставление грамматических форм отпадает как критерий для типологии, то как же быть с «рассказом от второго лица»⁹⁵, который во многих типологиях фигурирует как разновидность «рассказа от первого лица» (ср., напр., [Фюгер 1972: 271])? В зависимости от того, появляется ли нарратор только в экзегесисе или также в диегесисе, такой нарратор будет или диегетическим, или недиегетическим. Рассмотрим один из самых известных примеров *Du-Erzählung* в русской литературе, очерк Л. Толстого «Севастополь в декабре месяце»:

Вы входите в большую залу Собраний. Только что вы отворили дверь, вид и запах сорока или пятидесяти ампутационных и самых тяжело раненых больных, одних на койках, большею частью на полу, вдруг поражает вас. Не верьте чувству, которое удерживает вас на пороге залы, – это дурное чувство, – идите вперед, не стыдитесь подойти и поговорить с ними (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 4. С. 75).

К вопросу, является ли нарратор здесь диегетическим или недиегетическим, можно подойти по-разному. Если считать настоящее «вы» фиктивного читателя тождественным прежнему нарратору, который в завуалированном виде, под маской второго лица восстанавливает свои собственные впечатления, то перед нами диегетический нарратор. Если же такого уравнивания не устанавливать, то нарратор предстает как не диегетический.

Предлагаемое противопоставление «диегетический – недиегетический» не совпадает с тремя оппозициями, которые могут показаться с ним сходными.

1. Противопоставление «диегетический – недиегетический» отличается от оппозиции «эксплицитный – имплицитный». Недиегетического нарратора не следует отождествлять с «имплицитным», как это делает Падучева [1996: 203], исходящая из того, что «экзегетический повествователь... это рассказчик, не называющий себя». «Экзегетический повествователь», т. е. недиегетический нарратор, *может* выступать как исключительно имплицитный, и таким он предстает в большинстве случаев, начиная с эпохи реализма, но он может также быть эксплицитным, т. е. прямо называть себя (как повествующее «я»). На раннем этапе в истории повествовательной прозы и в русской, и в западных литературах преобладал именно тип эксплицитного недиегетического нарратора, не боящегося говорить о самом

⁹⁵ Разные варианты «рассказа от второго лица» рассмотрены в: [Корте 1987; Флудерник 1993; 1994].

себе и обращаться к «почтенному» читателю. Таковы, например, почти все нарраторы Н. Карамзина. Приведу начало повести «Наталья, боярская дочь»:

Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили, как думали? По крайней мере, я люблю сии времена... (*Карамзин Н. М. Избр. произв. М., 1966. С. 55*).

Следует заметить, что диегетический нарратор не обязательно эксплицитен, как показывают выше упомянутые случаи диегетического рассказа «от третьего лица». Если нарратор повествует о самом себе «от третьего лица», он может не называть себя как повествующее «я».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Стоимость полной версии книги 150,00р. (на 06.04.2014).

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.