

ФИЛОЛОГИЯ

UDC 82.01/.09

Siarhei Lebedzeu,
PhD, Associate Professor;
Belarusian State University
(Belarus)

NARRATIVE AND NARRATION:

THE ESSENTIAL DIFFERENCE IN MODERN LITERARY THEORY

The article deals with issues related to frequent confusion of the notion «narrative», which is widely used in contemporary western literary scholarship, and the term «narration», which is lately identified with the term «narrative». We aspire to differentiate the meanings of these terms, which are incompatible from several points of view. The key issue in the differentiation process is differentiating the events and the very process of «telling the story about the event». Contemporary narratology is fully aware of the principle of such differentiation formulated long ago by M. Bakhtin, but does not take it into account. Any «narrative» is considered from all points of view, but those of artistry. And thus we are trying to reveal the principle of artistry in narration, and not the extent of its being close or far from an author-a writer, which is – according to our opinion – always present in the artistic text.

Keywords: narration; integrity; methodology in the humanities; artistry; auktorial Erzählung; Ich-Erzählung.

谢尔盖·列别杰夫

叙事技巧与叙事：本质区别

本文探讨了当代西方文学研究广泛使用的“叙事”概念和最近被称为“叙事”的“叙事”术语二者间经常出现的混淆问题。我们希望区分这些术语的含义，它们从几个角度来看是不相容的。区分过程中的关键问题是区分事件和“讲述关于事件的故事”的过程。当代叙事学充分意识到巴赫金在很久以前就提出了这种区分原则，但并未仔细思考。任何一个“叙事技巧”考虑到了所有方面，唯独没有艺术性。因此，我们试图揭示的是叙述中的艺术性原则，而不是扩大或缩小与作者之间的远近距离——根据我们的观点，叙事的艺术性原则总是出现于艺术文本中。

关键词: 叙事; 完整性; 人文学科方法论; 艺术性; 记叙文分析理论; 自叙体短篇小说 (用第一人称写的短篇小说)。

Сергей Лебедев

ПРИНЦИПИАЛЬНОЕ РАЗЛИЧИЕ ТЕРМИНОВ «ПОВЕСТВОВАНИЕ» И «НАРРАТИВ» В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Статья посвящена проблемам, касающимся периодическому неразличению понятия «нарратив», принятому в современном западном литературоведении, и термина «повествование», которое в последнее время идентифицируется с термином «нарратив». Мы пытаемся разграничить несовместимые по многим параметрам значения данных терминов. Ключевым моментом в данном вопросе является разведение событийности и самого процесса «рассказа о событии». Современная нарратология, принимая во внимание высказанный ещё М. Бахтиным принцип этого «разведения», не учитывает его. Любой «нарратив» рассматривается с разных позиций – кроме как с художественных. Мы же пытаемся выявить принцип художественности повествования, а не степень его «близости–отдалённости» к автору-писателю, каковая, по нашему мнению, в художественном тексте присутствует всегда.

Ключевые слова: повествование; целостность; методология гуманитарных дисциплин; художественность; повествователь; рассказчик.

Литературоведение уже давно перестало быть наукой однонаправленной, «однородной». Существует масса трактовок самого объекта исследования – художественного произведения и, как результат этого, – множество научных и «инонаучных» подходов к его рассмотрению. Даже в рамках вполне определённого понимания (каковое не всегда наблюдается в современном литературоведении) сущности художественного произведения углублённое изучение его конкретных аспектов зачастую приводит к «разрыву» между результатами таких исследований. Учёные, рассматривающие «локальные» моменты литературного произведения, всё чаще перестают понимать друг друга. И это уже – не специфическая проблема литературоведения. Философы говорят о внутринаучном парадоксе, при котором приращение знаний в одной области приводит к

«размыванию» общности научной дисциплины. Системолог К. Боулдинг говорил: «Чем больше наука делится на подгруппы и чем слабее становятся связи между дисциплинами, тем более вероятно, что на основе утраты соответствующих связей замедляется общее развитие познания. Распространение глухоты специализации означает, что некто, кто должен знать нечто, известное ещё кому-то, не способен обнаружить это из-за отсутствия обобщающего слуха» [цит. по: 6, с. 38]. Примером тому в литературоведении может служить практически абсолютное «невзаимодействие» семиотических и «эссеистических» подходов к художественному произведению, западноевропейских школ постструктурализма, нарратологии, деконструктивизма и школ российских, восходящих к учениям Г. Гегеля и К. Маркса. Скрупулёзно рассмотренные уровни изучаемого текста в узкоспециализированных исследованиях парадоксальным образом умудряются не объяснить сути всего рассматриваемого объекта.

Литературоведы, разрабатывающие методологию целостного эстетического анализа, 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 берет в качестве основания» [2, 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.

При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть 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**. То есть настоящий анализ «образности» – это анализ того, **что** её – именно такую – породило, того, что она **выражает**, а не что она **отражает**.

Несколько иной подход наблюдается в современной **нарратологии**.

В качестве отрасли литературоведения нарратология имеет немалую историю. На окончательное «отпочковывание» нарратологии в относительно самостоятельную научную дисциплину повлияли, естественно, работы французской школы структурализма и постструктурализма. Однако в разное время проблему художественного повествования рассматривали русскоязычные учёные (А. Веселовский, В. Пропп, Б. Томашевский, О. Фрейденберг, М. Бахтин и др.), англоязычные (П. Лаббок, Н. Фридман, К. Брукса, Р. Уоррен и др.) и немецкоязычные (О. Людвиг, К. Фридеман, К. Хамбургер, Ф. Штанцель, В. Кайзер, Г. Мюллер). Следует отметить, что наиболее «законченные» для сегодняшней нарратологии положения, наиболее значимое концептуальное наполнение категории нарративности принадлежат именно немецкоязычной школе. Признанный авторитет в современной нарратологии – Вольф Шмид, чьи работы изданы во многих странах мира и кто, к слову сказать, весьма продуктивно сотрудничает сегодня с ведущими российскими теоретиками литературы. Однако достижения немецкоязычных исследователей невозможно рассматривать в отрыве от работ их коллег из других стран.

В Западной Европе в течение всего XX века теория повествования разрабатывалась особой литературоведческой дисциплиной, которая в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций **коммуникативных** представлений о природе искусства вообще и литературы в частности окончательно сформировалась в конце 1960-х годов. как нарратология, рассматривающая **нарратив** (повествование как **единство фабульно-сюжетного события и события собственно коммуникативного акта** [см., например: 10; 11], то есть **некая история и сам рассказ о ней**) и различные нарративные типы, уровни, инстанции. Однако этот ключевой для многих западноевропейских гуманитарных наук термин – наряду с не менее важным термином

«дискурс» – часто интерпретируется по-разному, из-за чего его значение остается не до конца прояснённым до сих пор.

Для структурализма нарратив (повествование) – понятие, «фиксирующее процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного текста. Важнейшей атрибутивной характеристикой нарратива является его самодостаточность и самооценность: как отмечает Р. Барт, процессуальность повествования разворачивается «ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой» [9, с. 491]. Нарратология при таком подходе понимается, согласно И. Ильину, «как описание процесса коммуникации исключительно внутри художественного текста» [5, с. 31]. Для современного же постструктурализма возникают «проблемы, касающиеся взаимоотношения текста с автором и читателем, при непереносимом условии интенсивно интертекстуализированного понимания природы человеческого сознания» [5, с. 31]. В научной литературе появляется «многозначное понятие, введенное структуралистами» [4, с. 76], – **дискурс**. Чёткого и общепризнанного определения «дискурса», охватывающего все случаи его употребления, сегодня не существует. Возможно, именно поэтому термин получил широкое распространение в научной литературе за последние два десятилетия и продолжает быть популярным в литературоведческих и лингвистических работах сейчас: различные понимания удовлетворяют различные потребности. Во вступительной статье к вышедшему на русском языке в 1999 году сборнику работ, посвящённых французской школе анализа дискурса, П. Серио приводит далеко не исчерпывающий список из восьми различных пониманий термина «дискурс» – и это только в рамках французской традиции. Сегодня этих «пониманий» стало ещё больше. Мы под понятием «дискурс» будем подразумевать сложное коммуникативное явление, которое наилучшим образом могло бы быть объяснено, в соответствии с определением Т. ван Дейка, как «коммуникативное **событие** (выделено нами. – *С.Л.*) или коммуникативный акт» [3, с. 121–122], включающий, кроме текста, и экстралингвистические факторы. По словам Т. ван Дейка, «говорящий и слушающий, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации, несомненно, относятся к данному событию» [3, с. 122]. Исследователи считают, что «значение дискурса не ограничивается письменной и устной речью, но обозначает, кроме

того, и внеязыковые семиотические процессы» [16, с. 240], то есть дискурс – «прежде всего, это речь, погруженная в социальный контекст» [16, с. 240]. Любой письменный текст понимается как «подвид дискурса» [8, с. 234], так как информация может быть передана не только речевой деятельностью: язык, например, других видов искусства (не литературы) тоже «передает» нам определённую духовную информацию. Мало того, исследователи считают, что **событие** как составляющее нарратива может быть моментом даже в музыке и в визуальных, статичных искусствах [см.: 2, с. 32]. Таким образом, **нарратив – это порожденный речемыслительной деятельностью текст, являющийся моментом дискурса (всего коммуникативного события), осуществляющий передачу информации о каком-либо событии.**

Одним из первых проблему повествования поднял немецкий исследователь О. Людвиг в 1891 году в работе «Формы повествования», а основные принципы типологии были заложены английским литературоведом П. Лаббоком («Искусство прозы», 1921) [см.: 12, с. 64]. «Целью исследования было выявление ограниченного количества повествовательных форм, обладавших, однако, бесконечным числом возможных комбинаций» [12, с. 64], и уже в этой работе автор исходил из «базовой дихотомии между “показом” и “рассказом”» [12, с. 64], то есть **событием**, о котором рассказывается, и самим **сообщением**. Одним из первых П. Лаббок «разделил» повествование от третьего лица и повествование от первого лица, создав оппозицию двух «модусов» повествования: **«картинным»** и **«драматическим»**: первый случай – когда «автор говорит своим собственным голосом», второй – когда «он говорит устами одного из персонажей книги» [цит. по: 12, с. 64]. Исследователь продемонстрировал недостатки «драматического» модуса, неспособного на «достоверное» изображение «психической жизни» персонажей, их внутреннего мира, и противопоставил «драматического повествователя» «драматическому сознанию», где повествование ведётся от третьего лица, но как бы глазами персонажей, что позволяет, по мнению исследователя, «смещать» точку зрения от одного персонажа к другому. Такая классификация носила «не столько описательный, сколько оценочный характер» [12, с. 67], что позволило многим последователям учёного, с одной стороны, считать те повествовательные формы, в которых автор «напрямую» выражает «своё видение», устаревшими, с другой – практически постулировать возможность автора «не

вмешиваться» в описываемые события, никак их не оценивать, быть «нейтральным» по отношению к ним и персонажам, что, с нашей точки зрения, противоречит природе искусства. Практически все последующие разработки нарративной типологии базировались на «степени всезнания» автора и на его «вмешательстве / нейтральности».

Американский исследователь Н. Фридман предложил классификацию из восьми нарративных форм:

- 1) **«редакторское всезнание»** – авторское «всеведение» и его «вторжение» в текст в виде «общих рассуждений» («Война и мир» Л. Толстого);
- 2) **«нейтральное всезнание»** – то же, что и «редакторское всезнание», но без «вмешательства» автора («Контрапункт» О. Хаксли);
- 3) **«я как свидетель»** – повествование от первого лица, но повествователь – лишь «наблюдатель» событий (Ник в «Великом Гэтсби» Ф. Фицджералда);
- 4) **«я как протагонист»** – повествователь – центральный персонаж действия («Чужой» А. Камю)¹;
- 5) **«множественное частичное всезнание»** – «устранение» явного повествователя и показ художественного мира как бы сквозь призму сознаний нескольких персонажей («К маяку» В. Вулф);
- 6) **«частичное всезнание»** – «устранение» явного повествователя и показ художественного мира как бы сквозь призму сознания одного персонажа, но без достаточного «всезнания» («Портрет художника в молодые годы» Дж. Джойса);
- 7) **«драматический модус»** – художественный мир показан практически одними действиями, без «экскурсов» во внутренний мир персонажей («Неудобный возраст» Г. Джеймса);
- 8) **«камера»** – абсолютное исключение автора, «регистрация явлений пассивно, без размышлений» [цит. по: 12, с. 69] («Прощание с Берлином» К. Ишервуда).

¹ Советские исследователи К. Атарова и Г. Лескис расширили диапазон форм, представленных здесь в пунктах 3 и 4, и даже просчитали их процентное соотношение, рассмотрев около 500 произведений. По их подсчётам, повествователь в более 50% случаев – персонаж центральный, в 26% – периферийный, в 16% – не участник, а очевидец событий и в 5% – «пересказчик» [1, с. 345].

Последний тип повествования – «камеру» – Н. Фридман впоследствии исключил из своей типологии, осознав, что такой приём противоречит сути искусства, которое, по его словам, представляет собой «процесс абстрагирования, выбора, отбрасывания ненужного и упорядочивания материала» [цит. по: 12, с. 69]. Однако классификация остаётся небесспорной. Вопрос о «центральности» и «периферийности» персонажей-повествователей – весьма спорный с точки зрения «центральности» и «периферийности» позиции, представленной во всём произведении, а вопрос о том, кто является **субъектом** повествования и что за мир (**чей** мир) наблюдает читатель во всех остальных формах, представленных в типологии Н. Фридмана, остаётся открытым.

Все последующие типологии повествования в нарратологии в той или иной степени были модификациями типологии Н. Фридмана, основанными на положении о несовпадении «повествовательной перспективы» и грамматической формы (повествования от первого или третьего лица), что изначально «разводило» формально выраженную «инстанцию» и инстанцию, **как бы** выраженную в тексте. Это приводило к выведению таких невозможных, на наш взгляд, типов, как, например, «объективное» повествование от первого лица («внешняя перспектива» + «я-повествователь») (Э. Лайбфрид, см.: [12, с. 69–70]). В. Фюгер добавил еще один типологический принцип – «глубина повествовательной перспективы» («сколько знает повествователь»), что в принципе не всегда определимо в тексте (а сколько повествователь **должен** знать и чем это определено?).

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

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

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

2) перспективы, разделяемой на внешнюю и внутреннюю (с нашей точки зрения, это неотделимо от категории повествователя, «живущего» или «не живущего» в

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

3) модуса, являющего собой один из вариантов традиционной дихотомии «рассказ / показ» [см.: 12, с. 73]. На наш взгляд, данная категория также не может являться основной для выведения «первичных» типов повествования, так как «служит для противопоставления повествования от лица индивидуализированного, “персонализированного” нарратора сценическому изображению, передаваемому через сознание рефлектирующего персонажа» [12, с. 73], то есть опять же постулируется возможность «невмешательства» автора и «объективного» показа (вспомним «камеру» Н. Фридмана). Подобный подход имеет место при рассмотрении М. Бахтиным творчества Ф. Достоевского, а также позволяет исследователям говорить о «нейтральности» повествователя, например, в «Госпоже Бовари» Г. Флобера или в произведениях А. Чехова. По поводу творчества последнего Ю. Манн, например, говорил, что в его произведениях мы наблюдаем «возрастающий удельный вес диалога, оттеснение “авторского слова”» [7, с. 469], что позволяло исследователю сделать вывод: «Нейтрализация категоричности – постоянный чеховский приём» [7, с. 469]. Однако автор в чеховских произведениях, как и любой другой автор, категоричен в своих суждениях и принципах – только не непосредственно, а **опосредованно**, что блестяще доказал В. Тюпа в своей работе «Художественность чеховского рассказа» [см.: 15].

Из взаимодействия этих категорий Ф. Штанцель выводит три «базовых» типа повествования: **«аукториальный»** (повествование от третьего лица), **«персонажный»**, или **«персональный»** (взгляд «сквозь» персонажа, но посредством третьего лица), и **«я-повествовательный»** (повествование ведётся от лица персонажа), и далее – большого

количества опосредующих нарративных форм, «число которых, по его мнению, теоретически бесконечно» [12, с. 73].

Я. Линтвельт вывел свою типологию, взяв за основу три нарративных типа, подобных типам Ф. Штанцеля (**аукториальный**, **акториальный** и **нейтральный**, где аукториальный соответствует «я-повествователю» (**персонаж** в терминах нарратологии – **актор**), а нейтральный – «персонажному»), и две повествовательные формы (**гетеродиегетическую** и **гомодиегетическую**), основанные на совмещении или несовмещении актора (персонажа) и нарратора (повествователя). Формы эти характеризуют всё ту же принадлежность функции повествователя персонажу, существующему в художественном мире, или субъекту, существующему «вне» художественного мира (см.: [12, с. 28]).

. При наложении этих оснований Я. Линтвельт получает классификацию, состоящую из пяти нарративных типов (при гомодиегетическом повествовании – совпадении персонажа и повествователя – не может быть, по мнению ученого, **нейтрального**, то есть «объективного» типа; однако при повествовании от третьего лица, по его же мнению, субъект речи может «соблюдать нейтралитет»).

На наш взгляд, все типологии, предлагаемые нарратологией, лишь в малой степени могут служить инструментом познания художественного произведения. И в первую очередь потому, что некоторые базовые предпосылки разграничения той или иной формы повествования представляются не совсем верными. Так, повествовательные структуры, их анализ и определение у нарратологов часто имеют отношение к сюжету в нашем понимании, а не к собственно повествованию (см., например: [3, с. 193]). Одной из ошибочных, по нашему мнению, предпосылок является априорно принимаемое деление повествования на «показ» и «рассказ», где при первом повествователь якобы остается нейтральным, никак «субъективно» не характеризует то, что «видит» читатель, лишён «индивидуализированного центра ориентации, осуществляющего функцию интерпретации, сводится к имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира» (Я. Линтвельт; [цит. по: 12, с. 17]). Именно это положение ставит нарратологию как бы между структурализмом, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и «критикой читательской реакции» – с другой. Как отмечают исследователи, «если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не

зависимого ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к “растворению” произведения в сознании воспринимающего читателя» [12, с. 75]. Как нам представляется, персональная ситуация и кажущаяся нейтральность повествования – лишь высокая степень количества «пересечений» различных точек зрения (без прямых вмешательств «прямо-оценочной»), **в любом случае создающих авторскую перспективу.**

Многие теоретически сконструированные нарратологами повествовательные формы зачастую неразличимы по своей сути. И этому есть свои причины: исследователи, оценивая современное состояние нарратологии, считают, что «в её теориях значительно больше чисто логических предположений о должном, чем непосредственного наблюдения над эмпирическими данными, фактами, полученными в результате тщательного и беспристрастного анализа» [12, с. 77].

Мы относим к научно продуктивным такие положения исследователей-нарратологов, как разграничение повествования на «аукториальное» и «я-повествование», разграничение мира «актеров» и реального мира и, соответственно, голоса «изнутри» художественного мира и «извне» его, разграничение при повествовании от первого лица функций героя как «актера» (персонажа) и функций его же как «нарратора» (повествователя). Важным представляется разделение «мира изображённого» и «мира цитируемого» (речь персонажей), а также такой существенный момент, как отнесение **всего** текста произведения к **нарративу**, где каждый момент текста осуществляет посредничество между художественным миром и миром читателя.

Принципы типологии субъекта повествования, предложенные западноевропейской школой нарратологии, недостаточно продуктивны для познания концепции личности, выраженной в произведении. И в первую очередь потому, что некоторые базовые предпосылки разграничения той или иной формы повествования представляются не совсем верными. Так, деление повествования на «показ» и «рассказ», где при первом повествователь якобы остается нейтральным, никак «субъективно» не характеризует то, что «видит» читатель – типичное заблуждение структурализма и нарратологии.

Литературно-художественное произведение, подобно любому произведению искусства, является своеобразной моделью мира, специфичной в ситуации эстетического её анализа: **основным объектом при изучении такой модели является момент**

«запечатлённости» в её структуре субъекта отражения (сознания), а не объекта (действительности); при её восприятии такая модель развёртывается в речи.

Задачи, которые ставит перед собой нарратология при исследовании произведения искусства, не представляются нам задачами эстетического анализа. Цель нарратологии – не изучить духовное содержание художественного произведения, а постичь смыслы, возникающие при взаимодействии порождающего текст сознания и сознания, текст воспринимающего, в процессе коммуникативного акта.

Нарратологи забывают, что главное отличие **художественной модели** мира от любых других моделей – это приоритет в её структуре **«личностного», субъективного начала.** Художественное отражение мира – это не столько отражение реальности, сколько **выражение себя** посредством того, **что** отражаешь. При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть действительности, а выяснение **«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.** Рассмотрение других аспектов в художественной модели переводит её из разряда художественных в любой другой разряд – в зависимости от того, **что** интересует исследователя (например, в разряд «текстов» наряду с любыми нехудожественными текстами или в «продукт бессознательного» наряду с оговорками и сновидениями) – а это уже не рассмотрение «продукта» работы собственно **художественного сознания.**

Мировоззрение в произведении определяется тем, что называют **образной концепцией личности.** По словам В. Тютю, «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 воплощенного “смысла жизни”. Это и есть <...> автор произведения искусства в наиболее существенном и сокровенном смысле слова» [14, с. 27].

«Изобразительные задачи» в произведении несут на себе и реплики диалога, и прямая речь персонажей. Ведь любое не авторское, «чужое слово» в художественном произведении всегда будет не только изображающим, но и **изображённым**, то есть в той или иной степени всегда будет нести на себе печать **характеристики** того, кому это слово принадлежит. В произведении не может быть ни одного момента речи, который не будет **изображать, характеризую**. Что-либо отобразить (в том числе и персонажа с его речью) – **всегда** как-нибудь это охарактеризовать. Даже просто **называя** что-либо, автор вкладывает в это **своё видение**.

Если автор – субъект, носитель сознания, смоделировавшего новый мир, который и является собственно воплощением автора, – всем повествованием **связывает** свою модель мира с читателем, то повествователь – **функция, осуществляющая это посредничество**, формально выраженный **субъект развёртывания** (литературно-художественная модель не существует в пространстве, она **развёртывается** 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 не «общение повествующего субъекта с адресатом-читателем» [13, с. 279], а «общение» с ним всей целостности произведения как единого художественного высказывания.

Повествование же – это посредничество между художественным миром и миром реальным, «речевое» развёртывание художественной модели мира во времени перед читателем (повествователь, соответственно, – субъект речи, несущей на себе функции посредничества). Повествование включает в себя все формы речи (в том числе диалог и реплики персонажей; здесь мы разграничиваем значения термина *повествование* в понимании его классической риторикой и стилистикой, с одной стороны, и литературоведением – с другой). От собственно повествования как процесса речи отграничены фабула и сюжет, относящиеся к другому структурному уровню произведения.

Здесь мы разграничиваем **повествование** и собственно **событийность**. Соответственно, термины **повествование** и **нарратив** принципиально не совпадают. Причём **повествование** здесь «выигрывает» своей терминологической и методологической точностью. **Повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развёртывания художественной модели есть сущностная характеристика любого произведения литературы вне зависимости от наличия события** (т. е. фабулы и сюжета).

Повествовательные структуры, их определение и анализ у нарратологов часто включают в себя или уровни художественного текста, не относящиеся к собственно повествованию, или вообще выходят «за границы» художественной целостности (**нарратив** рассматривается как неразрывное единство *отображения* и *отображаемого события* – происходит смешение разных категорий, а **дискурс** включает в себя ещё и экстрахудожественные моменты).

Сами задачи, которые ставит перед собой нарратология при исследовании произведения искусства, не представляются нам задачами эстетического анализа. Цель нарратологии – не изучить духовное содержание художественного произведения, а постичь смыслы, возникающие при взаимодействии порождающего текст сознания и сознания, текст воспринимающего, в процессе коммуникативного акта.

Список использованных источников

1. Атарова, К.Н. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе / К.Н. Атарова, Г.А. Лесскис // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. – Т. 35. – № 4.
2. Брокмейер, Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3.
3. Дейк, ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. / Т.А. ван Дейк. – М., 1989.
4. Ильин, И.П. Постмодернизм: словарь терминов / И.П. Ильин. – М., 2001.
5. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М., 1998.

6. Карпов, В.А. Язык как система / В.А. Карпов. – Минск, 1992.
7. Манн, Ю.В. Автор и повествование / Ю.В. Манн // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
8. Можейко, М.А. Дискурс / М.А. Можейко, С.Л. Лепин // Постмодернизм: энциклопедия. – Минск, 2001.
9. Можейко, М.А. Нарратив / М.А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия. – Минск, 2001.
10. Рикёр, П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / П. Рикёр. – М.; СПб., 1998.
11. Рикёр, П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикёр. – М.; СПб., 2000.
12. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. Справочник / науч. ред-ры и сост. д.ф.н. И. П. Ильин, к.ф.н. Е. А. Цурганова. – М., 1996.
13. Тamarченко, Н.Д. Повествование / Н.Д. Тamarченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие. – М., 1999.
14. 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, 1985.
15. Тюпа, В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. – М., 1989.
16. Усманова, А.Р. Дискурсия, дискурс / А.Р. Усманова // Постмодернизм: энциклопедия. – Минск, 2001.

References

1. Atarova, K.N. Semantika i struktura povestvovaniya ot pervogo litsa v khudozhestvennoi proze / K.N. Atarova, G.A. Lesskis // Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka. – 1976. – Т. 35. – № 4.
2. Brokmeier, I. Narrativ: problemy i obeshchaniya odnoi al'ternativnoi paradigmy / I. Brokmeier, R. Kharre // Voprosy filosofii. – 2000. – № 3.

3. Deik, van T.A. Yazyk. Poznanie. Kommunikatsiya : per. s angl. / T.A. van Deik. – M., 1989.
4. Il'in, I.P. Postmodernizm: slovar' terminov / I.P. Il'in. – M., 2001.
5. Il'in, I.P. Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa / I. P. Il'in. – M., 1998.
6. Karpov, V.A. Yazyk kak sistema / V.A. Karpov. – Minsk, 1992.
7. Mann, Yu.V. Avtor i povestvovanie / Yu.V. Mann // Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya. – M., 1994.
8. Mozheiko, M.A. Diskurs / M.A. Mozheiko, S.L. Lepin // Postmodernizm: entsiklopediya. – Minsk, 2001.
9. Mozheiko, M.A. Narrativ / M.A. Mozheiko // Postmodernizm: entsiklopediya. – Minsk, 2001.
10. Riker, P. Vremya i rasskaz. T. 1. Intriga i istoricheskii rasskaz / P. Riker. – M.; SPb., 1998.
11. Riker, P. Vremya i rasskaz. T. 2. Konfiguratsiya v vymyshlennom rasskaze / P. Riker. – M.; SPb., 2000.
12. Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie (strany Zapadnoi Evropy i SShA): kontseptsii, shkoly, terminy: entsikl. Spravochnik / nauch. red-ry i sost. d.f.n. I. P. Il'in, k.f.n. E. A. Tsurganova. – M., 1996.
13. Tamarchenko, N.D. Povestvovanie / N.D. Tamarchenko // Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: Osnovnye ponyatiya i terminy: Ucheb. posobie. – M., 1999.
14. Tyupa, V.I. Kategoriya avtora v aspekte istoricheskoi poetiki (k postanovke problemy) / V.I. Tyupa // Problema avtora v khudozhestvennoi literature. Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh rabot. – Ustinov, 1985.
15. Tyupa, V.I. Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza / V.I. Tyupa. – M., 1989.
16. Usmanova, A.R. Diskursiya, diskurs / A.R. Usmanova // Postmodernizm: entsiklopediya. – Minsk, 2001.