



УДК 82.0

С. Ю. Лебедев, доцент кафедры культурологии Белорусского государственного университета, кандидат филологических наук

Развитие художественного повествования в европейских литературах

Аннотация. Повествование как осуществление посредничества между художественным миром и читателем происходит в каждом моменте художественного текста. Если автор — субъект, носитель сознания, смоделировавшего новый мир, то повествователь — функция, осуществляющая это посредничество, формально выраженный субъект речи. История «взаимоотношений» между различными субъектами сознания и речи в художественном произведении связана с историей развития литературы. Этапы усложнения взаимоотношений между писателем и автором, автором и повествователем, автором и персонажем, повествователем и читателем определяются историческим развитием художественного сознания. Автор и повествователь как самостоятельные субъекты сознания и речи отсутствуют в первый, мифопоэтический период. Они появляются лишь во вторую, традиционалистскую эпоху. И лишь в третий, индивидуально-творческий период автор наконец «получает свободу» и может «передоверить» повествование носителю любого сознания, не совпадающего с авторским. В литературах последних двух столетий субъектно-объектная организация художественного произведения значительно усложняется, авторами в рамках даже одного текста вводится большое количество различных субъектов речи (повествователей), всегда поразному соотносящихся с ключевым субъектом сознания — автором. Таким образом, реальный писатель всегда «не равен» автору («генеральному» сознанию, представленному в произведении), а автор всегда не совпадает с повествователем, если этот субъект речи введен в текст и является персонажем, даже если прототип этого персонажа — сам создатель художественного текста.

Abstract. The narration as an intermediary realization between the artistic world and the reader occurs in each moment of the literary text. The author is the subject, the carrier of the consciousness which has simulated the new world; the storyteller is the function which is carrying out this intermediary, formally expressed subject of speech. The history of the «relationship» between the different subjects of the consciousness and the speech in the literary work is associated with the history of the development of literature. The historical development of the artistic consciousness determines the stages of elaboration the interrelations between the writer and the author, the author and the storyteller, the author and the character, the storyteller and the reader. The author and the storyteller as independent subjects of consciousness are not represented within the first, mythic-poetic epoch. They appear only within the second, traditionalistic epoch. And only during the third, individually-creative period the author, at last, «has received freedom» and could «subcontract» a narration to the carrier of any consciousness different from the author's one. In the literature of the last two centuries, the subjective-objective organization of the literary work gets considerably more complicated, the authors introduce a large number of different subjects of speech (storytellers) even within the framework of one text, and they always correlate with the key subject of consciousness — the author. And thus the real writer is always «different» from the author (the «general» consciousness represented in the work), and the author is always different from the storyteller, if this subject of speech is introduced into the text as a character, even if the author of the literary work himself is the prototype of this character.

Ключевые слова: автор, повествователь, персонаж, повествование, «я-повествование», «аукториальное повествование».

Key words: author, storyteller, literary character, narration, Ich-Erzählung, auktorial Erzählung.

Введение

Литературоведы, развивающие методологию целостного анализа (В. И. Тюпа, А. Н. Андреев и др.), рассматривают произведение искусства как художественную модель мира, являющуюся результатом отражения в сознании человека окружающей действительности. Как любая модель, художественная модель мира включает в своей структуре как свойства реального моделируемого объекта, так и особенности, «отпечаток» моделирующего субъекта (в любой модели как результате взаимодействия человека и реальности «закодированы» свойства как объекта (реальности), так и субъекта (сознания конкретного человека)). Философы Й. Брокмейер и Р. Харре, рассматривая любые произведения искусства как **нарративы**, считают, что последние «являются одновременно моделями мира и моделями собственного “я”. Посредством историй мы конструируем себя в качестве части нашего мира <...>. Эко утверждал, что каждый вымышленный мир паразитирует на действительном или реальном мире, который вымышленный берёт в качестве основания» [4, с. 40]. Главное отличие художественной модели мира от любых других моделей — это приоритет в её структуре «личностного», субъективного начала. Художественное отражение мира — это не столько отражение реальности, сколько выражение себя посредством того, что отражаешь. И если любая «сконструированная» модель необходима для познания определённых закономерностей её объекта, то художественная — для **выражения субъекта** с его «пониманием» этих закономерностей. Искусство моделирует, создавая наглядный, образно-эмоциональный мир, трансформирующийся в художественных произведениях по собственным внутренним законам. При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя — не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, т. е. действительности, а выяснение «запечатлённых» в её структуре особенностей **субъекта отражения** — конкретного сознания. Изучить такую модель именно как художественную — значит рассмотреть её как «продукт» деятельности сознания её субъекта. **Объектом** любого произведения искусства всегда является **действительность**, а **содержанием** — **личность**. Таким образом, настоящий анализ произведения искусства — это анализ того, **что** её — именно такую — породило, того, что она **выражает**, а не что она **отражает**.

Каждая личность — «естественная» модель мира, содержащая в себе «в снятом виде» всю многоуровневую структуру доступного нам мира. И именно конкретное мировоззрение есть фактор, определяющий отбор абсолютно всего,

что имеет место в конкретной художественной модели мира. Естественно, всё мировоззрение конкретной личности не может быть представлено в «ограниченном объёме» произведения. Мировоззрение в произведении определяется тем, что Э. Фромм называл «системой ориентации и поклонения», а другие учёные называют эту «субстанцию» **образной концепцией личности**. По словам В. И. Тюпы, содержание произведения искусства определяется «концепцией не высказанной или, напротив, “затаённой” писателем, а **осуществлённой** всем строем художественного мира текста. Строго говоря, это не “концепция”, не идея, не мысль (хотя бы и главная), — но специфическая манера мышления, некий “менталитет”, концептуально значимый **феномен духовного присутствия человека в мире**, феномен воплощённого “смысла жизни”. Это и есть <...> автор произведения искусства в наиболее существенном и сокровенном смысле слова» [15, с. 27].

То или иное понимание смысла жизни, её законов и диктует наличие в произведении того или иного героя, названного так или иначе, живущего в том или ином месте и так или иначе поступающего и разговаривающего и т. д. Как писал Д. С. Лихачёв, «внутренний мир художественного произведения имеет <...> свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [11, с. 76], мир этот «зависит от реальности, “отражает” мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер» [11, с. 76]. Внутренние — исторические, психологические — законы художественного мира могут быть отличны от реальных, там «свои законы, по которым совершаются исторические события, своя система причинности или “беспричинности” событий» [11, с. 77].

Основная часть

Исследователи неоднократно отмечали и продолжают отмечать, что для литературы XX века вопрос о «взаимоотношениях» автора и текста произведения остаётся центральным. Во многом это связано с тем, что зачастую не разделяются различные значения термина «автор». И. Н. Сухих пишет, что «под “автором” в разных исследованиях и контекстах подразумевается и изображённый, включённый в художественный мир персонаж (“образ автора” в “Евгении Онегине”), и объективное, неперсонифицированное повествование от третьего лица (“Отцы и дети” написаны от третьего лица), и реальный создатель художественного текста (Пушкин — автор “Евгения Онегина”)» [14, с. 135].

Во втором значении автор — субъект (носитель) сознания, выражением которого является всё произведение, — понимается не только при персонифицированном повествовании от третьего лица, но и при любом типе повествования как концентрированное воплощение сути произведения. В дальнейшем термин «автор» мы будем употреблять только в этом значении; для определения же реального человека, живущего в реальном мире (в цитате И. Н. Сухих — третье значение), в нашей работе будет использоваться термин «писатель». Писатель и автор — разные субъекты и разные субстанции. Автор может быть и очень далёк от реального человека-писателя, и очень к нему близок, но никогда не может быть с ним отождествлён полностью, как не может быть отождествлён вообще реальный предмет и его образ. Именно поэтому писатели Пушкин и Толстой могли и не знать мотивов поведения, «не понимать» своих героинь, Татьяны Лариной и Анны Карениной, о чём неоднократно упоминалось в литературе.

Нельзя сказать, что писатель в полной мере отдаёт себе отчёт в том, что создал; он не несёт полной ответственности за автора, воплощённого в произведении: в процессе художественного творчества «досознательные», психические ресурсы художника задействованы в большей степени, чем собственно сознание. Если же писатель сам начинает разъяснять свой замысел, основную идею своего произведения, выступая как бы «автокритиком» (например, «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» Л. Н. Толстого), его интерпретация, конечно, очень важна, но не всегда убедительна. Именно такое осознание разницы между писателем и автором имел в виду М. К. Мамардашвили, когда утверждал, что «писатель так же “не понимает” свой текст и так же должен расшифровывать и интерпретировать его, как и читатель» [12, с. 159], а М. Элиаде, когда говорил о невозможности для писателя исчерпать значения своих произведений. Б. А. Успенский считал, что «говоря об авторской точке зрения <...>, мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще (вне зависимости от данного произведения) (т. е. писательского — С. Л.), но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении» [16, с. 23]. Автор (не писатель!) и есть «точка отсчёта» в создании художественного произведения. Он определяет законы моделируемого мира, всю структуру, стиль произведения (и выражает себя через них), «заставляет» персонажей есть лимон, бросаться под поезд, ехать на Кавказ, вообще совершать те или иные поступки, разговаривать так или иначе на те или иные темы.

Писатель может как бы «войти» в художественный мир своего произведения, как, например, И. С. Тургенев в «Записках охотника» или А. С. Пушкин в «Евгении Онегине». Тогда мы можем говорить о том, что в произведении присутствует персонаж, прототипом которого является реальный писатель (лицо, которое так или иначе присутствует в мире художественного произведения — персонаж, даже если от его лица ведётся повествование и его прототип — реальный писатель). Автор и такой персонаж могут в той или иной степени совпадать, однако нельзя отождествлять образ героя с субъектом его создания («всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее» [2, с. 289]); нельзя «доверять» такому персонажу полностью, иначе зачем его **изображать**, т. е. **оценивать**? Любой персонаж будет всегда уже всей художественной модели, равной автору. М. М. Бахтин отмечал, что «сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание» [3, с. 16]. Например, У. С. Моэм, от лица которого ведётся повествование в романе «Острые бритвы», для автора — объект оценки, персонаж, «живущий» и действующий в границах созданного мира. Автор (творение реального Моэма-писателя) рассматривает Моэма-персонажа «со стороны» так же, как автор «Капитанской дочки» рассматривает «со стороны» персонажа, от лица которого ведётся повествование. Мало того, оба эти персонажа (У. С. Моэма и А. С. Пушкина) «внутри» произведений существуют в двух ипостасях: «я-прошлый», существующий во время описываемых действий, и как бы «я-настоящий», существующий в момент рассказывания, что позволяет усложнить систему «оценок». «Я-прошлый» — объект для «я-настоящего» (ведь прошло время), а **оба они — объекты для автора**, совпадающего с границами мира, в котором произошло и то, о чём повествуется, и сам процесс высказывания-воспоминания о прошлом. Персонаж, прототипом которого является сам реальный писатель, введён в новый мир, т. е. опосредован автором. Автор же как носитель концепции произведения — опосредован писателем. По словам Б. О. Кормана, «реальный, биографический автор (т. е. писатель. — С. Л.) создаёт с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного <...>. Инобытием такого автора, его опосредованием является весь художественный феномен, всё литературное произведение» [6, с. 41].

Повествование как **осуществление посредничества между художественным миром и читателем** происходит в каждом моменте художественного текста. Если автор всем повествованием

связывает свою модель мира с читателем, то повествователь — **функция, осуществляющая это посредничество**, формально выраженный **субъект развёртывания** литературно-художественной модели во времени. То есть мы можем говорить о повествовании в широком смысле как о сущностной характеристике любого произведения литературы. Развёртывание художественной модели мира происходит при восприятии как эпического произведения, так и произведения, относящегося к лирике или драме. Родовая принадлежность будет, несомненно, диктовать особенности структуры этого развёртывания, различие в типологии. Важно одно: «посредничество» между художественной моделью мира и читателем осуществляется непрерывно — могут меняться лишь его субъекты, субъекты речи. Таким образом, повествование — это «общение» с адресатом-читателем всей целостности произведения как единого художественного высказывания. Суть вопроса заключается в выявлении и определении структуры субъектов этого развёртывания, т. е. субъектов речи, выполняющих функции посредничества.

История «взаимоотношений» между различными субъектами сознания и речи в художественном произведении напрямую связана с историей развития литературы как искусства слова вообще и категориями **автор** и **повествование** в частности. Система повествовательных ситуаций в любом тексте всегда будет в структуре «хранить» этапы своего становления. «Исторической поэтике как таковой, по-видимому, придётся сохранить идущую от самого Аристотеля установку на описание литературного произведения как целого, — считает В. И. Тюпа и продолжает: — Однако, будучи поэтикой исторической, она обязана в самой целостности произведения увидеть историко-литературный процесс в “снятом”, или “свёрнутом” виде, увидеть произведение в его генетической многослойности, где “раскопка” того или иного “пласта” художественной реальности предполагает реконструкцию соответствующего этапа литературной и, шире, общекультурной эволюции» [15, с. 22]. Рассмотрение существующего в современном литературном произведении множества повествовательных инстанций невозможно без осознания причин возникновения этого множества. Этапы усложнения взаимоотношений между **писателем** и **автором**, **автором** и **повествователем**, **повествователем** и **читателем** определяются историческим развитием художественного сознания.

Как считают авторы большинства исследований, опирающихся в первую очередь на «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского, «начала» будущих искусств (музыки, пения,

танца, театра, литературы) и литературных родов пребывали в синкретическом виде и были составляющими мифа и обряда. Дальнейшее развитие художественного сознания исследователи подразделяют на три исторических этапа: 1) **мифопоэтический**, 2) **традиционалистский** (VI—V веков до н. э. — середина XVIII века) и 3) **индивидуально-творческий**, существующий по сей день (см. [5]).

В первую эпоху в литературе не существовало разных субъектов речи и сознания, мало того, были «размыты» границы даже между субъектом всего произведения и реципиентом. В первый период ещё невозможно выделить само понятие автора в современном значении этого слова, так как в архаическом типе художественного сознания нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается. Субъектно-объектных отношений не существовало не только в рамках художественного «текста», — их не было даже во взаимоотношениях «текст — слушатель»: в художественном творчестве этого периода рассказывающий и слушающий — как бы один субъект, в терминологии С. Н. Бройзмана — «автор-герой-бог». Мифопоэтическое сознание было полностью во власти синкретизма мифа, оно не выделяло различных субъектов в системе «автор — высказывание — слушатель», «авторству как новому культурному типу отношений между человеком и высказыванием предшествовал архаичный тип таких отношений, отвечающий понятию авторитета, — одному из ключевых для всякой традиционалистской культурной эпохи» [15, с. 23]. Авторитет вообще не подразумевал никакой субъективности в построении художественного высказывания, «я-высказывающее» не может не совпадать с «я-слушающим» и самим текстом высказывания. Литература этого периода вообще ещё не «выделена» из реальной жизни, «жанровые структуры не отделимы от внелитературных ситуаций, жанровые законы непосредственно сливаются с правилами ритуального и житейского приличия» [5, с. 12]. Автор как самостоятельный субъект сознания появляется лишь в следующую, традиционалистскую эпоху, однако в этот период «на первый план выдвигаются нормативные категории стиля и жанра, подчиняющие себе субъективную волю автора» [5, с. 15]. Жёсткость канонов диктовала автору всё — вплоть до взаимоотношений «автор — повествователь», каковые (взаимоотношения) в каждом жанре были строго регламентированы, при этом, естественно, «индивидуализация авторского образа была весьма низкой, преобладали некие широкие жанровые амплуа» [5, с. 431]. По мнению исследователей, в традиционалистскую эпоху «автор — выражает себя в первую

очередь через жанр <...>. Сервантес и Шекспир в разных жанрах предстают как бы разными индивидуальностями» [5, с. 28]. Однако несмотря на это, уже в античности «поэты и прозаики часто достигают высокой степени самовыражения (опираясь при этом всё-таки на поэтику “общих мест”» [5, с. 23].

И лишь в третий, **индивидуально-творческий** период автор, наконец, «получил свободу» и смог «передоверить» повествование носителю любого сознания, несовпадающего с ним самим, и обращаться к любому «слушателю», а не к «узкоспециализированному» «воспринимателю» житий или хождений. Как указывают исследователи, «центральным “персонажем” литературного процесса стало не произведение, подчинённое заданному канону, а его создатель (здесь — **автор**. — С. Л.), центральной категорией поэтики — не стиль или жанр, а автор <...>. Понятие стиля переосмысливается: он перестаёт быть нормативным и делается индивидуальным» [5, с. 33]. Для выражения неповторимой, всегда конкретной образной концепции личности автор «стал волен» использовать любые стилевые средства, — в том числе возможность введения в текст многочисленных повествовательных инстанций, различных точек зрения, перспектив видения. «Стилевая свобода» даёт возможность автору ограничивать себя лишь «нуждами» той концепции личности, которой суждено «выразиться» в конкретном произведении — и понятие нормы стиля практически исчезает. «Многостильность» искусства вообще и литературы в частности в новую эпоху их развития становится самой яркой характеристикой этого периода. Существование нескольких, а иногда и множества повествовательных перспектив, «преломляющихся» в одну, авторскую перспективу, становится своего рода нормой. Множественность повествовательных инстанций стала возможной в любых эпических жанрах, однако литература без «повествовательных канонов» в XIX и XX веках нашла воплощение в первую очередь «в романе как всеохватывающей по своему смыслу и в то же время каждый раз индивидуально построенной форме» [5, с. 37]. (О специфике повествования в малой прозе см., например, [7], [9], [10].)

К середине XVIII века в литературе уже окончательно сложились две основные повествовательные ситуации: **аукториальная** (auktorial Erzählsituation), при которой субъект высказывания не является персонажем, «смотрит» на описываемое как бы со стороны и ведёт повествование от третьего лица, и **«я-повествовательная»** (Ich-Erzählsituation), где субъект повествования является действующим

лицом, описывает «увиденное» как бы «изнутри» и выражен в тексте в форме первого лица. (В отечественном литературоведении субъекты таких повествований называются **повествователем** и **рассказчиком** соответственно.) Оба этих повествовательных типа в индивидуально-творческую эпоху обретают те особенности, которые были им несвойственны в эпохи предшествующие.

По мнению многих исследователей, роман Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденныша» — одно из первых европейских произведений, повествование в котором несёт на себе откровенно субъективные черты, где, несмотря на аукториальную повествовательную ситуацию, читатель видит выраженного в тексте автора, не обусловленного ни авторитетом, ни канонами определённого жанра. «Это значит, что автор не имеет никаких сюжетных контактов со своими персонажами, последовательно дистанцирован от изображаемого им мира, не воплощён в какое-либо действующее лицо, но проявляется как всепроникающий “дух рассказа”» [5, с. 439]. Подобная тенденция в противоположной речевой ситуации (Ich-Erzählsituation) окончательно оформилась в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна: субъективный повествователь принадлежит изображённому миру, живёт по его законам и развёртывает перед нами его «изнутри». «Сплошь и рядом рассказчик в романе выходил за пределы своего кругозора как участника событий и обнаруживал способности эпического всезнания. Он, например, описывал как всеведущий повествователь события, которые никак не мог наблюдать или фиксировать <...>. В рамках заявленной повествовательной ситуации развивалась другая — аукториальная» [5, с. 442]. Авторы в этих произведениях-«первопроходцах» вольны «предъявить» читателю любую точку зрения, «доверить» функцию повествования любому субъекту сознания — как себе, находящемуся вне художественного мира, так и персонажу, — руководствуясь лишь субъективными критериями. И в повествовании Г. Филдинга «предметом рецепции становится произведение не как готовое, но в процессе своего воплощения» [5, с. 440], и в повествовании Л. Стерна произведение «предстает готовым и становящимся в одно и то же время» [5, с. 444] (вспомним подобное в «Евгении Онегине»: «Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу», или «...Докончу после как-нибудь»). Автор в индивидуально-творческую эпоху сам «творит» своих персонажей — и одновременно как бы «не вмешивается» в их внешнюю и внутреннюю

жизнь. Такое диалектическое противоречие «укрепляет свойственную эпосу (в отличие от драмы) временную дистанцию, при которой точка наблюдения располагается всегда *после* описываемых событий и последние мыслятся уже свершившимися» [5, с. 441]. Заметим, что при повествовании от первого лица «точка наблюдения» субъекта речи может существовать в одно время с событиями, — если, например, персонаж повествует в настоящем времени о том, что с ним происходит «здесь и сейчас», — но авторская «точка зрения» всегда будет «удалена» от рассказываемого, она будет находиться «после» него; последнее всегда уже оценено автором.

В России в XVIII—XIX веках автор тоже перестаёт быть «анонимным». (О взаимосвязи и взаимодействии западноевропейских и славянских литератур в этот период см., например, [13]). Здесь, конечно же, первым представителем нового, индивидуально-творческого художественного типа сознания можно признать Н. М. Карамзина, творчество которого уже было ориентировано на определённо свободный вымысел и на индивидуальный стиль. Однако решающим шагом в сторону «индивидуализации» автора, его отхода от «привязанности» к концепции определённого жанра однозначно является творчество А. С. Пушкина, и конкретно поэма «Руслан и Людмила». Здесь в рамках одного произведения «жанровый автор», как замечает в своём исследовании Ю. В. Манн, «разрушается с помощью много- и разножанровости <...>. Подвижность и изменчивость тона определяли саму функцию повествования в «Руслане и Людмиле»» [5, с. 432]. И новаторство Пушкина — не в «смещении» разножанровых авторских амплуа: это уже знала литература того времени. Авторы уже «научились» сменять «жанровые маски» в рамках одного произведения. «В эмоциональный же мир автора в пушкинской поэме вторгались живые современные чувства, в их взаимных переходах и сменяемости» [5, с. 433]. В последующих произведениях А. С. Пушкина, «отделённый от своего героя сюжетно, автор объединялся с ним пережитым опытом, что нередко поддерживалось общностью душевных излияний, произносимых от лица автора, но равно относящихся к его герою (или наоборот) <...>. Так создавался своеобразный параллелизм судьбы персонажа и авторской судьбы» [5, с. 434]. Исследователи не раз обращали внимание, что в романтизме «герой и автор предельно сближаются, первый очень часто оказывается проекцией личности второго» [5, с. 36]. Начатое именно романтической поэмой и окончательно закреплённое «Евгением Онегиным», искусство как отражение

и момент **жизнетворчества** стало основным в эпоху индивидуально-творческого художественного сознания и прошло красной нитью через XIX и XX века, являя человечеству шедевры, несмотря на то, что от непосредственного параллелизма судеб писателя и персонажа литература в основном отказалась.

Такой повествователь имеет возможность свободно «перемещаться» во времени и пространстве, знать абсолютно всё, вплоть до мельчайших движений души любого персонажа, а может чего-то «не знать», не договаривать. «Неполноту» авторского знания при таком повествовании может создавать использование в авторской речи модальности, т. е. неопределённости («может быть», «наверное» и т. д.) и даже противоречивости информации, или прямое указание на «незнание» — так поступает повествователь у Н. В. Гоголя, когда говорит о мыслях Акакия Акакиевича: «...Нельзя же залезть человеку в голову и узнать всё, что он ни думает». Степень выражения всеведения или незнания повествователя будет зависеть от авторской воли и преследовать каждый раз конкретные цели. Концепция личности, определяющая систему образов и выраженная в них, может диктовать наличие «незнания» в повествовании для выражения оптимального «образного объяснения» своей сути. Даже в хрестоматийном примере авторского всеведения в «Войне и мире» Л. Н. Толстого автор часто не раскрывает внутреннего состояния героев (Каратаев, Вера, Анатолий Курагин), оставляя их «загадкой» для читателя. Автор может «войти» в художественный мир своего произведения, как бы оставив за собой функцию повествователя (например, в «Записках охотника» И. С. Тургенева). Тогда повествование начинает вестись от первого лица (*Ich-Erzählung*), так как автор «передоверил» функцию повествователя персонажу, прототипом которого является реальный писатель.

В каждом конкретном случае требует истолкования и ситуация, при которой автор (не наделяя функциями повествователя «персонажа-писателя») может «чуть-чуть ввести» себя в художественный мир, где будет как бы присутствовать его «тень». «Мы не знаем, почему...», «Вот так и мы все иногда...» и т. д., как это происходит, например, в «Даме с собачкой» А. П. Чехова. Кто эти «мы» в таких ситуациях, если повествователь — аукториальный и в описываемом мире как бы не присутствует? Такого типа медитации «оттягивают» эпический текст к полюсу лирики, поэтому в таких ситуациях зачастую повествователь начинает выражать себя непосредственно, «лирически», не обязательно высказывая при этом свою

авторскую позицию, а как бы сливаясь посредством несобственно-прямой речи с персонажем.

Всё многообразие повествовательных форм может быть сведено к двум «чистым» типам, которые, заметим, могут «перетекать» друг в друга в рамках одного произведения, создавая «стереоскопический» эффект. И если повествование от третьего лица наделено, в первую очередь, семантикой творческого акта, вымысла и характеризуется «широтой» знания повествователя (от всеведения в «Войне и мире» до «суженности» мира в «Каштанке»), то в повествовании от первого лица, имитирующем достоверность, свидетельство, нет возможности «знать всё» в принципе. Знает всё в такой ситуации лишь автор, так как персонаж-повествователь, являющийся «моментом» описываемого мира, не может «знать» весь этот мир: его кругозор ограничен, он подчинён тем же законам, что и его персонажи, здесь нет презумпции вымысла, как есть она в повествовании от третьего лица. М. М. Бахтин по поводу повествования от первого лица говорил: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же <...> и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчётливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика <...> и в плане автора, преломлённо говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом» [1, с. 127]. В повествовании от первого лица автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его мастерства просматривается мир автора произведения, музыкант же — его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Демонстрация личности посредством прямого выражения её самой имеет определённые преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не навязанное, с чужих слов. Однако при повествовании от первого лица, когда, кажется, читатель всё должен знать о внутреннем мире субъекта речи, — автор может специально не «вкладывать в уста» персонажа-повествователя отображение полноты знания о нём, и читатель до последнего момента может не знать о повествователе самого главного (как, например, в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи).

Автор может быть актуализирован, т. е. выражен **эксплицитно** (местоимения «я», «себе», обращения к читателю, текст о тексте — метатекст «уже отмечалось» и т. д.). Такой тип

повествования — классический. Однако даже минимальное формальное «вхождение» субъекта сознания в художественный мир превращает такого субъекта в объект для автора. В литературе периода индивидуально-творческого типа художественного сознания автор может вообще не быть актуализирован в тексте (т. е. быть **имплицитным**) — при повествовании от третьего лица формально «не проявлять» себя или передоверять функции посредничества персонажу. Авторская позиция в таких произведениях обнаруживается на глубинном уровне анализа, в «подтексте» произведения. Выбирая повествование от лица рассказчика (от первого лица), автор позволяет читателю одновременно и «видеть всё так, как есть», и оценивать всё увиденное с той высокой идейно-эстетической позиции, на которой находится сам автор. Главная проблема анализа повествования такого типа — в различении субъектов речи и разных субъектов сознания, в выделении «второстепенных» и «главной» идеологий в произведении (см. [7], [8], [11], [15]).

Заключение

Любое слово художественного текста всегда принадлежит конкретному субъекту речи. В каждый конкретный момент повествования субъект речи всегда один, но субъектов сознания может быть много, и располагаются они по принципу «матрёшек». Любая реплика персонажа, о котором повествует «рассказ в рассказе» — выражение сознания персонажа. Но это сознание «включено» внутрь художественного мира — самого «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, входит как компонент во внутренний мир повествователя — выразителя концепции всего произведения (если функции повествователя выполняет непосредственно автор) или «включённого» в авторское сознание (если функции повествователя выполняет персонаж). Таких «матрёшек» может быть очень много, а формально выражена, «видна» только одна — но, в отличие от матрёшек реальных, та, которая находится «внутри» всех остальных, а не самая большая, которая «включает в себя» остальные: авторское сознание включает в себя сознание субъекта «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, моделирует мир, моментом которого является сознание носителя слов реплики — и т. д. Например, в «Асе» И. С. Тургенева мы видим рассказчика (являющегося объектом для автора), в чьё повествование входит рассказ Гагина, который содержит рассказ слуги Якова. В «Очарованном страннике» Н. С. Лескова авторское сознание включает в себя сознание рассказчика-повествователя, моментом которого, в свою очередь, является

сознание «очарованного странника» Флягина, куда как моменты его мира входят реплики героев его рассказа. **Субъект сознания (автор) не всегда наделён «собственной» речью, субъект же речи — всегда субъект сознания.** Функции повествователя могут «передаваться» любому персонажу, и в этом месте текста повествование в широком смысле остаётся, а повествователь как бы исчезает; на его место «заступает» субъект речи, который, моделируя свой собственный мир и выражая его **непосредственно**, становится «вторичным повествователем». Повествовательных инстанций может быть много, они могут казаться равноправными («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова), не имеющими отношения к непосредственному повествованию (газетные заметки в «Войне с саламандрами» К. Чапека), может казаться, что автор-повествователь как бы «самоликвидируется» (часто ошибочно говорят об отсутствии точки зрения автора в произведениях Г. Флобера или А. П. Чехова).

Часто при повествовании от третьего лица автор «видит» описываемое как бы глазами персонажа, не передоверяя при этом ему функций повествователя (например, частое видение мира как бы глазами Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского и т. п.). Сегодня очевидно, что для мировой литературы последних двух веков характерна множественность субъектных призм, через которые преломляются и изображение художественной действительности, и её понимание, что множество повествовательных инстанций, «точек зрения» пересекаются, взаимно отражаются и объединяются в структуре целостного произведения.

Формально выраженный повествователь при этом часто остаётся один — автор. Он как субъект речи может не «передоверять» функции повествования персонажу, глазами которого он как бы видит мир. Моменты, при которых повествователь с собственной точки зрения как бы переходит на точку зрения персонажа, не всегда являются моментами смены повествователя. Б. А. Успенский пишет: «Переход от

одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой» [16, с. 31]. Это может быть выражено даже в том, как повествователь в данном моменте текста именует своих персонажей: автор в «Войне и мире» может показывать Николая Ростова как бы с точки зрения его семьи (и тогда называет его Николенькой), а может — с точки зрения сослуживцев (тогда повествователь говорит о нём как о Ростове). При таком повествовании в тексте наблюдаются оценки, выраженные, по словам М. М. Бахтина, **двуголосым словом**. Однако при такой «диффузии» разных сознаний авторская точка зрения окончательно никогда не совмещается с точкой зрения персонажа.

Очевидно, что, с одной стороны, выводить основания для типологии повествователя исходя из типа сознания, концепции произведения не представляется возможным (сколько произведений — столько концепций), с другой стороны, деление всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи) лишь на повествователя и рассказчика (на повествование от третьего или от первого лица) недостаточно для анализа произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нём. Все предлагаемые в рамках осознанных двух форм повествования типологии не принесли значимых научных результатов, несмотря на то, что попытки выделить в систему типы повествования предпринимались ещё в 20-е годы XX века.

Все типологии повествования обычно основываются на «близости — отдалённости» сознания субъекта речи и авторского сознания (это касается как советского и постсоветского литературоведения, так и западноевропейской и американской школ нарратологии). Нам представляется, что здесь достаточно определить лишь границы этого спектра, так как всё бесконечное множество возможных вариантов в его рамках невозможно объединить в какие-либо типы: речь повествователя либо будет непосредственно выражать авторскую позицию, либо будет в той или иной степени всегда не совпадать с ней, но «скрываться» за ней.

Список цитированных источников

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1986. — 541 с.
3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
4. Брокмейер, Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. — 2000. — № 3. — С. 29—42.

Научные публикации

5. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М. : Наследие, 1994. — 512 с.
6. *Корман, Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник. — Куйбышев : Издательство Куйбышевского государственного университета, 1981. — С. 39—54.
7. *Лебедев, С. Ю.* Повествование и жанр в художественной прозе / С. Ю. Лебедев // Русский язык и литература в Азербайджане. — 2017. — Специальный выпуск 2017. — С. 38—45.
8. *Лебедев, С. Ю.* Повествование — художественная целостность — образная концепция личности: методология и интерпретация в современном литературоведении / С. Ю. Лебедев // Болгарская русистика. — 2017. — № 3. — С. 41—58.
9. *Лебедева, М. Л.* Культурологический дискурс рассказа А. Аверченко «Смерть африканского охотника» / М. Л. Лебедева // Питання літературознавства. — 2017. — № 96. — С. 231—246.
10. *Лебедева, М. Л.* Психология коммуникации в публицистике и литературе (на примере очерка и рассказа) / М. Л. Лебедева // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сборник научных статей. — Минск : Колорград, 2016. — Ч. 2. — С. 235—245.
11. *Лихачёв, Д. С.* Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачёв // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74—87.
12. *Мамардашвили, М. К.* Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. — М. : Прогресс; Культура, 1992. — 416 с.
13. *Супранкова, Т. С.* Белорусская фаустиана на стыке эпох и культур / Т. С. Супранкова // XI International Symposium «Romanticism in Literature. On the Cross-road of Epochs and Cultures». Part II. — Tbilisi : Institute of Literature Press, 2017. — P. 101—117.
14. *Сухих, И. Н.* Чеховские писатели и литератор Чехов / И. Н. Сухих // Автоинтерпретация : сборник статей. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998. — С. 134—140.
15. *Тюпа, В. И.* Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) / В. И. Тюпа // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ. — Устинов : УдГУ, 1985. — С. 22—27.
16. *Успенский, Б. А.* Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.

Предоставляя материалы для публикации в журнале, авторы тем самым передают издателю неисключительные имущественные права на воспроизведение, распространение, сообщение для всеобщего сведения и иные возможные способы использования произведения (в том числе в электронной версии журнала) без ограничения территории распространения.

Редактор *Н. А. Живушко*. Корректор *Н. А. Сечко*.

Компьютерный набор *А. П. Хутная*.

Вёрстка *А. П. Хутная*.

Выход в свет 28.11.2018. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,44. Уч.-изд. л. 7,44. Тираж 1037 экз.

Цена свободная. Заказ 132.

Почтовый адрес редакции журнала «Русский язык и литература»:

ул. Будённого, 21, 220070, г. Минск.

Отпечатано в типографии общества с ограниченной ответственностью «СУГАРТ».

ЛП № 02330/427 от 17.12.2012.

Ул. Волгоградская, 6, корп. 2, каб. 287, 220012, г. Минск.