

## ОБРАЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТИП ПОВЕСТВОВАНИЯ

Лебедев Сергей Юрьевич

Белорусский государственный университет, доцент Минск, Республика Беларусь  
sulebe@yandex.ru

**Резюме:** В статье рассматривается повествование с позиций методологии целостного эстетического анализа художественного произведения. Предлагается универсальная типология повествования, основанная на выраженных в художественном тексте типах речевой деятельности.

**Ключевые слова:** художественность, повествование, субъект сознания, действительность, субъект речи

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

Основу литературы составляет слово, или знаковая система, посредством которой личность выражает свою концепцию образов. Через речевую деятельность происходит зарождение произведения литературы и ее восприятие. *Повествование* «разворачивает» художественную модель мира. Сегодня термин «повествование» понимается двояко: в узком его значении – как речевой жанр, характеризующийся изложением последовательности событий и противопоставленный *описанию* и *характеристике*; в широком значении – как весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи. На наш взгляд, очевидное для риторики и стилистики противопоставление речевых форм (при трактовке повествования в узком смысле) не является продуктивным при рассмотрении художественного произведения как целостности. Например, собственно *описание* в произведении становится *характеристикой* персонажа (а по иному, заметим, и быть не может), а характеристика может нам сказать о событиях.

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

«Посредничество» между художественной моделью мира и читателем осуществляется непрерывно – могут меняться лишь его субъекты – то есть, субъекты речи. Повествование – это не «общение повествующего субъекта с адресатом-читателем» [5, с. 279], а «общение» с последним всей целостности произведения как единого художественного высказывания, «общение» личности, чья образная концепция воплотилась в произведении. Отнесение же повествования сугубо к эпосу зачастую определяется тем, что имеет место смешивание двух аспектов «разворачивания» художественной модели мира: события, о котором рассказывается, и самого процесса «рассказывания», собственно повествования. Такое неразличение имеет место, когда говорится, что «эпические произведения всегда бывают повествовательными» [3, с. 99]. «Повествовательность», подразумеваемая здесь в виду, относится к «отвечающим» за событийность *фабуле* и *сюжету*. По нашему мнению, повествование с событийностью не связано и является просто иным «моментом» художественной целостности: это воплощение вышеназванных – и всех остальных –

«долингвистических» структурных уровней произведения непосредственно в речи. Развертывание художественной модели мира происходит при восприятии как эпического произведения, так и произведения, относящегося к лирике или драме. Родовая принадлежность будет, несомненно, диктовать особенности структуры этого развертывания, различия в типологии. Однако повествование как посредничество между художественным миром произведения и читателем, как процесс развертывания этой художественной модели останется сущностной характеристикой любого произведения литературы.

Исходя из того, что процесс развертывания художественной модели осуществляется собственно речью, типологию повествования нам представляется целесообразным основывать на видах речевой деятельности, которых существует пять: «чтение», «письмо», «аудирование», «говорение» и «внутренняя речь». Тип повествователя при таком подходе будет зависеть от того, на что будет направлена авторская установка. Н.А.Кожевникова замечает: «Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен – это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен» [2, с. 5]. Автор может имитировать «внутреннюю речь», и тогда повествование как бы проговаривается «про себя», без установки на то, что текст записывается или произносится вслух, автор и читатель как бы «сливаются» в одном субъекте сознания. Но автор может имитировать «говорение» (тогда читатель должен «слышать» устную речь, рождающийся сейчас рассказ) или «письмо» (тогда читатель как бы читает заранее написанный для него текст). Заметим: несмотря на то, что мы читаем все произведения, в них далеко не всегда присутствует установка на записанную речь, на «письмо» (где читатель должен как бы «прочитать» написанное). Чаще всего как раз авторы избегают таких установок и имитируют «внутреннюю речь» (как бы «проговор про себя», как это и воспринимается читателем) или – реже – «говорение» (тогда читатель как бы слушает живую речь).

В художественной речи часто используется стилизация, то есть целенаправленная имитация автором особенностей речи какой-либо общественно-политической, этнографической, социальной группы либо литературного или фольклорного стиля.

В литературе смена повествовательных инстанций – а следовательно, и стиля, и метода – в рамках одного произведения встречается нередко, и это всегда – художественная необходимость.)

Особенно редко рассматриваемый в научной литературе тип повествования, – когда автор, вводя героя «внутрь» созданного мира, не просто наделяет его функциями повествователя, но и «заставляет» его не просто «повествовать», а как бы указывать: «Я это *пишу!*» В.Е.Хализев указывает: «Литература XVIII – XX вв. в значительной мере переориентировалась на письменную речь в самом предмете изображения. Появилось множество произведений в форме дневников и писем, мемуаров и официальных документов» [6, с. 114]. Этот случай требует такого же специального рассмотрения сигналов, свидетельствующих об установке на «письмо», как и случай с сигналами «говорения» в сказе. Следует отметить, что любое обращение в тексте к читателю часто является сигналом, намекающим на имитацию устной или письменной речи. С другой стороны, обращение к читателю именно как к читателю может быть «обманчивым», если сам текст будет не выдержан в духе «письменно фиксируемого события», в нем могут не присутствовать речевые сигналы, свидетельствующие об этом. Отсутствие установки на развертывание художественной модели мира именно как записанной исторически возникло позже имитации «записи». Непосредственность «записывания» как творческого акта долгое время не позволяла авторам имитировать другие виды речемыслительной деятельности в самом письме. Стилизованное «письмо» («Ипс») мы встречаем у А.П.Чехова в «Письме к ученому соседу», во многих рассказах из «Голубой книги» М.М.Зощенко и др. У нестилизованного под характерную речь «письма» («Ип») возможности несколько ограничены – причины те же, что и у нестилизованного сказа. И оно по тем же причинам готово в каждый момент повествования разрешиться в «Ив» или в «Ипс», однако примеры повествования в форме «Ип» все же встречаются, и в первую очередь – в полухудожественных-полупублицистических произведениях, имитирующих дневники, записные книжки, письма и т.д. («Дневник 1920 года <конармейский>» И.Э.Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю.К.Олеши и др.).

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

Во многих произведениях имитирующая разговор или письмо речь не просто является формой подачи материала, а становится стилевой доминантой, организующей весь текст, важнейшей его стилевой особенностью, возникшей «под руководством» «надстилевых» уровней – в том числе и жанра. Все попытки найти жанрообразующие факторы в стиле произведения не увенчались успехом.

Связано это с тем, что конкретных стилевых особенностей жанра не существует, любой жанр может быть выражен практически любыми стилевыми средствами – и при этом «оставаться самим собой», то есть быть представителем конкретного жанра. А.Н.Андреев справедливо утверждает также, что «никакой особой романной, новеллистической или повестной (повести как жанра) структуры нет <...>. Метод меняется, стиль – тоже, но *качество мышления* остается прежним: полифоническим (в романе), тезисно-дискретным (в рассказе), тезисно-континуальным (в повести)» [1, с. 87]. Единственным жанрообразующим фактором может являться само жанровое мышление, которое, в свою очередь, может быть реализовано в бесконечном разнообразии стилевых возможностей; «“чистых” носителей жанра как таковых просто не существует» [1, с. 87]. По словам А.Н.Андреева, «не столько семантическая и выразительная стороны художественного содержания, сколько связанный с ними, но вместе с тем автономный аспект: *тезисность или развернутость* является регулятором жанровой преемственности» [1, с. 85].

Если исходить из такого понимания жанра, становится очевидным, почему, например, полифоническое, романное мышление требует от авторов введения множества повествовательных инстанций, большого количества субъектов сознания и субъектов речи. Такое «многосубъектное» повествование зачастую не позволяет однозначно говорить о каком-либо одном типе повествования. Роман чаще всего не может быть развернут перед читателем одним типом речи: он может таким образом утратить свою сущностную характеристику – полифонизм. При анализе «развертывания» романного мира мы можем говорить лишь об основном, цементирующем всю художественную модель типе повествования. Первичный повествователь крайне редко может быть наделен сказовым типом речи в романе. И такая «ограниченность» сказа вполне объяснима. При ведущей его роли в произведении большого жанра возникнет момент «художественной неправды»: крайне сомнительна реальная возможность спонтанного устного рассказа, сильно «растянутого» во времени и развертывающего перед гипотетическим слушателем целый полифонически сложный, многоуровневый «романный» мир. (Хотя нет правил без исключений: в современной литературе условность может «переступать» через любые нормы – и возникает «роман-сказ», как, например, «Кенгуру» и др. романы Юза Алешковского.) Иное дело – малый жанр. В связи с «плотностью» рассказа к качественным его особенностям, по мнению исследователей, относится в том числе и «известная одноплановость речевого стиля» [4, с. 175 – 176]. «Тезисность» малого жанра чаще всего подразумевает одного повествователя и минимум пересекающихся «точек зрения». При анализе рассказа исследователь меньше рискует столкнуться с «распадом» «генерального» типа повествования на «второстепенные», опосредованные. Но любой из них – как и сам жанр – будет определен образной концепцией личности, выраженной в произведении.

### Литература

1. Андреев А.Н. Методология литературоведения. – Минск: Дизайн ПРО, 2000.
2. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, 1994.
3. Пospelов Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов. – М.: Высшая школа, 1978.
4. Скобелев В.П. Слово далекое и близкое: Народ. Герой. Жанр: Очерки по поэтике и истории литературы. – Самара: Самарское книжное издательство, 1991.
5. Тамарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. Пособие. Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999.
6. Хализев В.Е. Речь как предмет художественного изображения // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г.Н.Пospelова. Под ред. П.А.Николаева, Е.Г.Рудневой. – М.: Издательство Московского университета, 1976.

### ŞƏXSİYYƏTİN OBRAZ KONSEPSİYASI VƏ TƏHKİYYƏNİN NÖVÜ

Lebedev S.Y.

Belarusiya Dövlət Universiteti, Belarusiya

Məqalədə təhkiyə bədii əsərin bütövlükdə estetik təhlili metodologiyası işığında araşdırılır. Təhkiyənin qəbul olunmuş tipologiyasının bədii mətnin quruluşunda özünü biruzə verməsi ideyası təklif olunur.

**Açar sözlər:** sənətkarlıq, təhkiyə, dərkətmə subyekti, həqiqət, nitqin mövzusu

**SUMMARY**  
**IMAGE CONCEPT OF PERSONALITY AND TYPE OF NARRATION**  
**Lebedev S.Y.**

*Belarusian State University, Belarus*

The article examines the narration from the standpoint of the methodology of a holistic aesthetic analysis of a work of art. A universal typology of narration based on the types of speech activity expressed in the literary text is proposed.

**Key words:** *artistry, narration, subject of consciousness, reality, subject of speech*