ВОЛЬФ ШМИД

# НАРРАТОЛОГИЯ

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ

ВОЛЬФ ШМИД

# НАРРАТОЛОГИЯ

*Второе, исправленное и дополненное издание*

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2008

ББК 83
Ш 73

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Гамбургского университета*

Редакционный совет серии:

*М. М. Гиршман* (Донецкий ун-т, Украина), *М. Н. Дарвин* (РГГУ, Москва), *И. В. Силантьев* (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск), *Ю. Л. Троицкий* (РГГУ, Москва), *В. И. Тюпа* (РГГУ, Москва), *Ю. В. Шатин* (Новосибирский гос. ун-т), *В. Шмид* (Гамбургский ун-т)

**Шмид В.**

Ш 73 Нарратология. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 304 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

ISBN 978-5-9551-0253-5

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.

**ББК 83**

*В оформлении переплета использована картина П. Кончаловского «Новгородцы» (1925)*

ISBN 978-5-9551-0253-5

© В. Шмид, 2008
© Языки славянской культуры, 2008

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловия к первому и второму изданиям ..... 9

### Глава I. Признаки художественного повествования

1. Нарративность ..... 13

   Классическое и структуралистское понятия нарративности (13) — Нарративные и описательные тексты (18) — Повествовательные и миметические нарративные тексты (20) — Событийность и ее условия (22) —

2. Фикциональность ..... 27

   Мимесис и вымысел (27) — Признаки фикциональных текстов (32) — Инсценировка чу ого сознания как черта фикциональных текстов (34) — Фиктивный мир (36)

3. Эстетичность ..... 41

### Глава II. Повествовательные инстанции

1. Модель коммуникативных уровней ..... 44
2. Абстрактный автор ..... 46

   Конкретные и абстрактные инстанции (46) — Предыстория понятия «абстрактный автор» (47) — Критика категории авторства (50) — Абстрактный автор: за и против (52) — Две попытки расщепления абстрактного автора (54) — Набросок систематического определения (56)

3. Абстрактный читатель ..... 61

   Абстрактный читатель как атрибут абстрактного автора (61) — Предыстория понятия «абстрактный читатель» (62) — Определение абстрактного читателя (63) — Предполагаемый адресат и идеальный реципиент (64)

4. Фиктивный нарратор ..... 67

   Повествователь — рассказчик — нарратор (67) — Эксплицитное и имплицитное изображение нарратора (70) — Личностность нарратора (71) — Антропоморфность нарратора (72) — Выявленность нарратора (74) — Абстрактный автор или нарратор? (78) — Типология нарратора (79) — Первичный, вторичный и третичный нарратор (81) — Диегетический и недиегетический нарратор (82) — *Экскурс*: Колебание Достоевского между диегетическим и недиегетическим нарратором в романе «Подросток» (88) — Типы диегетического нарратора (90) — Повествующее и повествуемое «я» (92)

5. Фиктивный читатель (наррататор) ..... 96

Фиктивный адресат и фиктивный реципиент (96) — Фиктивный и абстрактный читатель (97) — Эксплицитное и имплицитное изображение фиктивного читателя (99) — Повествование с оглядкой на фиктивного читателя («Подросток») (102) — Диалогизированный нарративный монолог (104)

Глава III. Точка зрения

1. Теории «точки зрения», «перспективы» и «фокализации» ..... 107

Ф. К. Штанцель (108) — Ж. Женетт и М. Бал (109) — Б. А. Успенский (113)

2. Модель точки зрения ..... 117

Происшествия как объект точки зрения (117) — Восприятие и передача (117) — Планы точки зрения (118) — Нарраториальная и персональная точки зрения (122) — Перспективация в диегетическом повествовании («Выстрел») (125) — Нарраториальная и персональная точки зрения в разных планах (128) — Однополюсная и разнополюсная точки зрения (135) — К методике анализа точки зрения (136)

Глава IV. Нарративные трансформации: происшествия — история — наррация — презентация наррации

1. «Фабула» и «сюжет» в русском формализме ..... 138

Порождающие модели (138) — В. Шкловский (139) — М. Петровский (142) — Л. Выготский (143) — Б. Томашевский (146)

2. Преодоление формалистского редукционизма ..... 149

«История» и «дискурс» во французском структурализме (149) — Трехуровневые модели (151)

3. Четыре нарративных уровня ..... 153

Порождающая модель (153) — Место точки зрения (157) — От происшествий к истории (158) — Отбор и точка зрения (160) — Растяжение и сжатие (161) — Неотобранное (167) — От истории к наррации (169) — Композиция наррации и точка зрения (172) — От наррации к презентации наррации (173) — Порождающая модель точки зрения (174) — Происшествия и история повествовательного акта (176) — Семиотическая модель (177)

Глава V. Текст нарратора и текст персонажа

1. Сказ ..... 179

Определения (179) — Характерный и орнаментальный сказ (182)

2. Интерференция текста нарратора и текста персонажа ..... 188

Две стихии повествовательного текста (188) — Структура текстовой интерференции (190) — Чистые тексты и нейтрализация оппозиции текстов (196) — Текстовая интерференция как трансформация текста персонажа (198) — Прямая речь и прямой внутренний монолог (202) — Прямая номинация (206) — Косвенная речь и свободная косвенная речь (207) — Несобственно-прямая речь: история исследования в России (212) — Несобственно-прямая речь: определение (213) — Несобственно-прямая речь в русском языке: типология (214) — Несобственно-прямой монолог (217) — Несобственно-прямая речь в диегетическом повествовании (219) — Несобственно-авторское повествование (220) — Функции несобственно-прямой речи и несобственно-авторского повествования (223) — Завуалированность и двутекстность (225)

Глава VI. Временна́я и вневременна́я связь элементов

1. Эквивалентность ..... 229

Сходство и оппозиция (229) — Соотношение временно́й и вневременно́й связи элементов (231)

2. Тематические и формальные эквивалентности ..... 235

Типы эквивалентности (235) — Формальные эквивалентности (239) — Фоническая эквивалентность и ее смысловая функция (240) — Восприятие эквивалентностей (245)

3. Орнаментальная проза ..... 247

Звуковая и тематическая парадигматизация (247) — Орнамент, поэзия, миф (250)

Литература ..... 255

Словарь и указатель нарратологических терминов ..... 286

Указатель имен и названий произведений ..... 291

## 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 вневременны́х связей в нарративном тексте). Таким образом, настоящая книга представляет собой систематическое введение в основные проблемы нарратологии.

*

[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).

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 Михахеллес 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.

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 книги[2]. Уточнения и дополнения относятся прежде всего к главе I, где более подробно разработаны аспекты нарративности, события и событийности. Понятийный аппарат остался во всей книге неизмененным, 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.

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

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.

# 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 нарратологией[1], 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 Фридеманн[2], противопоставляет повествовательный модус драматической передаче действительности:

---

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

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

> «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 «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 произве-

дения. 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 временно́й структурой и содержит некое изменение ситуации[3].

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 ограниченна, а вторая, структуралистская, недостаточно дифференцированна[4]. 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 персонаж становится пассивным объектом изменения, то такое изменение называется *происшествием* и персонаж обозначается как *пациент* [Чэтман 1978: 32; Принс 1987: 39].

---

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

[4] 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 опосредованны некоей повествующей инстанцией, из области нарративного, в том числе и драму и кинофильм. О возможных мотивах этого перелома см. Ян [1995: 32].

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 поддейственному субъекту («агенту» или «пациенту») или к одному и тому же элементу внешней ситуации[5].

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 временну́ю связь, но и причинную.

Требование добавочной (т. е. не только темпоральной) мотивировки нарративной связности в той или иной форме не раз появлялось в теоретической литературе[6]. Тем не менее, определение минимальных условий нарративности должно обходиться без добавочного, в особенности каузального, фактора[7]. В нарративах причинные связи выражены эксплицитно и опреде-

[5] 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 [1973б], его переформулировал Тицманн [1992; 2003].

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

[7] 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].

ленно 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.

Читатель склонен устанавливать причинные связи между чередующимися элементами (по ложному выводу *post hoc ergo propter hoc* «после того, значит из-за того»)[8]. 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 черт[9].

Нарративные тексты в указанном смысле излагают — в этом сходится большинство структуралистских дефиниций — некую *историю* (*story*,

[8] Различение между временно́й 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 πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε; *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.

[9] 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).

*histoire*, *Geschichte*)[10]. 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 модусы.

## 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 и самих действий без введения описательного материала не обходится. С другой стороны, в описа-

[10] 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 1973б; 1982: 1—4; 1987: 58; ван Дейк 1978: 141]; обзор подходов к теории нарративности см.: [Стэджесс 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 наррацией, которая его порождает».

тельные 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 временно́е 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 временна́я, но и причинная связь элементов, к «бесфабульному повествованию» относит и путешествие, «если оно повествует только о виденном, а не о личных приключениях путешествующего» [1925: 136]. Но и без прямой тематизации внутреннего состояния путешествующего 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 1991а].

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.

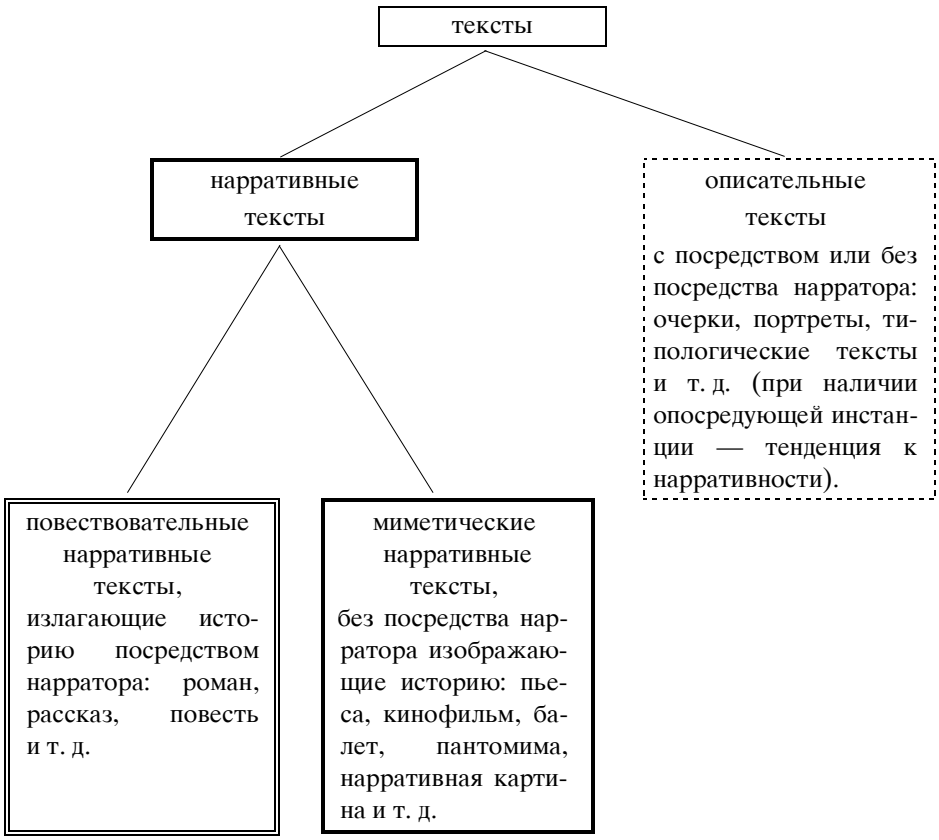
### Повествовательные и миметические нарративные тексты

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 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 схеме[11] указаны предметы нарратологии в структуралистском смысле (полу-

[11] Эта схема является модификацией известной модели Сеймора Чэтмана [1990: 115], где нарратив подразделяется на тексты «диегетические, 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.

жирная и двойная рамки) и множество текстов, на котором сосредоточена настоящая книга (двойная рамка)[12]:




ниже, гл. V. В англоязычной нарратологии платоновская дихотомия предстает как *telling* vs *showing*, см. [Г. Джеймс 1907/09; Лаббок 1921].

[12] 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*)[13]. Во всех трех языках термин «событие» обозначает нечто внеочередное, неожиданное, нетривиальное. Понятие события и в настоящей работе употребляется в смысле «свершившегося неслыханного события», как Гёте характеризует содержание новеллы[14], или в смысле лотмановских дефиниций, предусматривающих, например, «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970: 282][15], «значимое уклонение от нормы» [Лотман 1970: 282—283] или «пересечение запрещающей границы» [Лотман 1970: 288; 1973а: 86][16].

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.

---

[13] Обзор дефиниций см.: [Хюн 2008].

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

[15] 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 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].

[16] «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 незыблемость границ которого утверждаются [Лотман 1970: 286—289; 1973б]. Современный сюжетный текст определяется Лотманом как «плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении типов текстов» [Лотман 1973б: 226].

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»*.

На вопрос, сколько событийности необходимо, чтобы изменение состояния могло стать событием, или, наоборот, как мало событийности доста-

точно, 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 разумеющимися 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-практиче-

ских 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, разумеется, 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 смеются, удивляясь аппетиту громадной собаки, дети «плачут и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглом, ненаказанном Неро»[17].

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, ожиданию[18]. 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

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

[18] Уже Аристотель определяет парадокс не только как «высказывание вопреки общему мнению» [λόγος ἐναντίος ταῖς δόξαις; *Aristoteles.* Topica. 104b: 24], но также и как высказывание, «противоречащее прежде пробужденному ожиданию» [ἔμπροσθεν δόξα; *Aristoteles.* De arte rhetorica. 1412a: 27]. См.: [Шмид 2001б].

изменение состояния может быть для опытного читателя вполне закономерной чертой данного жанра, т. е. оно может соответствовать «скрипту» (т. е. сценарию), которым руководствуется читатель[19]. 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 событийным [20], 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 всех[21].

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 2005б].

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

---

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

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

[21] 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 сильное сопротивление. 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.

ним состояниям не происходит. 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][22]. 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.

## 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.

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

Роман, например, является фикциональным, изображаемый в нем мир — фиктивным[23]. Фикциональные тексты сами по себе являются, как правило, не фиктивными, а реальными[24]. Если противоположное по отношению к фиктивности понятие — *реальность*, то антонимом фикциональности является *фактуальность* [Женетт 1990][25].

Термин «фиктивный», производный от лат. *fingere* («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 *fingere*. Литературный вымысел (*fictio*), 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*)[26], сколько с концепцией *изображения автономной, внутрилитературной 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. Сёрбом 1966: 176]. Но в целом «Поэтика» проникнута духом понимания мимесиса как изображения некоей действительности, не заданной вне мимесиса, а только сконструированной им самим[27]. В трагедии, по Аристотелю, «мимесис действия

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

[24] Фикциональные тексты фиктивны, если они фигурируют в изображаемом фиктивном мире фикционального произведения, другого или — что уже является металепсисом, 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»).

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

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

[27] 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

(πράξις) — это повествуемая история (μῦθος)», определяемая им как «составление происшествий» (σύνθησις — или σύστασις — τῶν πραγμάτων; 1450a: 5, 15)[28]. 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 подражанию[29], 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» (τὰ γενόμενα),

---

аспектов и прагматических импликаций не эксплицированного в «Поэтике» Аристотеля глагола μιμεῖσθαι в доплатоновском, платоновском и аристотелевском употреблении дает Нешке [1980: 76—89]. Эквивалентность 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].

[28] 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).

[29] 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» [τρίτὸν τι ἀπὸ τῆς ἀλήθειας; *Plato*. Res publica. X. 597e. Мыслители Греции. С. 409].

а «возможное» (τὰ δυνατά). 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.[30] 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 специфичности литературы не с фиктивностью предметов, а с фикциональностью дискурса о них[31]. 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»[32], которые автором на самом деле всерьез не совершаются, — в этом, по Серлю, существо фикциональности.

---

[30] См. новейший обзор подходов: [Ципфель 2001]; обзоры с точки зрения прагматического подхода [Хоопс 1979] и с антимиметистской 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, подчеркивающему, 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.

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

[32] «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.

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»[33].

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 автор[34]: «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

[33] 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].

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

контекстом и принятыми в этом контексте представлениями о действительном.

## 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»[35] 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»)[36], и в связи с этим вообще детемпорализация грамматических времен;
2. Соотнесенность повествуемого не с реальной *Ich-Origo*[37], т. е. с реальным субъектом высказывания, а с некоей фиктивной «ориго», 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 нарративном[38]. Глав-

[35] 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».

[36] 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.

[37] Центральное в теории Хамбургер понятие *Ich-Origo* или, точнее, *Origo des Jetzt-hier-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].

ное 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 [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 «разрушающем ориентировку» первом предложении романа М. Фриша «Штиллер»: «Я не Штиллер». *Метакоммуникативными* сигналами служат так называемые

---

[38] См.: [Зейдлер 1952/1953; Кациоль 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 неоаристотелевской школы».

«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 удавшаяся[39], 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 «Войне и мире». В цитируемом ниже фрагменте всеведущий нарратор без всякой оговорки и мотивировки

[39] 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; Лёшнигг 1999].

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 погибели 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 немыслима 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 приметами и их ненадежной интерпретацией, в конечном счете даже в отношении к друзьям и спутникам жизни, исключено[40]. 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 идентичности[41]. Возможность такой интимной и аутентичной «другости», разыгрывания чужой субъективности возникает лишь благодаря вымыслу автора, его знанию мира, силе его воображения.

---

[40] 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.

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

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.

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 миров[42]. 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 происходит[43]. Таким образом получается «парадоксальная псевдореферентная функция или денотация без денотата» [Женетт 1991: 364]. Однако нарушение прямой связи текста и внетекстового мира ничуть

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

[43] 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].

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 величинами[44], 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 исключало 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

[44] Об индивидуальности фиктивых персонажей см.: [Мартинес Бонати 1981: 24].

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 времена[45], мы здесь исходим из того, что фиктивные миры предполагают онтологическую гомогенность[46].

*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

[45] Поклонник такой концепции — Ципфель [2001]. Он утверждает, что теория общей фиктивности элементов в фикциональном произведении не соответствует реальной картине восприятия тескта 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»).

[46] См. подобные позиции: [Халлер 1986] и [Долежел 1989: 230—231].

повествование. Нарратор, им подразумеваемый слушатель или читатель и повествовательный акт являются в фикциональном произведении изображаемыми и, следовательно, фиктивными[47]. 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, состоящей из авторской и нарраторской коммуникаций, причем нарраторская коммуникация входит в авторскую как составная часть изображаемого мира[48].

[47] Употребление термина «изображение» по отношению к повествовательному акту, нарратору или нарраторату (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 апеллятивной функций языка [Бюлер 1918/1920; 1934]. Доработка теории Бюлера: [Кайнц 1941]. Обзор разных подходов к функциям языка: [Шмид 1974б: 384—386].

[48] 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 1974а]).

Схема двойной структуры коммуникации в повествовательном произведении

## 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 семантичности 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 се-

мантическом 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 «гештальткачества» (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 обусловливают 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][49].

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.

[49] 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 экстенсионально совпадают, следует различать с точки зрения функциональной или интенсиональной, — 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 работах[1]. Одновременно с предложенной мною моделью была опубликована модель Дитера Яника [1973], которую я тогда не мог учесть[2]. Не были мне тогда доступны и работы польских ученых [Окопиень-Славиньска 1971, Бартошиньский 1971][3]. В дальнейшем эти тру-

---

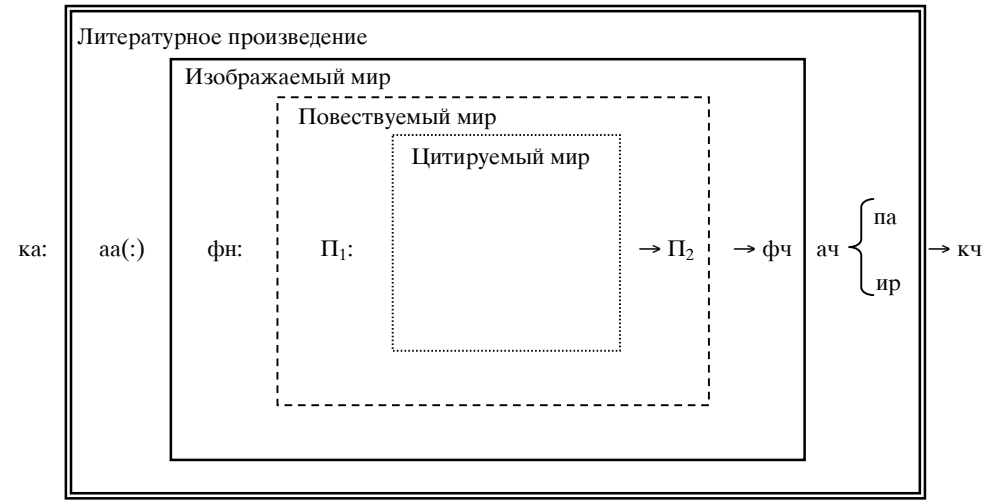
[1] См.: [Линк 1976: 25; Карманн, Рейс, Шлухтер 1977: 40; Хук 1981: 257—258; Линтфельт 1979; 1981; Диас Аренас 1986: 25, 44; Вестстейн 1991; Пашен 1991: 14—22].

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

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

ды я учитываю, так же как и отзывы научной критики на предложенную мною модель[4].

Модель коммуникативных уровней




Объяснение сокращений и знаков:

| | | | |
|---|---|---|---|
| ка | = конкретный автор | фч = | фиктивный читатель (наррататор) |
| : | = создает | | |
| аа | = абстрактный автор | ач = | абстрактный читатель |
| фн | = фиктивный нарратор | па = | предполагаемый адресат произведения |
| → | = направлено к | | |
| $П_1$, $П_2$ | = персонажи | ир = | идеальный реципиент |
| | | кч = | конкретный читатель |

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

## 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*[5], 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»[6]. В русском

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

[6] «Индициальный» — от лат. *index* (род. п. *indicis*) и *indicium*.

языке знаки этого типа называются также «индексными» [Якобсон 1970: 322] или «индексальными».

Сказанное можно применить и к литературному произведению[7]. 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*[8].

## 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][9]. 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 отметаю (цит. по: [Чудаков 1992: 239]).

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

---

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

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

[9] 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.

> 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 Виноградова[10].

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 Кормана[11]. 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 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 поэтики[12]. Для Кормана автор как «внутритекстовое явление», т. е. «концепированный 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 «концепированного» 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 концеп-

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

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

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

> цией действительности и исходя из определенных нормативных и познавательных установок, реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного (концепированного). 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» (*osobnost*) 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 czynności twórczych*) или «отправителем правил речи» (*nadawca reguł mówienia*), а Эдвард Бальцежан [1968] употребляет термин «внутренний автор» (*autor wewnętrzny*). Особое значение имеет работа Александры Окопиень-Славиньской [1971], 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 произве-

дению правила; автор в роли создателя литературы вообще»)[13]. 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 «имплицируемого», или «подразумеваемого», автора (*implied author*)[14], восходящее к американскому литературоведу так называемой *Chicago school* Уэйну Буту [1961][15]. 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 годов[16].

---

[13] 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.

[14] 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.

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

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

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*)[17]. «Заблуждение», по мнению «новых критиков», возникает тогда, когда толкователь интерпретирует текст, исходя из разъяснений, данных самим поэтом, а также руководствуется сведениями и информацией относительно истории создания произведения[18]. 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 «имплицируемого» авторства, к которому прибегал Бут, таило в себе возможность говорить о смысле и замысле произведения, не впадая в «интенциональное» заблуждение[19].

Чрезвычайно влиятельная еще и в наши дни критика авторства была произнесена под лозунгом «смерти автора» во французском постструктурализме[20]. 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 произведе-

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

[18] Ср. [Палиевская 1996: 48].

[19] 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].

[20] 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].

нии 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 1996б] 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][21].

### 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].

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 [Динготт 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].

---

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

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, Ансгар 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». Желающим 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 автора[22], в книге «Nouveau discours du récit» посвящает обойденной инстанции целую главу [1983: 93—107]. Обстоятельная аргументация против «полной схемы» инстанций[23] приводит его к некоторо-

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

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

му компромиссу. Сначала Женетт констатирует, что «имплицируемый автор» (*auteur impliqué*), который для наррации не специфичен, объекта нарратологии собой не представляет. На вопрос же, «является ли „имплицируемый автор“ необходимой и, следовательно, действительной инстанцией между нарратором и реальным автором», Женетт отвечает амбивалентно: в качестве «инстанции фактической» «имплицируемый автор» такой необходимой третьей инстанцией не является, но как «инстанция идеальная» он вполне мыслим. Женетт принимает «имплицируемого автора» в качестве «представления об авторе» (*idée de l'auteur*), которое он считает более пригодным выражением, чем «образ автора»: «Имплицируемый 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 1981б: 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» (*abstracte 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 значе-

ний», 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 Виллем Вестстейн [1984]. Но он проводит дифференциацию несколько иначе, различая «имплицируемого 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 «имплицируемый 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 сентенциях. 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 под-

полья» Ф. Достоевского или о повествующем герое в повести «Крейцерова 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 позициями[24]. 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 «объективация» 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 самообъективации автора. Другие примеры — поздние рассказы Толстого «Дьявол» и «Крейцерова 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

[24] 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».

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 однозначно[25], до абсурда.

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 произведения[26].

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 двоякое 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,

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

[26] 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 именований 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. Гоготишвили [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.

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.

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 внутритекстовой 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, ко-

торое 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 веровать (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:

$$\begin{array}{ll}
\text{П:} & \underbrace{\mathrm{Sa}_{\text{П}} \Leftrightarrow \mathrm{Se}_{\text{П}}} \\
\text{Н:} & \mathrm{S}_{\text{П}} \in \mathrm{Sa}_{\text{Н}} \Leftrightarrow \underbrace{\mathrm{Se}_{\text{Н}}} \\
\text{А:} & \mathrm{S}_{\text{Н}} \in \mathrm{Sa}_{\text{А}} \Leftrightarrow \mathrm{Se}_{\text{А}}
\end{array}$$

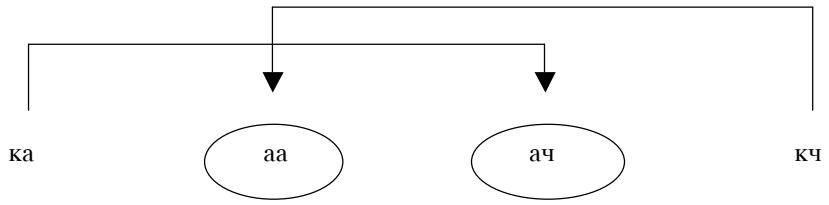
Схему следует читать таким образом: знаки (S, *signes*), конституируемые взимоотношением (⇔) обозначающих (Sa, *signifiants*) и обозначаемых (Se, *signifiés*) на уровне персонажей (П), т. е. $\mathrm{S}_{\text{П}}$, входят (∈) в обозначающие на уровне нарратора ($\mathrm{Sa}_{\text{Н}}$), которые, в свою очередь, соотносятся с обозначаемыми на этом уровне ($\mathrm{Se}_{\text{Н}}$). Аналогичное соотношение существует между уровнями нарратора и абстрактного автора (А). Знаки, конституируемые на уровне нарратора ($\mathrm{S}_{\text{Н}}$) 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

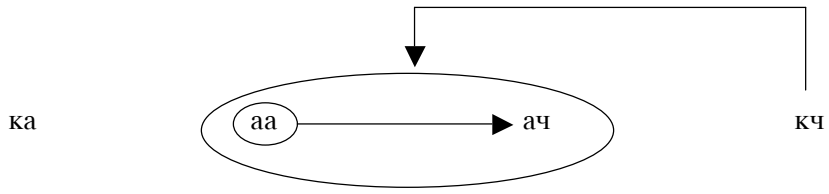
### Абстрактный читатель как атрибут абстрактного автора

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 реконструктами, 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, различение 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 adresáta*) 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» (*imaginierter 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. Риммон [1976: 55, 58], которые отождествляют «экстрадиегетического наррататора» (т. е. адресата, к которому обращается безличный всеведущий и вездесущий нарратор, не принадлежащий — по Женетту — к фиктивному миру) с «виртуальным» или «имплицируемым» читателем. Женетт, подтверждающий в «Новом дискурсе» [1983: 95] это совпадение, приветствует его как «экономию», 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 «эксплицитным». Конечно, чем ближе фиктивный нарратор к абстрактному автору в отношении идеологии и оценки, тем сложнее на практике провести четкое различение 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 которо-

го 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 различение между двумя разновидностями этой подразумеваемой инстанции[27].

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 предполагаемых 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

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

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 идиосинкразий 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 Линтфельта [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. Гоготишвили [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 другостью [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 прочте-

ние. Такое идеальное прочтение только в редких случаях состоит в конкретном однозначном осмыслении. Как правило, оно предстает как широкий диапазон допускаемых функциональных установок, индивидуальных конкретизаций 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-разному[28]. 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

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

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 разграничение 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» (*fluktuierende 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 обусловливает 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. Фридеманн [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 забывается[29].

[29] О колеблющемся образе нарратора в «Братьях Карамазовых» см.: [Мэтло 1957; Буш 1960; Мейер 1971; Шмид 1981б].

### 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*.

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. Мировоззрение.

### Личностность 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 чертами[30].

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»:

[30] 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).

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 черепах-домов. 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, Нюньюг остров, и каб был он в широту поболе семи четвертей, — быть бы уж беспременно поселку на острове, поселку Нель, верному кораблиному 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 ночи коротки, а ветры жгучи… Море не слушает, взводнем 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 нарратора[31].

## Антропоморфность нарратора

Проблематику личностности 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

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

ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временно́й 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 взгляд[32]. 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 любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними

[32] 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].

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 Пинчена (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. Абботта[33]. 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» («Lineland»), 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 нар-

[33] За указание на произведения Пинчена и Абботта благодарю членов гамбургского Центра нарратологии М. Клеппера и В. Шернуса.

ратологов, 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-нарратор» (*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; 1978а; 1978б; 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 конструкт, 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, скупость, редуцированность хэмингуэевской 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»), оказываются 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» объяснения[34] 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, дистанцированности 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»[35]. 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 сво-

---

[34] Ср. в этой связи понятия Лео Шпитцера [1923a] «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.

[35] 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 персона». В случае иронической оценки, постулирует Петерсен, ирония касается только повествуемого, никак не характеризуя нарратора, «потому что тот, не имея персональности, не может иметь и никаких свойств характера». Не движется ли такая аргументация по порочному кругу?

бодным от признаков. Поскольку текст неизбежно содержит индексы имплицитного изображения, хотя бы в самой редуцированной форме, мы исходим из того, что в каждом повествовательном произведении неизбежно присутствует нарратор[36].

## 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 индициальную 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 выра-

[36] 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.

жение 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 непроизвольно, 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 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 двузначность 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 точ-

ки зрения рассматривается нами отдельно) должны лежать следующие критерии и типы (некоторые из них пересекаются или частично совпадают):

| *Критерии* | *Типы нарратора* |
|---|---|
| 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 (*unreliable*) — надежный (*reliable*) |

### 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.[37]

[37] 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), «диегетическое», 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 осложнять несложное явление рамочных структур терминологией, резко противоречащей обычному словоупотреблению. О преимуществе традиционной терминологии ср. также: Ян и Нюннинг [1994: 286—287].

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 бóльший интерес, чем первичный нарратор, который повествует о нем. Вообще говоря, нередко первичные нарраторы служат просто мотивировкой вставных историй[38].

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).

---

[38] 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*[39], и в *плане повествования*, или *экзегесиса*[40].

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»[41].

---

[39] 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».

[40] Понятие «экзегесис» (от греч. ἐξήγησις «объяснение», «истолкование»), употребляемое в «Грамматике» Диомеда (IV век н. э.) как синоним слов ἀπαγγελία 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.

[41] 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 при-

Диегетический нарратор распадается на две функционально различаемые инстанции — *повествующее «я»* и *повествуемое «я»*[42], между тем как недиегетический нарратор фигурирует только в экзегесисе.

| | *диегетический нарратор* | *недиегетический нарратор* |
|---|---|---|
| *экзегесис* | + (повествующее «я») | + |
| *диегесис* | + (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.

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 ступени, 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 «*гомо*диегетическом» и «*гетеро*диегетическом» нарраторе? Кроме того, префиксы *гетеро-* и *гомо-* легко перепу-

надлежность к экзегесису не является признаком различительным, здесь отдается предпочтение чистой оппозиции бинарных признаков «диегетический — недиегетический».

[42] 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]).

тать с *экстра-*, *интра-* и *мета-*, префиксами, обозначающими ступень, т. е. первичность, вторичность, третичность нарратора[43]. Для женеттистов, количество которых и в России возрастает после выхода в свет перевода «Фигур» [Женетт 1998], приведу таблицу соотношения названий основных типов нарратора:

| *Терминология Женетта* | *Предлагаемая терминология* |
|---|---|
| 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 недиегетическим, если же «я» относится то к акту повествования, то к повествуемому миру — диегетическим.

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

---

[43] 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.

| *тип нарратора* | *отнесенность форм первого лица* |
|---|---|
| недиегетический | «я» ⇒ экзегесис |
| диегетический | «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 диегетическом повествовании. Диегетический 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, стриженого, 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 диегетического 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» диегетический нарратор обозначает словом «я» исключительно повествующее «я», между тем как уцелевшее по-

вествуемое «я» впредь фигурирует только как третье лицо по имени Смуров, идентичность которого с нарратором читатель осознает, если осознает вообще, не сразу.

Крайний случай диегетического 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»[44], 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 Собрания. 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).

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

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 уравнения не устанавливать, то нарратор предстает как недиегетический.

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], исходившая 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 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».

2. Противопоставление «диегетический — недиегетический» не совпадает с оппозицией «личный — безличный», предлагаемой Ю. Петерсеном [1977: 176], считающим, что *Er-Erzähler* отличается от *Ich-Erzähler* принципиальным отсутствием «персональности» (*Personalität*) (см. выше примеч. 35). К Петерсену близок Штанцель [1979: 119—124], приписывающий как повествующему, так и повествуемому «я» в романе «от первого лица» особую «телесность» (*Leiblichkeit*). Несомненно, недиегетический рассказ (опять-таки со времен реализма) тяготеет к минимализации личностности нарратора, к его редукции до некоторых оценочных позиций, иронических акцентов и т. п.

Но в дореалистическом повествовании недиегетический нарратор, как правило, сохраняет личностные черты. Наглядные примеры и в этом отношении мы находим в повестях Карамзина. Рассмотрим начало «Бедной Лизы», где представлен нарратор, наделенный личными чертами чувствительного человека:

> Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые и приятные места или в старых новые красоты. ⟨…⟩ Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си…нова монастыря (*Карамзин Н. М.* Соч.: В 2 т. Т. 1. Л., 1984. С. 506).

С другой стороны, диегетический нарратор как повествующее «я» не обязательно более личен, субъективен, чем нарратор недиегетический. Он также может быть редуцирован до безличного голоса, если акцент ставится на повествуемом «я».

3. Предлагаемые различения не затрагивают проблемы точки зрения или перспективы. Смешение двух категорий — участия нарратора в диегесисе и точки зрения — является ошибкой, часто встречающейся в типологических построениях. Самый известный пример такого смешения — «круг типов повествовательных ситуаций» (*Typenkreis der Erzählsituationen*), выдвинутый Ф. Штанцелем [1964; 1979], где «аукториальной» (*auktoriale*) и «персональной» (*personale*) «повествовательным ситуациям» противопоставляется «ситуация от первого лица» (*Ich-Erzählsituation*). Если первые два типа, связанные с повествователем «от третьего лица», отличаются точкой зрения, то третий тип, по Штанцелю, определяется исключительно присутствием нарратора в повествуемой истории. Несмотря на ряд критических отзывов нарратологов на эту тему[45], Штанцель так и не принял довод, что здесь смешаны два разных критерия и что в «рассказе от первого лица» точка зрения может быть и «аукториальной», и «персональной».

### *Экскурс*: Колебание Достоевского между диегетическим и недиегетическим нарратором в романе «Подросток»

Есть исследователи, сомневающиеся в релевантности противопоставления «диегетического — недиегетического» нарратора. Бут [1961: 150], например, такую дихотомию считает преувеличением: «Констатация того, что рассказ

[45] Ср., напр., [Лейбфрид 1970: 246; Кон 1981; Петерсен 1981; Брейер 1998].

повествуется от первого или третьего лица, ничего важного в себе не несет». Такому заключению, однако, полностью противоречит литературная практика. Штанцель [1979: 114—116] приводит характерные примеры, где авторы по разным художественным соображениям транспонировали начатый роман из одной формы в другую — из недиегетической в диегетическую (Г. Келлер. «Зеленый Генрих») и наоборот — из диегетической в недиегетическую (Ф. Кафка. «Замок»).

В этой связи крайне показательны записные тетради Достоевского к роману «Подросток». Первоначально Достоевский задумал роман с недиегетическим нарратором и «ИМ» (Версиловым) как главным героем. Однако 11 июля 1874 г. автор записывает:

> ГЕРОЙ не ОН, а *МАЛЬЧИК*.
> История мальчика: как он приехал, на кого наткнулся, куда его определили. Повадился к профессору ходить; бредит об университете, и идея нажиться (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16. С. 24).

В записи от 12 августа он принимает «*ВАЖНОЕ РЕШЕНИЕ ЗАДАЧИ*»: «Писать *от себя*. Начать словом: *Я*» (С. 47), и набрасывает заглавие романа:

> *ПОДРОСТОК*. ИСПОВЕДЬ ВЕЛИКОГО ГРЕШНИКА,
> ПИСАННАЯ ДЛЯ СЕБЯ (С. 48).

В связи с этим он делает для себя замечание о неизбежно ограниченной компетентности молодого нарратора:

> Подростку, в его качестве молокососа, и не открыты (не открываются и ему их не открывают) происшествия, факты, [составляющие] фабулу романа. Так это он *догадывается* об них и *осиливает* их сам. Что и обозначается во всей манере его рассказа (для неожиданности для читателя) (С. 48—49).

Через неделю после этого Достоевский повторяет:

> ГЛАВНОЕ NB. ПОДРОСТОК ВЕДЕТ РАССКАЗ ОТ СЕБЯ. Я, Я (С. 56).

Однако вопрос еще не решен окончательно. В тот же день (15 августа) Достоевский взвешивает возможность все же писать «от третьего лица»:

> Если писать не от лица подростка (Я), то — сделать такую манеру, что⟨б⟩ уцепиться за подростка как за героя… так что… все ⟨персонажи⟩ описываются лишь ровно настолько… *насколько постепенно касаются подростка. Прекрасно может выйти* (С. 60).

Возвращаясь 26 августа к идее о романе «от Я», Достоевский перечисляет выгоды такой техники:

> Обдумывать рассказ от *Я*. Много выгоды; много свежести, типичнее выдается лицо подростка. Милее. Лучше справлюсь с лицом, с личностью, с сущностью личности.

> ⟨…⟩ Наконец, скорее и сжатее можно описать. Наивности. Заставить читателя полюбить подростка. Полюбят, и роман тогда прочтут. Не удастся подросток как лицо — не удастся и роман.
> *Задача*: обдумать все pro и contra. *ЗАДАЧА* (С. 86).

Из этих записок явствует, какое значение автор придавал центральной личности как объединяющему весь роман началу. Именно поэтому Иоханнес Хольтхузен [1969: 13] пишет справедливо о «персоналистской концепции романного героя у Достоевского».

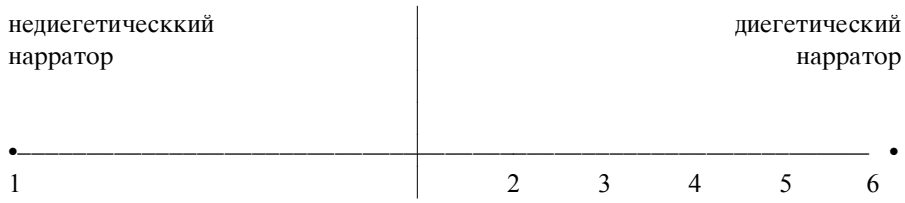
2 сентября Достоевский резюмирует *pro* и *contra*. Как бы уговаривая самого себя, он подсчитывает все выгоды манеры «от Я», отдавая себе отчет и в ее опасности:

> От *Я* — оригинальнее и больше любви, и художественности более требуется, и ужасно смело, и короче, и легче расположение, и яснее характер *подростка* как главного лица, и смысл идеи как причины, с которою начат роман, очевиднее. Но не надоест ли эта оригинальность читателю? Выдержит ли это *Я* читатель на 35 листах? И главное, основные мысли романа — могут ли быть натурально и в полноте выражены 20-летним писателем? (С. 98).

Итак, решение в пользу диегетического нарратора было вынесено Достоевским в результате долгих размышлений о воздействии того или другого видов изложения на читателя.

### Типы диегетического нарратора

Повествуемое «я» может в диегесисе присутствовать в разной степени. Женетт [1972: 253—254] допускает только две степени этого присутствия, предполагая, что повествователь (вернее, повествуемое «я») не может быть заурядным статистом — повествователь может быть либо главным героем («автодиегетический нарратор», пример: «Жиль Блаз» Лесажа), либо наблюдателем и очевидцем (пример: доктор Ватсон у Конан-Дойля). Сюзан Лансер [1981: 160], оставаясь в рамках женеттовской терминологии, предложила более детальную схему, включающую градацию из пяти степеней участия в диегесисе и соответствующих отдалений от «гетеродиегетического», т. е. недиегетического нарратора. Схема эта является не только теоретически приемлемой, но и практикабельной. Переводя ее женеттовскую терминологию, мы получаем следующую схему:




1. Непричастный нарратор (не присутствующий в повествуемой истории)
2. Непричастный очевидец
3. Очевидец-протагонист
4. Второстепенный персонаж
5. Один из главных персонажей
6. Главный герой (нарратор-протагонист)

Приведем к типам 2—5 примеры из русской литературы.

Тип 2. Примером непричастного очевидца будет повествуемое «я» нарратора «Братьев Карамазовых». Анонимный хроникер, который повествует о событиях, разыгравшихся тринадцать лет назад в «нашем» уезде, хотя и присутствовал тогда в мире диегесиса, никакого диегетического значения не имеет. Если автору нужна прямая интроспекция в сознание действующих персонажей, то он заменяет ограниченного хроникера всеведущим и вездесущим недиегетическим нарратором (см. выше с. 69).

Тип 3. В отличие от анонимного нарратора «Братьев Карамазовых», нарратор в «Бесах» — хроникер Антон Лаврентьевич Г-в, приступивший «к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в нашем, доселе ничем не отличавшемся городе», — играет некоторую диегетическую роль. Поскольку его главная задача заключается в реконструкции своих впечатлений и составлении тех «твердых данных», которые он черпал из общей молвы и из противоречивых свидетельств вторичных нарраторов, акцент сделан не на повествуемом, а на повествующем «я». Диегетическое существование этого очевидца-протагониста служит прежде всего мотивировке сложной реконструкции происшедшего.

Тип 4. Второстепенный персонаж, выступающий как диегетический нарратор, имеет двойную форму в главе «Бэла» лермонтовского «Героя нашего времени». Как в первичном рассказе анонимного путешественника, так и во вторичном рассказе Максима Максимыча в центре стоит не повествуемое «я», а загадочный Печорин, который в первой главе романа видится как бы через двойную призму.

Тип 5. Повествуемое «я», как один из главных персонажей, встречается в «Станционном смотрителе» и «Выстреле» Пушкина. Путешественник пер-

вой повести играет в жизни обоих героев, Вырина и Дуни, несколько двусмысленную роль, поскольку он был дважды «первым». Это из его рук спившийся позднее Вырин получает первый (в рамках повествуемой истории) стакан пунша, да и во второй приезд путешественник развязывает ему язык посредством рома. Кроме того, он выступает, опять-таки в диегесисе, как первый соблазнитель, удостоившись поцелуя Дуни (или как первый мужчина, будящий в ней соблазнительницу). А в «Выстреле» повествуемое «я» играет важную диегетическую роль как собеседник обоих дуэлянтов и как человек, в разных жизненных ситуациях проникающийся их представлениями и ценностями: если в первой главе неопытный юноша находился под впечатлением романтичности Сильвио, то пятью годами позже он, повзрослев и остепенившись, испытывает трепет перед богатством графа[46].

Тип 6. Повествуемое «я» как главный герой, т. е. собственно автобиографический нарратор, представлен в «Подростке» Достоевского, где Аркадий Долгорукий — центральная фигура диегесиса.

При всей ее детализированности, эта типология, конечно, всех возможных позиций повествуемых «я» исчерпать не может. Куда отнести, например, «Бедную Лизу»? Вплоть до самого конца повесть рассказывает сильно выявленный, субъективный, личный, но при этом всеведущий, проникающий в самые тайные чувства и мысли своих героев нарратор, который участия в истории, разыгравшейся «лет за тридцать перед сим», не принимал. Только в самом конце, когда после смерти Лизы излагается *Nachgeschichte*, он сообщает, что познакомился с Эрастом за год до его смерти и что Эраст ему «сию историю» рассказал. Итак, нарратор входит в диегесис на его крайней периферии. Но эта встреча с Эрастом, которая является мотивировкой знания нарратора, не делает его, собственно говоря, диегетическим.

### Повествующее и повествуемое «я»

Присмотримся поближе к автобиографическому нарратору (к типу 6 по Лансер). Из всех указанных типов он встречается в литературе чаще всего. Классическое автобиографическое повествование подразумевает большое временно́е расстояние между повествуемым и повествующим «я», представленными как связанные психофизической идентичностью. Образцы автобиографического романа, «Исповедь» Августина, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, а в новейшей литературе — «Приключения авантюриста Феликса Круля» Т. Манна, основаны не только на временно́й, но также и на

[46] Ср. подробные анализы: [Шмид 1981а: 164—170].

этической, психологической дистанции между заблудившимся и согрешившим молодым человеком и резко изменившимся и раскаивающимся зрелым нарратором, пишущим историю своих приключений набожным человеком («Исповедь»), или ушедшим от мира отшельником («Симплициссимус»), или сидящим в тюрьме («Круль»). «В память я хочу воззвать мои отвратительные деяния и разрушение души действиями плоти не оттого, что я их люблю, но чтобы любить Тебя, Боже мой», — так объясняет предпринятую исповедь повествующее «я» у Августина.

Своеобразный вариант основного типа автобиографического романа создан в «Подростке» Достоевского. Двадцатилетний Аркадий Долгорукий повествует в мае неназванного года о своих приключениях, разыгравшихся с 19 сентября до середины декабря предыдущего года. Долгая жизнь, обычно отделяющая повествующее «я» от повествуемого в основном типе, редуцирована здесь до нескольких месяцев. В данном промежутке времени «я» развивается. Повествующее «я» многим отличается от повествуемого. Этот разрыв, однако, явно преувеличивается самим нарратором, стремящимся отойти от своей наивности прошлого года, когда ему было лишь 19 лет. 19-летнее повествуемое и 20-летнее повествующее «я» также заметно изменяются. В тексте имеются явные симптомы этих изменений: после 19 сентября идея подростка стать Ротшильдом постепенно исчезает. В экзегесисе раздраженный тон и полемика с читателем обнаруживаются только в начале романа. К концу Аркадий как бы полностью смиряется с читателем. Такая динамизация «я» в плане диегесиса (от 19 сентября до середины декабря), экзегесиса (около середины мая) и в промежутке (с декабря по май) правдоподобна именно потому, что автор выбрал возраст, в котором человек обычно быстро меняет свои взгляды. Недаром Достоевский отказался от идеи увеличить расстояние между происшествиями и повествованием на четыре года, как он это запланировал в начале.

Для автобиографического нарратора характерна тенденция к некоторой стилизации своего прежнего «я». Эта стилизация часто обнаруживается не в приукрашивании тогдашнего поведения, а наоборот, в изображении его в слишком мрачных тонах. Психологическую логику самоуничижения раскрыл Достоевский. В конце первой главы «Записок из подполья» нарратор признается перед своим адресатом:

> …теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды? Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя

целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 122).

Если к отрицательной стилизации нарратора притягивает парадоксальное тщеславие, то автор может соблазниться возможностью создать занимательное напряжение или противоречие между двумя состояниями одного и того же «я».

Идентификация повествующего и повествуемого «я» может оказаться проблематичной. Вольфганг Кайзер [1956: 233; 1958: 209] констатирует: «нарратор от первого лица не является прямым продолжением повествуемой фигуры». Говоря о Феликсе Круле, он предостерегает читателя от безоговорочной идентификации молодого Круля со старым нарратором. На примере романа Г. Мелвилла «Моби Дик» он показывает непреодолимый разрыв между простым моряком, которым является повествуемое «я», и образованным повествующим «я», передающим, впрочем, тайные разговоры и мысли третьих лиц, которые моряку были бы абсолютно недоступны. Последний пример следует, однако, интерпретировать не столько как непоследовательное проведение нарраторской позиции, сколько как колебание между двумя типами нарратора: на смену ограниченному в своем знании диегетическому нарратору то и дело приходит всеведущий недиегетический нарратор. Это же мы наблюдали и в «Братьях Карамазовых» (см. выше, с. 69). Кайзер справедливо ставит под сомнение безоговорочность единства повествующего и повествуемого «я». С изменением взглядов на мир прочное, единое «я» подвергается разложению. Повествующее «я» может относиться к повествуемому «я» как к постороннему человеку[47].

Единство повествующего и повествуемого «я» может оказаться также под угрозой со стороны повествовательной техники. Во многих диегетических нарративах мы наблюдаем выход повествующего «я» за границы компетентности повествуемого «я», а иногда и за пределы компетентности человека вообще. Нарратор рассказывает в таких случаях больше, чем позволяет ему диегетическая мотивировка. Такое явление (не всегда принимающее форму колеблющейся нарраторской позиции, как, например, в «Братьях Карамазовых») свидетельствует об общей тенденции диегетического рассказа к перерастанию в рассказ недиегетический.

Особенную форму проблематичного единства повествуемого и повествующего «я» мы находим в повести чешского прозаика Богумила Храбала

[47] Ф. Штанцель, хотя и оспаривает тезис Кайзера о встречающемся в некоторых случаях искусственном единстве повествуемого и повествующего «я» [1979: 111—112], в другом месте [1979: 271] сам указывает на «отчуждение» этих инстанций (например, в романе Д. Дефо «Молль Флендерс», где повествуемое «я» героини вместе с размышляющим чужим «аукториальным» «я» как бы запряжено в хомут единственной персоны).

«Строго охраняемые поезда» («Ostře sledované vlaky», 1965), где нарратор повествует о происшествиях, в течение которых он сам, т. е. его прежнее повествуемое «я», погибает.

Нарратология должна подойти к проблеме диегетического нарратора функционально. Необходимо рассматривать повествующее и повествуемое «я» как две функционально различаемые инстанции, как нарратора и актора, т. е. носителя действия (ср. [Ильин 1996е]), которые связаны физическим и психологическим единством, причем это единство может иметь более или менее условный характер. В аспекте нарратологии повествующее «я» относится к повествуемому как в недиегетическом рассказе нарратор к актору (персонажу). Эти соотношения иллюстрируются в следующей схеме:

| | *недиегетический рассказ* | *диегетический рассказ* |
|---|---|---|
| *повествовательная инстанция* | нарратор | повествующее «я» |
| *действующая инстанция* | актор = персонаж | актор = повествуемое «я» |

## 5. Фиктивный читатель (наррататор)

Фиктивный читатель, или наррататор[48], — это адресат фиктивного нарратора, та инстанция, к которой нарратор обращает свой рассказ. Название «фиктивный читатель» крайне условно, но не столько оттого, что эта инстанция часто представляется как слушатель, сколько потому, что она всегда предстает лишь как подразумеваемый образ адресата.

### Фиктивный адресат и фиктивный реципиент

Фиктивный читатель вторичного, вставного рассказа совпадает, как кажется, с одним из персонажей первичного, обрамляющего рассказа. Но уравнение *наррататор вторичного рассказа = персонаж в первичном рассказе*, лежащее в основе многих трактовок этой инстанции (напр., [Женетт 1972; 1983]), упрощает истину. Наррататор представляет собой лишь схему ожиданий и презумпций нарратора и функционально никогда не идентичен с конкретным персонажем, выступающим в истории высшего уровня как реципиент и наделенным определенными свойствами.

Образ адресата, например, к которому обращается рассказывающий историю своей дочери Самсон Вырин, не совпадает с образом реципиента его рассказа, т. е. чувствительного путешественника, вновь приехавшего на его станцию, не говоря уже об образе нарратора, повествующего о своих трех приездах на эту станцию. Станционный смотритель не может знать о склонности своего посетителя к сентиментальным шаблонам, он даже и понятия не имеет о сентиментализме, и если он оплакивает печальную участь своей «бедной Дуни», то намек на карамзинскую «Бедную Лизу» всплывает только в кругозоре путешественника.

Итак, наррататор (или фиктивный «читатель») — это фиктивный адресат, а не фиктивный реципиент. Фиктивный адресат как таковой является всегда проекцией нарратора[49]. Фиктивный реципиент может существовать только тогда, когда вторичный нарратор обращается к читателю или слушателю, фигурирующему как читающий или слушающий персонаж в первичной, обрамляющей истории. Однако вторичный наррататор может совпадать с этим реципиентом (персонажем первичной истории) только *материально*,

---

[48] Термин «наррататор», введенный Ильиным [1996г], является русским эквивалентом французского понятия *narrataire* [Женетт 1972: 226; Принс 1973а] и английского *narratee* [Принс 1971]. Впервые использовал дихотомию *narrateur — narrataire*, по аналогии *destinateur — destinataire*, Р. Барт [1966: 10].

[49] Поэтому трудно согласиться с различением, предложенным А. Едличковой [1993], между «фиктивным» и «проектированным» адресатом.

но не *функционально*, потому что адресат и реципиент — это кардинально различные функции[50].

Разные функции материально идентичных инстанций можно на примере «Станционного смотрителя» изобразить следующей схемой:

| | Нарратор | Актор | Адресат | Реципиент |
|---|---|---|---|---|
| Первичный рассказ | Путешественник как повествующее «я» | 1. Путешественник как повествуемое «я»<br>2. Вырин<br>3. Дуня и др. | Внедиегетический адресат путешественника | Ø |
| Вторичный рассказ | Вырин как повествующее «я» | 1. Вырин как повествуемое «я»<br>2. Дуня и др. | Путешественник в представлении Вырина | Путешественник как повествуемое «я» первичного рассказа |

Если нарратор ведет диалог с наррататором, то важно, является ли собеседник только воображаемым слушателем или же предстает как независимый, автономный персонаж первичной истории. Только во втором случае, когда собеседник обладает такой автономностью, «другостью», мы имеем дело с подлинным диалогом; в первом же случае перед нами развертывается лишь диалогизированный монолог (см. ниже, с. 105).

### Фиктивный и абстрактный читатель

Исследование образа фиктивного читателя было предпринято еще до французских структуралистов в польской нарратологии. Рассмотрим основные подходы. В работе Марии Ясиньской [1965: 215—251] проводится различение между «реальным читателем» (*czytelnik realny*) и «эпическим читателем» (*czytelnik epicki*), причем первый соответствует конкретному читателю, второй — фиктивному. Различение между абстрактным и фиктивным читателем предвосхищено М. Гловиньским [1967] (ср. выше, с. 62), противопоставившим «реципиента в широком смысле» и «реципиента в узком смысле». В своей пятиуровневой схеме ролей в литературной коммуникации А. Око-

[50] По поводу моего тезиса о зависимости наррататора от нарратора, проекцией которого он является [Шмид 1974б], возразил Клаус Мейер-Миннеманн [1984, 12], настаивая на «принципиальной независимости наррататора от нарратора», поскольку «и тот, и другой созданы (имплицитным) автором». Наши разногласия разрешимы при учете различий 1) между фиктивным адресатом и фиктивным реципиентом и 2) между первичным и вторичным уровнем наррации.

пиень-Славиньска [1971: 125] (см. выше, с. 49) противопоставляет «автору» «конкретного читателя» (*czytelnik konkretny*), «адресанту произведения» — «реципиента произведения» (*odbiorca utworu*), отождествляемого с «идеальным читателем» (*czytelnik idealny*), «субъекту произведения» — «адресата произведения» (*adresat utworu*) и «нарратору» — «адресата наррации» (*adresat narracji*).

В научной литературе мы нередко сталкиваемся не только со смешением имплицитного и фиктивного читателя, но и с полным отказом от такого разделения. Как мы отметили выше (с. 63), Ж. Женетт [1972: 267] и вслед за ним Ш. Риммон [1976: 55, 58] «экстрадиегетического наррататора» отождествляют с «виртуальным» или «имплицитным» читателем. Женетт даже считает такое отождествление экономным. М. Бал [1977a: 17] называет проведенное мною [Шмид 1973: 23–25, 33—36] разделение между абстрактным и фиктивным читателем «семиотически незначительным». Ссылаясь на М. Тулана [1988], Е. Падучева [1996: 216] объявляет, что «в таком дублировании нет необходимости»: «адресатом повествователя в коммуникативной ситуации нарратива является не представитель читателя, а сам читатель».

Как мы уже установили выше (с. 63), фиктивного читателя следует последовательно отграничивать от абстрактного. Абстрактный читатель — это предполагаемый адресат или идеальный реципиент *автора*, фиктивный читатель — адресат или идеальный реципиент (читатель или слушатель) *нарратора*.

Внутритекстовых читателей иногда называют «ролями», в которые конкретный читатель может или должен входить. Но абстрактный читатель в большинстве случаев задуман произведением не как актер, а как зритель или слушатель. Рассмотрим, например, прощальные слова Рудого Панька, нарратора предисловий к «Вечерам на хуторе близ Диканьки»:

> Я, помнится, обещал вам, что в этой книжке будет и моя сказка. И точно, хотел было это сделать, но увидел, что для сказки моей нужно, по крайней мере, три таких книжки. Думал было особо напечатать ее, но передумал. Ведь я знаю вас: станете смеяться над стариком. Нет, не хочу! Прощайте! Долго, а может быть, совсем, не увидимся. Да что? ведь вам все равно, хоть бы и не было совсем меня на свете. Пройдет год, другой — и из вас никто после не вспомнит и не пожалеет о старом пасичнике Рудом Паньке (*Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1966. С. 108).

В эту роль высокомерного, бесчувственного человека, смеющегося над стариком-рассказчиком и без сожаления расстающегося с ним, абстрактный читатель, разумеется, не входит. На самом деле адресат произведения предполагается как любитель «малороссийских» народных повестей и сказовой манеры.

## Эксплицитное и имплицитное изображение фиктивного читателя

Наррататор, также как и нарратор, может изображаться двумя способами — эксплицитно и имплицитно.

*Эксплицитное* изображение осуществляется с помощью грамматических форм второго лица или известных формул обращения, как «почтенный читатель», «любезный читатель», «просвещенный читатель» и т. п.[51]. Созданный таким путем образ читателя может наделяться более или менее конкретными чертами. Возьмем в качестве примера «Евгения Онегина». Когда нарратор, принимающий разные облики[52], выступает как автор, то его адресат предстает как знаток современной русской литературы и поклонник Пушкина:

> Друзья Людмилы и Руслана!
> С героем моего романа
> Без предисловий, сей же час
> Позвольте познакомить вас (I, 2).

Герой, наррататор и нарратор связаны топосом Петербурга:

> Онегин, добрый мой приятель,
> Родился на брегах Невы,
> Где может быть родились вы,
> Или блистали, мой читатель;
> Там некогда гулял и я:
> Но вреден север для меня (I, 2).

Нередко нарратор употребляет первое лицо множественного числа, чтобы подчеркнуть общность среды и опыта с адресатом:

> Мы все учились понемногу
> Чему-нибудь и как-нибудь,
> Так воспитаньем, слава богу,
> У нас немудрено блеснуть (I, 5).

Присутствие наррататора активизируется предвосхищающими вопросами:

> А что Онегин? Кстати, братья!
> Терпенья вашего прошу;
> Его вседневные занятья
> Я вам подробно опишу (IV, 36—37).

---

[51] Разные варианты образа читателя обсуждает П. Гёч [1983].

[52] О разных ролях нарратора в «Евгении Онегине» см.: [Семенко 1957; Хильшер 1966: 111—162; Бочаров 1967; Мейер 1968; Шоу 1996].

*Имплицитное* изображение наррататора оперирует теми же индициальными знаками и основывается на той же экспрессивной функции, что и изображение нарратора. Вообще можно сказать, что изображение наррататора надстраивается над изображением нарратора, потому что первый является атрибутом последнего, подобно тому как абстрактный читатель входит в совокупность свойств абстрактного автора (см. об этом выше, с. 61)[53]. Выявленность наррататора зависит от выявленности нарратора: чем более выявлен нарратор, тем сильнее он способен вызвать определенное представление об адресате. Однако само присутствие явного нарратора автоматически еще не подразумевает присутствие наррататора в той же степени явного, как и он сам.

В каждом нарративе, в принципе, имеется фиктивный читатель, поскольку индексы, указывающие на присутствие наррататора, как бы слабы они ни были, полностью никогда не исчезают[54].

К отражаемым текстом свойствам нарратора принадлежит и его отношение к адресату. Для обозначения наррататора существенны два акта, характеризующие это отношение, — *апелляция* и *ориентировка*. *Апелляция* — это чаще всего имплицитно выраженный призыв к адресату занять определенную позицию по отношению к нарратору, к его рассказу, к повествуемому миру или отдельным его персонажам. Апелляция уже сама по себе является способом обозначения присутствия адресата. Из ее содержания явствует, какие именно взгляды и позиции нарратор подразумевает в адресате, а какие он считает возможными. Апелляция в принципе никогда не становится нулевой, она существует и в высказываниях с преобладающей референтной функцией, хотя бы и в минимальной форме, подразумевающей такие апелляции, как «Знай, что…» или «Я хочу, чтоб ты знал, что…».

Один из особых видов апеллятивной функции — это функция *импрессивная*. При ее помощи нарратор стремится произвести определенное впечатление, которое может принять как положительную форму (восхищение), так и отрицательную (презрение). (Последнее нередко наблюдается у парадоксалистов Достоевского.)

---

[53] В своей влиятельной работе Дж. Принс [1973a] обсуждает «сигналы наррататора» (*signaux du narrataire*), поскольку они выходят за границы «нулевого статуса наррататора» (*degré zéro du narrataire*). Последний конструкт был предметом столь серьезной критики (ср. [Принс 1985]), что Принс [1982] от него отказался. Но другим законным аргументом, заключающимся в том, что «сигналы наррататора» могут быть расценены и как «характеристика нарратора» [Пратт 1982: 212], Принс [1985: 300] пренебрегает как «тривиальным».

[54] Тем самым я отступаю от ранее выдвигавшегося мною тезиса о возможности неприсутствия в повествовательном тексте наррататора [Шмид 1973: 29; 1986: 308], который подвергся критике, например, у Роланда Харвега [1979: 113].

Под *ориентировкой* я понимаю такую установку нарратора на адресата, без которой не может существовать сколь-нибудь понятного сообщения. Ориентированность на адресата влияет на способ изложения и поэтому поддается реконструкции.

Ориентировка относится, во-первых, к предполагаемым *кодам* и *нормам* (языковым, эпистемологическим, этическим, социальным и т. д.) адресата. Подразумеваемые нормы адресата нарратор может не разделять, но он не может не пользоваться понятным для адресата языком и должен учитывать объем его знаний. Таким образом, всякий нарратив содержит имплицитную информацию о том, какое представление имеет нарратор о компетентности и нормах своего адресата.

Во-вторых, ориентировка заключается в предвосхищении *поведения* воображаемого реципиента. Нарратор может представлять себе адресата *пассивным* слушателем, *послушным* исполнителем своих директив или же *активным* собеседником, самостоятельно оценивающим повествуемое, задающим вопросы, выражающим сомнение и возражающим.

Нет другого такого автора в русской литературе, у которого наррататор играл бы столь активную роль, как Достоевский. В «Записках из подполья», в «Подростке» и в «Кроткой» нарратор каждое слово высказывает с «оглядкой на чужое слово» [Бахтин 1929: 92], т. е. с установкой на активного наррататора. Нарратор, ищущий признания со стороны своего слушателя или читателя, оставляет в тексте разные признаки апелляции (в частности импрессивной функции) и ориентировки: он желает произвести на читателя или слушателя положительное или отрицательное впечатление (импрессивная функция), учитывает его реакции (ориентировка), предугадывает его критические реплики (ориентировка), предвосхищает их (импрессивная функция), пытается их опровергнуть, ясно при этом сознавая (ориентировка), что ему это не удается. Такое повествование, где наррататор воображается как активный собеседник, Бахтин в своей «металингвистической» типологии прозаического слова относит к «активному типу» «двуголосого слова» или «слова с установкой на чужое слово», т. е. слова, в котором одновременно «слышны» две смысловые позиции. В отличие от пассивного типа «двуголосого слова», где чужое слово остается беззащитным объектом в руках орудующего им нарратора, в активном типе оно воздействует на речь нарратора, «заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием» [Бахтин 1929: 90].

### Повествование с оглядкой на фиктивного читателя («Подросток»)

Наглядным примером воздействия фиктивного читателя на повествование является «Подросток». Двадцатилетний Аркадий Долгорукий, нарратор в этом романе, обращается к читателю, который не обозначен ни как индивидуальное лицо, ни как носитель какой-либо идеологии. Единственный уловимый признак этой воображаемой инстанции — насмешка над незрелыми взглядами подростка. Для молодого нарратора читатель — представитель мира взрослых.

Об обращенности рассказа к читателю свидетельствует его импрессивная функция, обнаруживающаяся прежде всего там, где Аркадий пишет о себе, о своих мыслях и поступках. Признаки импрессивной функции — это переход от нейтрального, направленного на свой объект изложения к более или менее взволнованной автотематизации, которую сопровождает аффектированность лексики, синтаксиса и риторических жестов. Аркадий стремится произвести впечатление. В импрессивной функции скрыт призыв к взрослому читателю отнестись к нему, подростку, с полной серьезностью. Призыв к признанию обнаруживается как в жестах, приукрашивающих действительность, так и в подчеркнуто уничижительных. В последних наряду с желанием произвести впечатление при помощи отрицательной стилизации самого себя можно обнаружить и диаметрально противоположное стремление, лежащее в основе той структуры, которую М. Бахтин называет «слова с лазейкой»:

> Исповедальное самоопределение с лазейкой… по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только провоцировать похвалу и приятие другого [Бахтин 1929: 129—130].

Стремление повлиять на читателя наталкивается в воображении нарратора на обратную реакцию. Ибо нарратор мнит читателя не принимающим его самостилизации, видящим его насквозь и реагирующим на исповедь насмешливыми возражениями. Поэтому наряду с апеллятивной функцией в этом повествовании действует постоянная ориентировка на реакцию читателя.

Смотря по тому, в какой мере ориентировка налагает отпечаток на текст нарратора, можно выделять разные ее проявления. Самое общее из них сказывается в изменениях стиля и манеры повествования. Там, где Аркадий Долгорукий выражается менее зрело, чем можно было бы ожидать от образованного двадцатилетнего юноши, где он впадает в жаргон подростка со стереотипными, часто гиперболическими выражениями, где он прибегает к тону безапелляционному, — он как бы оглядывается на своего читателя. Ориентировка такого вида сказывается уже в первых предложениях романа:

> Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. ⟨…⟩ Я — не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 5).

Учет адресата накладывает отпечаток, прежде всего, на изложение аргументации, на тон высказываний, на изменения стиля. Но иногда нарратор прямо обращается к воображаемому читателю. Недовольство своей незрелостью, которую он ясно ощущает, приводит раздраженного подростка к нападкам на читателя, в котором он видит беспощадного насмешника:

> Моя идея, это — стать Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и к серьезности (там же. С. 66).

Приближаясь к окончательному изложению этой «идеи», уязвимость которой он ясно сознает, Аркадий, «оглядываясь» на читателя, восклицает досадно:

> Господа, неужели независимость мысли, хотя бы и самая малая, столь тяжела для вас? (там же. С. 77)

Излагая «идею», Аркадий то и дело предвосхищает читательские объяснения ее становления с тем, чтобы их решительно отвергать. От предполагаемой у читателя понимающей и тем самым унизительной для него улыбки, сильнее всего раздражающей его, подросток защищает себя маской угрюмости, которую он, однако, под влиянием вероятных возражений не может не смягчать:

> Нет, не незаконнорожденность… не детские грустные годы, не месть и не право протеста явились началом моей «идеи»; вина всему — один мой характер. С двенадцати лет, я думаю, то есть почти с зарождения правильного сознания, я стал не любить людей. Не то чтоб не любить, а как-то стали они мне тяжелы. Слишком мне грустно было иногда самому… что я недоверчив, угрюм и несообщителен. ⟨…⟩ Да, я сумрачен… Я часто желаю выйти из общества (там же. С. 72).

Чем более эксплицитно излагает подросток ожидаемые реакции читателя, тем больше приближается повествование к открытому напряженному диалогу:

> Я сейчас вообразил, что если б у меня был хоть один читатель, то наверно бы расхохотался надо мною, как над смешнейшим подростком, который, сохранив свою глупую невинность, суется рассуждать и решать в чем не смыслит. Да, действительно, я еще не смыслю, хотя сознаюсь в этом вовсе не из гордости, потому что знаю, до ка-

кой степени глупа в двадцатилетнем верзиле такая неопытность; только я скажу этому господину, что он сам не смыслит, и докажу ему это (там же. С. 10).

В некоторых местах ожидаемые реплики читателя приобретают даже форму автономной прямой речи (источником которой, конечно, остается нарратор). Тогда повествовательный монолог Аркадия распадается на две, казалось бы автономные, речи, которые реагируют друг на друга диалогически:

— Слышали, — скажут мне, — не новость. Всякий фатер в Германии повторяет это своим детям, а между тем ваш Ротшильд… был всего только один, а фатеров мильоны.

Я ответил бы:

— Вы уверяете, что слышали, а между тем вы ничего не слышали (там же. С. 66).

Если молодой нарратор уже не надеется спастись от разоблачительных возражений читателя, то он прибегает к излюбленному у Достоевского приему исповедующихся нарраторов — к парадоксальному отрицанию существования того самого читателя, которому адресовано отрицание:

Сделаю предисловие: читатель, может быть, ужаснется откровенности моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель? Отвечу, я пишу не для издания; читателя же, вероятно, буду иметь разве через десять лет, когда все уже до такой степени обозначится, пройдет и докажется, что краснеть уж нечего будет. А потому, если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только прием. Мой читатель — лицо фантастическое (там же. С. 72).

## Диалогизированный нарративный монолог

В «Записках из подполья» и в «Кроткой» Достоевский создал устную разновидность диалогизированного повествования — повествование с оглядкой на слушателя. В первой, философской части «Записок» (озаглавленной «Подполье») этот тип повествования принимает форму, которую Михал Гловиньский [1963] называет «наррация как произнесенный монолог» (*narracja jako monolog wypowiedziany*). Эта форма, которую Гловиньский рассматривает в рамках польской литературы, распространялась в послевоенной европейской прозе под знаком экзистенциализма и философии абсурда. Образцом этого типа повествования стала повесть А. Камю «Падение». О сильном влиянии Достоевского на Камю свидетельствуют прямые аллюзии на «Записки из подполья» в «Падении».

«Произнесенный монолог» — это, по Гловиньскому, повествовательный монолог устного типа, который от классического повествования отличается следующими чертами: 1) соединение элементов сказа с риторикой, 2) диало-

гическая обращенность к адресату, в свою очередь сильно влияющему на повествование, 3) перевес экзегесиса над диегесисом, служащим прежде всего аргументом и примером в философском столкновении со слушателем. От сказа этот тип повествования отличается: 1) мировоззренческой тематикой, 2) интеллектуальностью аргументации, 3) внедрением элементов риторики.

«Кроткая» и вторая часть «Записок из подполья» по недостатку мировоззренческой тематики и интеллектуальной аргументации такому типу не соответствуют. Здесь представлен иной тип, который я предлагаю назвать *диалогизированным нарративным монологом*. По трем признакам, соединенным в этом названии, можно определить данный тип следующим образом:

1. *Диалогизированность*: Нарратор обращается к слушателю, которого он воображает активно реагирующим. Повествование развертывается в напряжении между противоположными смысловыми позициями нарратора и адресата, подчас приобретая форму открытого диалога.
2. *Монолог*: Диалогичность нарратором только инсценируется, она не переходит через границы его сознания. Здесь нет реального собеседника, который мог бы вмешаться непредвиденными репликами. Для настоящего, подлинного диалога воображаемому собеседнику, взятому из собственного «я», не достает автономности, подлинной «другости». Поэтому этот квазидиалог, по существу, остается монологом.
3. *Нарративность*: Этот диалогизированный монолог выполняет нарративные функции. Как бы ни был занят оглядывающийся нарратор апологией самого себя и нападками на слушателя, он все же рассказывает историю, преследуя цель нарративную, невзирая на все диалогические отклонения.

В «Кроткой» и «Записках из подполья» повествуемая история — история крушения. Но откровенное и, в конечном счете, истинное повествование здесь опять-таки связано с диалогическими функциями, а именно с апелляцией и, в частности, с импрессией. Логика такова: если нарратор уже не способен выделяться благородными поступками, то он старается, по крайней мере, произвести впечатление откровенностью и беспощадностью своего самоанализа, бесстрашным предвосхищением чужого обличительного слова. Попытка импрессии путем предвосхищения чужих реплик своего апогея достигает в «Записках из подполья», где нарратор вкладывает адресату в уста следующее обвинение:

> ⟨…⟩ Вы говорите вздор и довольны им; вы говорите дерзости, а сами беспрерывно боитесь за них и просите извинения. Вы уверяете, что ничего не боитесь, и в то же время в нашем мнении заискиваете. ⟨…⟩ Вам, может быть, действительно случалось страдать, но вы нисколько не уважаете своего страдания. В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на по-

> зор, на рынок… Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. ⟨…⟩ И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! Ложь, ложь и ложь! (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 121—122).

Диалогизированные монологи Достоевского — явление парадоксальное. Слушателя нет, но весь монолог обращен к нему. Воображаемый собеседник не является другим человеком, но говорящий спорит с ним, вкладывает в его уста самые уничтожающие реплики, после чего он парадоксальным образом его же присутствие одновременно отрицает и подтверждает:

> Разумеется, все эти слова я сам сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Немудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло…
>
> Но неужели, неужели вы и в самом деле до того легковерны, что воображаете, будто я это все напечатаю да еще дам вам читать? (там же. С. 122).

В диалогизированных нарративных монологах у Достоевского имеется еще одна парадоксальная черта: отсутствующая другость наррататора, который остается проекцией нарратора, другим «я», как бы замещается другостью повествующего «я» по отношению к самому себе. Парадоксальность заключается в другости субъекта по отношению к самому себе, в том, что идентичное оказывается «другим». «Я» предстает себе таким чуждым, что ужасается своих бездн сильнее, чем чужих. Солипсизм диалогичности, перемещение другости снаружи вовнутрь — это характерная черта концепции субъекта у Достоевского. Другость субъекта по отношению к самому себе, чуждость своему собственному «я» придает диалогизированным нарративным монологам у Достоевского ту действительную диалогичность, которой их лишает неавтономность воображаемого собеседника.

# Глава III

# ТОЧКА ЗРЕНИЯ

## 1. Теории «точки зрения», «перспективы» и «фокализации»

Центральная категория нарратологии — это «точка зрения» (англ. *point of view*; фр. *point de vue*; исп. *punto de vista*; польск. *punkt widzenia*; чеш. *hledisko*). Это понятие, введенное Г. Джеймсом в эссе «Искусство романа» [1884], уточненное им в предисловиях к его романам [1907/09] и систематизированное П. Лаббоком, обычно подразумевает «отношение нарратора к повествуемой истории» [Лаббок 1921]. В немецких работах используются соответствующие термины *Standpunkt* или *Blickpunkt*, но обычно предпочитается *Perspektive* («перспектива») или *Erzählperspektive* («повествовательная перспектива»). С восьмидесятых годов в международной нарратологии широкое распространение получило введенное Ж. Женеттом [1972] понятие *focalisation* («фокализация»).

В науке существует множество различных подходов к категории «точки зрения». Они отличаются друг от друга не только терминологией или принципами типологии, но и лежащими в их основе определениями понятия[1]. Разногласия возникают даже не столько относительно точности и полноты описания этого явления, сколько по поводу применимости предлагаемых типологий к анализу текста. Между тем как широко распространено мнение, будто явления точки зрения достаточно исследованы и что различия между разными моделями можно свести к терминологическим разногласиям, на самом деле само понятие недостаточно выяснено[2]. Прежде чем приступить к дефиниции и морфологическому анализу точки зрения, рассмотрим самые влиятельные в теоретической дискуссии и в текстуальном анализе подходы.

---

[1] Ср. обзоры: [Линтфельт 1981: 111—176; Маркус 1985: 17—39; Бонхайм 1990; Нюннинг 1990; Ян 1995: 38—48; в русской науке: Толмачев 1996; Тамарченко 1999б].

[2] На сегодняшний день все еще актуально утверждение Лансер [1981: 13], что импликации точки зрения вопреки общему мнению недооценены и недостаточно исследованы („underestimated and underexplored“).

### Ф. К. Штанцель

В последнее время стало модным разносить в пух и прах теорию «повествовательных ситуаций» (*Erzählsituationen*), созданную австрийским литературоведом Францем Штанцелем[3]. И все же выдвинутая Штанцелем лет 40 тому назад триада «повествовательных ситуаций» — «аукториальная», «персональная» и «от первого лица»[4] — пользуется и по сей день большой популярностью, причем не только в немецкоязычных странах[5]. Его типология стала теоретической основой бесчисленных академических работ, посвященных анализу повествовательных текстов, и создатели новых теорий, как правило, считают нужным с ней считаться[6].

Самым проблематичным в теории Штанцеля во всех ее вариациях является то, что центральное понятие — «повествовательная ситуация» — оказывается сложной категорией, где пересекается несколько оппозиций. В 1979 г. Штанцель моделирует повествовательную ситуацию на основе трех оппозиций:

1. Оппозиция *лица*: «идентичность» — «неидентичность» сфер существования нарратора и персонажа.
2. Оппозиция *перспективы*: «внутренняя» — «внешняя» точка зрения (*Innenperspektive — Außenperspektive*).
3. Оппозиция *модуса*: «нарратор» — «рефлектор».

Каждая из трех различаемых Штанцелем повествовательных ситуаций определяется преобладанием одного из членов названных оппозиций:

1. Повествовательная ситуация *от первого лица*: преобладание идентичности сфер существования нарратора и персонажа.
2. *Аукториальная* повествовательная ситуация: преобладание внешней точки зрения.
3. *Персональная* повествовательная ситуация: преобладание модуса рефлектора.

Три названные оппозиции, таким образом, участвуют в триаде «повествовательных ситуаций» только по одному разу и лишь по одному из полярных

---

[3] См. критический разбор «Теории повествования» [Штанцель 1979]: [Петерсен 1981].

[4] См. обзор и доработку: [Кон 1981].

[5] Ср. в России, напр., [Тамарченко 1999б], где особо подчеркивается подход Штанцеля.

[6] Влиятельность типологии Штанцеля, впрочем, не увеличилась с публикацией поздней версии [1979], в которой первоначальная триада была осложнена в свете актуальных научных дискуссий. Эта модернизация сделала систему Штанцеля несколько запутанной. Большое влияние штанцелевой триады основывается как раз на ранних, первоначальных ее вариантах [1955; 1964].

признаков. А между тем соединение трех двучленных оппозиций теоретически должно дать шесть типов. Здесь нужно отметить, что Штанцель [1979: 189] недостаточно убедительно отграничивает «перспективу» и «модус» друг от друга. С одной стороны, он утверждает, что между внешней точкой зрения и модусом, в котором преобладает нарратор, существует «тесная взаимосвязь». А с другой, он упрямо придерживается трех оппозиций, увлекшись идеей о триадическом построении всего нарративного и нарратологического мира. Слабо мотивированная триадичность оппозиций побудила Д. Кон [1981: 176] и Ж. Женетта [1983: 77] счесть различение «перспективы» и «модуса» излишним, причем Кон готова была отказаться от первой оппозиции («перспектива»), а Женетт — от второй («модус»)[7]. Раз «перспектива» и «модус» практически совпадают, то вся система сводится к тем двум оппозициям, которые лежали в основе работ Штанцеля 1955 и 1964 г.: «идентичность» — «неидентичность сфер существования» и «аукториальность» — «персональность». Однако если строить типологию на основе двух двучленных оппозиций, то получаются не три «повествовательные ситуации» (различение которых опирается на разнородные критерии), а четыре четко определяемые формы[8]. Тогда жанр романа «от первого лица» распадается, как и роман «от третьего», на «аукториальную» и на «персональную» разновидности, причем такая оппозиция обозначает не какие-нибудь сложные «повествовательные ситуации», а полярности точки зрения. В таком именно смысле термины «аукториальный» и «персональный» давно уже употребляются на практике при анализе текстов.

### Ж. Женетт и М. Бал

По Ж. Женетту [1972: 201—209], в типологии Штанцеля, как и в большинстве работ по вопросу о повествовательной перспективе, не делается различия между «модусом» (*mode*), или «способом регулирования нарративной информации» [1972: 181], и «голосом» (*voix*), т. е. смешиваются вопросы 1) «Кто видит?» и 2) «Кто повествователь?» (или «Кто говорит?»). Женетт сам сосредоточивается лишь на «модусе», определяющем того персонажа, «чья точка зрения направляет нарративную перспективу». «Перспектива», которая является (наряду с «дистанцией») одним из двух видов модуса, возникает «из выбора (или отказа от выбора) некоторой ограничительной „точки зрения“» [1972: 201]. Проводя такую редукцию, Женетт обращается к типологии «взглядов» (*visions*) Ж. Пуйона [1946], обновленной Ц. Тодоро-

[7] «Модус» у Штанцеля обозначает иную категорию, чем «модус» в системе Женетта.

[8] См.: [Шмид 1973: 27—28; Кон 1981: 179; Женетт 1983: 81].

вым [1966: 141—142] под названием «аспекты наррации» (*aspects du récit*). Но во избежание визуальных коннотаций, свойственных терминам «взгляд», «поле зрения» и «точка зрения», Женетт, сославшись на термин «фокус наррации» (*focus of narration*), предложенный в книге Брукса и Уоррена [1943], разработал свою типологию перспективы, пользуясь термином «фокализация»[9]. Это понятие определяется им [1983: 49] как «ограничение поля, т. е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется „всеведение“». Следуя триадическим типологиям предшественников, Женетт [1972: 204—209] различает три степени фокализации:

| *Пуйон* | *Тодоров* | *Женетт* |
|---|---|---|
| «взгляд сзади» (*vision par derrière*) | нарратор > персонаж | «нулевая фокализация» (*focalisation zéro*):<br>«повествователь располагает более обширным знанием, чем персонаж, или, точнее, *говорит* больше, чем знает любой персонаж»; «то, что англосаксонская критика называет повествованием от всеведущего повествователя» |
| «взгляд вместе» (*vision avec*) | нарратор = персонаж | «внутренняя фокализация» (*focalisation interne*):<br>«повествователь говорит только то, что знает персонаж»; «повествование с некоторой „точки зрения“, по Лаббоку»; «повествование с внутренней фокализацией» («фиксированной», «переменной» или «множественной») |
| «взгляд извне» (*vision du dehors*) | нарратор < персонаж | «внешняя фокализация» (*focalisation externe*):<br>«повествователь говорит меньше, чем знает персонаж»; «случай „объективного“ или бихевиористского повествования» |

Но при всем стремлении Женетта к четкости определения категорий в этой триаде он совмещает три разные характеристики нарратора: 1) его зна-

[9] Ср. обзоры: [Риммон 1976; Бал 1977б; Анжелет и Херман 1987: 183—193; Каблиц 1988; Ильин 1996д].

ние, 2) его способность к интроспекции и 3) его точка зрения. Если сосредоточиться на последней черте, то трем степеням фокализации соответствуют следующие типы точки зрения:

1. «Нулевая фокализация»: повествование ведется с точки зрения всеведущего нарратора.
2. «Внутренняя фокализация»: повествование ведется с точки зрения персонажа.
3. «Внешняя фокализация»: повествование ведется с точки зрения объективного нарратора, не имеющего доступа в сознание персонажа (или не дающего доступ в него читателю).

Женеттовская триада фокализации не раз подвергалась критике. Наряду со смешением разнородных характеристик нарратора проблематичными в теории Женетта являются еще и следующие аспекты:

1. Женетт сводит сложное, проявляющееся в разных планах явление перспективации к одному лишь ограничению знания. Мнимое усиление точности понятия достигается в результате его неоправданного сужения.

2. Неясно, что́ именно подразумевается под «знанием» — общее знание мира, знание всех обстоятельств действия, включая его предысторию, или знание того, что в данный момент происходит в сознании героя?

3. Перспективация вообще не поддается описанию с помощью критерия «знания», ибо от него нет пути к видению или восприятию, которые являются основой всякой фокализации [Каблиц 1988: 241—242].

4. Типология Женетта допускает неприемлемое предположение о возможности повествовательного текста без точки зрения[10]. Конструкт «нулевой фокализации» не очень целесообразен, ибо всякое повествование, даже повествование всеведущего нарратора, поле зрения которого никак не ограничено, подразумевает некую точку зрения.

5. Различение трех типов фокализации основывается на неоднородных критериях: типы 1 и 2 различаются по *субъекту* фокализации, которым является или нарратор, или персонаж. А типы 2 и 3 различаются по *объекту*: во внутренней фокализации объектом является то, что воспринимается персонажем, во внешней же — сам воспринимающий персонаж[11].

---

[10] Марьет Берендсен [1984: 141] справедливо замечает, что понятие «нулевой фокализации» внутренне противоречиво и от него следует отказаться.

[11] «Во втором типе фокализированный персонаж видит, в третьем он не видит, а видится» [Бал 1977а: 28]. Скрывающуюся здесь разницу между субъектным и объектным статусом пер-

Значительную роль в широком распространении женеттовской теории фокализации сыграла Мике Бал, которая изложила ее на нидерландском, французском и английском языках, подвергнув критическому анализу и доработке [Бал 1977а: 38; 1977б: 120]. Из доработки получилась новая теория, к которой Женетт [1983] отнесся без особого восторга.

Бал [1985: 104] определяет «фокализацию» (сохраняя термин по чисто прагматическим причинам) как «отношение между видением, видящим агентом и видимым объектом». К большому недовольству Женетта [1983: 46—52], Бал постулирует для фокализации особый субъект, «фокализатора», которого она помещает между нарратором и актором и которому она приписывает особую активность:

> Каждая инстанция [т. е. нарратор, фокализатор и актор] осуществляет переход из одного плана в другой — актор, пользуясь действием как материалом, делает из него историю [*histoire*]; фокализатор, выбирающий действия и точку зрения, с которой он их излагает, делает из них наррацию [*récit*], между тем как нарратор, превращая наррацию в речь, создает нарративный текст [Бал 1977а: 32—33].

«Фокализатору» Бал [1977а: 33; 1977б: 116] противопоставляет адресата, «имплицитного „зрителя“», даже предусматривая для той и другой инстанции особый нарративный уровень. Наряду с субъектом и адресатом фокализации она вводит и особый объект — «фокализируемое» (*focalisé*), в качестве которого может выступать или персонаж, или окружающий его внешний мир. Против такой «эмансипации» «фокализатора» и наделения фокализации коммуникативным значением убедительно выступил У. Бронзвар [1981]. А по Женетту [1983: 48], «фокализированным» может быть только сам рассказ и «фокализировать» может только нарратор.

Обособление фокализации в качестве самостоятельного коммуникативного уровня, обладающего субъектом, объектом и адресатом, является наиболее спорной стороной теории Бал. Но основные положения ее теории были подхвачены другими нарратологами[12].

Мысль об особой активности «фокализатора», к счастью, опущена в английской версии «Нарратологии» [Бал 1985]. Здесь «фокализатор» определяется гораздо осторожнее — как «точка, из которой видятся элементы» [1985: 104]. Эта точка находится или в одном из участвующих в повествуемой истории акторов («внутренняя фокализация»), или в некоем «анонимном агенте», находящемся вне истории («внешняя фокализация»). Фокализация, таким образом, предстает в виде дихотомии, не столь уж сильно отличающейся от традиционной дихотомии «внутренняя» — «внешняя» точка зрения.

---

сонажа Пьер Виту [1982] кладет в основу типологии, где фигурируют «объектная» и «субъектная» фокализации (ср. также [Анжелет и Херман 1987: 182—193].

[12] Напр. [Риммон 1983: 71—85; Нюннинг 1990: 258—263].

## Б. А. Успенский

Решающий вклад в развитие теории точки зрения сделал Борис Успенский в книге «Поэтика композиции» [1970]. Переведенная скоро на французский [1972], английский [1973] и немецкий [1975] языки и встреченная многочисленными рецензиями в России[13] и на Западе[14], книга Успенского оказала значительное воздействие на международную нарратологию[15]. Опираясь на работы формалистов, а также В. Виноградова, М. Бахтина, В. Волошинова, Г. Гуковского, Успенский обогатил нарратологию новой моделью точки зрения, охватывающей, наряду с литературой, также и другие «репрезентативные» виды искусства, как, например, живопись и кино. Создав новую модель точки зрения, Успенский не только заполнил большую лакуну в русской теории повествования, но и дал мощный толчок западной нарратологии, всегда уделявшей особое внимание проблемам точки зрения. Новизна «Поэтики композиции» заключается в том, что в этой работе рассматриваются различные планы, в которых может проявляться точка зрения. В отличие от традиционной нарратологии, моделировавшей точку зрения всегда одноплановo, Успенский различает четыре плана ее проявления[16]:

1. «План оценки» или «план идеологии», где проявляется «оценочная» или «идеологическая точка зрения».
2. «План фразеологии».
3. «План пространственно-временнóй характеристики».
4. «План психологии».

В каждом из этих планов «автор»[17] может излагать происшествия с двух разных точек зрения — со своей собственной, «внешней» по отношению к излагаемым происшествиям точки зрения, или с «внутренней», т. е. принимая оценочную, фразеологическую, пространственно-временную и психологиче-

[13] Официальная оценка этого первого тома серии «Семиотические исследования по теории искусства» в СССР была сдержанной. Заслуживают внимания, однако, рецензии: [Сегал 1970; Гурвич 1971; Ханпира 1971].

[14] См. особенно: [Дрозда 1971; Шмид 1971; Жолкевский 1971; 1972; Фалк 1972; Матхаузерова 1972; Тодоров 1972; Фостер 1972; Шукман 1972; Стейнер 1976; Линтфельт 1981: 167—176].

[15] Ср., напр., [Линтфельт 1981; Риммон 1983].

[16] Успенский [1970: 12] ссылается на написанную в конце 1940-х годов книгу Г. Гуковского [1959: 200], где встречается «намек на возможность различения точки зрения психологической, идеологической, географической».

[17] Говоря об «авторе», Успенский чаще всего имеет в виду нарратора. Между этими двумя инстанциями он проводит, к сожалению, недостаточно четкое различие.

скую позицию одного или нескольких изображаемых персонажей. Разграничение «внешней» и «внутренней» точек зрения выступает как фундаментальная сквозная дихотомия, которая проводится во всех четырех планах.

Применяя эту дихотомию к разным планам, Успенский подчас ставит не очень убедительные диагнозы. Трактуя план фразеологии, например, он рассматривает «натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи» как выражение точки зрения «заведомо внешней по отношению к описываемому лицу», а «приближение к внутренней точке зрения» видит там, где «писатель сосредоточивается не на внешних особенностях речи, а на ее существе, так сказать, не на ее „как“, а на ее „что“ — переводя… специфические явления в план нейтральной фразеологии» [1970: 71]. Однако более целесообразно связать точное воспроизведение речи персонажа не с внешней, а с внутренней фразеологической точкой зрения. Эта речь может приобретать чужие акценты в воспроизводящем ее контексте. Но это вопрос уже не фразеологии, а оценки.

В плане психологическом возникает специфическая, известная по другим типологиям проблема амбивалентности противопоставления «внешней» и «внутренней» точек зрения. По определениям и примерам, приводимым Успенским, можно судить о том, что выражение «внутренняя точка зрения в плане психологии» имеет у него два разных значения, субъектное и объектное, т. е. обозначает: 1) изображение мира в соответствии с видением одного или нескольких изображаемых персонажей (сознание фигурирует как субъект восприятия), 2) изображение самого сознания данного персонажа с точки зрения нарратора, которому дано проникнуть в его внутреннее состояние (сознание является объектом восприятия).

Расслоение точки зрения по планам осложнено тем, что различаемые планы не существуют целиком независимо друг от друга и находятся иногда в тесной взаимосвязи, на что Успенский обращает должное внимание. Так, план оценки может выражаться фразеологическими средствами или через временну́ю позицию нарратора, точно так же, как через фразеологию может быть выражена и психологическая точка зрения.

Особенно интересны наблюдения Успенского над взаимоотношениями точек зрения на разных уровнях в произведении. Точки зрения, вычленяемые в разных планах, как правило, совпадают, т. е. во всех четырех планах повествование руководствуется или только внешней, или только внутренней точкой зрения. И все же такое совпадение не обязательно. Точка зрения может быть в одних планах внешней, а в других — внутренней. Именно такое несовпадение и оправдывает, мало того, делает необходимым вычленение разных планов, в которых может проявляться точка зрения.

Анализируя различные случаи несовпадения оценочной и пространственно-временно́й точек зрения с психологической и фразеологической, Успенский иногда приходит к выводам, которые трудно назвать бесспорными. Так, например, в ироническом цитировании нарратором речи персонажа происходит не просто несовпадение внутренней фразеологической и внешней оценочной позиций, как считает Успенский [1970: 137]. Поскольку в цитируемой речи выражена позиция персонажа, то дословная передача его речи связана с ориентировкой на внутреннюю точку зрения в плане оценки. Но поскольку данная речь на более высоком коммуникативном уровне, т. е. в тексте нарратора, приобретает дополнительные, чуждые для говорящего акценты, то можно говорить о внешней оценочной позиции. Тогда получается двойная оценочная точка зрения: первичная — внутренняя и вторичная — внешняя, пользующаяся первой как материалом для ее же выражения. Нарратор занимает внутреннюю позицию по отношению к речи персонажа, воспроизводя ее дословно, а не перефразируя, и в то же время сигнализирует контекстом, что сам он, как нарратор, занимает по отношению к воспроизводимой речи и ее семантике отличную от говорящего точку зрения. Итак, ирония основывается не просто на внешней точке зрения, а на одновременности двух оценочных позиций, на симультанной «внутринаходимости» и «вненаходимости», пользуясь понятиями Бахтина [1979].

Примеры, при помощи которых Успенский иллюстрирует несовпадение оценочной или пространственно-временно́й точек зрения с психологической, страдают от амбивалентного понимания внутренней точки зрения в плане психологии. Описывая Федора Карамазова «изнутри», нарратор занимает не обязательно внутреннюю точку зрения. Нарратор, хотя и проникает во внутреннее состояние героя, но все же излагает его с точки зрения внешней. Успенский и здесь смешивает субъектный и объектный аспекты психологии. Внутренняя позиция предусматривала бы видение мира *глазами* старого Карамазова. О внутренней точке зрения при изображении внутреннего состояния героя может идти речь лишь там, где нарратор передает наблюдение героем самого себя в виде внутренней прямой речи или несобственно-прямой речи. Но как раз к Федору Карамазову такой прием не применяется.

Действительное несовпадение точек зрения встречается тогда, когда нарратор описывает мир с пространственно-временно́й точки зрения героя, но не его глазами. Примером такого несовпадения точек зрения в пространственно-временно́м плане (внутренняя точка зрения) и в плане психологическом (внешняя точка зрения) служит у Успенского описание комнаты капитана Лебядкина в «Бесах». Успенский [142—143] справедливо отмечает, что комната описана не глазами Ставрогина, но такой, какой бы ее увидел

посторонний наблюдатель, пользующийся пространственно-временно́й точкой зрения Ставрогина.

Несмотря на некоторые недочеты и спорные интерпретации, затрагивающие противопоставление позиции «внешней» и «внутренней»[18], Успенский сделал ценный вклад в нарратологию, поставив вопрос о точке зрения как явлении многоплановом. Его теория дала толчок к возникновению других многоуровневых моделей.

Нидерландский ученый Яп Линтфельт [1981: 39] разработал модель, предусматривающую четыре нарративных плана, частично отличающихся от выдвинутых Успенским: 1) «перцептивно-психологический» (*plan perceptif-psychique*), 2) «временно́й» (*plan temporel*), 3) «пространственный» (*plan spatial*), 4) «вербальный» (*plan verbal*)[19]. К «нарративной перспективе» (*perspective narrative*) Линтфельт относит, однако, только первый план.

Израильская исследовательница Шломит Риммон-Кенан [1983: 77—85] различает три «грани фокализации»: 1) «перцептивную грань» (*perceptual facet*), определяемую двумя «координатами» — «пространством» и «временем», 2) «психологическую грань» (*psychological facet*), определяемую «когнитивным и эмоциональным отношением фокализатора к фокализируемому», 3) «идеологическую грань» (*ideological facet*). Вслед за Успенским Риммон-Кенан подвергла рассмотрению «взаимоотношения между разными гранями», допуская, что грани могут принадлежать разным фокализаторам[20]. Но куда же исчез «план фразеологии»? Очевидно с тем, чтобы не вступить в конфликт с женеттовским различением «голоса» («кто говорит?») и «модуса» («кто видит?»), Риммон-Кенан расценивает фразеологию не как особую грань, а как нечто сопровождающее, как «вербальную сигнализацию фокализации».

---

[18] Проблематичным является, например, использование Успенским [1970: 49] в качестве примера несобственно-прямой речи (определяемой им как «объединение различных точек зрения в плане фразеологии») фразы Осипа в «Ревизоре» Гоголя: «Трактирщик сказал, что не дам вам есть, пока не заплатите за прежнее». Это не «классический пример» несобственно-прямой речи, а просто случай смешения косвенной и прямой речи, который я предлагаю рассматривать как одну из разновидностей свободной косвенной речи (см. ниже, гл. V). В несобственно-прямой речи (где отсутствует вводящее предложение) фраза гласила бы: «Трактирщик не даст им есть, пока не заплатят за прежнее».

[19] Об отказе Линтфельта от вычленения «идеологического» плана см. ниже.

[20] Иллюстрируя несовпадение психологической и идеологической граней на примере Федора Карамазова, который психологически показывается «изнутри», но представлен как неприятный персонаж (т. е. оценивается «извне»), Риммон-Кенан допускает то же смешение субъектного и объектного аспектов психологии, что и Успенский.

## 2. Модель точки зрения

Что такое «точка зрения» в нарратологическом смысле? Мы определяем это понятие как *образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу происшествий.* (Термин «перспектива» обозначает *отношение* между так понимаемой точкой зрения и происшествиями.) Это определение следует рассматривать в трех аспектах.

### Происшествия как объект точки зрения

Объектом точки зрения являются *повествуемые происшествия*. В отличие от большинства моделей нарративных операций, которые подразумевают существование истории без перспективы, я исхожу из того, что точка зрения применяется не к готовой уже «истории», а к лежащим в ее основе «происшествиям»[21]. Без точки зрения нет истории. Истории самой по себе не существует, пока нарративный материал не становится объектом «зрения» или «перспективы». История создается только отбором отдельных элементов из принципиально безграничного множества элементов, присущих происшествиям. А отбор всегда руководствуется некоей точкой зрения.

Таков же принцип и фактуального повествования. Невозможно о чем-либо рассказывать, не применяя к безграничному множеству фактов определенной точки зрения и ограничивая тем самым их количество. Разница между фактуальным и фикциональным рассказыванием заключается только в том, что в первом — происшествия реальны, а во втором — вымышленны.

### Восприятие и передача

В предложенном определении точки зрения различаются два акта: *восприятие* и *передача* происшествий. Это различение необходимо, поскольку нарратор сообщает происшествия не всегда так, как он их воспринимает. Там, где имеется несовпадение восприятия и передачи, нарратор передает не то, что он сам воспринимает, а воспроизводит — часто под видом аутентичной передачи — субъективное восприятие одного или нескольких персонажей. Такое несовпадение присуще повествованию с точки зрения персонажа, широко распространившемуся в русской прозе начиная с 1830-х годов.

Восприятие и передача происшествий — это разные акты в любом виде повествования. В существующих моделях точки зрения, или фокализации,

[21] О противопоставлении «происшествий» и «истории» и о месте точки зрения в модели нарративных трансформаций см. гл. IV.

четкого различения между восприятием и передачей не делается. Введенное Женеттом противопоставление «модуса» («кто видит?») и «голоса» («кто говорит?») приближается к такому различению, но проводит его непоследовательно. В этом Женетту мешает уже само по себе отождествление «экстрадиегетического» нарратора с автором (см. выше), что исключает для такого нарратора возможность собственного восприятия. Восприятие у Женетта — привилегия лишь персонажа, что и дает теоретику возможность постулировать существование «нулевой фокализации».

## Планы точки зрения

Выше шла речь о том, что восприятие и передача происшествий обусловлены *внешними и внутренними факторами.* Эти факторы относятся к разным планам, в которых точка зрения может проявляться.

Чтобы различить планы точки зрения, обратимся к мысленному эксперименту. Представим себе свидетелей автомобильной аварии, дающих показания перед судьей. Каждый из свидетелей предлагает свою версию случившегося, т. е. создает свою собственную историю аварии. Эти показания, даже при искреннем стремлении всех свидетелей к максимальной объективности, часто не совпадают друг с другом, но не только потому, что свидетели помнят случившееся с разной степенью ясности, но и потому, что они воспринимали происшествия по-разному, выделяя разные факты и обращая внимание на разные аспекты.

*1. Пространственный план*

Различия в восприятии свидетелями случившегося зависят в первую очередь от пространственной точки зрения наблюдателя. Она вынуждает наблюдателя заметить одни и проглядеть другие детали происшествия и соответственно этому составить свою «историю». Пространственная точка зрения — это точка зрения в собственном, первоначальном смысле этого слова. Все другие употребления термина «точка зрения» отличаются большей или меньшей метафоричностью.

*2. Идеологический план*

Восприятие свидетелей может не совпадать, даже если им дана одна и та же пространственная точка зрения. Различие восприятий может быть следствием различий в идеологической точке зрения. Идеологическая точка зрения включает в себя факторы, так или иначе определяющие субъективное отношение наблюдателя к явлению: круг знаний, образ мышления, оценку, общий кругозор. Молодой человек, досконально разбирающийся в автомобилях и

правилах дорожного движения, увидит в несчастном случае иные детали и аспекты, чем пожилая дама, никогда не водившая машину. Восприятие обусловлено *знанием*. Но на видение влияет и *оценка*. Это явствует из сравнения показаний двух молодых людей, в равной мере обладающих знаниями о машинах и правилах движения, но придерживающихся различного мнения об автомобилях вообще. Восприятие аварии владельцем большой машины, как правило, отличается от видения ярого противника автотехники.

Разное восприятие свидетелями одного и того же происшествия вследствие различий их оценочной установки и жизненных интересов демонстрируется в рассказе Карла Чапека «Поэт» (из цикла «Рассказы из одного кармана»): водитель автомобиля наезжает на человека и скрывается с места происшествия. При допросе свидетелей оказывается, что они восприняли несчастный случай по-разному и никто из них не запомнил номерного знака машины. Полицейский, спеша на помощь раненому, не обращал внимания на машину. Студент-инженер заметил только, что машина имела четырехтактный двигатель внутреннего сгорания, но номером не заинтересовался. А поэт воспринял только «общую атмосферу». И все же именно по мотивам написанного им после происшествия стихотворения — лебединая шея, женская грудь и барабан с бубенцами — удается точно реконструировать бессознательно зафиксированный им номер: 735.

Выделение особой — идеологической — точки зрения может показаться неприемлемым. Проблемой является не сама по себе релевантность «идеологии» для точки зрения, а многоаспектность этого понятия и то, что идеологический план нельзя четко отделить от других планов точки зрения. Поэтому Линтфельт [1981: 168] пытается в своей модели точки зрения обойтись без плана идеологии и обосновывает это тем, что с идеологией неразрывно соединены другие планы. И в самом деле, идеология имплицитно присутствует и в других планах. Но она может проявляться и независимо от других планов, в прямой, эксплицитной оценке. Я поэтому считаю необходимым выделение самостоятельного — идеологического — плана.

### *3. Временной план*

Если мы представим себе свидетелей, дающих свои показания в различные моменты, то обнаружим и значение временно́й точки зрения. Временна́я точка зрения обозначает расстояние между первоначальным и более поздним восприятием происшествий. Под «восприятием» понимается здесь не только первое впечатление, но и процесс его обработки и осмысления[22].

[22] Здесь важен не только промежуток времени между актом восприятия и актом сообщения [Шмид 1989а: 441], но и промежуток между разны́ми временны́ми фазами восприятия.

Какие последствия имеет сдвиг точки зрения на временно́й оси? Если сдвиг пространственный связан с изменением поля зрения, то со сдвигом временны́м происходит изменение в знании и оценке. С временны́м расстоянием может вырасти знание причин и последствий происшедшего, а это может повлечь за собой и переоценку происшествий. Свидетель, раньше не знакомый с автомобилями и правилами движения, но теперь ознакомившийся с ними, может пересмотреть свои прежние показания, придав новое значение деталям, уже в свое время воспринятым, но не понятым им. С возрастающей временно́й дистанцией, отделяющей передачу происшествия от его восприятия (или позднее осмысление первого впечатления), знание свидетеля может также и уменьшиться, если со временем отдельные факты им забудутся.

Иногда ставится вопрос о том, до какой степени оправданно выделение особого — временно́го — плана точки зрения. Для точки зрения время имеет значение не само по себе, а как носитель перемен идеологического характера. Учитывая роль времени как носителя изменения знаний и оценок, следует подчеркнуть выделение времени как фактора, влияющего на восприятие и передачу происшествий.

*4. Языковой план*

Свидетель в своих показаниях может пользоваться или выражениями, соответствующими его «тогдашним» знаниям и внутреннему состоянию, или же выражениями, в которых сказываются изменения степени осведомленности, возросшая компетентность и нынешнее внутреннее состояние. Это указывает на роль языковой точки зрения. (Термин «языковая точка зрения», разумеется, крайне метафоричен. Здесь достигает своего апогея господствующая в теории точки зрения тенденция к переносному словоупотреблению.) Но это еще не является причиной для того, чтобы исключить язык из явлений точки зрения, как это делается в некоторых теориях (эксплицитно у [Риммон-Кенан 1983: 82]). Значимыми для точки зрения в плане языка являются прежде всего лексика, синтаксис и языковая функция.

Особенную роль языковая точка зрения приобретает у недиегетических нарраторов. Они могут передавать происшествия не своим языком, а языком одного из персонажей. Разница между фикциональным и фактуальным повествованием здесь не является решающей. В любой бытовой ситуации нарратор должен решить, передает ли он происшествия своим языком или же прибегает к понятиям и интонациям третьих лиц.

Отграничение языковой точки зрения от идеологической иногда становится проблематичным. Наименования Наполеона в «Войне и мире» («Buonaparte» — «Bonaparte» — «Наполеон»), приводимые Успенским [1970: 40] как пример точки зрения в плане фразеологии, не ограничиваются языковой

точкой зрения, а вбирают в себя также и оценочную точку зрения. Однако в распоряжении писателя существуют лексические и синтаксические средства, в которых оценочная позиция гораздо менее явно выражена, чем в случае наименований. Поэтому необходимо различать идеологическую и языковую точки зрения.

В нашем мысленном эксперименте языковую точку зрения мы соотнесли не с восприятием, а с передачей. Но языковой план имеет релевантность и для восприятия — ведь мы воспринимаем действительность в категориях и понятиях, предоставляемых нам нашим языком. Художественная литература, во всяком случае, исходит из того, что герой, воспринимая происшествие, артикулирует свое впечатление в речи (хотя бы во внутренней). На этом основывается передача восприятия персонажем действительности при помощи внутренней прямой речи. Язык не добавляется нарратором, передающим восприятие персонажа, а существует уже в самом акте восприятия до его передачи. Вот почему языковая точка зрения релевантна и для восприятия происшествий.

5. *Перцептивный план*

Самый важный фактор, обуславливающий восприятие происшествий, который часто отождествляется с точкой зрения, нарративной перспективой или фокализацией вообще, — это призма, через которую происшествия воспринимаются. В перцептивном плане ставятся такие вопросы, как: чьими глазами нарратор смотрит на происшествия?, кто отвечает за выбор тех, а не других деталей?

В фактуальных текстах (каковыми являются и показания в суде) нарратор, как правило, передает только свое восприятие, причем выбор перцептивной точки зрения определен либо теперешним, либо более ранним восприятием. В отличие от них, в фикциональных текстах нарратору дается возможность принять чужую перцептивную точку зрения, т. е. воспринять мир глазами персонажа.

Техника изображения мира таким, каким его воспринимает персонаж, предполагает интроспекцию нарратора в сознание персонажа. Но интроспекция в сознание персонажа вполне возможна и без внутренней перцептивной точки зрения. Нарратор может описывать сознание персонажа, воспринимая его не с точки зрения данного персонажа, а со своей собственной. Федор Карамазов, например, описывается «изнутри», но никак не через призму его собственного восприятия. Интроспекция и перцептивная точка зрения — это разные вещи. Первая относится к сознанию персонажа как к объекту, вторая — как к призме восприятия. Различие этих аспектов следует тщательно соблюдать, чтобы не допустить смешения понятий, чреватого утратой стройности и употребимости той или иной модели точки зрения.

Перцептивная точка зрения часто совпадает с пространственной, но такое совпадение является необязательным. Нарратор может занимать пространственную позицию персонажа, не воспринимая мир его глазами, не отбирая факты согласно его идеологической позиции и внутреннему эмоциональному состоянию. Примером тому служит описание комнаты капитана Лебядкина, на которое указывает Успенский (1970, 142—143; см. выше с. 119). Комната эта описывается такой, какой она представляется с пространственной точки зрения Ставрогина. Описывается то, что *мог бы* увидеть Ставрогин, но описывается не через его призму, производится не характерный для него отбор деталей.

Описание с перцептивной точки зрения персонажа, как правило, окрашено оценкой и стилем того же персонажа. Но это не обязательно: в планах перцепции, оценки и языка точки зрения могут не совпадать.

Наш мысленный эксперимент дал пять планов, в которых может проявляться точка зрения. Если привести эти планы в последовательность не по их значимости для проведенного эксперимента, а по их месту в создаваемой здесь систематической модели, то получится следующий ряд:

1. Перцептивная точка зрения.
2. Идеологическая точка зрения.
3. Пространственная точка зрения.
4. Временна́я точка зрения.
5. Языковая точка зрения.

### Нарраториальная и персональная точки зрения

Нарратор имеет две возможности передавать происшествия: применяя свою собственную точку зрения — *нарраториальную* — или точку зрения одного или нескольких персонажей — *персональную*[23]. Таким образом, получается

[23] Эти названия произведены от инстанций, к которым относится точка зрения. Термин «нарраториальный» ввел, насколько мне известно, Рой Паскаль [1977], термин «персональный» встречается уже у Штанцеля [1955]. (Термин «аукториальный» в моем словоупотреблении относится не к нарратору, а к автору.) Линтфельт [1981: 38] называет «персональную» точку зрения «акториальной», что соответствует функции персонажа. При строгом функциональном подходе эти две точки зрения следовало бы назвать «нарраториальной» и «акториальной». Доррит Кон [1978: 145—161; 1981: 179—180] называет нарраториальную и персональную точку зрения в повествовании «от третьего лица», следуя Штанцелю, «аукториальной» (*authorial*) и «фигуральной» (*figural*), а в повествовании «от первого лица», в коем Штанцель [1979: 270—272] не признает наличия разных точек зрения, — «диссо-

простая бинарная оппозиция. Бинарность вытекает из того, что в изображаемом мире повествовательного произведения существуют две воспринимающие, оценивающие, говорящие и действующие инстанции, два смыслопорождающих центра — нарратор и персонаж. Третьего не дано. Поэтому для «нейтральной» точки зрения, существование которой постулируется рядом исследователей, такими как Штанцель [1955][24], Петерсен [1977: 187—192], Линтфельт [1981: 38—39][25] и Брох [1983][26], так же как и для «нулевой фокализации», существование которой подразумевает Женетт (см. выше, с. 113), в нашей модели места нет.

В оппозиции точек зрения «нарраториальная» — «персональная» маркирован второй член. Это значит: если точка зрения не персональная (и если противопоставление точек зрения не нейтрализовано по отношению ко всем признакам[27]), то она рассматривается как нарраториальная. Нарраториальной является точка зрения не только тогда, когда повествование носит явный отпечаток восприятия и передачи индивидуального нарратора, но и в том случае, когда повествуемый мир в себе явного отпечатка преломления через чью бы то ни было призму не носит. Ведь нарратор в повествовательном тексте всегда присутствует, сколь бы безличным он ни был. А потому при последовательно проводимом анализе «нейтральная» («ничья») точка зрения или «нулевая фокализация» немыслимы.

---

нантной» (*dissonant*) и «консонантной» (*consonant*). Во избежание недоразумений следует подчеркнуть, что штанцелевская дихотомия «аукториальный» — «персональный» характеризует не типы точки зрения, а типы романа или «повествовательной ситуации». В последней совмещаются гетерогенные признаки. Таким образом, термин «аукториальный» у Штанцеля имеет разные значения, указывающие на то, что 1) нарратор сильно выявлен, выступая с оценками и комментариями, 2) это — нарратор от «третьего лица», а не от «первого», 3) точка зрения принадлежит не персонажу, а нарратору.

[24] В более поздних работах Штанцеля [1964; 1979] понятие «нейтральной повествовательной ситуации» уже не встречается (ср. [Брох 1983]).

[25] Линтфельт допускает существование «нейтрального нарративного типа» только для «наррации гетеродиегетической».

[26] В пользу утверждения, что в повествовательных текстах наряду с изложением с точки зрения нарратора и рефлектора вполне возможен третий, «нейтральный» способ, Ульрих Брох [1983: 136] приводит явление несобственно-прямой речи, где присутствуют одновременно и нарратор, и рефлектор. Но здесь точка зрения не «нейтральная», «ничья» или «нулевая», а гибридная, смешанная, двойная, в одно и то же время нарраториальная и персональная. Структурой несобственно-прямой речи обосновать необходимость или допустимость нейтральной точки зрения нельзя.

[27] Тем не менее противопоставление нарраториальной и персональной точек зрения может быть снято, или «нейтрализировано», по отношению к тем или иным различительным признакам. Нейтрализация оппозиций, однако, вовсе не создает третьего, «нейтрального» типа точки зрения.

От большинства типологий точек зрения предлагаемая нами модель отличается тем, что вопрос о присутствии нарратора в диегесисе (так же как и вопросы о его компетентности, интроспекции, антропоморфности, выявленности и субъективности) рассматривается не как проблема точки зрения. Нарраториальная и персональная точки зрения встречаются как в недиегетическом, так и в диегетическом повествовании.

Если соотнести два бинарных противопоставления «недиегетический» — «диегетический» и «нарраториальный» — «персональный», то получаются четыре возможных типа[28]:

| тип нарратора / точка зрения | недиегетический | диегетический |
|---|---|---|
| нарраториальная | 1 | 2 |
| персональная | 3 | 4 |

1. Недиегетический нарратор повествует со своей собственной точки зрения. Примером тому может служить «Анна Каренина», где нарратор, не являющийся персонажем в повествуемой истории, излагает происшествия, за исключением некоторых мест, с нарраториальной точки зрения.

2. Нарратор, присутствующий как повествуемое «я» в истории, применяет точку зрения «теперешнего», т. е. повествующего «я». Такой тип представлен, например, в рассказе Ф. М. Достоевского «Кроткая», где диалогизированный нарративный монолог мужа пронизан неопровержимостью факта лежащей на столе жены-самоубийцы, факта, который не позволяет нарратору погрузиться в прошлое и забыться в его подробностях. Как только нарратор, старающийся «в точку мысли собрать», «припомнить каждую мелочь, каждую черточку»[29], теряется в «черточках», строгий жест нарраттатора, воображаемого судьи, возвращает его к страшному настоящему:

---

[28] Связывать эти типы с определенными произведениями не так уж легко, поскольку в большинстве случаев точка зрения — явление не постоянное, а изменчивое. Говорить о «персональном романе», как это делает Штанцель, можно только с той оговоркой, что появление или даже преобладание персональной точки зрения в одних отрезках текста не исключает наличия нарраториальной в других.

[29] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 8.

> И что ж, повторяю, что вы мне указываете там на столе? Да разве это оригинально, что там на столе? (там же. С. 16).

3) Недиегетический нарратор занимает точку зрения одного из персонажей, который фигурирует как рефлектор. Пример такого типа — «Вечный муж» (см. выше, гл. II).

4) Диегетический нарратор повествует о своих приключениях с точки зрения повествуемого «я». Такова точка зрения, преобладающая в романе «Подросток». Аркадий Долгорукий описывает свою прошлогоднюю жизнь чаще всего с «тогдашней» характеристикой, сообщая только то, что ему как повествуемому «я» было известно в соответствующий момент, и оценивая происшествия и людей по меркам своего прежнего «я». Его цель — «восстановить впечатление». В конце романа он раскрывает свой метод:

> …мне страшно грустно, что, в течение этих записок, я часто позволял себе относиться об этом человеке [о Татьяне Павловне. — *В. Ш.*] непочтительно и свысока. Но я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 447).

Когда повествующему «я» его прошлогодние реакции кажутся слишком уж наивными, он подчеркивает дистанцию по отношению к повествуемому «я»:

> Конечно, между мной теперешним и мной тогдашним — бесконечная разница (там же. С. 51).

### Перспективация в диегетическом повествовании («Выстрел»)

Персональная точка зрения всегда подразумевает и присутствие нарраториального элемента, поскольку нарратор остается передающей инстанцией. Если нарратор расставляет на словах, соответствующих точке зрения персонажа, и свои собственные акценты, эти высказывания становятся «двуголосыми». В случае недиегетического нарратора двуголосость передачи персонального восприятия, переакцентировка слов героя были уже показаны на примере «Вечного мужа». Здесь же мы рассмотрим двуголосость персонального повествования в диегетическом тексте — пушкинском «Выстреле». Пример этот демонстрирует также непреложную необходимость различать и в диегетическом типе повествования нарраториальную и персональную точки зрения.

Нарратор в «Выстреле» рассказывает о своих встречах порознь с обоими дуэлянтами — с Сильвио и с графом — и передает при этом их рассказы о первой и о второй частях дуэли. История встреч преломляется сначала через призму повествуемого «я», т. е. через восприятие молодого офицера, кото-

рый впоследствии фигурирует как первичный нарратор, а потом через восприятие, с акцентами повествующего «я». Это двойное преломление осложняется еще и тем, что совмещающее в себе ту и другую инстанцию «я» представлено как динамический персонаж. В отличие от Сильвио, статичной романтической фигуры, повествуемое «я» показано в развитии. Молодой человек покидает военную службу и меняет шумную, беззаботную жизнь в гарнизоне на одинокую жизнь хозяина бедного имения. Такому изменению жизненной обстановки сопутствуют отрезвление и созревание неопытного юноши. Если в первой главе он находится под впечатлением романтичности Сильвио, то во второй главе, т. е. спустя пять лет, к этому же романтическому герою он относится гораздо менее восторженно. Показательно, что повествуемое «я» упоминает Сильвио во второй главе как предмет салонного разговора и что эта фигура приходит ему на ум лишь как прозаический образец прилежного стрелка. О романтическом ореоле, которым молодой офицер наделял Сильвио, помещик уже не говорит. Повествуемое «я» во второй главе освободилось от прежнего романтизма.

Как же организованы перспективация и соотношение обоих «я» (повествующего и повествуемого) в первой части «Выстрела»? Здесь преобладает точка зрения повествуемого «я», т. е. читатель воспринимает Сильвио и странности его поведения в соответствии с видением и ценностными мерками юноши, сначала восторженного, потом разочарованного и, наконец, одаряемого доверием старшего друга. Но есть тут и акценты, выражающие трезвую точку зрения повествующего «я». Таким образом, рассказ становится двуакцентным. На голос романтически настроенного повествуемого «я» накладывается «реалистический» голос повествующего. Восприятие и оценка мира наивным юношей, подчиненные «романическим» схемам, охлаждены трезвой объективностью. При этом голос повествующего «я» маркируется знаками некоей оговорки.

Вот несколько примеров того, как на голос романтически настроенного «я» накладывается акцент отрезвевшего «я», вводящий некоторую оговорку, релятивацию и дистанцированность:

> Имея от природы романическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1948. С. 67).

Повествуемое «я» вряд ли говорило бы о своем «романическом воображении», не обозначало бы таинственную повесть пренебрежительным неопределенным местоимением «какой-то» и не употребляло бы глагол «казаться», подчеркивающий субъективность восприятия.

> Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства (там же. С. 66).

Во фразе «несчастная жертва его ужасного искусства» (шаблонность которой подчеркивается ритмическим и фоническим повтором) явственно ощутим утрирующий голос трезвого повествующего «я». Некоторая дистанцированность заключена и в оговорке «мы полагали».

> Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения (там же).

Последнее замечание дает понять, что мысль, которая тогда и в голову нарратору не приходила, теперь ему отнюдь не чужда. И его слова о «наружности», исключающей подозрение в «робости», могут быть поняты теперь как указание на романтические речи и позы Сильвио.

Описание романтического демонизма Сильвио также содержит знак модальности, который вызывает сомнение в восприятии с точки зрения молодого повествуемого «я»:

> Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рту, придавали ему вид настоящего дьявола (там же. С. 68).

Повествующее «я» ставит акцент на вид. А «вид» перекликается с «наружностью», исключающей подозрение в «робости».

Само собою разумеется, что и после встречи с графом нарратор не перестает изменяться, а потому в рассказе заметна дистанцированность повествующего «я» и по отношению к повествуемому «я» второй главы. Подчеркивая свою прежнюю робость и застенчивость перед богатством графа, нарратор как повествующее «я» дает почувствовать, что его отношение к богатству графа теперь изменилось так же, как и его отношение к романтизму Сильвио.

Итак, в «Выстреле» тщательно и последовательно разработана двуголосость персональной точки зрения, на которую накладывается голос повествующего «я». Но организация перспективы обнаруживается здесь прежде всего в плане оценки, тогда как в плане стилистики противопоставление точек зрения слабо выражено. Оба «я» придерживаются одного и того же языка, который они разделяют с Сильвио и с графом[30].

[30] О приемах перспективации в «Выстреле» и вообще в нарративах Пушкина см. [Шмид 2001а].

### Нарраториальная и персональная точки зрения в разных планах

Рассмотрим, как проявляется противопоставление нарраториальной и персональной точек зрения в различаемых нами пяти планах:

*1. Перцептивный план*

Когда изображаемый мир воспринимается глазами того или другого персонажа, речь идет о персональной перцептивной точке зрения. Когда же нет признаков преломления мира через призму одного или нескольких персонажей, то перцептивная точка зрения является нарраториальной (при этом безразлично, насколько выявлен и антропоморфен нарратор).

Примером явно персональной точки зрения в перцептивном плане является изложение неожиданного свидания Пьера Безухова с Наташей Ростовой после окончания войны в Москве у княжны Марьи Болконской:

> В невысокой комнатке, освещенной одной свечой, сидела княжна и еще кто-то с нею, в черном платье. Пьер помнил, что при княжне всегда были компаньонки. Кто такие и какие они, эти компаньонки, Пьер не знал и не помнил. «Это одна из компаньонок», – подумал он, взглянув на даму в черном платье (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 12. С. 214).

Выбор тематических единиц принадлежит Пьеру. В его восприятии предстают три единицы: 1) «невысокая комнатка, освещенная одной свечой», 2) «княжна», 3) «кто-то в черном платье». Отождествление «дамы в черном платье» с «одной из компаньонок княжны» происходит также в сознании Пьера. Поскольку Пьер эту даму не узнает, она дается в беглом восприятии без деталей: «в черном платье». Если Пьер узнал бы в ней Наташу, то «дама в черном платье», которая остается на периферии восприятия, стала бы центром его внимания. Он обнаружил бы в ней много свойств и деталей, и, следовательно, она была бы описана подробно.

Персональная точка зрения в плане перцепции сопровождается, как правило, персональностью и других планов, прежде всего оценки и языка, т. е. то, что воспринимается глазами персонажа, оценивается и обозначается обычно соответственно идеологической и языковой точкам зрения того же персонажа. Так, в «Двойнике» Достоевского повествование о хитрых и лукавых поступках двойника в большинстве случаев выдержано в стиле голядкинской речи и насыщено голядкинскими оценками:

> Только что приятель господина Голядкина-старшего приметил, что противник его… может даже решиться на формальное нападение, то немедленно, и самым бесстыдным образом, предупредил его в свою очередь. Потрепав его еще раза два по щеке, пощекотав его еще раза два, поиграв с ним, неподвижным и обезумевшим от бешенства, еще несколько секунд таким образом, к немалой утехе окружающей их молодежи, господин Голядкин-младший с возмущающим душу бесстыдством щелкнул

окончательно господина Голядкина-старшего по крутому брюшку… (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 166—167).

Но связь между перцепцией, языком и оценкой персонажа необязательна даже в этой повести, в которой персонализация доведена до крайности. Персональное восприятие может не облекаться в персональные оценки и языковые особенности персонажа[31]. Таким несовпадением отмечено, например, описание первого появления двойника:

Прохожий [т. е. двойник. — *В. Ш.*] быстро исчезал в снежной метелице. Он тоже шел торопливо, тоже, как и господин Голядкин, был одет и укутан с головы до ног и, так же как и он, дробил и семенил по тротуару Фонтанки частым, мелким шажком, немного с притрусочкой (там же. С. 140).

Перцептивная точка зрения здесь очевидно персональная (двойник появляется только в зрении Голядкина), но язык — нарраториальный, а оценки или нейтральны, или даны явно с точки зрения нарратора: выражения «тоже шел торопливо», «дробил и семенил», «мелким шажком, немного с притрусочкой» не воплощают ни речевого стиля, ни оценки Голядкина. Такие места, в коих галлюцинации господина Голядкина предстают в объективном, несомненном виде, немало способствуют «сбивчивости» этой повести (на которую уже сетовал В. Г. Белинский во «Взгляде на русскую литературу 1846 года»).

Вообще, чем меньше персональность перцепции сопровождается персональными языком и оценками, тем более неуловимой она оказывается. Соотнесенность перцептивной точки зрения с тем или иным персонажем или с нарратором может быть вообще загадочной. Рассмотрим одну из центральных сцен «Анны Карениной», где не сразу ясно, кто именно видит, мыслит, чувствует:

Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения; а в жизни теперь, кроме его, у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою мольбу о прощении. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что *должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви.* Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценой стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. *Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.*

И с озлоблением, *как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его*; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи. Она держала его

[31] Приведенное ниже (на с. 131) начало «Студента» являет собой пример иного несовпадения точек зрения: персональной оценке противостоит нарраториальная точка зрения в планах перцепции и языка.

руки и не шевелилась (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 18. С. 177—178. Курсив мой. — *В. Ш.*).

Кому принадлежит сравнение любовника с убийцей? Сначала можно было бы предположить, что так чувствует Вронский («Он же чувствовал то…»), но вскоре становится ясно, что сам он вряд ли способен так воспринимать то, что почти целый год составляло для него «исключительно одно желанье его жизни» (там же. С. 177). Поэтому здесь исключена нарраториальная передача чувств Вронского. Вронский должен был бы ощутить другие чувства. Можно было бы подумать о сравнении, проводимом нарратором от своего имени, так сказать за спиной героя, т. е. о чисто нарраториальном или даже аукториальном, относящемся к автору, примечании. У Толстого такие нарраториальные или аукториальные примечания, как известно, встречаются нередко. Тем не менее, контекст подсказывает другое прочтение. Принимая во внимание, что вокруг выделяемых курсивом отрывков передаются чувства и внутренняя речь Анны, есть основание заключить, что источником образа свирепствующего любовника-убийцы является не кто иной, как она сама. В ее сознании такое представление закономерно: ведь оно является отражением «ужасной смерти» железнодорожного сторожа, когда Анна слышала, что сторож был разрезан колесами поезда «на два куска» (там же. С. 81). Обратим внимание на то, что Анна это чужое несчастье сразу понимает как «дурное предзнаменование» для себя. С тех пор она носит в себе представление о разрезанном теле, в свете которого она воспринимает связь с Вронским и которое руководит ее самоубийством. В свете такого сцепления мотивов ее смерть под колесами поезда является последовательной реализацией схемы ее ожиданий. Поскольку рассматриваемый ключевой момент в сцеплении мотивов смерти излагается с персональной точки зрения, автор дает нам указание на жизнестроительную или ведущую к смерти силу подсознания персонажа.

*2. Идеологический план*

Повествовательный текст в плане идеологии (или оценки) может отражать смысловые позиции либо персонажа, либо нарратора.

Примером персональной точки зрения в плане идеологии может служить начало «Студента» Чехова. Первые предложения этого рассказа (в которых «видит» и говорит, по всей очевидности, не персонаж, а нарратор) пронизаны все же отчетливо персональными оценками (выделяемыми мною курсивом):

Погода вначале была *хорошая*, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах *что-то живое* жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и *весело*. Но когда стемнело в лесу, *некстати* подул с востока холодный пронизывающий ветер, все

смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу *неуютно, глухо и нелюдимо*. Запахло зимой (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 8. С. 306).

Еще до того, как ввести своего героя, нарратор описывает мир с его же идеологической точки зрения, не пользуясь, впрочем, ни лексическими, ни синтаксическими особенностями, свойственными персонажу, ни даже его перцептивной точкой зрения.

Когда в повествовательном тексте идеологическая точка зрения является персональной, в передаче персонально окрашенных отрезков может одновременно претворяться смысловая позиция нарратора. Пример персональной оценки, в передаче которой слышится явно дистанцированный голос нарратора, мы находим в повести «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского:

…однажды зимой, в ясный и морозный вечер, впрочем часу уже в двенадцатом, три *чрезвычайно почтенные* мужа сидели в *комфортной* и даже роскошно убранной комнате, в одном *прекрасном* двухэтажном доме на Петербургской стороне и занимались *солидным* и *превосходным* разговором на *весьма любопытную* тему. Эти три мужа были все трое в генеральских чинах. Сидели они вокруг маленького столика, каждый в *прекрасном*, мягком кресле, и между разговором тихо и *комфортно* потягивали шампанское (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. С. 5).

По этому поводу В. Н. Волошинов [1929: 147—148] отмечает, что «пошлые, бледные, ничего не говорящие» эпитеты (выделенные в цитате курсивом), которые «родились» в сознании изображаемых героев, приобретают в контексте «автора-рассказчика» утрирующие иронические и издевательские акценты.

*3. Пространственный план*

Персональная точка зрения в этом плане характеризуется прикреплением повествования к определенной пространственной позиции, занимаемой одним из персонажей. Соотнесенность с позицией персонажа проявляется в дейктических наречиях места, таких как «здесь», «там», «с правой стороны» и т. д. Пространственная позиция, которую занимает персонаж, существенно сужает его поле зрения и позволяет ему следить лишь за попадающими в это поле аспектами действия.

Нарраториальная точка зрения, в зависимости от пространственной компетенции нарратора, может быть связана или с ограниченной позицией нарратора, или, наоборот, с его вездесущестью. Немаркированность пространственной позиции свидетельствует не о какой-либо нейтральной, а именно о нарраториальной точке зрения.

*4. Временной план*

Во временно́м плане персональная точка зрения заключается в приуроченности повествования к моменту действия или переживания какого-либо из изображаемых персонажей. Соотнесенность с временно́й позицией персонажа проявляется в дейктических наречиях времени, таких как «теперь», «сегодня», «вчера», «завтра» и т. п., которые приобретают смысл только по отношению к определенной временной позиции. Дейктические наречия настоящего или будущего времени могут быть соединены с глаголами в прошедшем времени. В западной дискуссии об «эпическом претерите» выдающуюся роль играют такие цитаты, где дейктические наречия (в примерах они подчеркнуты мною простой линией) сталкиваются с глаголами прошедшего времени (двойная линия)[32]:

1) Наречия будущего времени:

Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten (А. Беренд. «Женихи Бабетты Бомберлинг»).

…and of course he was coming to her party to-night (В. Вулф. «Миссис Дэллоуэй»).

2) Наречия настоящего времени:

Unter ihren Lidern sah sie noch heute die Miene vor sich… (Т. Манн. «Лотта в Веймаре»).

Такие соединения возможны и в русском языке:

…до завтра было еще далеко (Ф. М. Достоевский. «Подросток» // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 241).

Пистолет, и кинжал, и армяк были готовы, Наполеон въезжал завтра. Пьер точно так же считал полезным и достойным убить злодея; но он чувствовал, что теперь он не сделает этого (Л. Н. Толстой. «Война и мир» // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 11. С. 372).

Нарраториальная точка зрения в плане времени соотнесена с временно́й позицией акта повествовательного. Для обозначения повествуемого времени здесь употребляются не дейктические, а анафорические наречия времени, т. е. такие обороты, как «в этот момент», «в этот день», «день тому назад», «в следующий день после описываемых происшествий» и т. п., отсылающие к моменту времени, фиксированному в тексте.

Быстрое чередование персональной и нарраториальной точек зрения во временно́м плане характеризует «Кроткую». Но тут соотнесенность дейктических наречий с персональной точкой зрения, а анафорических — с нарраториальной подчас не соблюдается:

[32] Немецкие и английский примеры приводятся по: [Хамбургер 1968: 65].

Это было вчера вечером, а наутро…

Наутро?! Безумец, да ведь это утро было сегодня, еще давеча, только давеча! (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 32).

Сначала нарратор излагает историю с нарраториальной точки зрения, т. е. с точки зрения времени повествования (дейктическое наречие, относящееся к «сегодня» повествующего «я» подчеркнуто сплошной линией). Переходя к рассказу о следующем утре («наутро»), нарратор переносится, как бы вытесняя страшный факт настоящего времени повествовательного акта, во временну́ю позицию повествуемого «я» (пунктирная линия), не подозревающего о предстоящей катастрофе. Вдруг осознав идентичность повествуемого момента действия («наутро») со страшным настоящим повествования, он, вновь вернувшись на временну́ю позицию повествования («сегодня»), порицая самого себя («безумец»), подвергает себя суду воображаемого судьи.

Одно и то же происшествие может восприниматься персонажем в разные моменты повествуемой истории, например когда персонаж вспоминает им пережитое. Но и нарратор может упоминать то или другое происшествие в разные моменты повествовательного акта. В том и другом случае сдвиг на временно́й оси истории или повествования может быть связан с изменением восприятия, основывающимся на изменении знания или норм.

Для персональной временно́й точки зрения характерны тесная связь повествования с действием и прикрепление наррации к переживанию и восприятию действительности персонажем. Эта связь сказывается и в степени детализации подробностей (в степени сжатия или растяжения повествования по отношению к происходящему), и в организации последовательности происшествий. Последовательное изложение с персональной точки зрения претендует на полное отражение происшествий, точнее, их восприятия персонажем. Перестановки мотивов происшествий вопреки временно́му порядку («анахронии» по [Женетту 1972: 71]) возможны здесь лишь постольку, поскольку они мотивированы актами сознания персонажа — воспоминанием о прошлом или ожиданием будущего. Аутентичное же (а не только мысленное) предвосхищение более поздних происшествий («пролепсис», по [Женетту 1972: 100]) здесь не оправданно. В противоположность этому, нарраториальная временна́я точка зрения предоставляет возможность свободного обращения со временем. Нарратор может переходить от одного временно́го плана к другому и даже предвосхищать более позднее развитие действия, самим персонажам еще не известное.

*5. Языковой план*

В фикциональных нарративах нарратор может передавать происшествия как своим языком (нарраториальная точка зрения), так и языком одного из персонажей (персональная точка зрения). Процитированный выше отрывок из «Скверного анекдота», демонстрирующий персональную точку зрения в плане идеологии, дает в то же время пример персонально окрашенных лексических единиц. (Как мы уже отмечали, фразеологическая и идеологическая перспективы могут совпадать.) Выделенные в тексте слова (которые и дальше неоднократно повторяются) передают ограниченный лексикон и стереотипное мышление генералов.

В «Двойнике» Достоевского нарратор сплошь и рядом переходит на языковую точку зрения главного героя — господина Голядкина. Нарратор как бы «заражается» не только лексикой, но и синтаксисом, манерой выражения своего героя, полной, с одной стороны, канцеляризмов, высокопарных фраз и псевдопоэтических оборотов, а с другой стороны, неуверенной, отрывистой, изобилующей повторяющимися пустыми словами вплоть до афазии:

> Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей. Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь — даже странно сказать — стоит теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрязгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти… почему же не войти? Сто́ит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 131)[33].

[33] Даже сам автор заразился манерой своего героя. Работая над «Двойником» Достоевский пишет брату: «*Яков Петрович Голядкин* выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как и все, он только так себе, а то — такой, как и все. Что ему! Подлец, страшный подлец! Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру. Он уж теперь объяснился с е⟨го⟩ превосходительством и, пожалуй (отчего же нет), готов подать в отставку» (там же. С. 483).

Однополюсная и разнополюсная точки зрения

Обычно решение нарратора в пользу нарраториальной или персональной точки зрения в разных планах принимается односторонне или *однополюсно*, т. е. точка зрения относится к полюсу либо только нарратора, либо только того или иного персонажа. Такие случаи однополюсной точки зрения иллюстрируются при помощи следующих схем:

Однополюсная нарраториальная точка зрения

| | перцепция | идеология | пространство | время | язык |
|---|---|---|---|---|---|
| Нарраториальная т.з. | x | x | x | x | x |
| Персональная т.з. | | | | | |

Однополюсная персональная точка зрения

| | перцепция | идеология | пространство | время | язык |
|---|---|---|---|---|---|
| Нарраториальная т.з. | | | | | |
| Персональная т.з. | x | x | x | x | x |

Но нередко мы имеем дело с *разнополюсной* точкой зрения. Это мы наблюдаем в тех случаях, которые Успенский [1970: 136—143] характеризует как «несовпадение точек зрения, вычленяемых в произведении на разных уровнях анализа». В приведенных выше примерах мы не раз сталкивались с такой разной отнесенностью точек зрения. В отрывке из «Студента» к полюсу персонажа относится только идеологическая точка зрения, между тем как в других планах точка зрения является нарраториальной. Такое разнополюсное распределение точек зрения иллюстрируется в следующей схеме:

Разнополюсная точка зрения
(на примере отрывка из «Студента»)

| | перцепция | идеология | пространство | время | язык |
|---|---|---|---|---|---|
| Нарраториальная т.з. | x | | x | x | x |
| Персональная т.з. | | x | | | |

Эта схема может осложняться еще и тем, что оппозиция нарраториального и персонального полюсов может в том или ином плане (или сразу в нескольких планах) сниматься («нейтрализоваться»), потому что однозначные признаки того или другого полюса отсутствуют. Если в том или другом произведении языки нарратора и персонажа совпадают, т. е. если оппозиция полюсов в плане языковом нейтрализуется, получается следующая схема (учитывается здесь только план языка):

Частичная нейтрализация оппозиций полюсов

| | … | … | … | … | язык |
|---|---|---|---|---|---|
| Нарраториальная т.з. | | | | | x |
| Персональная т.з. | | | | | x |

Такая нейтрализация оппозиции полюсов может относиться также и к другим планам, даже ко всем планам сразу. В крайнем случае, если оппозиция нарраториальной и персональной точек зрения нейтрализована во всех планах, схема выглядит следующим образом:

Полная нейтрализация оппозиций полюсов

| | перцепция | идеология | пространство | время | язык |
|---|---|---|---|---|---|
| Нарраториальная т.з. | x | x | x | x | x |
| Персональная т.з. | x | x | x | x | x |

## К методике анализа точки зрения

В анализе повествовательного текста нелегко прослеживать все пять планов. Признаки, указывающие на пространственную и временну́ю позицию в коротких отрывках, часто отсутствуют. Поэтому анализ точки зрения в пространственном и временно́м планах может опираться только на большие отрывки текста. Для анализа меньших отрывков рекомендуется применять несколько упрощенный метод, к которому в случае надобности может быть подключен и разбор пространственной и временно́й точек зрения. Этот метод заключается в постановке трех вопросов, затрагивающих основные акты: 1) *отбор*, 2) *оценку* и 3) *обозначение* нарративных единиц — акты, которые соответствуют планам точки зрения 1) *перцептивной*, 2) *идеологической* и 3) *языковой*:

1. Кто отвечает в данном отрывке за *отбор* нарративных единиц? Которой из фиктивных инстанций автор поручает акт отбора имеющихся в повествуемой истории, а не отсутствующих единиц — нарратору или персонажу? Если отбор нарративных единиц соответствует горизонту персонажа, то нужно поставить вопрос о том, являются ли эти единицы актуальным (в данный момент излагаемой истории) содержанием сознания персонажа или же они воспроизводятся нарратором по логике восприятия и мышления того же персонажа? Другими словами — предстает ли персонаж как актуально воспринимающий, чувствующий, мыслящий?
2. Кто является в данном отрывке *оценивающей* инстанцией?
3. Чей *язык* (лексика, синтаксис, экспрессивность) определяет стиль данного отрывка?

Глава IV

# НАРРАТИВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ: ПРОИСШЕСТВИЯ — ИСТОРИЯ — НАРРАЦИЯ — ПРЕЗЕНТАЦИЯ НАРРАЦИИ

## 1. «Фабула» и «сюжет» в русском формализме

### Порождающие модели

В моделях нарративного конституирования повествовательное произведение рассматривается как результат целого ряда трансформаций. В этих моделях произведение разлагается на отдельные уровни, на ступени его конституирования, и трансформациям приписываются определенные нарративные приемы. Ряд трансформаций следует понимать не в смысле временно́й последовательности, а как вневременно́е развертывание лежащих в основе произведения приемов. Таким образом, модели нарративного конституирования не представляют ни процесса реального создания произведения, ни процесса его рецепции. При помощи категорий времени, которые употребляются здесь метафорически, они отображают идеальный, вневременно́й генезис повествовательного произведения. По аналогии с порождающе-трансформационными моделями лингвистики их можно условно называть порождающими моделями.

Здесь может возникнуть вопрос о том, почему нарратология вообще занимается такой абстракцией? Во всех порождающих моделях важна реконструкция не столько уровней самих по себе, сколько операций, обусловливающих переход от одного уровня к другому. Задача порождающих моделей заключается в обособлении нарративных операций, которые трансформируют содержащийся в повествовательном произведении исходный материал в доступный наблюдению конечный продукт, т. е. в повествовательный текст, а также в том, чтобы создать логическую последовательность проводимых операций. Таким образом, различение уровней — это только вспомогательное средство для обнаружения основных нарративных приемов.

Наиболее влиятельной из всех порождающих моделей нарративного конституирования оказалась выдвинутая русскими формалистами дихотомия «фабула — сюжет». Она используется во всех международных нарратологических контекстах и стала исходным пунктом глобальных нарратологиче-

ских моделей[1]. При этом не следует, однако, упускать из виду, что в рамках формализма эта дихотомия определялась по-разному. Рассмотрим основные подходы[2].

## В. Шкловский

В. Шкловский не ставил перед собой задачи построения целостной нарратологической теории или описания отдельных нарративных уровней. Он интересовался только сюжетом, причем сюжет для него представлял собой не готовый продукт, а энергию, процесс сюжетосложения, «форму»:

> Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы, звуковой инструментовки. ⟨…⟩ …сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма [Шкловский 1919: 60].

> Фабула — это явление материала. Это — обычно судьба героя, то, о чем написано в книге. Сюжет — это явление стиля. Это композиционное построение вещи [Шкловский 1928а: 220].

Классическое в раннем формализме определение отношения фабулы и сюжета дано Шкловским как бы мимоходом в статье о Стерне:

> Понятие *сюжета* слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагаю условно назвать *фабулой*.
>
> На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления.
>
> Таким образом, сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений [Шкловский 1921а: 204].

---

[1] Важнейшими метатеоретическими работами являются: [Волек 1977; 1985; Ханзен-Лёве 1978: 238—263; Фаст 1982; Гарсиа Ланда 1998: 22—60; Шмид 2008б]. В русскоязычной науке ценный вклад в систематическое и историко-литературное исследование дихотомии «фабула — сюжет» содержат выпущенные Даугавпилсским педагогическим институтом сборники «Вопросы сюжетосложения» (ср. особенно: [Цилевич 1972; Егоров и др. 1978]).

[2] В вопросе о сюжетосложении определенное влияние на русский формализм оказали работы немецких ученых, занимавшихся анализом композиции литературных текстов: О. Шиссель фон Флешенберг (Otmar Schissel von Fleschenberg), Б. Сойферт (Bernhard Seuffert), В. Дибелиус (Wilhelm Dibelius). В книге Дибелиуса (1910) имеется в зачаточной форме систематическая модель нарративной структуры, которая, с нашей точки зрения, предстает как первая порождающая модель в нарратологии (ср. [Долежел 1973б]). О влиянии немецкой теории композиции на русский формализм ср. [Долежел 1973б; Ханзен-Лёве 1978: 255—263; Долежел 1990: 124—146]. В России на немецкую теорию композиции как предшествующую русскому формализму указывали уже В. Жирмунский [1927] и особенно Розалия Шор [1927]. Последняя, однако, тяготеет в своем сообщении о «немецких формалистах» к уменьшению заслуг русской Формальной школы. В связи с этим ср. работу Аумюллера [2008], который сильно релятивизирует влияние немецких теоретиков.

Эстетичность Шкловский ищет исключительно в актах оформления и крайне низко оценивает эстетическую значимость оформляемых субстанций. «Искусство» является «приемом», как это постулируется в названии эссе «Искусство как прием» [Шкловский 1917]. А сюжетосложение исчерпывается у него теми операциями «параллелизма», «повторения», «ступенчатого строения», «раздробления», «задержания», которые способствуют «приему „остранения“ вещей и приему затрудненной формы» [Шкловский 1917: 13]. Объектом восприятия, «трудность и долгота» которого должны увеличиваться («так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [там же]), являются сами акты затрудненного оформления — «плясание за плугом» и «деланье вещи». Обрабатываемая в оформлении субстанция, например «роман героя с Татьяной», аттестуется как «материал» или — в случае «мира эмоций, душевных переживаний» — как «оправдание приема» [Якобсон 1921: 275]. А получающийся из оформления продукт, «сделанное», «пашня»[3], сразу же отбрасывается как неважное[4]. Шкловский понимает сюжет не как субстанцию, оформленное содержание или продукт применения приемов к фабуле, а как «форму»; он вообще подчеркивает иррелевантность категории содержания для сюжета:

> В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается. Форму же здесь нужно понимать как закон построения предмета [Шкловский 1919: 60].

Этот «закон построения предмета» принимает у Шкловского характер автономной абстрактной силы. Сюжет не просто обрабатывает существующий уже до него готовый материал, заданные темы, а активно, «на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения» (там же. С. 43), отбирает некоторые мотивы из вечного репертуара литературы, соединяя их в новые конструкции[5]. Представление Шкловского об автономной активности сюжета, нигде эксплицитно не выраженное, явствует из отдельных высказываний о вводе материала в народную поэзию:

---

[3] «…мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, — но пашни нам не надо» [Шкловский 1919: 25].

[4] «…искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» [Шкловский 1917: 13].

[5] Насколько композиционные потребности могут даже влиять на ввод персонажей, иллюстрируется Шкловским на примере письма Л. Н. Толстого (от 3 мая 1865 г.) графине В., спросившей, кто такой Андрей Болконский. Толстой пишет: «Андрей Болконский — никто». В Аустерлицком сражении ему нужно было, «чтобы был убит блестящий молодой человек». А так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, он решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. «Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив вместо смерти» [Шкловский 1919: 54—55].

…форма создает для себя содержание» [Шкловский 1919: 35].

Здесь мы можем наблюдать обычное для искусства явление: определенная форма ищет заполнения по типу заполнения словами звуковых пятен в лирических стихотворениях (там же. С. 36).

По радикальной формалистской концепции Шкловского действия вводятся в произведения не на основе их бытового, этического или философского содержания, а потому что этого требует сюжет:

…определенные фабульные положения могут быть выбираемы по сюжетным принципам, т. е. в них самих может быть определенное сюжетное построение, ступенчатое построение, инверсия, кольцевое построение. Так некоторые породы камня имеют слоистое строение и поэтому могут быть наилучшим способом использованы для устройства панели. Сюжетные построения, подбирая для себя определенные фабульные положения, деформируют материал. Поэтому затруднения в пути, приключения, несчастные браки, дети, потерянные родителями, гораздо чаще встречаются в литературе, чем в жизни [Шкловский 1928а: 220].

Законы сюжетного построения, на которые люди обычно не обращают внимания, так как они ищут в песнях «быта, души и философии» [Шкловский 1919: 38], направлены «к созданию ощутимых произведений» (там же. С. 54). А ощутимость обеспечивается новизной формы:

Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность [Шкловский 1919: 31].

Поскольку Шкловский был склонен к отождествлению понятия формы с понятием эстетически действенного, он пренебрегал не только субстанцией фабулы, но даже и ее оформленностью. Форму фабулы он понимал как заданное свойство материала, а не как результат той или иной художественной деятельности.

В итоге настоящего обзора концепций Шкловского о фабуле и сюжете становится ясно, почему эта дихотомия на практике анализа оказалась трудно применяемой: виной тому не столько неоднозначность понятий, сколько антисубстанциализм формалистского мышления. Как бы фабула ни определялась, она представала как нечто подчиненное, смысл чего сводится к тому, чтобы служить основой остраняющему сюжету. Фабула была важна только как нечто подлежащее преодолению, как нечто сопротивляющееся деформации, но не рассматривалась как самоценное явление. В таком определении она предназначена служить лишь оправданием «ощутимости» приемов, преодолевающих это сопротивление. Как только приемы начинают ощущаться, читатель может забыть тот материал, который служил их проявлению.

Радикальный антисубстанциализм мышления формалистов мешал им увидеть художественную значимость, «сделанность» и семантическую содержательность фабулы. Этот антисубстанциализм препятствовал также рассмотрению фабулы и сюжета как различно оформленных субстанций, напряжение которых помимо эффекта остранения сказывается и в новых смысловых потенциалах.

### М. Петровский

Михаил Петровский в работах о композиции новеллы [1925; 1927][6] полностью перевертывает смысл понятий «фабула» и «сюжет», заимствуемых им у Б. М. Эйхенбаума [1921]. То, что Эйхенбаум (вслед за Шкловским) называет фабулой, Петровский именует «сюжетом», а то, что у Эйхенбаума обозначается как сюжет, фигурирует у Петровского как «фабула»:

> Я склонен применить слово *сюжет* в смысле *материи* художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. *Поэтически* же обработанный сюжет я склонен именовать термином *фабула* [Петровский 1925: 197].

Дело, однако, не только в том, что понятия «фабула» и «сюжет» меняются местами. Здесь происходит еще и определенный сдвиг в содержании того и другого термина. Между тем как Шкловский определяет «сюжет» чаще всего при помощи понятий «форма» или «оформление», соответствующий термин Петровского «фабула» обозначает не оформление, а конечный результат такой работы, оформленную материю. А «сюжет» (в словоупотреблении Петровского), хотя и является исходным материалом для индивидуального творческого акта, «предстоит» поэту не как аморфный материал, а как нечто так или иначе уже оформленное, как «система событий»[7].

В статье о морфологии новеллы [1927] Петровский соотносит дихотомию фабулы и сюжета (со свойственным ему обращением содержаний терминов) с происходящим из риторики противопоставлением «диспозиция» —

---

[6] М. Петровский принадлежал не к самой формальной школе, а, как и А. Реформатский, В. Жирмунский и Б. Томашевский, к ее периферии, к кругу представителей «телеологической теории композиции» [Ханзен-Лёве 1978: 263—273].

[7] «Сюжет» предстает у Петровского в несколько амбивалентном виде: с одной стороны, он обладает уже некоторой оформленностью, с другой, такая оформленность не является результатом художественной деятельности того поэта, который обрабатывает данную материю.

«композиция»[8]. «Во всяком повествовании мы должны различать всю последовательность движения сюжета и последовательность его изложения» [Петровский 1927: 72]. Первая обозначается как «диспозиция», вторая как «композиция» произведения. Сюжет можно извлечь из его изложения, восстанавливая причинно-временную последовательность жизни. Поэтому сюжет и его структура (диспозиция) не представляют для исследователя особого интереса:

> Ясно, что художественная структура новеллы органически связана с ее композицией, с техникой изложения, т.-е. развертывания ее сюжета [Петровский 1927: 73].

Несмотря на то, что Петровский приписывает композиции художественное первенство, он, в отличие от Шкловского, признает за сюжетом собственную оформленность: «сюжет» есть «жизнь», но не жизнь в ее полном развертывании, а «преобразованная жизнь» (там же. С. 72):

> …сюжет всегда есть преобразование жизни, как сырого материала. ⟨…⟩ И прежде всего сюжет есть отбор (там же).

## Л. Выготский

Редукционизм, присущий формалистической дихотомии, т. е. концентрация на сюжете и пренебрежение фабулой, особенно отчетливо выявляется в квазиформалистских работах, в которых эти категории применяются к анализу произведений без аутентичного формалистского познавательного интереса, компенсирующего, в конечном счете, все редукции.

Редукционизм дихотомии «фабула — сюжет» ясно обнаруживается в анализе Л. Выготского [1925: 187—208] бунинской новеллы «Легкое дыхание». В своих теоретических разработках Выготский [1925: 69—91] критикует и корректирует посылки формализма, распространяя понятие формы и художественного творчества на саму фабулу и акцентируя значение материала для эстетического действия художественного произведения[9]:

---

[8] С дихотомией «диспозиция» — «композиция» работала уже немецкая теория композиции 1910-х годов. Р. Шор [1927: 10] указывает на работу Отмара Шиссель фон Флешенберга [1910], в которой аналитик композиции противопоставляет композицию как художественное изложение содержания диспозиции как логическому развертыванию происшествий. В более поздней работе Шиссель рассматривает как диспозицию также канонизированную композицию, ставшую признаком определенного жанра. Отсюда можно провести параллель к формалистской теории, согласно которой автоматизированный сюжет одного произведения или жанра может стать фабулой нового, остраняющего сюжета.

[9] Отношение «Психологии искусства» Выготского (писавшейся между 1915 и 1922 г.) к русской формальной школе неоднозначно. Несмотря на свою эксплицитную критику формализма Выготский моделирует психологию эстетической реакции целиком в формалистской

> …самая тема или материал построения оказываются далеко не безразличными в смысле психологического действия целого художественного произведения [Выготский 1925: 80].

> …самая диспозиция, то есть выбор подлежащих оформлению фактов, есть уже творческий акт ⟨…⟩ писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал [Выготский 1925: 206].

Так же как и Петровский, Выготский подчеркивает, что фабула или диспозиция не совпадает с жизнью, а является результатом предыдущей художественной ее обработки. Так же как и теоретик композиции, психолог отмечает момент выбора и художественную значимость этого акта:

> В частности, величайшее значение имеет самый выбор фактов. Мы исходили для удобства рассуждения из того, что противопоставляли диспозицию композиции, как момент естественный — моменту искусственному, забывая, что самая диспозиция, то есть выбор подлежащих оформлению фактов, есть уже творческий акт. ⟨…⟩ Точно так же, как художник, рисуя дерево, не выписывает вовсе, да и не может выписать каждого листочка в отдельности ⟨…⟩ точно так же и писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал [Выготский 1925: 206].

Тем не менее анализ «Легкого дыхания», остающийся под влиянием формалистской модели, оказывается недостаточным[10]. Эстетический эффект этой новеллы Выготский сводит к диалектическому противоречию, к борьбе между «содержанием» и «формой», к шиллеровскому «уничтожению формой содержания». В качестве «материала» он рассматривает «все то, что поэт взял как готовое — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа», а в качестве формы — «расположение этого материала по законам художественного построения» (там же. С. 187). Эстетичность бунинской новеллы основывается, по Выготскому, на напряжении между расходящимися «структурами» «материала» и «рассказа». Если «структура материала», отождествляемая с «диспозицией», т. е. с «анатомией» или «статической схемой конструкции рассказа», дает материал в естественном, хронологическом расположении событий (т. е. в *ordo naturalis* риторики), то «структура рассказа» (его «композиция», «физиология», «динамическая схема композиции») переводит материал в «искусственный ряд» (*ordo artificialis*). Перестановка происшествий, с которой Выготский практически полностью отождествляет сюжет (хотя в тео-

---

номенклатуре. Лежат ли в основе одних и тех же терминов одни и те же понятия, следует рассмотреть особо.

[10] См. интересную работу А. Жолковского [1992; 1994], где «блестящий разбор» Выготского правильно критикуется за «сверхинтерпретацию неполного структурного анализа».

рии указывает и на другие приемы, в особенности на акты обозначения и перспективации), изменяет «смысл» и «эмоциональное значение», присущие самому материалу. В бунинской новелле, по мнению Выготского, повествуемые события сами по себе вызывают мрачное, отталкивающее впечатление; материал, взятый сам по себе, воплощает идею «житейской мути», и этот аффективный тон усиливается автором [sic!] путем использования «грубых и жестких выражений, обнажающих неприкрытую правду жизни» (там же. С. 198). Но рассказ как целое производит прямо противоположное впечатление: «чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе» (там же. С. 199). Радикальное изменение своей эмоциональной окрашенности материал, остающийся тем же самым, приобретает, по Выготскому, исключительно путем перестановки его частей:

> …события соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть: они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити; они высвобождаются из тех обычных связей, в которых они даны нам в жизни и во впечатлении о жизни; они отрешаются от действительности, они соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе [Выготский 1925: 200].

Вдохновленный, по-видимому, работой Ю. Тынянова о стихотворном языке [1924а] и содержащимся в ней указанием на семантическую функцию поэтической конструкции, Выготский, в характерной для него метафорической манере изложения, разрабатывает подход к анализу той семантической «двойственности», которая вытекает из одновременного присутствия фабулы и сюжета, подход, которого он, однако, придерживается непоследовательно:

> Слова рассказа или стиха несут его простой смысл, его воду, а композиция, создавая над этими словами, поверх их, новый смысл, располагает все это в совершенно другом плане и претворяет это в вино. Так житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа [Выготский 1925: 201].

В анализе Выготского мы наблюдаем две кардинальные редукции, обусловленные формалистской концепцией:

1) Эмоция, вызываемая материалом, функционально подчиняется эмоции, вызываемой формой. Свойства материала и их аффективное действие низводятся до уровня простого субстрата надстраивающихся над ними эффектов формы. Теоретическое признание самоценности материала Выготский в анализе игнорирует. Конечное впечатление есть для него лишь статический результат оформления новеллы. Это та «легкость», которая выражена в названии новеллы, но не сама «двойственность» фабулы и сюжета — как нас заставляют ожидать диалектические посылки, не сам диссонанс «житейской

тягости» содержания и «прозрачности» формы. В конечном счете Выготский недостаточно учитывает то сложное единство противоречивых впечатлений при «ощущении протекания… соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными», — лишь постулируемое им (вслед за [Тыняновым 1924а: 10]) далее в книге [Выготский 1925: 279].

2) Выготский явно переоценивает значение композиции. Освобождение от угнетающего действия повествуемых житейских отношений, создающее эффект катарсиса, в бунинской новелле следует не столько из перестановки частей в сюжете, сколько из художественной организации самой фабулы. Фабула сама обладает организацией, которая вырывает «ужасное» (совращение, порочность, убийство, печаль и т. д.) из его непосредственной связи с жизненным опытом воспринимающего субъекта; она сама уже придает трагическим событиям легкую окраску, не снимая, однако, основного трагического тона.

Даже и не анализируя здесь новеллу Бунина в подробностях, мы можем утверждать, что диалектика трагического и комического имеет обоснование уже в «материале». Строение сюжета, включающее в себя, помимо перестановки частей, сжатие и растяжение эпизодов и вербализацию, активизирует заложенную в фабуле симультанность противоположных эмоций. Как у формалистов, так и у Выготского недооценка значимости фабулы оборачивается переоценкой потенциала сюжета.

### Б. Томашевский

Борис Томашевский с его «Теорией литературы» [1925] является на Западе наиболее авторитетным теоретиком проблемы фабулы и сюжета. Возникает, однако, вопрос, репрезентирует ли «более когерентная точка зрения» Томашевского [Тодоров 1971: 15] и предложенное им решение, обычно принимаемое за последнее, «каноническое» [Волек 1977: 142] слово русского формализма по проблеме «фабула — сюжет», подлинно формалистское мышление. Ханзен-Лёве [1978: 268] по праву считает, что ориентация Томашевского на тему как объединяющий принцип конструкции находится «в резком противоречии» как с имманентизмом ранней парадигматической модели формализма, так и с его более поздними синтагматическими и прагматическими моделями.

Тем не менее, не кто иной, как Шкловский, подтверждает в книге о «Войне и мире» [1928а: 220], что Томашевский «довольно точно» приводил его определение разницы между фабулой и сюжетом и не называл автора дефиниции только из-за учебного характера книги.

Томашевский развертывает свое определение в двух подходах. Первый из них формулируется, начиная с четвертого издания [1928а] чуть иначе, чем в первом издании 1925 года.

Рассмотрим сначала первый подход. Фабула определяется в первом издании следующим образом:

> Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена прагматически, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как они введены в произведение [Томашевский 1925: 137].

В этом первом подходе сюжет дефинируется довольно неопределенно как преобразование порядка и связи:

> Фабуле противостоит сюжет: те же события, но *в их изложении*, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них (там же. Курсив в оригинале)

В издании 1928 года для фабулы аспект порядка заменяется идеей связанности:

> Тема фабульного произведения представляет собой некоторую более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другим связанных. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовем фабулой [Томашевский 1928а: 134].

В этом издании фабула представлена уже не как долитературный материал, а как некая система.

В издании 1928 года также и дефиниция сюжета дается довольно неопределенно:

> Не достаточно изобрести занимательную цепь событий, ограничив их началом и концом. Нужно *распределить* эти события, нужно их построить в некоторый порядок, изложить их, сделав из фабульного материала литературную комбинацию. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом* ([Томашевский 1928а: 136]. Курсив в оригинале).

Второй подход к дефиниции фабулы и сюжета в обоих изданиях проводится при помощи понятия мотива. Мотивы — это «неразлагаемые части», «самые мелкие дробления тематического материала» [Томашевский 1925: 137]:

> Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения, фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении. Для фабулы не важно, в какой части произведения читатель узнает о событии, и дается ли оно ему в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно *ввод мотивов* в поле внимания читателя. Фабулой мо-

> жет служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция [Томашевский 1925: 138].

Тенденция Петровского рассматривать фабулу как нечто уже оформленное усилена в «Теории литературы». Создание логической причинно-временной связи, не существующей в самой действительности, уже является художественным актом. Граница между долитературностью и литературностью проводится у Томашевского иначе, чем у Шкловского. Если Шкловский отождествляет фабулу с эстетически индифферентными, долитературными происшествиями, то Томашевский, вводящий понятие мотива как «самого мелкого дробления тематического материала», признает за фабулой — по крайне мере имплицитно — литературный характер[11]. Сюжет противопоставляется у Томашевского фабуле двойным способом: с одной стороны, как результат перестановки заданных фабулой мотивов, а с другой, — как изложение художественно расположенной последовательности мотивов с точки зрения той или иной инстанции.

В «Кратком курсе поэтики», малоизвестном учебнике, Томашевский [1928б: 87] называет фабулой то, что составляют «все события, связанные с основным происшествием, все поведение и все поступки лиц, принимающих участие в действии». Тем самым он отстает от прежней дефиниции в «Теории литературы», где он работал с понятием мотива. Для сюжета же, определяемого сначала с точки зрения «раположения эпизодов», Томашевский [1928б: 88—89] составляет каталог шести решений, которые автор должен принять. Автору нужно решить:

> 1. На каких событиях фабулы он остановится подробнее и изобразит их „*в сценах*“ ⟨…⟩ и какие события будут изложены вкратце, *отвлеченным* сообщением ⟨…⟩
>
> 2. В каком порядке будут расположены эти сцены и сообщения.
>
> 3. До какой степени читателю в каждом положении рассказа разъясняются причины совершающегося, и в какой степени читатель оставляется в неведении относительно некоторых событий.
>
> 4. Как распределяются в произведении описания и вообще все, что не имеет прямой связи с движением фабулы.
>
> 5. Какие места необходимо особенно выделять и какие, наоборот, несколько стушевать, и в каком тоне вести повествование (комическом, трагическом и т. п.).
>
> 6. От чьего лица вести повествование в целом или в отдельных частях.

[11] Ср. обзор различных выдвинутых формалистами определений литературности и долитературности фабулы и сюжета у Тодорова [1971: 17], где, однако, обращение терминов у Петровского не учитывается.

Таким образом сюжет представляет собой «разработанную схему *произведения*, между тем как фабула является «схемой *события*» (там же. С. 89. Курсив в оригинале). Этот каталог — самый подробный перечень приемов сюжетосложения, произведенный русским формализмом и его периферией.

## 2. Преодоление формалистского редукционизма

### «История» и «дискурс» во французском структурализме

Замена фабулы и сюжета дихотомией «рассказ» (*récit*) — «наррация» (*narration*) [Барт 1966], или «история» (*histoire*) — «дискурс» (*discours*) [Тодоров 1966][12], решает проблему нарративного конституирования только отчасти. В определении своих категорий французские структуралисты следовали сглаженной и лишенной подлинно формалистского мышления дефиниции Томашевского в первом издании «Теории литературы», дидактическому объяснению, пропущенному в позднейших изданиях:

> Кратко выражаясь — фабула это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель» [Томашевский 1925: 137].

К этой простой дефиниции и примыкает определение Тодорова:

> На самом общем уровне литературное произведение содержит два аспекта: оно одновременно является историей и дискурсом. Оно есть история в том смысле, что вызывает образ определенной действительности ⟨…⟩ Но произведение есть в то же время и дискурс ⟨…⟩ На этом уровне учитываются не излагаемые события, а способ, которым нарратор нас с ними знакомит [Тодоров 1966: 126].

За Томашевским следует и С. Чэтман, предпринявший в своей книге «История и дискурс» попытку «синтетизировать» наиболее значительные подходы формалистов и структуралистов:

> Простыми словами, история [*story*] — это то, *что* изображается в повествовательном произведении [the *what* in a narrative], дискурс [*discourse*] — *как* изображается [the *how*] [Чэтман 1978: 19].[13]

Но, несмотря на свою зависимость от формалистской концепции, французская дихотомия «история» — «дискурс» вносит три существенных смеще-

---

[12] Дихотомия *histoire — discours* была заимствована Тодоровым у Э. Бенвениста [1959], где термины эти, однако, имеют другие значения.

[13] Подобным образом парафразируется пресловуая сноска Томашевского уже Стернбергом [1974: 8—9], но если дихотомия у Чэтмана сводится к оппозиции формы и содержания, то интерпретация Стернберга сопротивопоставляет два симультанных порядка.

ния акцентов, способствующие более адекватному моделированию нарративного конституирования:

1) Французские структуралисты перестают видеть в «истории» лишь «материал» и признают за ней художественное значение: «как история, так и дискурс являются равным образом литературными» [Тодоров 1966: 127][14].

2) В то время как Шкловский указывал на замедление восприятия с помощью параллелизма и ступенчатого строения, Петровский, Томашевский и Выготский среди всех приемов сюжетосложения отдавали приоритет перестановке элементов фабулы. На Западе это оказало большое влияние на представления о русской модели фабулы и сюжета. В противоположность тому, что рассматривалось ими как русская модель, французские теоретики делают акцент на приемах амплификации, перспективации и вербализации.

3) Если понятие сюжета было более или менее явно определено формалистами в категориях формы, оформления, то термин «дискурс» подразумевает уже некую субстанцию, обозначая не сумму приемов (как у Шкловского), а нечто содержательное. При этом в понятии «дискурс» пересекаются два аспекта:

а) «Дискурс» содержит «историю» в трансформированном виде.

б) «Дискурс» имеет категориально иную субстанцию, чем «история»: он является речью, рассказом, текстом, не просто содержащим и не только трансформирующим историю, но и обозначающим, изображающим ее.

Таким образом, понятие «дискурс» двойственно, так как подразумевает два совершенно разных акта:

1) трансформацию «истории» путем перестановки частей или посредством других приемов,

2) материализацию ее в означающем ее тексте.

Такая двойственность показана в следующей схеме:

| | | | |
|---|---|---|---|
| *текст (означающее)* | ∅ | дискурс | |
| *действие (означаемое)* | история | x | ⇑ материализация в означающем |
| | ⇒ трансформация | | |

[14] В реабилитации «истории» некоторые из представителей этой школы, однако, обнаруживают тенденцию к противоположной одностороннему предпочтению сюжета крайности. Мы имеем в виду исключительный интерес к правилам, управляющим построением «истории». Наиболее очевидна эта тенденция в восходящих к Проппу работах по «нарративной грамматике» [Бремон 1964; Греймас 1968; Тодоров 1969].

Схему следует читать следующим образом: «история» трансформируется в некое дословесное «х», что у французских теоретиков остается без названия, и потом трансформированная история материализуется в словесном материале, в результате чего получается «дискурс».

### Трехуровневые модели

В работе над текстами оказывается, что двухуровневые модели или оперируют с амбивалентными терминами или сокращают процесс нарративного конституирования. Термин «Фабула» обозначает, с одной стороны, весь событийный материал, имплицируемый в нарративе, а с другой, выбираемую из него историю (даже у относительно строго и последовательно формулирующего Томашевского наряду с преобладающим вторым значением появляется иногда первое). А в термине «сюжет», как и в понятии *discours* совпадают две разные операции — трансформация истории и ее материализация в означающем. Там, где амбивалентность понятий снята, как например в употреблении Тодоровым термина *histoire*, определяемого в смысле второго значения «фабулы», нарративное конституирование лишено основополагающей операции, т. е. образования ограниченной и значимой истории из событийного материала[15].

Поскольку все двухуровневые модели амбивалентны и не покрывают весь процесс конституирования, в 1970-е годы появились модели в три уровня[16]. Одна из наиболее популярных была предложена Женеттом в книге *Discours du récit*. Женетт различает три значения, выражаемые словом *récit*: 1. «устный или письменный дискурс, который излагает некоторое событие или ряд событий» [1972: 62], 2. «последовательность событий… которые составляют объект данного дискурса» (там же. С. 63), 3. «порождающий акт повествования» (там же). Эти значения Женетт обозначает такими терминами: 1. *récit*, 2. *histoire*, 3. *narration* (причем *récit* фигурирует как означающее, а *histoire* как означаемое). Ш. Риммон-Кенан [1983: 3] перенимает эту триаду у Женетта, переводя терминологию на английский язык: *text — story — narration.*

М. Бал [1977а: 6] отметила, что третье понятие Женетта находится на другом понятийном уровне, чем первые два. Если *narration* означает процесс высказывания или некоторую активность, то *récit* и *histoire* означают про-

[15] Распространенная в англоязычном мире дихотомия *story — plot*, восходящая к Форстеру [1927], не совпадает с оппозициями «фабула» — «сюжет» или *histoire — discours*, а является дополнительной дихотомией (ср. [Стернберг 1974: 8—14]).

[16] Ср. обзоры моделей нарративного конституирования: [Гарсиа Ланда 1998: 19—60; Мартинес и Шеффель 1999: 22—26].

дукт той или другой активности. Тем самым Женетт различает, по ее мнению, фактически только два уровня — т. е. те уровни, которые соответствуют формалистской дихотомии. Со своей стороны, Бал предлагает несколько иную триаду: *texte — récit — histoire* [1977a: 4], или, в английской версии: *text — story — fabula* [1985: 5—6]. *Texte*, в ее понимании, является означа–ю–щим *récit*, который, в свою очередь, означает *histoire*.

Аналогичным образом определяет и Х. А. Гарсиа Ланда [1998: 19—20] три «уровня анализа литературного текста»: 1. «нарративный дискурс» (*discurso narrativo*), 2. «история» (*relato*), 3. «действие» (*acción*). Под «действием» подразумевается «последовательность повествуемых происшествий». «История» является «изображением [*representación*] действия, поскольку оно излагается нарративным способом». А «дискурс» — это «изображение» «истории».

Дальнейшим шагом в развитии модели нарративного конституирования была предложенная Карлхайнцем Штирле [1973; 1977] триада «происшествия» (*Geschehen*) — «история» (*Geschichte*) — «текст истории» (*Text der Geschichte*). К сожалению, в международной дискуссии эта модель осталась незамеченной. В этой триаде первые два уровня соответствуют формалистской «фабуле». «Происшествия» — это подразумеваемый в «истории» нарративный материал, который, трансформируясь в «историю», приобретает некоторый смысл. (Такое различение лежит также в основе предлагаемой здесь модели в четыре уровня.) Различая значимую «историю» и имплицируемые в ней ничего не значащие «происшествия», Штирле приписывает тому уровню, который рассматривался Шкловским как эстетически безразличный заданный материал, характер результата смыслопорождающих операций. Критику вызывает у Штирле определение «текста истории». Это понятие объединяет два разных аспекта: 1) перестановку частей при построении художественного целого, 2) материализацию истории в языке. Штирле отмечает, что и та и другая операции находятся на разных уровнях, и вводит «вспомогательную» дифференциацию «транслингвистического» «дискурса 1 (глубинного дискурса)» и «дискурса 2 (поверхностного дискурса)». Это «вспомогательное» различение следует перевести в систематическую дифференциацию двух уровней.

Следующая схема сводит воедино описанные выше модели конституирования. Следует обратить внимание на то, что столбцы содержат понятия сходные, но не обязательно идентичные во всех отношениях.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Томашевский [1925] | фабула | | сюжет | |
| Todorov [1966] | histoire | | discours | |
| Genette [1972] | histoire | | récit | |
| Rimmon-Kenan [1983] | story | | text | |
| Bal [1977] | histoire | | récit | texte |
| Bal [1985] | fabula | | story | text |
| García Landa [1998] | acción | | relato | discurso |
| Stierle [1971] | Geschehen | Geschichte | Text der Geschichte | |

## 3. Четыре нарративных уровня

### Порождающая модель

Сравнение моделей приводит нас к заключению, что дихотомию или триаду понятий следует заменить моделью в четыре уровня. Такая модель соответствовала бы двухвалентным значениям терминов «фабула» и «сюжет», или *histoire* и *discours*. В нашей модели предусматриваются следующие уровни:

*1. Происшествия*

Происшествия (нем. *Geschehen*)[17] — это совершенно аморфная совокупность ситуаций, персонажей и действий, содержащихся так или иначе в повествовательном произведении (т. е. эксплицитно изображаемых, имплицитно указываемых или логически подразумеваемых), поддающаяся бесконечному пространственному расширению, бесконечному временно́му прослеживанию в прошлое, бесконечному расчленению внутрь и подвергающаяся бесконечной конкретизации[18]. Другими словами — это фикциональный мате-

[17] В предыдущем издании настоящей книги этот план назван «события» (*Geschehen*). Но, как правильно отметил С. Зенкин [2004: 368], этот термин можно спутать с обозначением «события» (*Ereignis*) в значении необыкновенного изменения ситуации. Чтобы избежать терминологической путаницы, мы будем называть нарративный материал «происшествия».

[18] Происшествия, имплицируемые в нарративе, можно продлить в прошлое теоретически до создания мира. Однако с отдалением от изображаемых в нарративе моментов релевантность имплицируемых происшествий уменьшается. История, изложенная в романе «Анна Каренина» подразумевает, например, что героиня получила воспитание и образование, но ее школьные годы или ее родители не упоминаются вовсе. Тем не менее, определенные экспли-

риал, служащий для нарративной обработки. Но этот материал следует понимать не как исходное сырье, преодолеваемое формой, а как уже эстетически релевантный результат художественного *изобретения*, т. е. того приема, который фигурировал в античной риторике как *inventio*, или εὕρεσις.

*2. История*

История (нем. *Geschichte*) — это результат смыслопорождающего *отбора* элементов из происшествий, превращающего бесконечность происшествий в ограниченную, значимую формацию. История формируется при помощи отбора

а. определенных ситуаций, лиц, действий из неисчерпаемого множества элементов происшествий;
б. свойств и качеств отобранных элементов из неисчерпаемого множества свойств, которые можно приписывать данным элементам происшествий.

Понятая таким образом история охватывает эксплицитно изображаемые в тексте и наделенные определенными свойствами элементы. Все внешние и внутренние ситуации, действия и свойства, которые читатель может (или должен) внести в историю, т. е. все более или менее ясно подразумеваемое, остается или навсегда, или — в определенных случаях (которые рассматриваются ниже) — временно в бесконечности неотобранных элементов и их свойств.

Определяемая таким образом «история» соответствует «фабуле» у Томашевского и *histoire* у Тодорова. В понятиях античной риторики история — результат *диспозиции* (*dispositio*, τάξις). Отбор не только элементов, но и их свойств значит, что история содержит отобранные элементы происшествий в более или менее конкретизированном виде. Эти конкретизированные элементы даются в *естественном* порядке (*ordo naturalis*).

*3. Наррация*

Наррация (нем. *Erzählung*) является результатом *композиции*, организующей элементы истории в *искусственном* порядке (*ordo artificialis*).

Основными приемами композиции являются:

а. *линеаризация* одновременно совершающихся в истории происшествий;

б. *перестановка* частей истории.

Если первый прием обязателен, то второй — факультативен.

---

цитные мотивы повествуемой истории (реакции героини на вопросы морали, ее поведение в обществе, ее чтение) могут требовать конкретизации отдельных черт имплицируемого (об этой проблеме см. ниже).

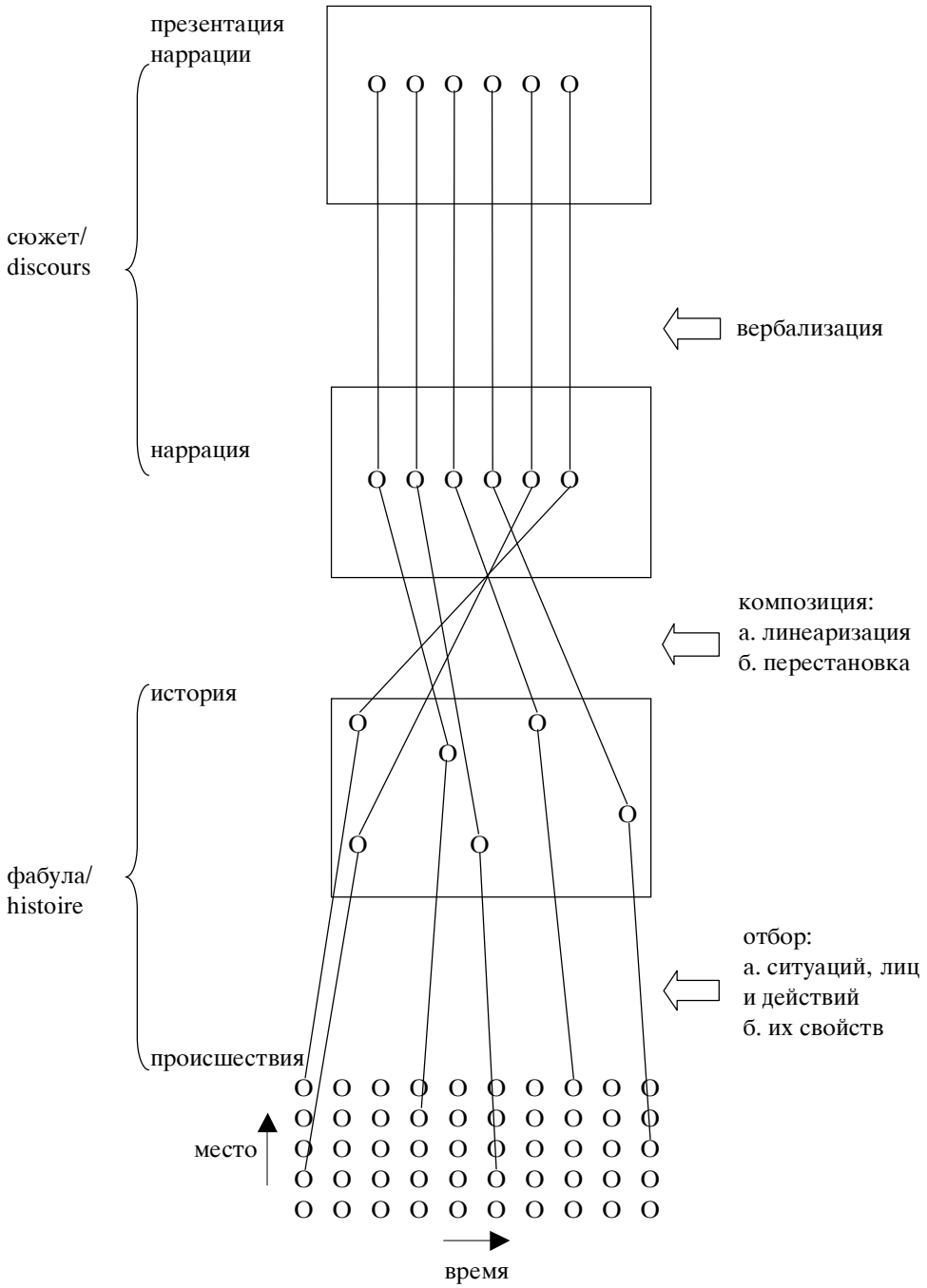
*4. Презентация наррации*

Презентация наррации (нем. *Präsentation der Erzählung*) — это нарративный текст, который, в противоположность трем гено-уровням, проявляется как фено-уровень, т. е. является доступным эмпирическому наблюдению. В понятиях риторики — это результат *elocutio*, или λέξις. Основным приемом презентации наррации является вербализация, т. е. передача наррации средствами языка — а не кино, балета или музыки.

В следующей схеме обозначены соответствия четырех уровней с дихотомиями «фабула — сюжет» и «*histoire — discours*»[19].

[19] В этой схеме символ «о» обозначает отбираемые, располагаемые и именуемые нарративные элементы (ситуации, лица и действия) и их свойства. Вертикальное расположение «о» указывает на одновременность соответствующих действий.

Порождающая модель нарративного конституирования



## Место точки зрения

Среди указанных в схеме приемов отсутствует перспективация, или преломление действительности с той или другой точки зрения. Какое место занимает точка зрения в предлагаемой модели? Рассмотрим сначала присутствие перспективации в некоторых из традиционных моделей.

В двухуровневых моделях перспективация трактуется как одна из операций, производящих трансформацию фабулы в сюжет, или истории в дискурс. Так Томашевский приписывает сюжету «ввод мотивов в поле внимания читателя» [1925: 138]. В «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена [1949: 218] мы читаем: «Сюжет — это действие, опосредованное через ту или иную точку зрения». Тодоров [1966: 126] вслед за Томашевским указывает, что в дискурсе «учитываются не излагаемые события, а способ, которым нарратор нас с ними знакомит». Ш. Риммон [1976: 35] также относит применение точки зрения к тем приемам, которые преобразовывают историю в дискурс. А Джонатан Каллер [1980: 28] постулирует для анализа точки зрения существование заданной, еще не подвергнутой перспективации «истории», которую он представляет себе как «инвариантное ядро», как последовательность действий, которая может быть изложена самыми различными способами (под «историей» Каллер скорее всего подразумевает тот уровень, который мы называем «происшествиями»).

В трехуровневой модели Штирле [1973; 1977] перспективация фигурирует, наряду с перестановкой частей и растяжением-сжатием, как один из приемов, производящих трансформацию «истории» в «дискурс»: «Преобразовываясь в дискурс, история присоединяется к точке зрения того или иного повествователя и его специфической повествовательной ситуации» [Штирле 1977: 224]. Подобным же образом в модели М. Бал [1977а: 32—33] перспективация, или «фокализация», является одной из операций, которым подвергается «история» (*histoire*), прежде чем она становится «наррацией» (*récit*).

Все приведенные модели сходятся в двух пунктах:

1. Перспективация, рассматриваемая как одна из многих нарративных операций, приписывается одной единственной трансформации.
2. Рассматривая перспективацию как трансформацию истории, цитируемые выше работы исходят из того, что существует «объективная», еще не подвергнутая точке зрения история, так сказать «история-в-себе».

Против этого нам приходится выдвинуть следующие возражения:

1. «Истории-в-себе», т. е. истории без точки зрения, не бывает вообще. Во внеязыковой действительности существуют не истории, а только безграничный, абсолютно непрерывный континуум происшествий. Отбор эле-

ментов из происшествий, который дает историю как результат, всегда руководствуется точкой зрения во всех различаемых пяти планах[20].

2. Перспективация, являющаяся не просто отдельной операцией среди многих других, представляет собой *импликат* всех операций, которые в предлагаемой модели относятся ко всем трем трансформациям. Таким образом, точка зрения образуется при прохождении нарративного материала через три указанные трансформации.

В дальнейшем мы рассмотрим три вышеназванные трансформации (происшествия > история, история > наррация, наррация > презентация наррации), а также приемы, при помощи которых производятся эти трансформации, и определим роль этих приемов в формировании точки зрения.

### От происшествий к истории

Повествование — это отбор отдельных *элементов* (ситуаций, лиц, действий) и некоторых из их *свойств*. Таким отбором создается история. В отличие от безграничных происшествий, история, имея начало и конец и обладая определенным количеством элементов и их характеристик, во всех отношениях ограничена.

Отбор элементов и их свойств в фикциональном повествовательном произведении принадлежит нарратору. Автор как бы вручает ему нарративный материал в виде происшествий, являющихся продуктом авторского изобретения, но сам автор отбирающей инстанцией не является. В отличие от выше упомянутых теорий, наша модель предусматривает участие нарратора с самого начала нарративных трансформаций.

Производя свой отбор, нарратор как бы пролагает сквозь нарративный материал *смысловую линию*, которая выделяет одни элементы и оставляет другие в стороне. Пролагая такую смысловую линию, нарратор руководствуется критерием их релевантности, т. е. значимости, для той конкретной истории, которую он собирается рассказать.

Понятие «смысловая линия», как и противопоставление «происшествия» (*Geschehen*) — «история» (*Geschichte*), восходит к работе немецкого философа Георга Зиммеля «Проблема исторического времени» [1916]. По Зиммелю, историк должен проложить «идеальную линию» сквозь бесконечное множество «атомов» определенного отрывка мировых происшествий, чтобы

[20] «Реальная история», существование которой постулируется в исследованиях «бытового повествования» (*Erzählen im Alltag*), т. е. «история в собственном смысле слова — происшествия, разыгравшиеся в определенное время в определенном месте» [Рэбейн 1980: 66], оказывается чисто умозрительным конструктом.

получить такие историографические единицы, как «Семилетняя война» или «Цорндорфская битва». Проложению «идеальной линии» предшествует абстрактное представление о том, что значимо для данной историографической единицы и что нет. Если исторические происшествия отличаются «непрерывностью» (*Stetigkeit*), то история, по необходимости, является «прерывной» (*diskontinuierlich*).

Эти заключения философа можно перенести и на фикциональную литературу. Подобно тому, как историк пишет свою собственную историю об определенных происшествиях, совмещая отдельные элементы из того или иного отрывка непрерывной действительности под общим понятием («Семилетняя война»), так и нарратор создает свою индивидуальную историю о повествуемых им происшествиях[21].

Тут может возникнуть возражение, что в фикциональном произведении «происшествий», собственно, нет. Такой тезис был выдвинут, например, Доррит Кон [1995: 108]. Ученая видит «абсолютное различие» между историографическим и фикциональным повествованием, полагая это различие в том, что первое обладает не только «историей» (*story*) и «дискурсом», но и третьим уровнем, «референтной ступенью» (*Referenzstufe*). Против этого следует возразить, что такой референтный уровень существует и в фикциональном повествовании, хотя и не в виде *заданной реальной действительности*, а в модусе *подразумеваемой фиктивной действительности.* Происшествия доступны читателю не сами по себе, а лишь как конструкт, как реконструкт, созданный им на основе истории. Кон права с точки зрения *генетической*, но в *генеративной*, порождающей модели происшествия являются тем референтным уровнем, который *логически* предшествует всем актам отбора. А отобранность элементов ощущается на каждом шагу, прежде всего в тех отрывках, где заметны какие-то лакуны, т. е. неотобранные элементы (о них см. ниже).

Поскольку происшествия — это не что иное, как подразумеваемый исходный материал для отбора, результатом которого является история, они могут быть определены не по отношению к реальному миру — точнее, к господствующим в данном мире категориям, — а только к самой подразумевающей их истории. Происшествия имеют только ту онтологическую характе-

[21] Сопоставление нарратора и историографа проводит американский теоретик истории Хейден Уайт [1973], рассматривающий активность историографа как *emplotment* (т. е. «приведение исторических фактов в сюжет»). Создавая этот термин, Уайт ссылается на различение русскими формалистами понятий «фабула» (*story*) и «сюжет» (*plot*). Поскольку *emplotment* основывается на нарративных приемах, Уайт снимает противопоставление фактуальных и фикциональных текстов, что без особого восторга было принято европейской наукой (ср. [Нюннинг 1995: 129—144].

ристику и те прагматические возможности, которыми наделена сама история. Ответы на вопросы, какая онтология осуществляется, какие инстанции могут в данном мире выступать как агенты, какие акции в принципе возможны и т. п., дают не происшествия, а история. Поэтому происшествия категориально целиком предопределены подразумевающей их историей (более подробно: [Шмид 2008в]).

### Отбор и точка зрения

Отбор элементов и их свойств создает не только историю, но также перцептивную, пространственную, временную, идеологическую и языковую точки зрения, с которых воспринимаются и осмысливаются происшествия. В чисто нарраториальном изложении имплицитная перспективность истории более или менее ощутима. Рассмотрим поэтому отрывок текста, отличающийся сложной точкой зрения, характерной для постреалистической прозы. Это — начало «Скрипки Ротшильда» Чехова:

> Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 8. С. 297).

Отрывок излагает исходную ситуацию истории. Отбор элементов (*городок*, *старики*, *больница*, *тюремный замок*, *гробы*, *дела*), их предикации (городок — *маленький, хуже деревни*; старики умирают *так редко, что даже досадно*; требуется *очень мало гробов*) и соединение таких разнообразных единиц, выражающее определенное настроение, воплощают пространственную и идеологическую точки зрения героя, гробовщика Якова Иванова, живущего за счет того, что люди умирают. Временна́я точка зрения, с которой предстает таким образом исходная ситуация, соответствует также позиции героя, который выходит на сцену на пороге между предысторией (развернутой позже в его же воспоминаниях) и теми происшествиями (смерть Марфы, заболевание Иванова), которые вызывают главное происшествие новеллы, а именно «прозрение» сурового гробовщика. Но нельзя сказать, что здесь излагается ситуация, образуемая самими элементами происшествий. В непрерывных происшествиях ситуаций не существует. Ситуация возникает лишь в сознании того или иного субъекта, осмысливающего действительность, сводящего ее сложность к немногим элементам, создающего ту или иную историю.

Кто же здесь является таким субъектом? На первый взгляд кажется, что *маленький городок*, *редко умирающие старики* и *скверные дела* совмещены

в сознании Иванова. Но такой ситуации в сознании героя не существует, потому что отобранные элементы не являются объектами актуального восприятия или воспоминания Иванова, который сам на сцену истории еще не вышел. Мы имеем дело не с несобственно-прямой речью, т. е. более или менее нарраториальным изложением актуального содержания сознания персонажа, а с собственно повествованием нарратора, руководствующегося в отборе и оценке элементов точкой зрения героя, который, однако, в настоящий момент истории не является актуально воспринимающим или осмысливающим данные элементы. Хотя отобранные элементы и определяют мышление и расположение духа гробовщика и в принципе могут всплывать в его сознании, все же их отбор из множества фактов его сознания и их совмещение в данную ситуацию произведены не героем, а нарратором. Выбирая как раз те, а не другие элементы, нарратор проложил смысловую линию через имеющиеся в происшествиях бесчисленные факты сознания. Поэтому в смысле, создаваемом в истории данными элементами, представлена и его, нарратора, смысловая позиция. Эта позиция заключается, например, в открытии коммерческих категорий, определяющих мышление и чувствование Иванова.

Нельзя сказать, что история Якова Иванова связана с его точкой зрения и подвергается замыслу подключенного нарратора только в логически более «позднем» плане. До перспективации не существует вовсе и осмысления истории.

Разумеется, нарратор мог бы изложить происшествия или чисто нарраториально, или последовательно персонально, или руководствоваться точкой зрения другого персонажа, например, Ротшильда. Но тогда происшествия были бы профильтрованы и расположены другим образом. Отраженное в цитируемом отрывке «положение дел» не было бы проявлено. Словом, получилась бы другая история. Неверно было бы полагать, что решение в пользу того или иного нарратора или той или иной точки зрения истории не касается, как полагает Томашевский [1925: 145], констатируя, что фабула в сказке «Калиф Аист» при обмене первичного и вторичного нарраторов «осталась бы та же самая».

## Растяжение и сжатие

История, отображающая происшествия не в соотношении один к одному (что в принципе невозможно), должна по необходимости ограничиваться определенным множеством элементов, оставляя последние в статусе некоторой неопределенности, неконкретности. Если элементы в происшествиях определены во всех отношениях, то в истории они обладают крайне ограниченным множеством свойств и признаков. Об Анне Карениной, например,

мы несколько раз узнаем, какого цвета ее платья и туфли в данный момент истории, и нарратор упоминает определенный набор ее физических черт, признаки ее «сдержанной оживленности» — ее блестящие глаза, ее точеную шею, ее полные плечи, ее энергичные маленькие руки (часть таких признаков она, впрочем, разделяет с лошадью Фру-Фру, тоже не безукоризненно красивой, у которой отмечены блестящие глаза, точеные ножки и энергическое и нежное выражение), но многие ее черты остаются неопределенными, белыми пятнами. Ровно ничего не сообщается, например, о ее образовании, о ее молодости и о ее родителях.

Как показал Роман Ингарден [1931: 261—270; 1937: 49—55], «предметный слой» литературного произведения с необходимостью предполагает наличие в своем составе бесчисленных «лакун» и «неопределенных мест», обусловленных несоответствием между «бесконечным многообразием определенностей» самих предметов и ограниченным количеством определений в тексте. «Неопределенность» как несовершенная «конкретность» предметов еще не есть, таким образом, специальный художественный прием, но лишь необходимое явление всякого словесного изображения.

Проблема соотношения между «временем повествования» и «временем излагаемого», волнующая нарратологов со времен статьи Гюнтера Мюллера «Erzählzeit und erzählte Zeit» [1948] и подробно рассмотренная Ж. Женеттом [1972: 117—140] как явление «нарративных движений» (*mouvements narratifs*)[22], сводится в конечном счете к вопросу о селективности истории по отношению к происшествиям. Когда для того или иного эпизода отобраны многие элементы и когда эти элементы конкретизированы по отношению ко многим свойствам, изображение является *растяженным*, а повествование «медленным», т. е. данному отрывку происшествий соответствуют относительно многие элементы истории. Когда же отбираются для истории немногие элементы и свойства, изображение предстает как *сжатое*, повествование воспринимается как «быстрое», лаконичное.

Растяжение и сжатие обычно рассматриваются как «поздние» операции[23]. Но на самом деле они являются импликатом отбора элементов и свойств. Поэтому растяжение и сжатие — не что иное, как низкая или высокая степень селективности истории по отношению к происшествиям: чем подробнее действие излагается, тем больше оно растягивается; чем меньше об-

---

[22] Явление «нарративного движения» развертывается Женеттом как проблема «изохронии» и «анизохронии», т. е. совпадения и несовпадения «времени истории» (*temps d'histoire*) и «псевдовремени повествования» ([*pseudo*]*temps de récit*). Если эти времена в «сцене» совпадают, то в «суммарном повествовании» (*récit sommaire*) и в «эллипсисе» (*ellipse*) время повествования короче времени истории, а в «паузе» — длиннее.

[23] В статье [Шмид 1982] они были отнесены к трансформации истории в наррацию.

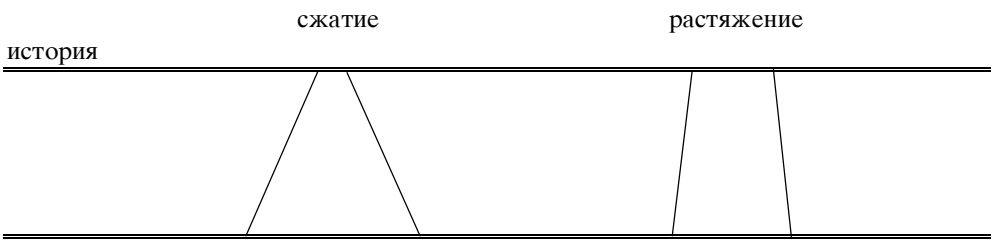
стоятельств, черт и признаков упомянуто, тем больше оно сжимается. В процессе конкретизации, по существу незавершимом, не имеющем пределов в самих происшествиях, можно различать три частных приема, заключающихся в отборе элементов и свойств:

1. Внутреннее расчленение ситуации, персонажа или действия на все более и более мелкие части.
2. Определение данного элемента (ситуации, персонажа или действия) все большим и большим количеством качеств, свойств и признаков.
3. Внешняя контекстуализация данного элемента добавлением того или иного окружения — временно́го (предыстория), пространственного или логического.

«Как только» (используя временну́ю метафору) отбор элементов и свойств совершен, дальнейшего растяжения и сжатия быть не может. Исключение составляет повторное называние тех же элементов и свойств в презентации наррации. Но это совсем другой прием, чем вычленение многих или немногих элементов и свойств из происшествий.

Растяжение и сжатие — это, разумеется, понятия относительные, для которых объективного масштаба не существует. Любые количественные представления здесь крайне проблематичны. Не следует упускать из виду, что детализация и конкретизация элементов в истории не могут достигнуть принципиально всесторонней определенности и конкретности, свойственных элементам в происшествиях. Поэтому следует возражать против всех попыток конструирования повествования, «покрывающего реальное время» [Леммерт 1955: 83—84] или совпадение «времени истории» и «времени повествования» [Женетт 1972]. И в случае растяженного изображения, или медленного повествования, история, даже при самой скрупулезной описательности, никогда не сможет содержать столько элементов и определений, сколько содержат сами происшествия, по сути неограниченные и бесконечно расчленяемые в более и более мелкие элементы. Если сравнительно небольшому отрезку происшествий соответствует сравнительно длинный текст, то это происходит благодаря вкраплению комментариев, относящихся не к диегесису, а к экзегесису.

Относительное различие между растяжением и сжатием можно изобразить следующей схемой:




Растяжение связано, как правило, с высокой степенью описательности. Подробное описание — это аккумуляция многих черт и свойств одного или нескольких элементов. (Наррация не исключает дескрипции, а, наоборот, предполагает ее, как мы видели, для экспозиции ситуаций, действующих лиц и самих действий.) Растяжение может осуществляться также разложением того или иного изменения на части и отдельные фазы. Примером крайне растяженного изображения и «медленного» повествования могут служить «Поиски утраченного времени» М. Пруста, где одно движение барона де Шарлюс описывается на нескольких страницах.

Многие примеры сжатого изображения и тем самым высокой степени селективности истории по отношению к происшествиям мы находим в «Повестях Белкина». Селективность «Повестей Белкина» — это селективность особого рода. С одной стороны, ее степень чрезвычайно высока. К происшествиям, заполняющим большие отрезки времени между отдельными эпизодами, в лучшем случае отсылает лишь краткое указание на пролетевшие в промежутке годы («Прошло несколько лет»), и даже в подробно разработанных эпизодах эксплицитно представлены лишь немногие элементы и свойства. Динамическое, стремительное повествование почти не оставляет места для ретардирующих описаний. Благодаря такой «пунктирной» технике, Пушкину удается всего на нескольких страницах «Выстрела» и «Станционного смотрителя» рассказать историю целой жизни. Не случайно «Повести Белкина» так часто сравнивали с предельно уплотненными романами [Унбегаун 1947: XV] и сжатый стиль прозы Пушкина пытались вывести из его планов и программных высказываний [Тынянов 1929]. Однако, с другой стороны, эта селективность крайне переменчива, и порой кажется, что ее колебания не согласуются со значимостью мотивов. В то время как важные моменты истории не обозначаются, детали, которые поначалу представляются несущественными, получают тщательную разработку. Так, например, четыре картинки в доме станционного смотрителя, изображающие историю блудного сына, описаны подробно, тогда как в отношении психологических моти-

вов станционного смотрителя и его кокетливой дочки сохраняется полная неопределенность[24].

Такое, казалось бы, немотивированное взаимоотношение между сжатием и растяжением уже вводило в заблуждение критиков XIX в., как об этом свидетельствуют, например, жалобы Михаила Каткова на излишнюю детализацию изображения в одном случае, а в другом — на его излишнюю суммарность[25]. Острее всего, однако, реагировала эпоха зарождающегося психологизма на недостаточную конкретность в изображении душевной жизни. На это указывает и неприятие «голых» повестей Пушкина Л. Толстым в его ранних высказываниях[26].

В самом деле, мотивировка основных действий во всех пяти повестях отличается неопределенностью и недосказанностью. Почему Сильвио не стреляет в графа, почему он (в рамках истории) вообще никогда не стреляет в человека? Почему два выстрела графа, опытного стрелка, с короткого расстояния не попадают в Сильвио? Почему Марья Гавриловна, девушка-вдова, которая, казалось бы, так долго тоскует о Владимире, внезапно теряет всю свою холодность, как только появляется Бурмин, ее неузнанный муж? Почему влюбляются друг в друга те, кто уже, не подозревая того, состоят друг с другом в супружестве? Почему гробовщик приглашает на новоселье православных мертвецов и почему после кошмарного сна он, обрадованный, зовет своих дочерей пить чай? Почему, наконец, Алексей делает предложение понятливой Акулине, хотя он ведь должен сознавать непреодолимость социального барьера, разделяющего его, сына помещика, и бедную крестьянскую девушку? Такие вопросы, возникающие из неясности мотивов поведения персонажей и потому касающиеся обусловленности всего, что с ними происходит, провоцирует и наименее, казалось бы, загадочная из пяти повестей — «Станционный смотритель». Почему Дуня плачет всю дорогу от почтовой

---

[24] Примечательно, что критик Р. М. (Булгарин?) в «Северной пчеле» (1834, № 192) видит недостаток «Станционного смотрителя» — по его мнению, единственной «не растянутой» повести цикла — в том, что описание станции и смотрителя «тоже очень незанимательно».

[25] Катков отзывается о «Капитанской дочке» (по его мнению, лучшей вещи Пушкина) следующим образом: «В рассказе нельзя не заметить той же самой сухости, которою страдают все прозаические опыты Пушкина. Изображения либо слишком мелки, либо слишком суммарны, слишком общи. И здесь также мы не замечаем тех сильных очертаний, которые дают вам живого человека, или изображают многосложную связь явлений жизни и быта» (цит. по: Зелинский [ред.] 1888, VII, 157).

[26] В 1853 г. начинающий писатель делает в своем дневнике следующее, весьма существенное замечание: «Я читал „Капитанскую дочку“ и увы! Должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий. Повести Пушкина голы как-то» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 46. С. 187—188).

станции до города, хотя, по словам ямщика, она, судя по всему, отправилась в путь «по своей охоте»? Почему Самсон Вырин не следует своему библейскому образцу и не остается, как отец из притчи, у себя дома, веря в возвращение «блудной» дочери? И почему потом внезапно прекращает настойчивые попытки вернуть домой свою «заблудшую овечку», возвращается на свою станцию и спивается, после чего пивовар становится хозяином станции? (Подробно ср. [Шмид 1981а: 103—170].)

В растяжении и сжатии осуществляется также точка зрения, а именно идеологическая, оценочная точка зрения. Использование таких приемов зависит от значимости, которую приписывает нарратор тем или иным элементам происшествий: растягиваемые эпизоды важнее сжатых, такова логика повествования. Нарративная значимость действий и эпизодов соответствует, однако, не каким-либо внелитературным масштабам, а основывается на том, как они обнаруживают организующее историю главное происшествие. Это может привести к резкому нарушению житейских норм читателя. Примером того, как растяжение и сжатие осуществляют противоречащую бытовым представлениям идеологическую точку зрения, являет собой рассказ Чехова «Душечка».

В эпизодах, излагающих браки героини с Кукиным и Пустоваловым, происшествия сжимаются и растягиваются странным с позиций бытовых норм образом. Если знакомство партнеров излагается относительно подробно, то о решающих для человеческой жизни предложении и бракосочетании сообщается подчеркнуто лаконично, каждый раз всего одной фразой:

> Он [т. е. Кукин] сделал предложение, и они венчались (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. М., 1977. С. 103).

> Скоро ее просватали, потом была свадьба (там же. С. 106).

Из эпизодов браков, в том и другом случае трактуемых очень суммарно, преимущественно в модусе итеративном, нарратор выбирает отдельные микродиалоги. В этих коротких обменах на первый взгляд незначительными репликами обнаруживается центральная тема рассказа: безоговорочное приспособление и — в буквальном смысле — самоотдача любящей женщины. О смерти мужей сообщается опять лаконично. Странно исковерканная телеграмма режиссера опереточной труппы извещает о смерти Кукина крайне коротко, даже не называя причину:

> Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сючала ждем распоряжений хохороны вторник (там же. С. 105).

Нарратор не считает нужным дать добавочную информацию. Болезнь и смерть Пустовалова сообщены в одном единственном предложении:

Его лечили лучшие доктора, но болезнь взяла свое, и он умер, проболев четыре месяца (там же. С. 108).

Растягивая и сжимая эпизоды, нарратор ставит на происшествиях свои акценты. Отбор многих или немногих элементов и свойств — для нарратора один из способов осуществления своего замысла. Таким образом, в растяжении и сжатии осуществляется идеологическая точка зрения нарратора.

## Неотобранное

Каждый отбор того или иного элемента подразумевает *неотбор* многих других. Нам следует обратиться сейчас, как это ни странно, к неотобранному. Ведь только на фоне неотобранного отобранное получает свою идентичность и смысловую функцию. Воспринять историю как смысловое целое — это и означает понять логику селективности.

Указанные «лакуны» на уровне истории пушкинских и чеховских произведений поднимают вопрос: какой нарративной «жизнью» живут неотобранные элементы и свойства? Следует различать по меньшей мере три модуса неотобранности.

Первый модус — это *неотбор иррелевантных для истории элементов.* Такой неотбор оставляет в истории «лакуны», которые не подлежат заполнению, неопределенные места, конкретизация которых историей не требуется и не поддерживается, так как соответствующие элементы не находятся на ее смысловой линии. Примером может служить цвет сапогов Вронского или те его физические черты, которые в романе не названы. Сюда относятся также детство Вырина или Минского (но отнюдь не детство Дуни, ибо то, что она росла без матери и рано научилась общению с мужчинами, играет важную роль в ее актуальном поведении).

Рецепция читателя, который тем не менее пытается сознательно воссоздать в своем воображении и конкретизировать иррелевантные по отношению к повествуемой истории неотобранные элементы и свойства, не только избыточна, но и отвлекает от нахождения смысловой линии, от реконструкции акта отбора.

Какие из неотобранных элементов могут оказаться значимыми для рецепции текста, решается только в процессе интерпретации, ибо при более пристальном рассмотрении в тексте могут обнаружиться ранее не замеченные намеки, которые превращают неотобранные элементы и свойства, кажущиеся на первый взгляд иррелевантными, в весьма значимые для понимания текста.

Второй модус неотбора — это *неотбор отрицаемых актуальной историей мотивов иных историй.* Оно имеет место в том случае, когда история

содержит точки опоры для традиционных смысловых линий, которые, однако, продолжать не следует, потому что смысл заключается как раз не в таких намеченных чужих линиях, а в их отвержении. Такие «ловушки» для читателя, требующие на самом деле отрицания подсказываемого заполнения лакун, встречаются нередко в «Повестях Белкина». Читатель, совмещающий, например, элементы, отобранные в истории «Станционного смотрителя», в непрерывной, охватывающей все детали смысловой линии, вынужден отказаться от продолжения тех линий, которые приводят к литературным штампам библейского, классического, сентиментального или романтического образца. Дуню не следует осмысливать как совращенную невинную сентиментальную героиню, и ее отец не оказывается пастырем добрым. История образуется именно *отрицанием* всплывающих в сознании нарратора или героя шаблонов. Неотобранные элементы, которые расположены на условных смысловых линиях и напрашиваются на заполнение лакун, отрицаются.

Третий модус — *неотбор релевантных для истории элементов.* В этом случае читатель призван реконструировать выпущенные элементы и свойства по директивам, которые в более или менее явной форме имеются в тексте. В качестве примера можно привести опять-таки «Станционного смотрителя». Здесь побуждения героя или не названы, или названы неаутентично. Пропущены именно те внутренние мотивы, которые в повествовании обладают наивысшей значимостью. Это означает, что история как смысловое целое существует лишь *in absentia.* Задача читателя заключается в том, чтобы отменить неотбор и восстановить то, что не было отобрано, но что парадоксальным образом входит в историю, поскольку соединяет очевидные разрывы в смысловой линии, на которой она основывается. Только при помощи читательского восстановления неотобранные элементы происшествий становятся интегрирующими, создающими историю частями. *Снятие неотбора* читателем стало едва ли не определяющим моментом новейшей повествовательной прозы. Процессы, происходящие в человеческом сознании и мотивирующие как внешнее, так и речевое поведение, становятся проблемой в той мере, в какой литература наделяет своих героев сложной, многослойной психикой и персонализирует изложение. Элементы внутреннего мира, обозначенные нарратором, нередко оказываются не в состоянии удовлетворительно мотивировать слова и поступки. Тогда читатель призван сам вскрывать мотивы поведения, обращаясь к тем оставшимся за рамками истории неотобранным психическим фактам, которые нарратор пытается скрыть или которые для него вообще недоступны. В русской литературе повести Пушкина открывают тот тип повествования, в основе которого лежит прин-

цип рецептивного построения смысла путем активизации неотобранных элементов происшествий.

Во избежание недоразумений в заключение разработки соотношения происшествий и истории следует подчеркнуть: 1) Не реконструкция происшествий сама по себе является целью читательского восприятия, а, как было сказано выше, понимание логики селективности. 2) Происшествия не просто замещаются отобранной из них историей, а дают о себе знать на каждом шагу. Благодаря неотобранным элементам третьего модуса происшествия ощущаются как запас иных возможных отборов.

## От истории к наррации

В истории разные эпизоды могут разыгрываться одновременно. Некоторые виды искусства обладают технической возможностью передавать синхронные действия симультанным изображением. Таков, например, нарративный балет, где на сцене ставятся симультанно проходящие эпизоды. Литература (как и другие линейные виды повествования) должна изложить одновременное в последовательности текста. Поэтому *линеаризация* одновременно происходящего является обязательным приемом, приводящим к трансформации истории в наррацию.

Прием линеаризации синхронно совершающихся эпизодов нередко способствует созданию дополнительных художественных эффектов. Рассмотрим два примера.

В «Анне Карениной» скачки с роковым исходом излагаются дважды, первый раз с точки зрения Вронского (ч. II, гл. 25), другой раз с точки зрения Каренина, который, однако, следит не за скачками, которые его не интересуют, а за реакциями Анны (ч. II, гл. 28—29). Неудача Вронского и осознание Карениным любви Анны к Вронскому происходят в один и тот же миг истории, но сообщается о них в разных местах наррации.

В «Пиковой даме» о роковой ночи, в которую умирает старая графиня, повествуется трижды. Сначала с точки зрения Германна, затем с точки зрения Лизаветы Ивановны, сидящей в своей комнате в ожидании Германна и вспоминающей слова Томского о нем. Позже молодой архиерей говорит о том, что усопшая бодрствовала в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного. Но это неуместное сравнение властной, брюзгливой старухи с «мудрыми девами» из притчи Матфея активизирует комический параллелизм двух женщин. И та и другая ожидают полунощного жениха в буквальном смысле. В самом деле, «неизъяснимое» оживление будто бы мертвой старухи при виде «незнакомого мужчины» дает понять, что бывшая *Vénus moscovite* все еще готова к обольщению. В этом случае линеаризация спо-

собствует созданию параллелизма, который является существенным фактором построения смысла.

Второй прием, обусловливающий преобразование истории в наррацию, — это *перестановка* эпизодов истории вопреки естественному, хронологическому порядку. Такая перестановка имеет место, например, в «Станционном смотрителе», где вторая встреча рассказчика со смотрителем в наррации предшествует вставной истории, разыгравшейся на три года раньше.

«Выстрел» содержит тот же прием в обнаженной форме, поскольку четыре эпизода истории даны в двухкратной, симметричной перестановке. Повесть разделена на две главы, содержащие по два эпизода:

| *Глава I* | *Глава II* |
|---|---|
| *Эпизод 1*<br>(в рассказе первичного нарратора):<br>Скучная военная жизнь нарратора,<br>дружба с Сильвио,<br>рассказ Сильвио об эпизоде 2. | *Эпизод 3*<br>(в рассказе первичного нарратора):<br>Скучная сельская жизнь нарратора,<br>встреча с графом,<br>рассказ графа об эпизоде 4. |
| *Эпизод 2*<br>(в рассказе Сильвио):<br>Счастливая военная жизнь Сильвио,<br>появление графа,<br>первая фаза дуэли,<br>временный отказ Сильвио от смертоносного выстрела. | *Эпизод 4*<br>(в рассказе графа):<br>Счастливая сельская жизнь графа,<br>появление Сильвио,<br>вторая фаза дуэли,<br>окончательный отказ Сильвио от смертоносного выстрела. |

В реальной хронологии истории эпизоды располагаются в следующем порядке: 2 — 1 — 4 — 3. Симметричность построения четырех эпизодов не ослабляет и не маскирует перестановки, а наоборот, лишь подчеркивает и заостряет ее.

Но и в той, и в другой новелле перестановка мотивирована естественно, т. е. обусловлена тем, что вставные истории даются ретроспективно во вторичном рассказе их участников. В «Пиковой даме» же такой мотивировки перестановки нет.

Проанализируем вторую главу. По модусу изложения и временному строю ее можно разделить на шесть частей:

1. Сцена в уборной графини: входит молодой офицер, просит позволения представить ей одного из приятелей. Не сразу понятно, что вошедший молодой человек — это Томский, рассказавший в первой главе анекдот о тайне бабушки. Присутствующая Лизавета Ивановна интересуется, не инженер ли его приятель. Читатель еще не понимает, почему воспитанница задает такой именно вопрос. Он может только догадываться, что инженер, которого воспитанница имеет в виду, — это тот самый, который был представлен в первой главе. Лизавета Ивановна краснеет, увидев в окно молодого офицера, и читатель опять же может только догадываться, что это тот молодой человек, о котором Лизавета Ивановна спрашивала.
2. Общая характеристика графини и несчастной воспитанницы.
3. Ретроспективный рассказ, возвращающий нас на одну неделю назад ко второму дню после игры в карты у Нарумова: первая встреча взоров Лизаветы Ивановны и молодого офицера, который впоследствии начинает регулярно появляться под ее окнами.
4. Рассказ возвращается к вопросу, заданному Лизаветой Ивановной.
5. Описание характера и привычек Германна, о тождестве которого с молодым офицером, появлявшимся под окном Лизы, можно все еще только делать предположения.
6. Возвращение рассказа к концу первой главы: действие анекдота Томского на воображение Германна. Эта часть кончается тем, что Германн, привлекаемый неведомой силой к дому графини, в одном из его окон видит свежее личико и черные глаза девушки, что и решает его участь.

Многократная смена временных планов и элементов причинно-следственного порядка действует таким образом, что та или иная информация, необходимая для понимания действия, искусственно придерживается. Сначала повествуется о последствиях решения Германна установить контакт с графиней и только после этого о том, как и почему Германн принял такое решение. Тем самым об идентичности отдельных лиц и об их отношениях читатель может только догадываться. Чем обоснована такая смена планов времени, затрудняющая восприятие происшествий в их временной последовательности и каузальной связи? Конечно, это одно из средств заинтриговать читателя, возбудить его любопытство загадочностью рассказываемого, а также и вызов его догадливости. Неоднозначность сюжетных связей, завуалированная изобилием точных дат, заставляет читателя вжиться в этот мир и составить рисунок связей по своему пониманию, по своей догадке. Неясная экспозиция персонажей предваряет неясность всех отношений в этой но-

велле, которая, колеблясь между психологическим реализмом и фантастикой, окончательной разгадке не поддается.

Подобно переходу от происшествий к истории, не заключающемуся в простом замещении происшествий историей, переход от истории к наррации не ограничивается преодолением. История в наррации не исчезает, а продолжает существовать, напрашиваясь на реконструкцию[27]. В повествовательном произведении мы ощущаем не столько наррацию или историю, сколько их параллельное, одновременное присутствие, полное напряжения и противоречий.

## Композиция наррации и точка зрения

В композиции наррации образуется смысл, активизирующий смысловой потенциал, заложенный в истории. Таким образом, смысловая позиция нарратора, его идеологическая точка зрения осуществляется также в приемах композиции, т. е. в линеаризации и перестановке. Но перспективация участвует в композиции еще и другим образом.

Линеаризация всегда подразумевает смещение временно́й точки зрения. Нарратор возвращается от достигнутого пункта на временно́й оси к более раннему пункту для того, чтобы изложить происшествия, происшедшие в тот же временной отрезок, что и только что рассказанное. Такое переключение чаще всего связано со сменой пространственной точки зрения. Так, нарратор в «Анне Карениной» меняет вместе с временно́й позицией также и пространственную, переключаясь в изложении скачек от точки зрения Вронского к точке зрения Каренина. Тем самым, разумеется, он переключается от одного рефлектора (Вронского) к другому (Каренину).

Перестановка означает также смещение точки зрения в пространственно-временно́й системе фиктивного мира. Но с таким смещением необязательно связана смена рефлектора. Перестановка часто связана с ретроспективным взглядом того персонажа, который служил до сих пор носителем точки зрения. Так, в «Скрипке Ротшильда» нарратор сообщает о прошлом Якова Иванова только к концу рассказа, потому что герой (пространственную, временну́ю и идеологическую точки зрения которого нарратор присваивает) вспоминает о своей ранней, более счастливой жизни только перед самой смертью. (Если бы нарратор изложил происшествия нарраториально, то он сразу сообщил бы о значимых для настоящего героя происшествиях и ситуациях прошлого.) Ретроспективный взгляд возможен, потому что Якову,

[27] О диалектике фабулы как конструкта и сюжета как абстракции ср. [Волек 1977: 160—161].

совсем позабывшему свое прошлое, умирающая жена Марфа напоминает о том, что когда-то у них был ребенок. Только теперь Яков может (или хочет) вспомнить то́, что было забыто или вытеснено из его сознания. Таким образом, воспоминания героя становятся признаком изменения его смысловой позиции. Читатель узнает о предыстории именно в тот момент наррации, когда Яков становится способным к воспоминанию. Поэтому перестановка вызвана не потребностями какого-либо абстрактного композиционного рисунка, а следует логике прозрения героя.

### От наррации к презентации наррации

В презентации наррации свободная от медиального воплощения наррация передается на специфическом языке того или иного вида искусства — кино, балета или рассказа. В повествовательном тексте презентация наррации осуществляется путем вербализации. На этом уровне презентируемая наррация совмещается с ненарративными, чисто экзегетическими единицами текста, такими как объяснения, истолкования, комментарии, размышления или метанарративные замечания нарратора.

В вербализации обнаруживается языковая точка зрения. Излагая наррацию, нарратор должен делать выбор между разными стилями. Он может пользоваться лексическими единицами и синтаксическими структурами, свойственными его собственному стилю (т. е. занимать нарраториальную точку зрения в плане языка), или же, по мере его языковой компетенции, приспосабливаться к стилистическому миру происшествий и излагать наррацию на языке одного или нескольких персонажей.

К уровню происшествий относятся, разумеется, и речи персонажей, которые могут быть расширены до целых вставных рассказов. Конституирование речей персонажей и рассказов вторичных нарраторов проходит через тот же процесс трансформаций, что и рассказ первичного нарратора. Но эти высказывания и вставные рассказы уже готовы, «прежде чем» (пользуясь опять временно́й метафорой) нарратор их будто бы вырезает (с воплощенными в них точками зрения персонажей) из происшествий, чтобы создать свою особую историю. Из этого явствует, что свободных от речевых единиц происшествий не бывает, потому что в них входят и речевые действия персонажей. При этом «найденный» на уровне происшествий язык персонажей не идентичен с языком, который создает презентацию наррации. Только на этом, четвертом уровне высказывания персонажей получают свой окончательный языковой облик. Вербализация может быть связана либо со значительным преобразованием речей персонажей, либо с их переводом на другой язык. Так, в поэмах герои говорят в стихах, а в русских романах иностран-

ные герои говорят, как правило, по-русски. «Война и мир» Л. Толстого, где французская речь героев передается как бы в подлиннике, является в этом отношении большим исключением.

Если в литературе и кино переработка произносимых в происшествиях речей предстает более или менее завуалированно, то балет и пантомима, выражающие содержание текстов персонажей на языке жестов и движений, обращают внимание на происходящую в них перекодировку.

Перспективация вербализации реализуется в разные эпохи по-разному и в разной степени. В полной мере перспективизм языка осуществляется только в реалистических типах письма, где применяется принцип миметизма, т. е. «аутентичной» «передачи» стиля нарратора и персонажей. В дореалистической прозе вербализация подчиняется жанровым законам и стилистическим нормам, ограничивающим возможность перспективизма стиля. Так, например, в романтической поэме язык как персонажей, так и нарратора обнаруживает только следы стилистической индивидуализации. В дореалистической прозе стиль нарратора и героев также остается в узких рамках литературной нормы.

Поскольку отбор лексических единиц и синтаксических структур подразумевает те или иные оценочные оттенки, в презентации наррации осуществляется также идеологическая точка зрения. Особенную значимость здесь приобретает именование. Рассмотрим опять пример из «Душечки». Ольга Семеновна Племянникова, героиня этого рассказа, в периоды ее счастья именуется людьми «душечкой», в чем выражается симпатия к любящей женщине. Кукин, ее первый муж, также восклицает: «душечка», как только он видит «как следует… шею и полные здоровые плечи»[28] этой русской Психеи (в чем скрывается, разумеется, аукториальная ироническая аллюзия на историю Эроса и Психеи из «Золотого осла» Апулея). Но нарратор называет ее «Оленька». Читателю надлежит решать, является ли уменьшительная форма аутентично нарраториальным именованием или же в ней выражается точка зрения среды, к которой приспособился нарратор. От этого решения зависит, какое отношение к героине приписывает читатель нарратору.

Наряду с оценкой, подразумеваемой в именовании, в презентации наррации может встречаться и эксплицитная оценка элементов истории. Но эти эксплицитные оценки относятся не к диегесису, а к экзегесису.

### Порождающая модель точки зрения

Следующая схема показывает, с какими трансформациями соотносится точка зрения в разных расчленяемых в ней планах:

[28] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. М., 1977. С. 103.

Презентация
наррации
Вербализация
Точка зрения
1. языковая
2. идеологическая
Наррация
Композиция
Точка зрения
1. идеологическая
2. временная
3. пространственная
История
Отбор
Точка зрения
1. перцептивная
2. идеологическая
3. пространственная
4. временная
5. языковая
Происшествия

### Происшествия и история повествовательного акта

Повествовательный текст содержит не только презентацию наррации, но также и совокупность эксплицитных оценок, комментариев, генерализаций, размышлений и автотематизаций нарратора, относящихся не к диегесису (к повествуемому миру), а к экзегесису (к акту повествования). Все высказывания этого типа представляют собой не просто амплификацию наррации, а означают или подразумевают *историю повествования*, т. е. историю повествовательного акта, в ходе которой осуществляется презентация наррации. Изображаемый мир повествовательного произведения объединяет, таким образом, два совершенно разных действия:

1. Презентируемую наррацию (с содержащейся в ней *повествуемой историей*),
2. Саму презентацию, т. е. обосновывающую ее *историю повествования*.

История повествования, как правило, дается только пунктиром. Но есть произведения, в которых она предстает в сплошном виде и даже, более того, занимает главное место. Так, например, в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Л. Стерна «мнения» (экзегесис) почти вытесняют «жизнь» (диегесис).

Если эксплицитные комментарии и автотематизация нарратора отсутствуют в тексте, то невозможно вычленить и историю повествования. Однако, в принципе, всегда следует предполагать существование *происшествий повествования* (конечно же, вымышленных) как начальной ступени экзегетического плана произведения. Если в том или ином произведении невозможно проследить историю повествования, то это говорит о том, что ни один элемент из принципиально существующих, сопутствующих созданию нарратива происшествий повествования не был отобран. В этом случае читателю предстоит самому реконструировать происшествия повествования, имплицитно содержащиеся во всем нарративном конституировании. Если трансформации и обосновывающие их приемы обладают достаточно явными признаками, то ментальные действия нарратора, управляющие повествованием, можно экстраполировать даже в тех произведениях, где нарратор, казалось бы, абсолютно отсутствует.

Примером такого произведения может служить «Ревность» Роб-Грийе. В этом романе повествует необозначаемый анонимный нарратор. Наряду с подробным описанием его жены и друга супругов дается не менее детализированное описание окружающих предметов. Уже сам отбор описываемых предметов из бесконечного множества возможных указывает на нетематизируемые происшествия повествования. А нарочито безличная и вместе с тем преувеличенно точная, почти научная манера описания становится искусной

ширмой, позволяющей нарратору, с одной стороны, воздержаться от проявления эмоций и выдающей, с другой стороны, потребность нарратора скрывать свои чувства. Таким образом, выбранный способ повествования способствует пониманию этого романа с двузначным заглавием «La Jalousie» (1. «жалюзи», 2. «ревность») и позволяет сделать выводы том, что в нарраторе-наблюдателе происходит во время его повествования.

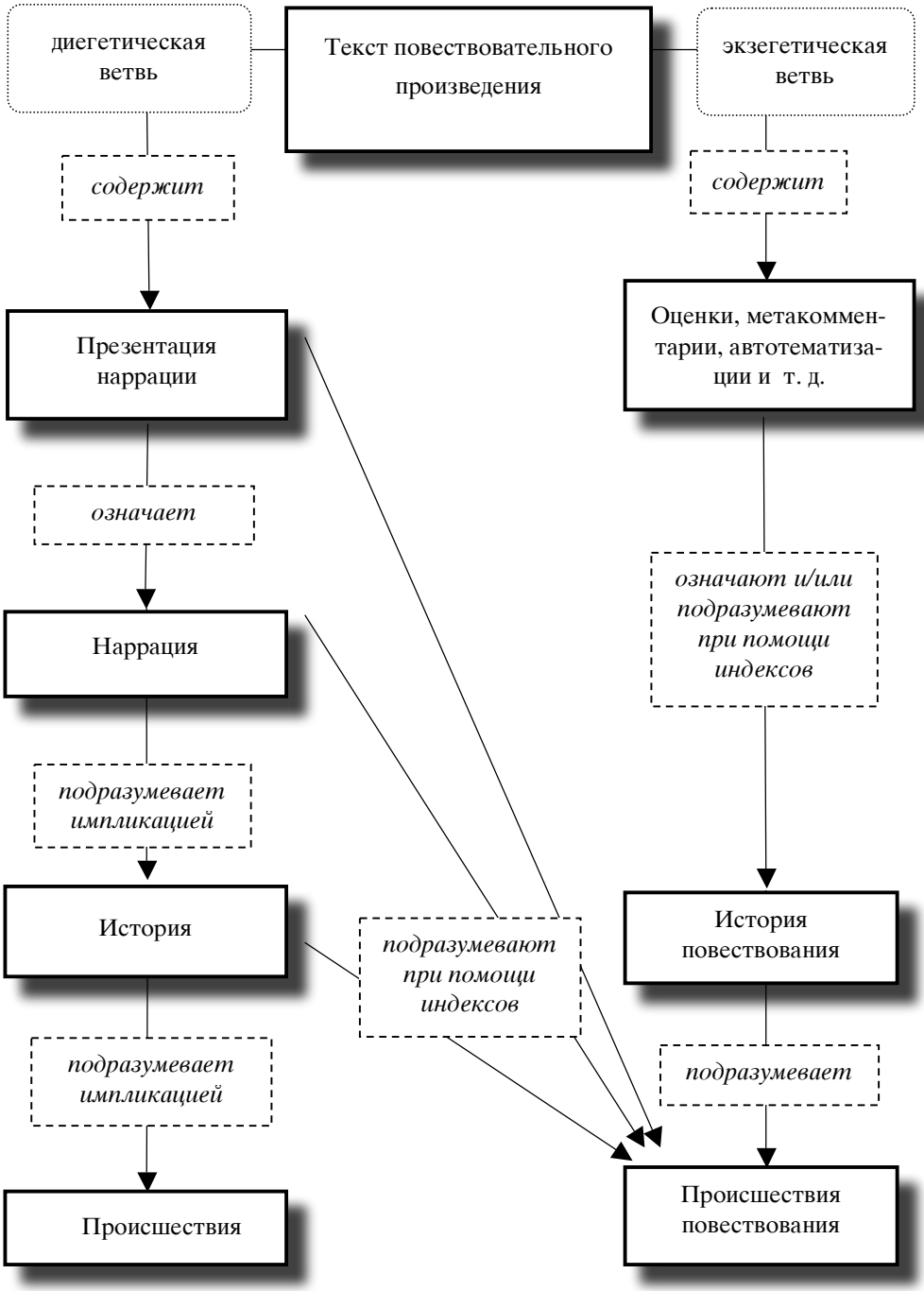
## Семиотическая модель

Порождающие модели не представляют, как уже было сказано выше, ни процесса реального создания произведения, ни процесса его рецепции. При помощи временных метафор они отображают идеальный, вневременнóй генезис повествовательного произведения с целью выделить управляющие повествованием приемы. В заключение рассмотрим модель нарративных уровней с противоположной стороны, т. е. с точки зрения не самого произведения или его идеального возникновения, а воспринимающего его читателя. Такая модель является одновременно и моделью семиотической, отображающей соотношения между означающими и означаемыми в процессе рецепции.

Единственный уровень, который является доступным читательскому восприятию (все другие — не что иное, как абстракции или конструкты), — это *текст повествовательного произведения*. Этот текст объединяет, с одной стороны, презентацию наррации, а с другой, эксплицитные оценки, (мета) комментарии, генерализации, размышления и автотематизации нарратора, т. е. делится на диегетическую и экзегетическую части. Каждый из следующих уровней выступает в качестве означающего более «низкого», т. е. более близкого к происшествиям, уровня. Семиотические процессы, имеющие здесь место, — это или прямое референтное означение, или подразумевание, а последнее может основываться или на импликации, или на индициальных знаках.

При всем расслоении, будь оно порождающего или семиотического характера, не следует забывать о том, что различаемые уровни существуют как в произведении, так и в восприятии *одновременно*. Выше уже указывалось на то, что о каком-либо окончательном «преодолении» происшествий историей или истории наррацией не может быть и речи. В повествовательном произведении ощущается динамическое соотношение нарративных уровней, существующих одновременно.

Далее дается схема семиотических отношений между уровнями нарративного конституирования, охватывающая как диегетическую, так и экзегетическую ветви:


диегетическая ветвь
Текст повествовательного произведения
экзегетическая ветвь
содержит
содержит
Презентация нарации
Оценки, метакомментарии, автотематизации и т. д.
означает
означают и/или подразумевают при помощи индексов
Нарация
подразумевает импликацией
История
подразумевают при помощи индексов
История повествования
подразумевает
подразумевает импликацией
Происшествия
Происшествия повествования

# Глава V

# ТЕКСТ НАРРАТОРА И ТЕКСТ ПЕРСОНАЖА

## 1. Сказ

### Определения

В русской прозе значительную роль играет идущая от Гоголя через Лескова к прозаикам 1920-х годов традиция особой семантико-стилистической разновидности текста нарратора, которую принято называть «сказ». Что это понятие означает и какие явления следует к нему относить? В теории повествования нет другого столь же многозначного и покрывающего столь же различные явления термина, как «сказ».

В «Краткой литературной энциклопедии» А. П. Чудаков и М. О. Чудакова [1971] определяют сказ следующим образом:

> ⟨Сказ⟩ — особый тип повествования, строящегося как рассказ некоего отдаленного от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собственной речевой манерой.

По этому широкому определению сказ совпадает с манерой повествования любого нарратора, который диссоциирован от автора. Такое определение покрывает даже такие случаи, как повествовательный текст «Братьев Карамазовых», где нарратор принимает иногда облик хроникера-болтуна, манера изложения которого отличается своеобразными чертами, такими как языковые ошибки, стилистические неловкости, логические несообразности, ненужные отступления, излишняя мелочность, обстоятельность, многословие, даже болтливость и, не в последнюю очередь, навязчивая автотематизация[1]. Но эту манеру повествования сказом никто всерьез не назвал бы.

Вслед за процитированным слишком общим определением авторы статьи в КЛЭ поместили более специфичную характеристику:

> В более широком литературном контексте в сказе на первый план выступает непрерывающееся ощущение «непрофессионального» рассказа, построенного на «чужом» и часто внутренне неприемлемом для автора слове. Сама ориентация на приемы уст-

[1] Об особенностях субъективного повествования в «Братьях Карамазовых» см.: [Ветловская 1967; 1977: 31—34; Шмид 1981б].

ного рассказа служит лишь способом противопоставить речь рассказчика и «авторскому» слову, и вообще литературным системам, принятым в данное время.

Другой признак, приведенный Чудаковым и Чудаковой, оказывается также недостаточно специфичным:

> Строй сказа ориентирован на читателя-собеседника, к которому рассказчик как бы непосредственно обращается со своим пронизанным живой интонацией словом.

Активная установка на фиктивного читателя характеризует диалогизированный нарративный монолог типа «Записок из подполья» или «Кроткой». Но преобладающая здесь интеллектуальность и риторичность монолога и его мировоззренческая и психологическая тематика вряд ли совместимы с общим представлением о сказе.

Также слишком широким оказывается определение сказа, данное Б. Корманом [1972: 34]:

> ⟨Рассказ⟩ ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется сказом.

Намного специфичнее определяется сказ в книге «Поэтика сказа» [Мущенко, Скобелев, Кройчик 1978: 34]:

> Сказ — это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду.

В этой дефиниции совмещаются разные признаки, которые выдвигались как отдельно, так и в обобщенном виде с тех пор, как сказ стал объектом поэтики.

В открывшей дискуссию статье Б. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» [1918] сказ рассматривается прежде всего как орудие освобождения словесного творчества от письменности, которая «для художника слова — не всегда добро» [Эйхенбаум 1918: 156], как средство введения в литературу слова как «живой, подвижной деятельности, образуемой голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика» (там же. С. 152). В следующей за ней статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» [1919] Эйхенбаум подчеркивает перемещение центра тяжести с сюжета (сокращающегося здесь до минимума) на приемы, которые делают ощутимым язык как таковой. В этой статье Эйхенбаум различает два рода сказа: 1) «повествующий» и 2) «воспроизводящий». Первый следует понимать как мотивированный, характерный сказ, т. е. как манеру повествования, которая отражает характер, умственный кругозор нарратора. Второй род — это освобожденная от мотивировки характером нарратора игра в разные словесные жесты, в которых

нарратор фигурирует лишь как актер, как носитель языковых масок[2]. Сосредоточиваясь на «Шинели», Эйхенбаум исследует, собственно говоря, только второй род. В более же поздней работе о Лескове, определяя сказ как «такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика», и исключая формы, «ориентирующиеся на ораторскую речь или поэтическую прозу», Эйхенбаум [1927: 214], рассматривает скорее первый, характерный тип. Тем не менее, он допускает существование таких парадоксальных форм, как «орнаментальный сказ», где сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но где рассказчика как такового, собственно, нет. Сказ важен Эйхенбауму не как специфическое проявление повествовательного текста, а как «демонстрация» более общего принципа, заключающегося в «установке на слово, на интонацию, на голос»:

> Наше отношение к [слову] стало конкретнее, чувственнее, физиологичнее. ⟨…⟩ Мы хотим слышать его, осязать как вещь. Так «литература» возвращается к «словесности», повествование — к «рассказыванию» (там же. С. 225).

Ю. Тынянов [1924б: 160—161] так же, как и Эйхенбаум, различает две разновидности сказа в «литературном сегодня»: 1) старший, юмористический сказ, идущий от Лескова и культивирующийся Зощенко, и 2) «сказ ремизовский — лирический, почти стиховой». Как и Эйхенбаум, Тынянов видит функцию сказа той и другой разновидности в ощутимости слова, но он делает несколько другие акценты, подчеркивая роль читателя:

> Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя [Тынянов 1924б: 160].

В своей итоговой статье «Проблема сказа в стилистике» В. Виноградов [1926б] находит определение сказа как установки на устную речь или разговорную речевую стихию недостаточным, так как «сказ оказывается возможным без языковой установки на живую разговорную речь»:

> Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это — художественная имитация монологической речи, ко-

[2] В своем типологическом подходе Ханзен-Лёве [1978: 150—164, 264—293] противопоставляет 1) характерный, бытовой тип сказа («сказ II»), где повествовательный текст отражает определенный субъект в определенной социальной обстановке, и 2) монтажный, «заумный» тип сказа («сказ I»), где субъект рассеян и слово фигурирует как вещь. Это противопоставление соотносится с оппозицией «синтагматической функциональной» (типологически более поздней) модели формализма (Ф II) и «редукционистской», типологически ранней модели (Ф I), причем «сказ II» соответствует Ф II, а «сказ I» — Ф I.

торая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения [Виноградов 1926б: 49].

Виноградов различает (подобно Эйхенбауму и Тынянову) два типа: 1) сказ, прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю, 2) сказ, идущий от авторского «я». Если в первом типе создается «иллюзия бытовой обстановки», сужается «амплитуда лексических колебаний», а стилистическое движение ограничено определенным языковым сознанием, в котором отражается социальный быт, то во втором типе сказ «скомбинирован из конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов», что связано с перевоплощением писателя в разные стилистические маски и исключает «целостную психологию» [1926б: 53][3].

Против эйхенбаумовской концепции сказа как установки на устную речь возражает и М. Бахтин, делая упор, однако, на другое и имея в виду только «повествующий» тип (по терминологии Эйхенбаума):

…в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь*, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь. ⟨…⟩ Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно *ради чужого голоса*, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые и нужны автору ([Бахтин 1929: 84]. Курсив в оригинале).

Чужая речь — это для Бахтина прежде всего носитель чужой оценки, смысловой позиции, идеологической точки зрения. Если установка на чужую речь как чужую позицию рассматривается в качестве основного признака сказа, то в сказ включаются явления, которые по традиционному пониманию от сказа далеки — например, интеллектуальная, ораторская, сугубо ориентируемая на смысловую позицию слушателя речь, которую представляют собой, например, «Записки из подполья». Н. А. Кожевникова [1971, 100) по праву констатирует, что при таком понимании «сказ исчезает как самостоятельная форма повествования».

## Характерный и орнаментальный сказ

В дальнейшем я предпринимаю попытку нового определения и систематизации сказа. Определение явления, о котором бытуют разные представления, может иметь не онтологический, а, разумеется, только эвристический характер. Вместо того чтобы ставить принципиальный вопрос, что такое сказ, какие формы повествования к нему относятся, мы должны задаться более

[3] На примере творчества Гоголя В. В. Виноградов [1926б] показывает движение от первого, т. е. «прикрепленного» типа сказа («Вечера на хуторе близ Диканьки») к «словесной мозаике» («Шинель», «Мертвые души»).

прагматическим вопросом, а именно — какие семантико-стилистические явления целесообразно относить к такому понятию, какие явления могут послужить основой некоей рабочей дефиниции, учитывающей необходимость специфического подхода к анализу такого рода текстов и одновременно не противоречащей общему понятию сказа. Цель этой рабочей дефиниции — составить набор отличительных признаков, обеспечивающих распознаваемость данного явления.

В соответствии с традицией, в которой сосуществуют два разных понятия о сказе — узкое и широкое, целесообразно различать два основных типа сказа:

1. *Характерный* сказ, мотивированный нарратором, чья точка зрения управляет всем повествованием;
2. *Орнаментальный* сказ, отражающий не один облик нарратора, а целую гамму голосов и масок и ни к какой личной повествовательной инстанции не отсылающий.

Какому-либо точному описанию поддается только первый, «классический» тип. Второй тип существует лишь на фоне первого как диапазон различных отклонений, получающихся в результате наложения орнаментальной фактуры на повествовательный текст[4].

Говорить о сказе в узком смысле этого понятия целесообразно, если имеются следующие признаки:

*1. Нарраториальность*

Сказ — это текст нарратора (безразлично, какой степени, т. е. первичного, вторичного или третичного нарратора), а не текст персонажа. Это основное определение исключает из области сказа все семантико-стилистические явления, которые происходят из текста персонажа, будь то на основе «заражения» нарратора стилем героя (или повествуемой среды) или воспроизведения тех или иных черт его речи[5]. В сказе упор делается на полюсе нарратора. Конечно, персонаж может выступать как вторичный или третичный нарратор, но тогда сказ отражает стиль повествующей, а не повествуемой инстанции.

2. *Ограниченность умственного кругозора нарратора*

Обязательный признак классического сказа — это заметная интеллектуальная отдаленность нарратора от автора, ограниченность его умственного кругозора. Нарратор классического сказа непрофессионален, это человек из

[4] Об орнаментальной разновидности повествовательного текста см. гл. VI.

[5] Тем самым отвергается интерпретация сказа как явления интерференции текста нарратора и текста персонажа (т. е. несобственно-прямой речи и сходных приемов), предложенная в работах И. Р. Титуника [1963; 1977].

народа, наивное повествование которого носит более или менее явные признаки неумелости. Так как неискусный нарратор не вполне контролирует свою речь во всех ее оттенках, возникает некая двойственность между замышленным и фактически получающимся сообщением: нарратор говорит невольно больше, чем он хотел бы сказать[6]. Без признака принадлежности нарратора к народу (к «демократической среде» — по советскому жаргону) характерный сказ теряет свои контуры.

*3. Двуголосость*

Отдаленность нарратора от автора приводит к двуголосости повествовательного текста. В нем выражаются одновременно наивный нарратор и изображающий его речь с определенной долей иронии или юмора автор. Двуголосость знаменует и двуфункциональность: повествовательное слово является одновременно и изображающим, и изображаемым.

*4. Устность*

Устность была с самого начала одним из основополагающих признаков сказа. И в самом деле, вне стихии устной речи говорить о характерном сказе невозможно. Конечно, устная речь имитации письменной речи говорящим не исключает. Но тогда эта письменная речь должна отразить ее устное, как правило, не совсем для нее подходящее воспроизведение, как это нередко бывает у Зощенко.

*5. Спонтанность*

Сказ — это спонтанная устная речь (а не подготовленная речь, как, например, речь оратора или адвоката). Спонтанность подразумевает отображение речи как развертывающегося процесса[7].

*6. Разговорность*

Спонтанная устная речь «маленького» человека, как правило, носит черты разговорности. Эта речевая стихия может включать просторечие и неграмотное употребление языка. С другой стороны, разговорность не исключает употребления книжного стиля. Это происходит тогда, когда «маленький» человек старается приспособиться к языку «большого» мира, пользуясь официозными формами выражения.

---

[6] «Сказ мотивирует второе восприятие вещи. ⟨…⟩ Получается два плана: 1) то, что рассказывает человек, 2) то, что как бы случайно прорывается в его рассказе» [Шкловский 1928б: 17].

[7] Подробно о чертах спонтанной устной речи см.: [К. Кожевникова 1970].

*7. Диалогичность*

Сказу свойственна установка говорящего на слушателя и его реакции. Поскольку нарратор, как правило, предполагает слушателя как «своего» человека, а аудиторию как благосклонную и доброжелательную, эта диалогичность чаще всего принимает не напряженный характер, а сказывается только в обращенных к публике пояснениях и в предвосхищении вопросов. Как только говорящий приписывает публике критические оценки, возрастает напряжение между смысловыми позициями нарратора и адресата (примером напряженного отношения нарратора к адресату могут служить процитированные выше прощальные слова Рудого Панька в конце второго предисловия к «Вечерам на хуторе близ Диканьки»).

Названные признаки не равны по значимости. Устность, спонтанность, разговорность и диалогичность в характерном сказе бывают более или менее сильно выражены. Но необходимы первые три черты — нарраториальность, ограниченность кругозора и двуголосость. Без них понятие (характерного) сказа теряет смысл.

Сказ нередко выступает как манера повествования вторичного нарратора, но тогда обрамляющая история, как правило, ограничивается несколькими словами, служащими введению в ситуацию живого рассказа, как это имеет место в «Аристократке» М. Зощенко[8]:

> Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать:
>
> — Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках. Ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней фильдекосовые, или мопсик у нее на руках, или зуб золотой, то такая аристократка мне и не баба вовсе, а гладкое место.
>
> А в свое время я, конечно, увлекался одной аристократкой. Гулял с ней и в театр водил. В театре-то все и вышло. В театре она и развернула свою идеологию во всем объеме (*Зощенко М.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. Л., 1968. С. 86).

И в нынешней литературе мы находим повествование в форме сказа. Примечательный пример, причем женского сказа — это «Разновразие. Собрание пестрых глав» Ирины Поволоцкой. Рассказывает здесь Наталья, повариха у священника, о своей богатой ударами судьбы жизни. Следующая цитата взята из начала рассказа «Аляфрансе»:

> У нас после Империалистической голод был, поляки все помёрли, а мы с моей коллегой Марусей лошадей польских резали. Маруся лошадь по голове топориком — тюк! а я ей горло — кинжалом. Еврейские мальчики как узнали, ухаживать перестали, но Петр Иванович, на то и есть аляфрансе, на вечеринке только музыку заиграли, а я

[8] Показательно для условного характера рамок то, что они отсутствуют в некоторых изданиях этого рассказа (ср., напр., *Зощенко М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Л., 1986. С. 170).

как раз в платье нарядном, лиф мыском, среди подружек стояла, ко мне подошел (И. Поволоцкая. Разновразие. СПб., 1998. С. 136) [9].

*Орнаментальный* сказ — это гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключающих друг друга принципов характерности и поэтичности[10]. От собственно сказа сохраняются устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии. Орнаментальный сказ многолик, постоянно колеблется между началами устности и письменности, разговорности и поэтичности, книжности и фольклорности. В отличие от характерного сказа орнаментальный сказ отсылает читателя не к наивному, неумелому личному нарратору, а к безличной повествующей инстанции, сознательно выступающей в разных ролях и масках. Орнаментальный сказ объединяет принципы нарративного и поэтического строения текста и поэтому представляет собой явление на границе повествовательного текста. Безличный нарратор предстает здесь как точка пересечения гетерогенных словесных жестов, как принцип соединения разных стилистических миров. В орнаментальном сказе роль перспективации снижена (как вообще в поэтическом и орнаментальном тексте, лишенном строгой организации по принципу точки зрения). Если классический сказ целиком мотивирован идеологической и языковой точками зрения конкретного говорящего, то орнаментальному типу свойственна расплывчатость перспективы, характерологическая немотивированность и поэтическая самоцельность с установкой на слово и речь как таковые.

Противопоставление этих двух разновидностей сказа можно обнаружить уже в творчестве Гоголя. Предисловия Рудого Панька представляют собой чистый характерный сказ, а «Шинель» — образец орнаментального сказа. Этот второй тип широко распространяется в 1910—1920-е годы. Классический пример модернистского орнаментального сказа — это роман А. Белого «Серебряный голубь», недаром именуемый автором «итогом семинария» по Гоголю. Рассмотрим второй абзац этого романа, начинающийся с явной аллюзии на «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» с ее известным зачином «Славная бекеша у Ивана Ивановича»:

Славное село Целебеево, подгородное; средь холмов оно да лугов; туда, сюда раскидалось домишками, прибранными богато, то узорной резьбой, точно лицо заправской

[9] И в современной немецкой литературе встречается манера повествования, похожая на сказ. См. цитату из «Faserland» (1995) Христиана Крахта в немецкой версии настоящей книги [Шмид 2005а: 173—174].

[10] Подробнее всего этот смешанный тип был описан в работах Н. А. Кожевниковой (в особенности [1994: 64—74]).

модницы в кудряшках, то петушком из крашеной жести, то размалеванными цветниками, ангелочками; славно оно разукрашено плетнями, садочками, а то и смородинным кустом, и целым роем скворечников, торчащих в заре на согнутых метлах своих: славное село! Спросите попадью: как приедет, бывало, поп из Воронья (там свекор у него десять годов в благочинных), так вот: приедет это он из Воронья, снимет рясу, облобызает дебелую свою попадьиху, оправит подрясник, и сейчас это: «Схлопочи, душа моя, самоварчик». Так вот: за самоварчиком вспотеет и всенепременно умилится: «Славное наше село!» А уж попу, как сказано, и книги в руки; да и не таковский поп: врать не станет (*Белый А.* Серебряный голубь: Повести, роман. М., 1990. С. 33).

Тут налицо смесь двух противоположных семантико-стилистических жестов: с одной стороны, заметен сказовый тон запечатлевающегося в повествовательном тексте нарратора, обнаруживаются устность, спонтанность и разговорность, а с другой, находятся следы орнаментализации — приподнятая, риторическая интонация, ритмизация, звуковая инструментовка, сцепление элементов текста при помощи звуковых перекличек, сеть звуковых и тематических лейтмотивов. Эта орнаментально-поэтическая стихия приобретает местами фольклорную окраску, но ни к какой конкретной говорящей инстанции не отсылает.

Раннее творчество Л. Леонова богато орнаментальным сказом. Выше (гл. II) был процитирован отрывок из «Гибели Егорушки», в котором сочетаются литературный синтаксис, поэтическая ритмизация и звуковая инструментовка со средствами фольклорной стилизации. Крайнюю форму орнаментального сказа мы находим в повести «Туатамур»:

Я — Туатамур, тенебис-курнук и посох Чингиса. Это я, чья нога топтала земли, лежащие по обе стороны той средины, которая есть средина всему. Это я, который пронес огонь и страх от Хоросана до Астрабада, от Тангута до земли Алтан-хана, который сгорел в огне.

Вот слушайте: я любил Ытмар, дочь хакана. Чингис, покоритель концов, — да не узнают печали очи его, закрывшиеся, как цветы деринсунха, на ночь, чтоб раскрыться утром! — отдал бы ее мне. Это я, который снял бы с нее покрывало детства, когда б не тот, из стороны, богатой реками, Орус, который был моложе и которого борода была подобна русому шелку, а глаза — отшлифованному голубому камню из лукоморий Хорезма (*Леонов Л.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1969. С. 140).

Этот экзотический сказ, по словам Ю. Тынянова [1924б: 161], «татарская заумь», «персидский ковер», обозначает и в самом деле «пределы прозы».

## 2. Интерференция текста нарратора и текста персонажа

### Две стихии повествовательного текста

Повествовательный текст слагается из двух текстов, текста нарратора и текста персонажей. Если первый формируется в процессе повествования, то последний мыслится как существующий уже до повествовательного акта и только воспроизводимый на протяжении этого акта.

Здесь может возникнуть вопрос: почему здесь употребляется понятие текста, а не речи, слова или голоса? Интерференция, о которой будет идти речь, ограничивается не отдельными словами или высказываниями, а касается целых текстов с их своеобразными мировоззрениями. Текст в том смысле, в котором он здесь понимается, охватывает не только воплощенные уже в языке фенотипные речи, внешние или внутренние, но также и генотипные, глубинные субъектные планы, проявляющиеся в мыслях, в восприятиях или же только в идеологической точке зрения. Поэтому интерференция текстов встречается и там, где персонаж не говорит и даже не думает, а только воспринимает и оценивает отдельные аспекты действительности[11]. Начиная с XVIII века мы наблюдаем в русской и в европейских литературах тенденцию к несовпадению повествовательного текста с чистым текстом нарратора. С возрастающей ориентировкой повествовательного текста на точку зрения персонажей в повествовательный текст внедряются признаки текстов персонажей, так что в нем смешиваются стихии нарратора и персонажей[12].

На двустихийность повествовательного текста указывал уже Платон, характеризуя эпос как смешанный жанр, подразумевающий как собственно «повествование» (диегесис), так и «подражание» (мимесис)[13]. Если в дифирамбах говорит сам поэт «путем простого повествования» (ἁπλῇ διηγήσει,

---

[11] Употребляя понятие «текст», а не «речь», я следую примеру Л. Долежела [1958], различающего «текст рассказчика» (*text vyprávěče*) и «текст персонажей» (*text postav*). В своей монографии «О стиле современной чешской прозы» [1960] Долежел исходит из того, что «первичной дифференциацией» в текстовом строении эпической прозы является различение «плана рассказчика» (*promluvové pásmo vyprávěče*) и «плана персонажей» (*promluvové pásmo postav*). За общностью или близостью обозначения двух стихий повествовательного текста кроется, однако, немаловажная разница их определения. См. об этом ниже.

[12] О характерном для современной повествовательной прозы смешении текстов нарратора и персонажа см. основополагающие работы Лубомира Долежела [1958; 1960; 1965; 1973a; 1993].

[13] Как было указано выше (гл. I), в отличие от аристотелевского понятия «мимесиса» платоновский термин обозначает «подражание». Следует указать также на то, что «диегесис» у Платона обозначает не повествуемый мир, как в современной нарратологии, а собственно повествование, т. е. повествование «поэта» от своего лица.

392d)[14], а в драме он повествует «посредством подражания» речам фигур (διὰ μιμήσεως, 392d), то в эпосе он смешивает тот и другой прием: излагая речи героев, поэт говорит как в драме, а в «промежутках между речами» (μεταξὺ τῶν ῥήσεων, 393b) — как в дифирамбах, т. е. «посредством повествования от себя» (δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ, 394c).

В средневековье это различение жанров по признаку участия говорящих инстанций было развернуто в типологии жанров (*poematos genera*), которую предложил влиятельный латинский грамматик Диомед (IV век н. э.). В своей «Грамматике»[15] Диомед различает: 1) «подражающий жанр» (*genus activum vel imitativum* [*dramaticon vel mimeticon*]), где говорят только драматические фигуры «без вмешательства поэта» (*sine poetae interlocutione*), 2) «повествующий жанр» (*genus enarrativum* [*exegeticon vel apangelticon*]), где говорит один поэт, 3) «смешанный жанр» (*genus commune* [*koinon vel mikton*]), где говорят как поэт, так и изображаемые персонажи.

При всем кажущемся равноправии текста нарратора и текста персонажа нельзя упускать из виду, что эти тексты соединены в повествовательный текст «организующей силой» текста нарратора [Долежел 1958: 20]. Текст персонажа фигурирует в повествовательном тексте как цитата внутри текста подбирающего его нарратора, как «речь в речи, высказывание в высказывании» [Волошинов 1929: 125]. На принципиальную подчиненность текста персонажа указывал уже Платон: в «Илиаде» Гомер, излагая речи персонажей, «пытается ввести нас в заблуждение, изображая, будто здесь говорит кто-то другой (ὥς τις ἄλλος ὤν, 393c), а не он сам». Самостоятельность речей персонажей, по Платону, только мнимая, на самом деле в речи персонажей говорящей инстанцией остается автор, вернее — нарратор.

Включенность речи персонажа в повествовательный текст необязательно влечет за собой аутентичную, «объективную» передачу нарратором текста героев. Нарратор может изменять текст персонажа тем или иным образом, что становится очевидным, когда он передает одну и ту же речь дважды, но в разных выражениях или с разными акцентами, как это, например, происходит в романах Достоевского. Речи персонажей в рассказе, строго ведущемся от лица субъективного нарратора, приобретают стилистическую окраску, приспособленную к речевому кругозору нарратора. Такая ассимиляция чужой речи в речи нарратора происходит, как правило, в сказовом повествовании, где способность непрофессионального нарратора к аутентичной пере-

---

[14] *Plato*. Res publica. III. Указания на страницы канонического издания Г. Стефануса (Париж, 1578) даны в тексте. Русский текст см.: Мыслители Греции: От мифа к логике / Сост. В. Шкода. М.; Харьков, 1999. С. 169—171.

[15] *Diomedes*. Ars grammatica. Изд.: *Keil H*. Grammatici latini. 1856—1879. Цит. по: [Куртиус 1948: 437—438].

даче чужой речи, тем более речи из другого социального мира, явно ограничена. Это сказывается, прежде всего, в заниженной передаче «высокой» речи, когда неумелый нарратор старается передать книжный язык (на чем построен комизм многих рассказов Зощенко).

Даже если нарратор, способный к аутентичному воспроизведению чужой речи, передает текст персонажа крайне добросовестно, стремясь к строжайшему «подражанию» и тематическим, и оценочным, и стилистическим признакам этого текста, даже и тогда сам по себе подбор отдельных отрывков из текста того или иного персонажа и неотбор других придает передаче некоторый «субъективный» характер.

Во всяком случае, в тексте нарратора отрывки из текста того или иного персонажа подвергаются функциональному переопределению, приобретая как характеризующее, так и собственно нарративное значение. Слова, задуманные персонажем как средство сообщения, служат в тексте нарратора средством и характеристики данного персонажа, и продвижения действия. Наглядный пример тому — первые главы «Войны и мира», сцены в салоне фрейлины Шерер, где каждый из говорящих персонажей характеризуется своей темой, своей оценкой, своим стилем и где в диалогах уже намечаются будущие нарративные движения.

Вообще можно сказать, что, подбирая слова персонажа, нарратор пользуется чужим текстом в своих повествовательных целях. Речь персонажа, принимая нарративную роль, замещает в известной мере текст нарратора. Поэтому речи персонажей следует относить к повествовательному тексту. Выше (в гл. II) мы указывали на то, что нарратор, воспроизводя речи персонажей, использует персональные знаки и значения как обозначающие, выражающие его нарраториальные значения. Поэтому все попытки исключить «прямые» речи и диалоги из повествовательного текста и из круга предметов нарратологии оказываются несостоятельными. На платоновское различение «диегесиса» и «мимесиса» приверженцы такой точки зрения ссылаться не могут, так как Платон подчеркивает: «и когда [Гомер] приводит чужие речи, и когда в промежутках между ними выступает от своего лица, это все равно будет повествование» («Государство», 393c).

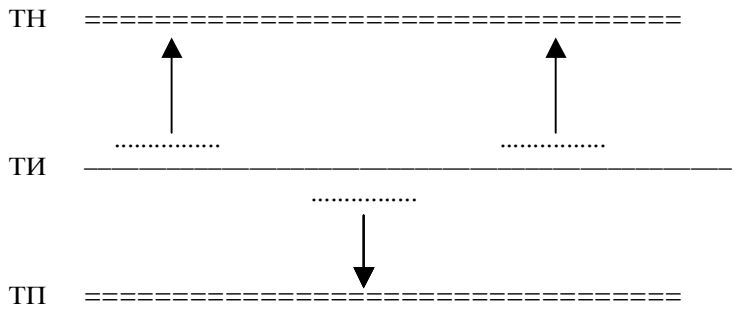
## Структура текстовой интерференции

Субъективность повествования, связанная со сказом, сводится к субъективности самого нарратора. Но сказом далеко не исчерпываются возможности субъективного повествования. Наряду с другими нарраториальными отклонениями от нейтрального повествования существует субъективное повествование, которое имеет принципиально другое происхождение. Оно

основывается на субъективности не нарратора, а персонажа. Персональная субъективность входит в повествовательный текст путем интерференции текста нарратора и текста персонажа, т. е. текстовой интерференции [Шмид 1973: 39—79].

Текстовая интерференция — это гибридное явление, в котором смешиваются мимесис и диегесис (в платоновском смысле), совмещаются две функции — передача текста персонажа и собственно повествование (которое осуществляется в тексте нарратора). Это явление, характерное для художественной прозы (но не для поэзии или драмы), обнаруживается в разных формах; самые распространенные из них — несобственно-прямая и косвенная речь.

Интерференция получается вследствие того, что в одном и том же отрывке повествовательного текста одни признаки отсылают к тексту нарратора, другие же — к тексту персонажа. Одновременная отсылка к двум разнородным текстам создает эффект сосуществования этих текстов. Такая разнонаправленная отсылка признаков, приводящая к одновременному присутствию текстов нарратора и персонажа, может быть изображена в следующей схеме:




Объяснение: ТН — текст нарратора. ТИ — текстовая интерференция. ТП — текст персонажа. Сплошная линия — отрывок текста, отсылающий в одних признаках к ТН, а в других — к ТП. Прерывистые линии (====) ТН и ТП — текст нарратора и текст персонажа, симультанно представляемые соответствующими признаками. Пунктирные линии (.....) — содержащиеся в данном отрывке текста признаки, отсылающие то к ТН, то к ТП.

Текстовая интерференция названа у М. Бахтина «гибридной конструкцией»:

> Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые

> манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора [Бахтин 1934/1935: 118].

Термин «текстовая интерференция» восходит к понятию В. Волошинова [1929: 148] «речевая интерференция», классическим примером которой, по Волошинову, является выше (гл. III) процитированный отрывок из «Скверного анекдота». Но по содержанию эти понятия не совпадают. Речевая интерференция у Волошинова предполагает «интонационную», т. е. оценочную, разнонаправленность слитных речей, их двуакцентность. Волошинов характеризует «речевую интерференцию» в «Скверном анекдоте» так:

> Каждый из… эпитетов является ареной встречи и борьбы двух интонаций, двух точек зрения, двух речей! …почти каждое слово этого рассказа… входит одновременно в два пересекающихся контекста, в две речи: в речь автора-рассказчика (ироническую, издевательскую) и в речь героя (которому не до иронии) [Волошинов 1929: 147—148].

С текстовой же интерференцией мы имеем дело тогда, когда признаки, имеющиеся в том или другом высказывании, указывают не на одного лишь говорящего, а отнесены то к нарратору, то к персонажу. Модель текстовой интерференции не предусматривает какого-либо определенного *ценностного* отношения интерферирующих текстов. Как предельный случай она допускает и полное оценочное совпадение обоих текстов.

Анализ текстовой интерференции при помощи набора признаков, в которых тексты нарратора и персонажа могут различаться, восходит к работам Л. Долежела [1958; 1960; 1965; 1967; 1973a; 1993]. Но проведение этого анализа, предлагаемое в настоящей работе, принципиально отличается от метода Долежела. Долежел исходит из жесткого противопоставления «объективного» текста нарратора и «субъективного» текста персонажа. Объективный текст нарратора, по Долежелу [1993: 12], выполняет исключительно «изображающую функцию» (в смысле К. Бюлера 1934) и характеризуется исключительной установкой на изображаемый предмет. Экспрессивная и апеллятивная функции, т. е. установки на говорящего и слушателя, в объективном тексте аннулированы[16]. Всякая субъективность, т. е. актуализация отношения к говорящему или слушающему, рассматривается Долежелом как стилистический прием, лишающий текст нарратора его основного свойства, т. е. объективности. Вопреки такому твердому противопоставлению идеализированных текстов — объективного текста нарратора и субъективного текста персонажа — мы исходим из того, что и тот, и другой текст могут со-

[16] К подобной идеализации прибегает Е. Падучева [1996: 336—337], определяя «традиционный нарратив» как «нарратив 3-го лица», не предполагающий дейктичности, экспрессивности (как самовыражения говорящего) и диалогичности.

держать в разной степени объективные и субъективные черты. Текст нарратора может подвергаться субъективизации не в меньшей мере, чем текст персонажа. Как раз в русской прозе широко распространены крайние случаи субъективизации текста нарратора. К ним принадлежит рассматриваемый выше сказ. Субъективный текст нарратора в действительности литературы отнюдь не является исключением. Наоборот, объективное повествование, предполагаемое Долежелом как идеальный тип, является более или менее крайним случаем, осуществляясь, по существу, не столько как тип, сколько как тенденция, и то в определенные эпохи, будучи реакцией на перенасыщенность субъективизацией (ср. [Холи 2000]). Поскольку нецелесообразно исходить из твердого противопоставления текстов нарратора и персонажа, их соотношение следует определять в каждом произведении отдельно.

Почему Долежел исходит из твердого противопоставления и почему он предполагает возможность идеального типа совершенно объективного текста нарратора, который в исторической действительности литературы вряд ли встречается? Объяснить это можно методологической потребностью, стремлением применить заимствованную из фонологии систему различительных признаков к явлениям текста. Этот метод должен облегчить идентификацию отрывков повествовательного текста как принадлежащих к полюсам нарратора или персонажа. Если субъективность рассматривается как дистинктивный признак текста персонажа, то каждое появление в данном отрывке субъективных элементов позволяет идентифицировать его как окрашенный текстом персонажа. Если, однако, допустить, что субъективность или проявления экспрессивной и апеллятивной функций сами по себе различительными не являются, поскольку они могут выступать как в тексте нарратора, так и в тексте персонажа, то различительный метод Долежела оказывается для анализа текстовой интерференции непригодным.

Ниже предлагается набор признаков, по которым тексты нарратора и персонажей *могут* различаться. Этот набор не подразумевает определенный тип текстов нарратора и персонажа или абсолютное их противопоставление, но учитывает тот эмпирический факт, что тексты в разных произведениях могут приобретать разные облики. Поэтому как набор *возможных* признаков он применим к любому конкретному произведению.

Набор признаков для различения текстов нарратора и персонажа естественным образом соответствует набору планов, в которых проявляется точка зрения.

| *планы точки зрения* | *признаки для различения ТН и ТП* |
|---|---|
| перцептивный | тематические |
| идеологический | оценочные |
| пространственный | грамматические |
| временно́й | грамматические |
| языковой | стилистические |

Грамматические и стилистические признаки нуждаются в дальнейшей дифференциации. Таким образом, можно выделить следующие признаки:

*1. Тематические признаки*

Тексты нарратора и персонажа могут различаться по *отбору* тематизируемых единиц и по характерным темам.

*2. Оценочные признаки*

Тексты нарратора и персонажа могут различаться по *оценке* отдельных тематических единиц и по смысловой позиции вообще.

3. *Грамматические признаки лица*

Тексты нарратора и персонажа могут различаться по употреблению *лица местоимений и глаголов*. Для обозначения персонажей повествуемого мира недиегетический нарратор употребляет исключительно местоимения и формы глагола 3-го лица. В тексте персонажа употребляется система трех лиц: говорящая инстанция обозначается 1-м лицом, персонаж, к которому обращаются, — 2-м, объект высказывания — 3-м лицом.

*4. Грамматические признаки времени глагола*

Тексты нарратора и персонажа могут различаться по употреблению *времени* глагола. В тексте персонажа возможны три времени глагола: настоящее, прошедшее, будущее. В тексте нарратора для обозначения действий повествуемого мира употребляется, как правило, только прошедшее нарративное. (В высказываниях, относящихся не к диегесису, а к экзегесису, таких как автотематизации, комментарии, обращения к читателю и т. п., нарратор может, разумеется, употреблять все три времени глагола.)

*5. Признаки указательных систем*

Для обозначения пространства и времени действия в текстах нарратора и персонажа употребляются разные указательные системы. Для текста персонажа характерно употребление хронотопических дейктиков, относящихся к

занимаемой персонажем «ориго я-теперь-здесь» [Хамбургер 1957], таких как «сегодня», «вчера», «завтра», «здесь», «там»[17]. В чистом тексте нарратора эти указания даются анафорическими выражениями: «в тот день», «день тому назад», «на следующий день после описываемых происшествий», «в указанном месте» и т. п.

*6. Признаки языковой функции*

Тексты нарратора и персонажа могут характеризоваться разными функциями языка (в смысле К. Бюлера [1934]), т. е. изображающей, экспрессивной или апеллятивной функцией.

*7. Лексические признаки*

Тексты нарратора и персонажа могут различаться разными наименованиями одного и того же объекта («Александр Иванович» — «Саша»; «лошадь» — «кляча») или вообще разными лексическими пластами, причем текст нарратора необязательно характеризуется книжным или нейтральным стилем, а текст персонажа — разговорным.

*8. Синтаксические признаки*

Тексты нарратора и персонажа могут различаться по синтаксическим структурам[18].

---

[17] К дейктикам принадлежат, как уже показали К. Бругманн [1904] и К. Бюлер [1934], и формы лица. Но так как категория лица представляет собой особый тип дейксиса, «ролевой дейксис» [В. А. Виноградов 1990: 128], который в текстовой интерференции часто соотносится не с тем же полюсом, что хронотопические дейктики, то следует рассматривать их отдельно.

[18] Долежел [1960] различает пять первичных различительных признаков и исходит из следующего постоянного противопоставления «плана рассказчика» (план Р) и «плана персонажей» (план П): 1. Формальные признаки: план Р имеет только одно (третье) лицо глагола и одно время глагола (прошедшее), план П — три лица глагола и три времени глагола. 2. Функционально-ситуационные признаки: план Р отличается отсутствием призывных, экспрессивных и указательных средств, план П — их присутствием. 3. Семантические признаки: в плане Р семантический аспект не выражен, в плане П присутствуют средства, выражающие субъективный семантический аспект. 4. Стилистические признаки: план Р остается без стилистической специфики, план П характеризуется стилистической спецификацией на основе разговорного стиля. 5. Графические признаки: высказывания плана Р графически не обозначены, высказывания плана П графически обозначены. У Долежела отсутствуют тематические признаки, которые оказываются в анализе текстов крайне значимыми, нередко решающими. Выдвинутые Долежелом графические признаки являются чертами не самих высказываний плана П, а только их приведения в тексте Р. Как таковые они не должны были бы войти в набор признаков, по которым различаются план Р и план П. На наш взгляд, не следует, подобно Долежелу, исходить из того, что текст нарратора в «формальных», «функционально-ситуационных», «семантических» и «стилистических» признаках является всегда нейтральным и что текст персонажа в признаке «стилистическом» всегда окрашен разговорной речью.

### Чистые тексты и нейтрализация оппозиции текстов

Если в том или ином отрывке повествовательного текста имеются все упомянутые признаки и если возможные противопоставления текстов нарратора и персонажа осуществлены, то получается такая схема чистых, несмешанных текстов нарратора и персонажа:

Чистый текст нарратора

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | x | x | x | x | x | x | x | x |
| ТП | | | | | | | | |

Чистый текст персонажа

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | | | | | | |
| ТП | x | x | x | x | x | x | x | x |

Указанные идеальные схемы чистых текстов часто не реализованы, потому что оппозиция текстов может отчасти *нейтрализоваться*[19]. В схеме мы будем обозначать нейтрализацию оппозиции текстов знаком тире (—) в строках ТН и ТП. Нейтрализация оппозиции текстов имеет место в двух случаях:

1) если в данном отрывке произведения определенные признаки вообще *отсутствуют*;
2) если тексты нарратора и персонажа *совпадают* по отношению к рассматриваемому признаку.

Совпадение ТН и ТП имеет место тогда, когда и тот и иной текст идентичны по отношению к рассматриваемому признаку. Так, прошедшее время ТП может совпадать с прошедшим нарративным ТН. Оппозиция текстов нейтрализуется во всех отрывках, содержащих глаголы прошедшего време-

[19] Во избежание недоразумения следует отметить, что употребляемый здесь термин «нейтрализация» обозначает иную структуру, чем у Долежела (см. особенно: [Долежел 1965], где этот термин обозначает ту структуру, которая в настоящей книге фигурирует как «текстовая интерференция»).

ни, обозначающие прошлое персонажа. Повествование может проводиться в *praesens historicum*, т. е. в «настоящем повествовательном», или «настоящем нарративном» [Падучева 1996: 287]. Тогда нейтрализация оппозиции обнаруживается во всех отрывках, в которых имеются глаголы настоящего времени, обозначающие настоящее того или другого персонажа. В недиегетическом повествовании оппозиция ТН и ТП нейтрализуется во всех отрывках, в которых говорится о другом персонаже повествуемого мира (т. е. не о говорящем лице или лице, к которому обращаются): как в ТП, так и в ТН персонаж, о котором говорится, фигурирует в третьем лице.

В только что оговоренных случаях происходит нейтрализация *локальная*, т. е. относящаяся только к отдельным отрывкам повествовательного текста. Такая локальная нейтрализация возможна также по отношению к признакам 1, 2, 5, 6, 7, 8, а именно тогда, когда ТН и ТП в отдельных местах совпадают. Так, лексика в одних высказываниях повествовательного текста может быть соотнесена как с ТН, так и с ТП, а в других — только с одним из них.

По отношению к признакам 1, 2, 6, 7, 8 оппозиция ТН и ТП может быть нейтрализована во *всем* повествовательном тексте. Тогда речь идет о нейтрализации *глобальной*, которая чаще всего касается признаков лексики и синтаксиса. Если персонажу и нарратору свойствен, например, один и тот же стиль, как это бывает на основе литературного стиля в дореалистической прозе или на основе разговорного стиля в сказовом повествовании, то во всем произведении признак 7 как различающий ТН и ТП неприменим.

Признаки 3, 4, 5, 6 требуют особой оговорки. По ним ТН и ТП различаются только в высказываниях, относящихся к диегесису. В комментариях и автотематизациях нарратора, т. е. в высказываниях, относящихся к экзегесису, могут встречаться такие же характеристики, как и в высказываниях персонажа: первое лицо, настоящее время, дейктические наречия, экспрессивная или апеллятивная функция. Так, например, известное восклицание недиегетического нарратора в «Бедной Лизе» в пределах признаков 3, 4, 5, 6 звучит вполне как изречение одного из персонажей. Только тема (1) и оценка (2) указывают на нарратора:

> Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби! (*Карамзин Н. М.* Избр. произв. М., 1966. С. 37).

Распределение признаков в этом высказывании следующее:

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | x | x | — | — | — | — | — | — |
| ТП | | | — | — | — | — | — | — |

В диегетическом повествовании различение ТН и ТП и нейтрализация их оппозиции происходит при иных условиях. Поскольку персонаж совпадает с более ранним «я» нарратора, ТН и ТП будут различаться гораздо меньше, чем в недиегетическом повествовании. (Недиегетическая ситуация, впрочем, имеется в диегетическом повествовании также и по отношению к третьим лицам.) Признак 3 в диегетической ситуации (т. е. когда речь идет о повествуемом «я», не обозначаемом третьим лицом, как, например, у Цезаря) для различения ТП и ТН полностью отпадает. В лексике и синтаксисе ТП (т. е. текст повествуемого «я») будет отличаться от ТН (текста повествующего «я») не принципиально, а только в зависимости от данной внутренней или внешней ситуации. Оппозиция текстов будет основываться, прежде всего, на тематических и оценочных признаках. Их различительная сила зависит от того, какую дистанцию повествующее «я» соблюдает по отношению к повествуемому «я». Решающее значение имеет при этом не только промежуток времени. В романе «Подросток», где интервал между диегесисом и экзегесисом редуцирован лишь до нескольких месяцев, разыгрывается довольно сильное напряжение между «тогдашним» и «теперешним» «я».

### Текстовая интерференция как трансформация текста персонажа

В отличие от нейтрализации оппозиции ТН и ТП текстовая интерференция основывается на разнонаправленности тех признаков, по которым оппозиция не является нейтрализованной. Текстовая интерференция имеется уже тогда, когда в рассматриваемом высказывании повествовательного текста один из признаков отсылает к иному тексту, нежели все остальные признаки. Несобственно-прямая речь основного типа в идеальном виде, т. е. при условии присутствия всех признаков, ни по одному из которых оппозиция ТН и ТП не нейтрализована, выглядит в нашей схеме следующим образом:

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | x | | | | | |
| ТП | x | x | | x | x | x | x | x |

Случаи текстовой интерференции были обнаружены уже в античной литературе, в литературе средневековья, в древнефранцузских текстах, в средневерхненемецкой «Песни о Нибелунгах» и в древнерусской «Повести временных лет». Но в этих случаях имеют место лишь отдельные грамматические сокращения при передаче речи без особой эстетической действенности. Текстовая интерференция как сознательно и систематически употребляемый прием, прежде всего несобственно-прямая речь, в западных литературах распространяется только с начала XIX века[20]. В немецкой литературе роман Гёте «Избирательное сродство» (1809) является ранним примером использования этого приема [Паскаль 1977: 11]. В английской литературе первым текстом с систематическим применением текстовой интерференции обычно считается роман «Эмма» Джейн Остин (1816)[21]. В русской литературе эстетическое использование текстовой интерференции начинается в первой трети XIX века. Первым автором, систематически применявшим этот прием, был, по мнению многих исследователей, А. С. Пушкин (ср., напр.: [Волошинов 1929; Бахтин 1934/1935]). Но только в повестях молодого Достоевского текстовая интерференция встречается как преобладающий прием строения текста, применяемый систематически[22]. «Двойник» (1846) натолкнулся в литературной критике на неприятие, так как прием, лежащий в основе, не был понят [Шмид 1973: 92—100]. Во французской литературе аналогичную роль сыграл роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1857). Непривычное для того времени смешение текстов нарратора и персонажа вызывало впечатление, будто автор высказывает от своего имени грешные мысли прелюбодействующей героини, что возбуждало возмущение современных читателей.

Распространение текстовой интерференции связано с усиливающейся персонализацией повествования, т. е. с возрастающим перемещением точки зрения с нарраториального полюса на персональный. Персонализация подразумевает не только интроспекцию нарратора в сознание персонажа (которая, конечно, не исключена в нарраториальном повествовании), но также и перенос персональной точки зрения на уровень нарратора, прежде всего в плане перцепции. Таким образом, персонализация иногда производит такое впечатление, будто нарратор сходит «со сцены», предоставляя свою повест-

[20] Об истории несобственно-прямой речи во французской литературе см.: [Г. Лерх 1922; Липс 1926; Версхор 1959; Штейнберг 1971]; в немецкой литературе: [Нейзе 1980; 1990]; в английской литературе: [В. Бюлер 1937; Глаузер 1948; Нейберт 1957].

[21] Мартин Клеппер [2004: 73], однако, указывает на английские повествовательные тексты 1790-х годов, где встречается уже систематическое использование несобственно-прямой речи.

[22] Об истории несобственно-прямой речи в русской литературе см.: [Шмид 1973: 39—79, 171—186; Ходель 2001].

вовательную компетенцию персонажу. Такое представление об исчезновении нарратора и лежит в основе многих моделей несобственно-прямой речи от Ш. Балли [1914; 1930] до А. Банфильд [1973; 1978а; 1978б; 1983] и Е. Падучевой [1996]. К замещению нарратора персонажем сводится и обсуждаемое выше моделирование распределения функций у Долежела [1973а: 7], предусматривающее возможность перенесения характерных для нарратора функций «изображения» (*representation*) и «управления» (*control*) на персонажа. Но в противоположность всем теориям, предполагающим исчезновение нарратора или его замещение персонажем, предлагаемая здесь модель текстовой интерференции исходит из того, что нарратор и в самой объективной несобственно-прямой речи остается «на сцене», т. е. что его текст, к которому отсылает по крайней мере признак «лицо», присутствует одновременно с текстом персонажа.

Понятие текстовой интерференции предполагает, что текст персонажа в повествовательном тексте тем или иным образом обрабатывается. Таким образом, мы имеем дело с более или менее выраженной нарраториальной трансформацией ТП в повествовательном тексте. Между чистым ТП и чистым ТН располагается широкая гамма так или иначе смешанных форм, т. е. трансформаций ТП с различной дистрибуцией признаков по ТП и ТН. Ступени такой трансформации условно означаются шаблонами передачи ТП — *прямая речь* (ПР), *косвенная речь* (КР), *несобственно-прямая речь* (НПР).

Далее мы рассмотрим КР и НПР как трансформацию ПР в сопоставлении со схемой признаков (относящейся, разумеется, только к частям фраз, передающим ТП). При решении об отнесенности признаков к ТН или ТП в данных примерах мы исходим из нейтрального ТН. Без такого фона (образуемого в конкретном произведении признаками как ТН, так и ТП) невозможен анализ.

*1. Прямая речь*

Она спросила себя: «Ах! почему же я тебя, вот такого шалопая, так люблю?»

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | | | — | | | |
| ТП | x | x | x | x | — | x | x | x |

В этом примере признаки указательных систем (5) отсутствуют. Так как остальные признаки отсылают к ТП, мы имеем дело с чистым ТП.

*2. Косвенная речь*

Она спросила себя, почему она его, такого шалопая, так любит.

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | x | | — | — | | x |
| ТП | x | x | | x | — | — | x | |

Употребление формы третьего лица для обозначения персонажа указывает на ТН. Остальные признаки либо отсылают к ТП, либо нейтрализуют оппозицию текстов.

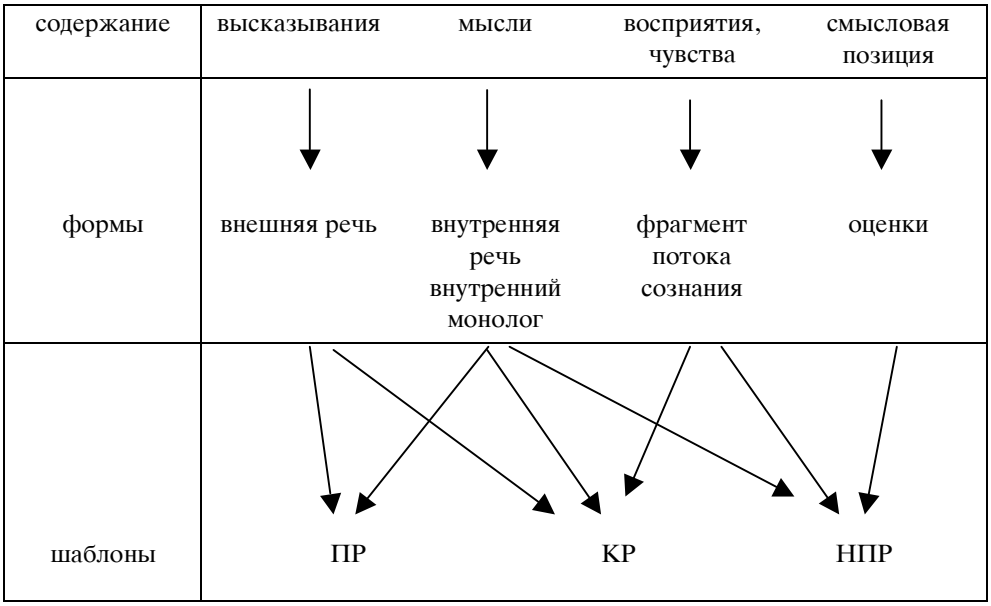
*3. Несобственно-прямая речь*

Ах! Почему же она его, вот такого шалопая, так любит?

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | x | | — | | | |
| ТП | x | x | | x | — | x | x | x |

Дистрибуция признаков в НПР отличается от дистрибуции в КР тем, что признаки 5—8 или персональны, или нейтральны. В данном примере НПР отличается от КР только персонально окрашенным синтаксисом.

Содержанием ТП могут быть: 1) произносимая речь, 2) мысли, 3) восприятия и чувства или 4) смысловая позиция персонажа. В следующей схеме представлено соотношение между 1) содержанием передаваемого ТП, 2) формами передаваемого ТП, 3) предпочитаемыми шаблонами передачи.




НПР, как правило, передаче внешней речи не служит. Несмотря на указания в научной литературе на отдельные случаи использования НПР для передачи внешней речи (см. обзор: [Соколова 1968: 29—31]), НПР передает почти исключительно не саму устную речь персонажа, а «восприятие и переживание этой устной речи другими персонажами» [Ковтунова 1955: 138; цит. по: Соколова 1968: 32].

### Прямая речь и прямой внутренний монолог

В шаблоне ПР передаются как внешние, так и внутренние речи персонажа. Этот шаблон подразумевает, как правило, аутентичную передачу чистого ТП. Существуют, однако, случаи, в которых ПР не передает ТП аутентично. К таким случаям мы обратимся в дальнейшм.

Если ТП и ТН не различаются по своим лексическим и синтаксическим признакам на протяжении всего произведения, то оппозиция текстов нейтрализована в признаках 7 и 8, и тогда типичная схема признаков ПР выглядит следующим образом:

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | | | | | — | — |
| ТП | x | x | x | x | x | x | — | — |

Эта разновидность ПР, которую В. Волошинов [1929] называет «обезличенная прямая речь», встречается в литературе до XIX в., где она, однако, как сознательно употребляемый прием не используется. Ее появление в более новой литературе, например в прозе модернистского орнаментализма, служит особым эстетическим целям. Но с текстовой интерференцией она имеет так же мало общего, как и основной тип ПР[23].

Если внутренняя речь расширяется, принято говорить о *внутреннем монологе*. Внутренний монолог, который по ошибке нередко отождествляется с НПР, может передаваться в шаблонах и ПР, и НПР. В первом случае мы говорим о *прямом внутреннем монологе*, а во втором — о *несобственно-прямом монологе*[24].

Прямой внутренний монолог по своему назначению — дословное воспроизведение внутренней речи персонажа, с сохранением не только ее содержания, но и всех особенностей грамматики, лексики, синтаксиса и языковой функции. Но далеко не всегда в прямом внутреннем монологе сохраняются все особенности ТП. Наряду с основным типом, который отличается последовательным воспроизведением стилистических и экспрессивных средств ТП, мы нередко находим «обезличенный» вариант прямого внутреннего монолога, в котором мысли и рассуждения героя облечены в нарраториально упорядоченную синтаксическую форму. Примером служит один из монологов Пьера Безухова:

> «Елена Васильевна, никогда ничего не любившая, кроме своего тела; и одна из самых глупых женщин в мире, — думал Пьер, — представляется людям верхом ума и утонченности, и перед ней преклоняются. Наполеон Бонапарт был презираем всеми до тех пор, пока он был велик, и с тех пор как он стал жалким комедиантом — император Франц добивается предложить ему свою дочь в незаконные супруги. ⟨…⟩ Братья мои масоны клянутся кровью в том, что они всем готовы жертвовать для ближ-

[23] Долежел [1960: 189] выделяет разновидность ПР, которую он именует «необозначенная прямая речь». Здесь отсутствует какое бы то ни было графическое выделение речи персонажа из повествовательного контекста. Поскольку мы, в отличие от Долежела, графику как различительный признак ТП здесь не рассматриваем (см. выше), этот необозначенный тип ПР в состав текстовой интерференции не входит.

[24] Поскольку формы НПР служат почти исключительно воспроизведению внутренних процессов, в обозначении несобственно-прямого монолога можно опустить прилагательное «внутренний».

него, а не платят по одному рублю на сборы для бедных… Все мы исповедуем христианский закон прощения обид и любви к ближнему — закон, вследствие которого мы воздвигали в Москве сорок сороков церквей, а вчера засекли кнутом бежавшего человека, и служитель того же самого закона любви и прощения, священник, давал целовать солдату крест перед казнью». Так думал Пьер, и эта вся общая, всеми признаваемая ложь, как он ни привык к ней, как будто что-то новое, всякий раз изумляла его (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 10. С. 296).

Пьер Безухов здесь явно служит рупором самого автора (от которого нарратор мало диссоциирован) и высказывает его, т. е. автора, правду. Внутренняя речь как бы обработана, упорядочена, сглажена нарратором, приближена к стилю повествовательного текста. Над персонально-характерологической функцией внутреннего монолога здесь преобладает его аукториально-идеологическая функция. Какие бы то ни было черты ассоциативного развития мысли и признаки спонтанной артикуляции отсутствуют. Примечательно, что при переходе от прямого монолога к речи нарратора стиль никаких изменений не претерпевает.

Автор «Войны и мира», как правило, держит монологи героев в «ежовых» нарраториальных и в конечном счете аукториальных (т. е. в своих авторских) «рукавицах». Но встречаются в этом романе и внутренние монологи героев, где непосредственно воспроизводится процесс восприятия, воспоминания и мышления. Таков двуголосый монолог, в котором Андрей Болконский признается перед самим собой в честолюбии:

Ну, а потом? — говорит опять другой голос, а потом, ежели ты десять раз прежде этого не будешь ранен, убит или обманут; ну а потом что ж? «Ну, а потом… — отвечает сам себе князь Андрей, — я не знаю, что будет потом, не хочу и не могу знать; но ежели хочу этого, хочу славы, хочу быть известным людям, хочу быть любимым ими, то ведь я не виноват, что я хочу этого, что одного этого я хочу, для одного этого я живу. Да, для одного этого! Я никогда никому не скажу этого, но, боже мой! что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 9. С. 324).

Когда Толстой, психолог обыденных ментальных ситуаций, изображает особые состояния сознания — полусон, полубред, сильную взволнованность [ср. Есин 1999: 323—324], он пользуется в высшей степени персональным, сугубо миметическим, предвосхищающим модернистские формы психологизма видом внутреннего монолога, ассоциации которого могут быть организованы не тематической связностью, а звуковыми сходствами, как это имеет место в следующем монологе Николая Ростова:

«Должно быть, снег — это пятно; пятно — «une tache» — думал Ростов. — Вот тебе и не таш…»

«Наташа, сестра, черные глаза. На… ташка… (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку… ташку возьми» ⟨…⟩ «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку

наступить… тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы… По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома… Старик Гурьев… Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел… Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное — не забывать, что я нужное-то думал, да. На—ташку, нас—тупить, да, да, да. Это хорошо» (там же. С. 325—326).

В научной литературе приоритет в употреблении такого типа внутреннего монолога и по сей день приписывается А. Шницлеру («Лейтенант Густль», 1900) или Э. Дюжардену («Отрезанный лавр», 1888). Оспаривая утверждение Дюжардена [1931: 31], что первое сознательное, систематическое и устойчивое употребление *monologue intérieur* датируется его же романом, Глеб Струве [1954] обращает внимание на более ранний образец: в статье «Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого» (1856) Н. Г. Чернышевский (который позднее в романе «Что делать?» (1863) сам создал примеры персонального внутреннего монолога) указывает на эту манеру изложения в «Севастопольских рассказах» (1855) Толстого. Толстой и был, по Струве, первым европейским писателем, сознательно и экстенсивно употреблявшим ту технику, которую Дюжарден [1931: 59] определил следующим образом:

Внутренний монолог — это речь ⟨*discours*⟩ без слушателя и не произносимая, в которой тот или иной персонаж выражает свою самую интимную и самую близкую к несознательному мысль, до всякой ее логической организации, т. е. в стадии ее возникновения.

Но и Толстому не принадлежит первенство в употреблении внутреннего монолога. За девять лет до «Севастопольских рассказов», Достоевский в «Двойнике» употребил целиком персональный, крайне ассоциативный вид прямого внутреннего монолога. Привожу один такой монолог в сокращенном виде:

Хорошо, мы посмотрим, — думал он про себя, — мы увидим, мы своевременно раскусим все это… Ах ты, господи боже мой! — простонал он в заключение уже совсем другим голосом, — и зачем я это приглашал его, на какой конец я все это сделал? ведь истинно сам голову сую в петлю их воровскую, сам эту петлю свиваю. Ах ты голова, голова! ведь и утерпеть-то не можешь ты, чтоб не прорваться, как мальчишка какой-нибудь, канцелярист какой-нибудь, как бесчиновная дрянь какая-нибудь, тряпка, ветошка гнилая какая-нибудь, сплетник ты этакой, баба ты этакая!.. Святые вы мои! И стишки, шельмец, написал и в любви ко мне изъяснился! Как бы этак, того… Как бы ему, шельмецу, приличнее на дверь указать, коли воротится? Разумеется, много есть разных оборотов и способов. Так и так, дескать, при моем ограниченном жалованье… Или там припугнуть его как-нибудь, что, дескать, взяв в соображение вот то-то и то-то, принужден изъясниться… дескать, нужно в половине платить за квартиру и стол и деньги вперед отдавать. Гм! нет, черт возьми, нет! Это меня замарает. Оно не совсем деликатно! ⟨…⟩ А ну, если он не придет? и это плохо

> будет? прорвался я ему вчера вечером!.. Эх, плохо, плохо! Эх, дело-то наше как плоховато! Ах я голова, голова окаянная! взубрить-то ты чего следует не можешь себе, резону-то взгвоздить туда не можешь себе! Ну, как он придет и откажется? А дай-то господи, если б пришел! Весьма был бы рад я, если б пришел он; много бы дал я, если б пришел… (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 160—161).

От ассоциаций Николая Ростова в «Войне и мире» и от внутреннего разговора Голядкина с самим собой уже недалеко до *потока сознания*, т. е. техники повествования, где диегесис излагается уже не в виде повествуемой нарратором истории, а в форме рыхлой вереницы («потока») мимолетных впечатлений, свободных ассоциаций, мгновенных воспоминаний и фрагментарных размышлений персонажа, которые, как кажется, не подвергаются какой бы то ни было нарраториальной обработке, а чередуются по свободному ассоциативному принципу[25].

### Прямая номинация

Все выше рассмотренные разновидности ПР к категории текстовой интерференции не относятся (не относится к ней даже обезличенный прямой внутренний монолог, поскольку здесь речь идет не столько о нарраториальности стиля, сколько о локальной нейтрализации текстов по отношению к этому признаку). Но есть редуцированный тип ПР, в котором происходит интерференция ТП и ТН. Это — «вкрапление» отдельных слов из ТП в повествовательный текст, который в общем носит более или менее нарраториальный характер. Эту форму, которую трудно отнести к шаблонам речи, я называю *прямой номинацией*. Вот пример этого приема:

> …проходили они и одну парадную залу, стены которой были «под мрамор» (Ф. М. Достоевский. «Идиот» // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 170).

В романах Достоевского, где, как указывал Бахтин, ведется борьба идеологически насыщенных «голосов», обнаруживаются бесчисленные примеры этого приема. Показательно, что Лео Шпитцер [1928б: 330], указавший первым на прием «подражания отдельным словам персонажей в повествовательном тексте», взял пример из «Братьев Карамазовых».

В главе II приведено несколько примеров прямой номинации из «Вечного мужа». Ироническая акцентировка персональных оценок встречается, разумеется, и в диегетическом повествовании. Множество таких случаев имеется

---

[25] Термин «поток сознания» (*stream of consciousness*) был введен американским философом и психологом У. Джеймсом. Образец этой техники — глава «Пенелопа» в романе «Улисс» Дж. Джойса. На русском языке о «потоке сознания» см. [Гениева 1987; Есин 1999] (с характерным для советского литературоведения прохладным отношением к этому проявлению «кризиса гуманитарного сознания»).

в «Подростке». Нарратор часто «свертывает» мышление того или иного персонажа, сводя его до характерных выражений. Нередко персональные оценки даже маркированы кавычками:

> Где бы Версиловы ни были… Макар Иванович непременно уведомлял о себе «семейство» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 13. С. 13).
>
> Это была целая орава «мыслей» князя [т. е. старого князя Сокольского] (там же. С. 22).

Нарратор может дистанцированно относиться и к оценкам, свойственным повествуемому «я» за несколько месяцев до момента повествования:

> В это девятнадцатое число я сделал еще один «шаг» (там же. С. 36).
>
> …и хоть теперешний «шаг» мой был только *примерный*, но и к этому шагу я положил прибегнуть лишь тогда, когда… забьюсь в скорлупу и стану совершенно свободен. Правда, я далеко был не в «скорлупе»… (там же).

Такие отдельные номинации из ТП могут сопровождаться указанием на их источник:

> Приехал он [т. е. Версилов] тогда в деревню «бог знает зачем», по крайней мере сам мне так впоследствии выразился (Ф. М. Достоевский. «Подросток» // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 7).
>
> Макар «жил почтительно», — по собственному удивительному его выражению… (там же. С. 9).

Как бы ни осуществлялась прямая номинация, с указанием на текст-источник или без всякого указания, с ней всегда связана текстовая интерференция: в одном высказывании присутствуют одновременно ТН и ТП, цитирующий и цитируемый тексты. Стремление нарратора как можно точнее воспроизвести чужие слова, как правило, связано с некоторой дистанцированностью к выражению или смысловой позиции ТП. Поэтому прямая номинация отличается принципиальной двуакцентностью, или, по Бахтину/Волошинову, двуголосостью.

В противоположность Л. А. Соколовой [1968: 69—72], относящей прием «шрифтового выделения семантически насыщенных слов» к категории «несобственно-авторской речи», я персональную номинацию в круг разновидностей НПР не включаю, именно из-за нарочитого ее выделения из повествовательного контекста.

### Косвенная речь и свободная косвенная речь

КР состоит из двух частей — из 1) вводящего предложения с глаголом речи, мысли, восприятия или чувства (verbum dicendi, sentiendi etc.) и подчинитель-

ным союзом (*Он сказал, что…; Он спросил, почему…; Он видел, как…; Он чувствовал, что…*) или подобными конструкциями без подчинительных союзов (*Ему пришло в голову…*) и 2) передаваемой чужой речи. При помощи подчинительной конструкции два текста (т. е. передающий ТН и передаваемый ТП) объединяются в одно высказывание.

При трансформации ПР в КР должны соблюдаться следующие правила (см. [Падучева 1996: 340—343]):

1. *Местоимения* 1-го и 2-го лица, обозначающие, соответственно, субъекта или адресата чужой речи, заменяются местоимениями 3-го лица.
2. *Дейктические* наречия времени и места заменяются анафорическими.
3. В языках с согласованием времен производится изменение *времени* и/или *наклонения*. В русском языке время и наклонение ПР остаются неизменными.

| | | |
|---|---|---|
| He said: «I am ill». | > | He said (that) he was ill. |
| Er sagte: «Ich bin krank». | > | Er sagte, daß er krank sei. |
| Он сказал: «Я болею». | > | Он сказал, что он болеет. |

4. *Экспрессивные и апеллятивные* элементы ПР
   а) выражаются добавочными определениями или
   б) заменяются в вводящем предложении соответствующим сообщением.

   Он сказал: «Как хорошо! Это — исполнение!»

   > а. Он сказал, что это *очень* хорошо и что это *настоящее* исполнение.

   > б. Он *восторженно* сказал, что это хорошо и что это *настоящее* исполнение.

   Недопустимый вариант: *Он сказал, как это хорошо и что это исполнение[26].
5. Синтаксические нарушения ПР, такие как эллипсисы, анаколуфы и т. п., сглаживаются в КР.
6. В некоторых языках (например, в немецком) подчинительные союзы требуют изменения синтаксической конструкции передаваемой речи:

| | | |
|---|---|---|
| Er sagte: «Ich bin krank». | > | Er sagte, daß er krank sei. |
| Без подчинительного союза: | | Er sagte, er sei krank. |

В русском языке КР по причине отсутствия в ней изменения времени, наклонения и синтаксической инверсии грамматически не так резко отличается от ПР, как, например, в немецком языке, что привело А. М. Пешковского [1920: 466] к заключению, что «косвенная передача речи русскому языку *не*

[26] Примеры по: [Волошинов 1929: 139].

*свойственна*» [курсив в оригинале], выводу, опровергнутому вскоре Волошиновым [1929: 138]. В русском, как и в других языках, КР может (и во многих случаях должна) обращаться как с содержанием, так и с формами выражения ТП свободнее, чем ПР. Волошинов [1929: 139] говорит об «аналитическом» характере этой формы («Анализ — душа косвенной речи»), различая две основные ее модификации — «предметно-аналитическую» и «словесно-аналитическую». Первая аналитически передает «предметный состав» и «смысловую позицию» чужого высказывания. В русском языке она, по Волошинову [1929: 141], слабо развита из-за отсутствия в его истории картезианского, рационалистического периода. Вторая же («словесно-аналитическая») передает «субъективную и стилистическую физиономию чужого высказывания как выражения» [Волошинов 1929: 140—144].

В настоящей работе предлагается другая типология модификаций КР, которая построена на основе близости передаваемой речи к ТН или ТП.

В *нарраториальной* КР речь персонажа подвергается обработке со стороны нарратора, обнаруживающейся в тематически-результативном изложении и в стилистической ассимиляции этой речи в ТН. При этом все признаки передаваемой речи, кроме 1 (тема) и 2 (оценка), указывают, как правило, на ТН. Нарраториальная КР преобладает в творчестве Л. Толстого. Примером может служить передача восприятий и чувств Бориса Друбецкого в «Войне и мире»:

> Сын заметил, как вдруг глубокая горесть выразилась в глазах его матери, и слегка улыбнулся (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 9. С. 60).
>
> Борис чувствовал, что Пьер не узнает его, но не считал нужным называть себя и, не испытывая ни малейшего смущения, смотрел ему прямо в глаза (там же. С. 65).

В *персональной* КР нарратор старается демонстрировать речь персонажа непосредственно во всех ее особенностях, в ее аутентичном стилистическом облике и в ее синтаксической структуре. За исключением признака 3 (лицо) все признаки, в том числе дейктические наречия, указывают на ТП. Широко распространена персональная КР в творчестве Достоевского. Рассмотрим два примера из «Двойника»:

> ⟨Голядкину⟩ пришло было на мысль как-нибудь, этак под рукой, бочком, втихомолку улизнуть от греха, этак взять — да и стушеваться, то есть сделать так, как будто бы он ни в одном глазу, как будто бы вовсе не в нем было и дело (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 135).
>
> Сознав в один миг, что погиб, уничтожился в некотором смысле, что замарал себя и запачкал свою репутацию, что осмеян и оплеван в присутствии посторонних лиц, что предательски поруган тем, кого еще вчера считал первейшим и надежнейшим другом своим, что срезался, наконец, на чем свет стоит… (там же. С. 167).

Персонализация КР может зайти так далеко, что нарушаются грамматические и синтаксические нормы. Тогда получается смешанный тип, который я предлагаю назвать *свободной косвенной речью*[27]. Он имеется:

1) когда в персональной КР экспрессивность и синтаксис ТП передаются настолько миметически, что нарушаются нормы КР,
2) когда КР перенимает основополагающие признаки ПР (кавычки или их эквиваленты, 1-е лицо).

По характеру особенностей, принадлежащих ПР и выходящих за границы КР, можно различить несколько форм свободной косвенной речи. Привожу примеры главным образом из раннего творчества Достоевского, где все указанные разновидности встречаются особенно часто[28].

а. Включение междометий в КР:

⟨Голядкину⟩ показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и — *чудное дело!* — даже что-то сказал ему… (Ф. М. Достоевский. «Двойник» // там же. С. 139).

б. Связь подчинительного союза и вопросительного слова:

И между тем как господин Голядкин начинал было ломать себе голову над тем, *что почему* вот именно так трудно протестовать хоть бы на такой-то щелчок… (там же. С. 185).

в. Употребление в КР личных форм, соответствующих ПР:

Трактирщик сказал, что не *дам* вам есть, пока не *заплатите* за прежнее (Н. В. Гоголь. «Ревизор» // *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. М., 1951. С. 27)[29].

г. Ввод в КР прямой номинации:

Устинья Федоровна… причитала, что загоняли у ней жильца, как цыпленка, и что сгубили его «все те же злые насмешники»… (Ф. М. Достоевский. «Господин Прохарчин» // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 246).

---

[27] Некоторые теоретики употребляют этот термин, который у них фигурирует как перевод понятий *discours indirect libre* или *style indirect libre* (ср. [Хольтхузен 1968: 226], для обозначения НПР. Ср., напр.: [Булаховский 1948: 442—446; Падучева 1996] («свободный косвенный дискурс»). В русском переводе «Словаря лингвистических терминов» Марузо [1960: 252] «свободная косвенная речь» также дается как эквивалент *discours indirect libre* и *erlebte Rede*. Свободную косвенную речь в моем понимании отличает от НПР присутствие в первой эксплицитного указания на передачу чужой речи.

[28] За исключением оговоренных случаев курсив мой. — *В. Ш.*

[29] Этот пример, отмеченный уже Пешковским [1920: 429], Успенский [1970: 49] ошибочно рассматривает как «классический пример» НПР (ср. [Шмид 1971: 129]).

д. Переход от КР к ПР при употреблении

1) кавычек и

2) личных форм ПР:

…потом распознали, будто Семен Иванович предсказывает, что Зиновий Прокофьич ни за что не попадет в высшее общество, а что вот портной, которому он должен за платье, его прибьет, непременно прибьет за то, что долго мальчишка не платит, и что, «наконец, *ты*, мальчишка, — прибавил Семен Иванович, — *вишь*, так *хочешь* в гусарские юнкера перейти, так вот не *перейдешь*, гриб *съешь*, а что вот *тебя*, *мальчишку*, как начальство узнает про все, возьмут да в писаря отдадут…» (там же. С. 243) .

е. Переход от КР к ПР при употреблении

1) частиц *мол*, *дескать*, *-де* и

2) личных форм ПР:

Тут господин Прохарчин даже признался, что он бедный человек; еще третьего дня у него, дерзкого человека, занять хотел денег рубль, а что теперь не займет, чтоб не хвалился мальчишка, что вот, *мол*, как, а жалованье у *меня-де* такое, что и корму не купишь… (там же. С. 243).

ж. Переход от КР к ПР при употреблении

1) кавычек (или частиц *мол*, *дескать*, *де*) и

2) при сохранении личных форм КР:

Устинья Федоровна завыла совсем, причитая, что «уходит жилец и рехнулся, что умрет *он* млад без паспорта, не скажется, а *она* сирота, и что *ее* затаскают» (там же. С. 255).

Свободная косвенная речь, как правило, связана с желанием нарратора привести речь персонажа как можно непосредственнее, не отказываясь при этом от признаков своего нарраториального присутствия. Активизированное таким образом присутствие двух текстов нередко употребляется в целях иронического освещения слов и смысловой позиции персонажа. Процесс возникновения свободной косвенной речи из крайней персонализации КР и стремление иронического нарратора к полному воспроизведению ТП в рамках КР отчетливо видны в следующем примере из «Войны и мира»:

Княгиня ⟨Лиза Болконская⟩… сообщила, что она все платья свои оставила в Петербурге и здесь будет ходить бог знает в чем, и что Андрей совсем переменился, и что Китти Одынцова вышла замуж за старика, и что есть жених для княжны Марьи pour tout de bon, но что об этом *поговорим* после (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 9. С. 120).

## Несобственно-прямая речь: история исследования в России

Самое важное, и при этом сложное, проявление текстовой интерференции — это НПР[30]. Это явление в русском языке уже в конце XIX века было предметом описания: Козловский [1890: 3] характеризует его как «превращение так называемой „чужой речи“ (прямой или косвенной) в речь самого автора». Основополагающее (не только для русского языка) исследование НПР (и других явлений текстовой интерференции) — книга В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» [1929]. Структурные признаки НПР освещаются в некоторых работах 1930-х годов. Так, С. Г. Бархударов [1935] пишет о «передаче внутренней речи героя и авторской оценки», а А. В. Алексеева [1937] о «перекрещивании речевых линий автора и героя»[31]. Особенная роль в исследовании структуры и истории НПР принадлежит работам В. В. Виноградова о стиле русской прозы [1936а; 1936б; 1939]. В 1940—1950-е годы формы и функции НПР в творчестве отдельных писателей исследуются в работах В. Б. Бродской [1949], Н. Ю Шведовой [1952], И. И. Ковтуновой [1953; 1955], Е. Л. Ронина [1955], Н. С. Поспелова [1957][32]. При сравнении работ 1940—1950-х годов выделяются две основные концепции:

1. НПР — это третий (наряду с прямой и косвенной речью), самостоятельный способ передачи слов и мыслей изображаемых персонажей[33].
2. НПР — это смешение авторской речи с речью того или иного персонажа, «совпадение двух речевых планов, двух речевых стихий» [Ковтунова 1953: 18].

---

[30] Вопреки мнению некоторых исследователей (ср. особенно: [Банфильд 1973]), НПР не ограничивается литературой, но встречается также и в повседневной коммуникации. Ср.: «Он не мог сделать это дело. У него было столько хлопот поважнее!» Содержание и форма этих высказываний могут, в зависимости от контекста, принадлежать не говорящему, а тому лицу, о котором говорится. Возникновение НПР в бытовом контексте подчеркивают: [Шпитцер 1928б; О. Лерх 1928]. О роли НПР в бытовой речи, в парламентской речи и в журналистском употреблении (как письменном, так и устном) см.: [Паскаль 1977: 18—19, 34, 57; МакХейл 1978: 282].

[31] О той и другой работе см.: [Соколова 1968: 11]. Там же, с. 10—22, дается обзор дальнейших русских исследований того времени.

[32] В противоположность концепции «переплетения голосов автора и героя», Ронин и Поспелов видят специфичность НПР в том, что «за персонажа говорит и думает автор; именно перевоплотившийся в героя автор, а не герой и автор одновременно» [Ронин 1955: 108].

[33] Этой концепции придерживаются, напр.: [Гурбанов 1941; Канонькин 1947; Калугина 1950; Левин 1952; 1954; Поспелов 1957].

В большинстве работ обе концепции более или менее явно сосуществуют, и только И. Ковтунова [1953] настаивает на правильности исключительно второго подхода.

Попытку новой систематизации предпринимает А. А. Андриевская [1967], различающая многообразные проявления НПР по четырем «лингвостилистическим» критериям: 1) по передаваемому содержанию, 2) по формальной организации, 3) по качественно-количественному соотношению элементов автора и персонажа и 4) по морфологическим и синтаксическим средствам. Общий признак всех разновидностей НПР — это, по Андриевской, «речевая контаминация автора и персонажа».

Второй новый фундаментальный вклад в изучение НПР после Волошинова представляет собой книга Л. А. Соколовой [1968]. Критически синтезируя русские и более ранние немецкие работы, Соколова определяет прием (который у нее имеет название «несобственно-авторская речь») — вслед за И. Ковтуновой — не как синтаксическую конструкцию, ставящуюся в один ряд с ПР и КР, а как «способ изложения, совмещающий субъектные планы автора и героя». Наряду с анализом морфологических и синтаксических средств, «выделяющих» НПР из «авторского контекста» и «включающих» НПР в него, главное достижение этой работы состоит в том, что в ней подробно рассматриваются «основные стилистические возможности» НПР и причины ее употребления. Некоторая слабость работы Соколовой заключается в том, что «несобственно-авторская речь» отождествляется с тем общим явлением, которое в настоящей работе называется «текстовая интерференция». В работе Соколовой не различаются основные виды этого явления, такие как прямая номинация, КР, свободная косвенная речь, НПР, не описаны и основные типы НПР. Отнесение разнообразных проявлений к одному общему понятию снижает значимость функционального анализа.

## Несобственно-прямая речь: определение

НПР — это проявление более общего явления текстовой интерференции. От других проявлений текстовой интерференции она отличается следующими свойствами.

1. В отличие от прямой номинации и определенных разновидностей свободной косвенной речи, НПР не выделяется из повествовательного текста графически (кавычками, тире, курсивом и т. п.) или частицами *мол*, *дескать*, *-де*.

2. В отличие от тех типов свободной косвенной речи, в которых употребляются личные формы, соответствующие ПР, в НПР адресант, адресат и объект обозначаются грамматическими формами 3-го лица.
3. В отличие от КР, НПР не предваряется вводящим предложением и не маркируется включенными в нее или следующими за ней словами речи (мысли, восприятия или чувства); ее синтаксическая конструкция не зависит от подчиняющих союзов. Принадлежность передаваемых высказываний, мыслей, восприятий и т. д. к ТП никакими эксплицитными знаками не обозначается.
4. По предыдущим разграничениям НПР сливается с ТН. Но от ТН НПР отличается тем, что она передает высказывания, мысли, восприятия и т. д. не нарратора, а того или иного персонажа. Это сказывается в том, что при неполной нейтрализации оппозиции текстов по крайней мере признаки 1 (тема) и 2 (оценка) указывают на (в дальнейшем ⇒) ТП.

Итак, определим НПР следующим образом: *НПР — это отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача ТП не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводящими словами (или их эквивалентами)*.

В НПР признак 3 (лицо) ⇒ ТН. Из других признаков при неполной нейтрализации оппозиции текстов по крайней мере признаки 1 (тема) и 2 (оценка) ⇒ ТП. Нередко ТП присутствует еще в других признаках: 5 (дейктики), 6 (языковая функция), 7 (лексика), 8 (синтаксис). Чем больше признаков ⇒ ТП, тем более явно НПР выделяется из повествовательного текста. Но когда оппозиция текстов нейтрализована во всех признаках, НПР становится неотличима от окружающего повествовательного текста.

### Несобственно-прямая речь в русском языке: типология

Данное определение покрывает широкий диапазон явлений. Поскольку присутствие ТН и ТП сильно варьируется, можно было бы установить необозримо большое количество типов НПР. Мы сосредоточимся только на самых важных. Их классификация основана на наличии признаков, сближающих НПР или с ТН, или с ТП.

*1. Основной тип (тип А) НПР*

Основной тип (тип А) НПР в русском языке отличается употреблением времен ТП (признак 4 ⇒ ТП). Это наиболее однозначно маркированная, в качестве передачи чужой речи, разновидность НПР. Вот ее идеальная схема:

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | x | | | | | |
| ТП | x | x | | x | x | x | x | x |

Привожу примеры употребления разных времен глагола, соответствующих всякий раз ТП:

а. настоящее время ТП

Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!.. (Ф. М. Достоевский. «Двойник» // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 229).

б. прошедшее время ТП

Увы! он это давно уже предчувствовал! (там же.)

Когда НПР содержит настоящее время ТП в повествовательном тексте, где нарратор изредка пользуется настоящим нарративным или настоящим гномическим, оппозиция ТН и ТП нейтрализована. О нейтрализации можно также говорить, когда прошедшее ТП нельзя отличить от прошедшего нарративного.

*2. Второй тип (тип Б) НПР*

Второй тип (тип Б) НПР в русском языке отличается употреблением прошедшего нарративного (признак 4 ⇒ ТН). Таким образом, НПР еще больше приближается к повествовательному тексту[34]. Идеальная схема этого типа,

[34] В немецком языке этот тип, где признак 4 ⇒ ТН, является основным. Ср. процитированные выше примеры: «Aber am Vormittag *hatte* sie den Baum zu putzen. Morgen *war* Weihnachten» — «Unter ihren Lidern *sah* sie noch heute die Miene vor sich…». НПР, где признак 4 ⇒ ТП, встречается в немецком языке довольно редко. Л. Шпитцер [1923a] отделяет от «erlebte Rede» (признак 4 ⇒ ТН) разновидность, которую он называет «псевдообъективная мотивировка» (*pseudoobjektive Motivierung*), где употребляется настоящее время, большею частью гномического характера. О «псевдообъективой мотивировке» см. [Бахтин 1934—35: 118].

встречающегося в русской литературе не реже основного, выглядит следующим образом:

| | 1. тема | 2. оценка | 3. лицо | 4. время | 5. указ. | 6. функц. | 7. лекс. | 8. синт. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ТН | | | x | x | | | | |
| ТП | x | x | | | x | x | x | x |

Привожу пример опять из «Двойника»:

> Все было так натурально! И было отчего сокрушаться, бить такую тревогу! (там же. С. 156).

Прошедшее время в данном примере не обозначает прошлое персонажа, а является прошедшим нарративным. Но если прошедшее ТП не поддается различению с прошедшим нарративным, оппозиция текстов по отношению к признаку времени нейтрализована.

Нередко оба типа НПР чередуются в одном и том же тексте. Это происходит и в «Двойнике». В следующей цитате тип А подчеркивается мною простой линией, тип Б — двойной:

> Конечно, на дворе ходило много посторонних людей, форейторов, кучеров; к тому же стучали колеса и фыркали лошади и т. д.; но все-таки место было удобное: заметят ли, не заметят ли, а теперь по крайней мере выгода та, что дело происходит некоторым образом в тени и что господина Голядкина не видит никто; сам же он мог видеть решительно все (там же. С. 219).

### *3. Несобственно-прямое восприятие*

Если нарратор передает восприятие персонажа, не облекая передачу в формы выражения, свойственные персонажу, то получается разновидность НПР, которую я предлагаю назвать, по аналогии с понятиями, принятыми в западной нарратологии[35], *несобственно-прямым восприятием*. Эта форма была в России описана как «создание образов непосредственного восприятия» [Шлыкова 1962] и как «изображение, с позиции переживающего их лица, каких-либо моментов и отрывков действительности, „бытия“ немой природы, любых явлений из области „объективно-внеположенного“, могущего стать предметом субъективной реактивности человека, не всегда обязательно оформляющегося в речевом, ни даже внутренне речевом акте» [Андриев-

[35] В. Бюлер [1937: 131, 153] противопоставляет *erlebte Rede* и *erlebte Wahrnehmung*, Б. Фер [1938] различает *substitionary speech* и *substitionary perception.*

ская 1967: 9]. Несобственно-прямое восприятие имеется уже тогда, когда только признаки 1 (тема), 2 (оценка) ⇒ ТП, а все остальные ⇒ ТН (или нейтрализованы).

Эта форма часто фигурирует опять же в «Двойнике», где она способствует псевдообъективности повествования. Она встречается там, где нарратор передает восприятие Голядкиным его двойника, не окрашивая повествовательного текста отчетливыми стилистическими или экспрессивными признаками, указывающими на персонажа как на воспринимающего:

> Прохожий быстро исчезал в снежной метелице. ⟨…⟩ Это был тот самый знакомый ему пешеход, которого он, минут с десять назад, пропустил мимо себя и который вдруг, совсем неожиданно, теперь опять перед ним появился… Незнакомец остановился действительно, так шагах в десяти от господина Голядкина, и так, что свет близ стоявшего фонаря совершенно падал на всю фигуру его, — остановился, обернулся к господину Голядкину и с нетерпеливо озабоченным видом ждал, что он скажет (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 140—141).

Такая лжеобъективность вызывает как раз тот эффект, что читатель не сразу догадывается о настоящей природе двойника и не сразу понимает онтологию этой повести, которая на первый взгляд остается в романтической традиции реальной фантастики.

### Несобственно-прямой монолог

Внутренний монолог может передаваться также в шаблоне НПР. Тогда получается *несобственно-прямой монолог*, который может проявляться или как тип А (признак 4 ⇒ ТП), или как тип Б (признак 4 ⇒ ТН). Тип А представлен в следующем отрывке из внутреннего монолога Андрея Болконского:

> И вот та счастливая минута, тот Тулон, которого так долго ждал он, наконец представляется ему. Он твердо и ясно говорит свое мнение и Кутузову, и Вейротеру, и императорам. Все поражены верностью его соображения, но никто не берется исполнить его, и вот он берет полк, дивизию, выговаривает условие, чтоб уже никто не вмешивался в его распоряжения, и ведет свою дивизию к решительному пункту и один одерживает победу. ⟨…⟩ Диспозиция следующего сражения делается им одним. Он носит звание дежурного по армии при Кутузове, но делает все он один. Следующее сражение выиграно им одним. Кутузов сменяется, назначается он… (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 9. С. 323—324).

Тип А представлен и в следующих размышлениях Пьера Безухова. Прошедшее время в НПР здесь соответствует не прошедшему нарративному, а прошедшему ТП:

Разве не он всей душой желал то произвести республику в России, то самому быть Наполеоном, то философом, то тактиком, победителем Наполеона? Разве не он видел возможность и страстно желал переродить порочный род человеческий и самого себя довести до высшей степени совершенства? Разве не он учреждал школы, больницы и отпускал крестьян на волю?

А вместо всего этого — вот он, богатый муж неверной жены, камергер в отставке, любящий покушать, выпить и, расстегнувшись, побранить слегка правительство, член московского Английского клуба и всеми любимый член московского общества (там же. Т. 10. С. 294—295).

В качестве примера несобственно-прямого монолога типа Б приведу одно из размышлений Голядкина:

Впрочем, действительно, было от чего прийти в такое смущение. Дело в том, что незнакомец этот показался ему теперь как-то знакомым. Это бы еще все ничего. Но он узнал, почти совсем узнал теперь этого человека. Он его часто видывал, этого человека, когда-то видывал, даже недавно весьма; где же бы это? уж не вчера ли? Впрочем, и опять не в том было главное дело, что господин Голядкин его видывал часто; да и особенного-то в этом человеке почти не было ничего, — особенного внимания решительно ничьего не возбуждал с первого взгляда этот человек. Так, человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные, и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные достоинства, – одним словом, был сам по себе человек (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 141).

В этом монологе прошедшее время обозначает или прошлое, или настоящее персонажа.

Несобственно-прямой монолог может колебаться между типами А и Б, как это имеет место в следующем отрывке из «Шинели» Гоголя (простая линия — тип А, двойная — тип Б):

Как же, в самом деле, на что, на какие деньги ее [т. е. шинель. — *В. Ш.*] сделать? Конечно, можно бы отчасти положиться на будущее награждение к празднику, но эти деньги давно уж размещены и распределены вперед. Требовалось завести новые панталоны, заплатить сапожнику старый долг за приставку новых головок к старым голенищам, да следовало заказать швее три рубахи да штуки две того белья, которое неприлично называть в печатном слоге, — словом, все деньги совершенно должны были разойтися; и если бы даже директор был так милостив, что вместо сорока рублей наградных определеил бы сорок пять или пятьдесят, то все-таки останется какой-нибудь самый вздор, который в шинельном капитале будет капля в море (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 3. М., 1938. С. 153).

### Несобственно-прямая речь в диегетическом повествовании

По мнению некоторых исследователей [В. Бюлер 1937: 66; К. Мейер 1957: 25, 30; Хамбургер 1957; 1968], НПР невозможна в диегетическом повествовании. Однако этот вывод был убедительно опровергнут рядом конкретных примеров[36].

В диегетическом повествовании оппозиция текстов ТН и ТП чаще бывает нейтрализована, чем в недиегетическом. Признак 3 (лицо) для различения текстов отпадает совсем: как ТН, так и ТП употребляют для обозначения персонажа (т. е. повествуемого «я») формы 1-го лица. Как правило, также нейтрализована оппозиция по отношению к признаку 7 (лексика). При помощи остающихся оппозиций можно различить ТН и ТП только тогда, когда речь идет о диегесисе. Для дифференциации высказываний повествуемого «я» и комментариев повествующего «я» отпадают признаки, различающие ТН и ТП по отношению к диегесису: 4 (время), 5 (дейктики), 6 (языковая функция) и 8 (синтаксис). Поэтому только тема (признак 1) и оценка (признак 2) позволяют сделать вывод о говорящей инстанции.

Рассмотрим отрывок из повести «Ася» И. С. Тургенева:

> «Я поступил по совести», — уверял я себя… *Неправда! Разве я точно хотел такой развязки? Разве я в состоянии с ней расстаться? Разве я могу лишиться ее?* «Безумец! безумец!» — повторял я с озлоблением… (*Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 195. Курсив мой. — *В. Ш.*).

Выделенное курсивом высказывание — это НПР основного типа (признак 4 ⇒ ТП). Но этот вывод позволяют сделать только тематические и оценочные симптомы. Даже экспрессивность, обычно надежный указатель ТП, здесь этой роли играть не может, потому что ТН также обладает чертами экспрессивности, о чем свидетельствуют следующие вопросы нарратора к самому себе:

> И я сам — что сталось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? (там же. С. 200)

Начиная с «Капитанской дочки», в русской литературе можно найти немалое количество произведений, в которых НПР служит инсценировке более раннего «я» нарратора. Одно из диегетических произведений, где НПР играет решающую роль, — это «Подросток». Аркадий Долгоруков нередко инсценирует в НПР свои душевные ситуации, которые имели место полгода

---

[36] [Тодеманн 1930: 154—155; Соколова 1968: 36—38; Кон 1969; Герсбах-Бэшлин 1970: 21—22; Шмид 1973: 60—62; Штанцель 1979: 278—284]. В приводимых учеными примерах речь идет о передаче текста не третьих лиц, а повествуемого «я».

тому назад. Сначала приведем пример НПР основного типа (признак 4 ⇒ ТП):

> Я был бесконечно изумлен; эта новость была всех беспокойнее: *что-то вышло, что-то произошло, что-то непременно случилось, чего я еще не знаю!* (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 254. Курсив мой. — *В. Ш.*)

Присутствие ТП едва ли ощутимо, если ТП передается в НПР второго типа (признак 4 ⇒ ТН):

> Но слава богу, документ все еще оставался при мне, все так же зашитый в моем боковом кармане; я ощупал его рукой — там! Значит, стоило только сейчас вскочить и убежать, а стыдиться потом Ламберта нечего было: Ламберт того не стоил (там же. С. 420).

Иногда вопросы нельзя окончательно отнести к повествуемому или повествующему «я»:

> Что, неужели не обидела меня эта женщина? От кого бы перенес я такой взгляд и такую нахальную улыбку без немедленного протеста, хотя бы глупейшего, — это все равно, — с моей стороны? (там же. С. 35).

## Несобственно-авторское повествование

Начиная с «Евгения Онегина» повествовательный текст во многих произведениях местами содержит лексические единицы, оценки, стилистическую окраску, которые характерны не для нарратора, а для персонажа (или для его социальной среды). Примеры такой частичной персонализации — процитированные выше (гл. III) отрывки из «Скверного анекдота» и «Скрипки Ротшильда»[37]. В «Скрипке Ротшильда» создается впечатление, будто нарратор «заражается» ТП. Л. Шпитцер [1923б] и называет такое явление «заражением» (*Ansteckung*). Если персональные признаки не отражают *актуальное* в данный момент состояние персонажа, а воспроизводят *типичные* для ТП оценки и слова (как это имеет место в «Скверном анекдоте»), то можно говорить не о «заражении», а о скрытом, завуалированном *цитировании*[38]. Ту и другую форму следует четко отделять от прямой номинации, выделяемой кавычками или курсивом из повествовательного контекста. Если в прямой номинации отсылка к ТП подчеркнута, то в «заражении» и цитировании завуалирована.

---

[37] См. указания в комментариях Д. Чижевского [1953: XXIV] и В. Набокова [1964] на *quoted speech* или *reported speech* в «Онегине».

[38] О понятии «цитация», или «цитирование», ср. [Вежбицка 1970; Падучева 1996: 354—361].

Проникновение в повествовательный текст (актуальных или типичных) черт ТП приводит к особому типу текстовой интерференции, называемому Н. А. Кожевниковой [1971; 1994: 206—248] *несобственно-авторским повествованием* (НАП). Чем отличается НАП от НПР? НПР — это передача ТП в повествовательном тексте, более или менее нарраториальная трансформация ТП; НАП — повествование нарратора, заражающегося местами словоупотреблением и оценками персонажа или воспроизводящего их в более или менее завуалированной цитате. НПР и НАП выполняют разные структурные задания: «НПР — прием передачи речи героев, НАП — способ описания и повествования» [Н. Кожевникова 1971: 105]. Признак 1 (тема) в НПР ⇒ ТП, а в НАП ⇒ ТН[39].

Отрываясь от актуального внутреннего состояния персонажа и от конкретной ситуации его внутренней речи, НАП может опередить появление в тексте носителя соответствующей точки зрения [Н. Кожевникова 1994: 243], о чем свидетельствует процитированное выше начало «Скрипки Ротшильда». Подобную ситуацию мы находим и в рассказе Чехова «Студент»:

> Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 8. С. 306).

В прозе позднего Чехова персональная точка зрения влияет на повествовательный текст глубже и тоньше, чем это было в рассказах конца 80-х — первой половины 90-х годов, где преобладала НПР. Персональный стиль позднего Чехова характеризуется А. П. Чудаковым [1971: 98] на примере отрывка из «Дамы с собачкой»:

> Описание дано полностью в формах языка повествователя и нигде не переходит в несобственно-прямую речь. Но на это объективное воспроизведение событий как бы накладывается отпечаток эмоционального состояния героев.

В конечном счете НАП у позднего Чехова производит впечатление полного внедрения повествования в сферу персонажей.

Особенную роль НАП играет в русской прозе 1960—1980-х годов, в произведениях Ю. Трифонова, В. Шукшина, С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Тен-

---

[39] Разумеется, и НПР является в конечном счете высказыванием нарратора, служащим описанию и повествованию. Поэтому нельзя согласиться с мнением Е. Падучевой [1996: 355, 360), что если в «цитировании» (т. е. в НАП) «субъектом речи остается сам повествователь», то в НПР нарратор «полностью устраняется из высказывания в пользу персонажа». Нарратор и в НПР (того и другого типа) остается «на сцене», говоря метафорой Падучевой.

дрякова, В. Пановой[40]. Ключевым произведением, воскресившим эту форму, которая в 1940—1950-х годах практически не встречалась, стала повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (написана в 1959, опубликована в 1962 г.).

> Никак не годилось с утра мочить валенки. А и переобуться не во что, хоть и в барак побеги. Разных порядков с обувью нагляделся Шухов за восемь лет сидки: бывало, и вовсе без валенок зиму перехаживали, бывало, и ботинок тех не видали, только лапти да ЧТЗ (из резин обутка, след автомобильный). Теперь вроде с обувью подналадилось… (*Солженицын А. И.* Малое собр. соч. Т. 3. М., 1991. С. 10).

Этот отрывок явно выдержан не в НПР. Здесь не излагается актуальная внутренняя речь или воспоминание героя, а звучит голос нарратора, который максимально приближается к оценочному и языковому кругозору героя, воспроизводя отдельные стилистические черты ТП.

Близость повествования к ТП бывает в НАП иногда так велика, что создается впечатление, будто нарратор как руководящая повествованием инстанция, предоставляя нарративную функцию персонажу, «сходит со сцены» и сам персонаж превращается в нарратора. Но это только так кажется. На самом деле нарратор и здесь остается хозяином повествования.

Хотя НПР и НАП представляют собой разные структуры, их не везде можно четко разграничить, особенно тогда, когда персональные элементы, соответствующие актуальному состоянию персонажа, уплотняются. Так, заключительные предложения повести «Один день Ивана Денисовича» можно толковать и как передачу актуального душевного состояния засыпающего персонажа, резюмирующего происшествия дня, т. е. как НПР, и как оторванные от актуальной ситуации мышления слова нарратора, подытоживающего «удачи» Шухова, т. е. как НАП:

> Засыпал Шухов, вполне удоволенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цесаря и табачку купил. И не заболел, перемогся.
>
> Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый (там же. С. 111).

[40] О «несобственном повествовании» (*uneigentliches Erzählen*), т. е. НАП, в русской прозе поздних 1950—1960-х годов см.: [Хольтхузен 1968]. О НПР и НАП в русской прозе 1960—1970-х гг. см.: [Н. Кожевникова 1977; Шмид 1979: 79—84].

## Функции несобственно-прямой речи и несобственно-авторского повествования

У истоков изучения функций текстовой интерференции стоит дискуссия о *style indirect libre*, которая ввелась между женевским лингвистом Шарлем Балли и его ученицей Маргаритой Липс, с одной стороны, и учениками мюнхенского литературоведа Карла Фосслера, с другой, на страницах журнала «Germanisch-romanische Monatsschrift» 1910—1920-х годов[41]. Балли [1912; 1914; 1930] определял *style indirect libre* как «грамматический прием чистого воспроизведения». Как только воспроизводящий делает свои акценты, иронизируя над воспроизводимым, речь идет уже, по мнению Балли, не о *style indirect libre*, а об «оцениваемом воспроизведении» (*reproduction appréciée*), несовместимом с принципиально «объективным» *style indirect libre*. От последнего Балли отделяет все формы, в которых присутствие чужой речи завуалировано. *Style indirect libre* служит, по Балли, исключительно чистому, объективному и явному воспроизведению чужой речи и мысли. Узкая лингвистическая концепция Балли натолкнулась на возражение фосслерианцев, видевших в НПР, прежде всего, прием литературного психологизма. НПР для этой школы *Sprachseelenforschung* оформляет «вчувствование (*Einfühlung*) писателя в создания его воображения» [О. Лерх 1914; Г. Лерх 1922] и способствует непосредственному «переживанию» (*Erleben*) процессов чужого сознания (отсюда термин *erlebte Rede*, созданный Лорком [1921]). При этом фосслерианцы не признавали возможности двуакцентной передачи психических процессов. Полемизируя с Вернером Гюнтером [1928: 83—91], моделировавшим НПР как синтетическую форму, совмещающую две точки зрения, *Innensicht* и *Außensicht*, одновременно «вчувствование» и «критику», Ойген Лерх [1928, 469—471] утверждает:

> НПР как таковая служит только вчувствованию, но не критике одновременно… ⟨…⟩ В НПР автор может, хотя бы на одно мгновение, отождествляться даже с персонажами, которые ему отнюдь не симпатичны или мнения которых он не разделяет… ⟨…⟩ НПР не критика подуманного или сказанного ⟨персонажами⟩, а напротив — полный отказ от выражения своей точки зрения.

Предпочтение текстовой интерференции в европейской и американской литературах XIX—XX веков обосновывалось тем, что эти формы предоставляют писателю возможность непосредственной интроспекции в процессы, происходящие в сознании персонажей [Штанцель 1955; Нейберт 1957]. Но почему же тогда писатели эпохи реализма и модернизма предпочитают как раз смешанные формы, где присутствуют в более или менее завуалированном виде одновременно два текста, а не ПР и прямой внутренний монолог,

[41] Реконструкция дискуссии см.: [Волошинов 1929: 166—188; Долежел 1958].

т. е. формы, сулящие, казалось бы, более аутентичную картину психических процессов?

Причина предпочтения текстовой интерференции прямой речи и тексту нарратора кроется, по всей видимости, в одновременном присутствии в ней двух текстов. Решающий шаг к функциональному рассмотрению сделала Л. Соколова [1968], установив, какими «стилистическими» возможностями обладает «несобственно-авторская речь» (которая в ее терминологии соответствует нашей текстовой интерференции) и в чем заключается ее преимущество перед другими способами изложения (т. е. речью автора и речью персонажей). Констатируя тот факт, что стилистические функции «несобственно-авторской речи» обусловлены возможностью неодинакового совмещения или столкновения субъектных планов автора и героя, она сводит функции этого способа изложения к трем разновидностям:

1. «Несобственно-авторская речь», передавая точку зрения персонажа при сохранении авторской оценки, может выступать как средство «показа духовного развития героя» и «выявления сущности его характера».
2. «Несобственно-авторская речь», передавая оценку автора, может выступать как «сюжетно-композиционное средство для выделения главных мыслей в произведении».
3. «Несобственно-авторская речь», оформляя столкновение точек зрения автора и героя, может выступать как средство создания определенных смысловых или стилистических эффектов, таких как а) разговорный стиль, б) живое, легкое, интригующее повествование в литературе для детей, г) юмористический или сатирический стиль повествования, д) историческая или историко-литературная стилизация.

Исполняя эти задания, «несобственно-авторская речь», по Соколовой, имеет преимущество перед другими способами изложения в том, что она

1) может передавать общее содержание мысли и речи героя, которые он по каким-либо причинам не в состоянии оформить в связной речи,
2) может передавать содержание, не совместимое с привычным содержанием ПР (напр., речь коллектива),
3) стремится к стилистическому разнообразию,
4) выделяет особенности в протекании диалога,
5) может делать акценты на каких-либо фрагментах речи,
6) может использовать неглавные моменты сюжетного развития в целях психологической характеристики героя («несобственно-авторская речь»

бросается в глаза меньше, чем речь персонажа, и является более «экономичной»),

7) может стирать грани между монологической и диалогической речью героев.

При всей основательности этого списка функций нам кажется необходимым остановиться на двух основных функциях текстовой интерференции, не рассматриваемых Соколовой, — *завуалированность* и *двутекстность*.

### Завуалированность и двутекстность

Уже на самом раннем этапе исследования НПР была констатирована ее *неявность*. Теодор Калепки называл этот прием (который его «открыватель», Адольф Тоблер [1887], определил как «своеобразное смешение прямой и косвенной речи») «завуалированной речью» (*verschleierte Rede* [Калепки 1899; 1913]) или «замаскированной речью» (*verkleidete Rede* [Калепки 1928]). Смысл приема заключается, по его мнению, в «формальной попытке автора обмануть читателя» [1913: 613], которая в конечном итоге оборачивается, напротив, вынужденным угадыванием читателем говорящей инстанции[42]. Тем самым Т. Калепки (а вслед за ним и Лео Шпитцер [1923а], Оскар Вальцель [1924] («игра автора в прятки с читателем») и Эрик Лофтман [1929]) указывает на энигматичность, т. е. загадочность, НПР.

Завуалированность НПР активизирует работу читателя и заставляет его обратить внимание на контекст. Обращение к контексту, возвращение к более ранним местам текста и размышление над тем, чей голос, судя по свойствам ТН и ТП, слышен в том или ином отрывке повествовательного текста, нередко являются единственными средствами, позволяющими угадать, кто в данном месте «видит» и «говорит».

Завуалированность характеризует разные виды текстовой интерференции в неодинаковой мере. В прямой номинации и во всех разновидностях КР и свободной косвенной речи графическое выделение или вводящие слова сигнализируют о факте присутствия чужой речи и тем самым никакой загадки не создают. Только участь чужой речи, степень приближения передачи к ТП оставляет сомнение. Тип А НПР по причине его близости к ТП (признак 4 [время] ⇒ ТП) поддается идентификации относительно легко. Зато сложнее обстоит дело с типом Б, где признак 4 ⇒ ТН. Однако при нейтрализации оппозиции ТП и ТН отменяется и относительная узнаваемость НПР того и

[42] Подробно о Тоблере и Калепки см.: [Волошинов 1929: 153—156].

другого типа; они становятся неразличимыми не только друг от друга, но также и от ТН.

Наименее прозрачной формой является НАП. Во многих текстах, выдержанных в НАП, ТП и ТН оказываются неотделимыми друг от друга. Эта слитность их как раз и соответствует основной тематической функции текстовой интерференции, заключающейся в передаче внутренних процессов. ПР или КР представляют собой формы, слишком непосредственно и определенно фиксирующие неопределенные и колеблющиеся психические процессы[43]. Неявность ТП в постоянно меняющемся в своем составе повествовательном тексте соответствует неявности движений сознания.

Упомянутый выше спор о том, служит ли НПР вчувствованию или критике, продолжается по сей день. Падучева [1996: 360] занимает отчетливую позицию в этом споре, четко разграничивая цитирование (т. е. собственно НАП), отличающееся «двухголосием», от «монологической» НПР, где голос персонажа «имеет тенденцию полностью вытеснять голос повествователя». На наш же взгляд, явление одновременного участия двух текстов в одном высказывании, которое лежит в основе НПР, приводит неизбежно к *двуголосости*, или к «двутекстности». С возрастанием дистанции между смысловыми позициями нарратора и персонажа эта двуголосость принимает характер идеологической разнонаправленности, *двуакцентности*. Примером крайне острого столкновения оценочных позиций может служить процитированный выше отрывок из «Скверного анекдота», где каждый эпитет, по Волошинову [1929: 148], является «ареной встречи и борьбы двух… точек зрения».

Двуакцентность делает текст в оценочном отношении амбивалентным. Каждой оценке персонажа противопоставлена нарраториальная критическая позиция. Критика в двуакцентной НПР может быть направлена как на мысли героя, так и в адрес его словоупотребления и стиля. Так, нарратор в «Двойнике» утрирует своеобразную речевую манеру господина Голядкина.

Редукционизм противопоставления у Ж. Женетта «модуса» и «голоса», о котором шла речь в главе о точке зрения (гл. III), сказывается в предложенном М. Бал [1977а: 11] толковании НПР. По мнению исследовательницы, в этой форме налицо не «интерференция текстов нарратора и персонажа» (как утверждает Шмид [1973: 39—79]), а лишь интерференция *текста* (нарратора) и *видения* (персонажа). Таким образом, структура НПР фактически сведена к формуле «видение персонажа + голос нарратора». Но тем самым упускается из виду, что, с одной стороны, НПР стилистически выявляется, как правило, в лексике и синтаксисе, т. е. в «голосе» персонажа, а с другой,

[43] См. характеристику НПР у Бахтина [1934/1935: 133]: «⟨НПР⟩ позволяет сохранить… известную, свойственную внутренней речи недосказанность и зыбкость, что совершенно невозможно при передаче в сухой и логической форме косвенной речи».

что нарратор нередко оставляет на восприятии и словах персонажа следы своей оценки, т. е. своего собственного «видения». Следовательно, в НПР сталкиваются два видения и два голоса, два текста[44].

Двутекстность НПР необязательно приобретает характер двуакцентности. В романтической прозе обычно никакой двуакцентности в НПР не обнаруживается. Рассмотрим отрывок из фрагмента М. Лермонтова «Вадим»:

> Но третья женщина приблизилась к святой иконе, — и — он знал эту женщину!..
>
> Ее кровь — была его кровь, ее жизнь — была ему в тысячу раз дороже собственной жизни, но ее счастье — не было его счастьем, потому что она любила другого, прекрасного юношу, а он, безобразный, хромой, горбатый, не умел заслужить даже братской нежности, он, который любил ее одну в целом божьем мире, ее одну, который за первое непритворное, искреннее «люблю» — с восторгом бросил бы к ее ногам все, что имел, свое сокровище, свой кумир — свою ненависть!.. Теперь было поздно.
>
> Он знал, твердо был уверен, что ее сердце отдано… и навеки. Итак, она для него погибла… и со всем тем, чем более страдал, тем меньше мог расстаться с своей любовью… потому что эта любовь была последняя божественная часть его души, и, угасив ее, он не мог бы остаться человеком (*Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 6. С. 58).

В поздних рассказах Чехова также встречаются несобственно-прямые монологи сугубо одноакцентного характера. По А. П. Чудакову [1971: 103], монологи из «Мужиков» приближаются к той одноакцентной форме из «Кавказского пленника» Пушкина, которую Волошинов [1929: 151] по недостатку в ней «упругости, сопротивления чужой речи», исключает из области НПР, относя ее к «замещенной прямой речи». Недаром Бахтин и Волошинов, сосредоточенные на агональных проявлениях текстовой интерференции, Чехова обходили.

Между одноакцентностью на одном полюсе и иронизирующей над героем двуакцентностью на другом располагается широкий диапазон возможных ценностных отношений. НПР служит и вчувствованию (если не бояться такой психологической метафоры), и критике, но не одновременно, как полагал В. Гюнтер [1928], а в зависимости от соотношения смысловых позиций нарратора и персонажа.

К двуакцентности тяготеют те формы, в которых эксплицитно указывается на присутствие чужого слова. Это — прямая номинация и разновидности свободной косвенной речи, содержащие кавычки или частицы *мол*, *дескать*, *-де*. Но и в НПР того и другого типа двуакцентность широко распространена, равно как и в НАП.

---

[44] Необоснованную критику моей теории в работе Бал разбирает Бронзвар [1981: 197—200].

Двуголосость НПР и НАП еще более усиливает возникающую в результате их завуалированности сложность. Читатель вынужден догадываться не только о том, в каких местах повествовательного текста кроется ТП, но и о том, какую оценочную позицию нарратор занимает по отношению к выражению и содержанию ТП.

# Глава VI

# ВРЕМЕННÁЯ И ВНЕВРЕМЕННÁЯ СВЯЗЬ ЭЛЕМЕНТОВ

## 1. Эквивалентность

### Сходство и оппозиция

Наряду с *временнóй связью* мотивов, обнаруживающейся либо как связь собственно временнáя, либо как причинно-следственная связь, существует еще другой принцип, обеспечивающий связанность повествовательного текста. В рассказах Чехова, например, многие мотивы, являясь лишенными какой бы то ни было сюжетной связи с другими мотивами данного текста, производят впечатление случайного подбора. Но эти же мотивы с другой точки зрения, о которой мы скажем ниже, оказываются отобранными по необходимости[1]. Этот второй, вневременнóй принцип, объединяющий мотивы воедино, есть *эквивалентность*.

Здесь может возникнуть вопрос, не принадлежит ли принцип эквивалентности исключительно поэзии. Ведь Р. О. Якобсон [1960], возводя его в основополагающее начало поэзии, отмечал его только в стихотворных текстах. А если он попадается в повествовательной прозе, то не играет ли он здесь просто второстепенную роль? Эквивалентность как конститутивный прием синтагмы, проекция принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации, т. е. накладывание сходства на смежность — это, по Якобсону, «эмпирический лингвистический критерий» той функции, которую он называет «поэтической»[2]. Но поэтическая функция, определяемая как «установка на сообщение как таковое, установка на сообщение ради него самого»[3], подчеркивает Якобсон, не ограничивается поэзией. Позднее, в «Беседах» с Кристи-

---

[1] Показательно, что А. Чудаков свой известный тезис о принципе «случайностности» в прозе Чехова [Чудаков 1971] позднее исправил, допуская сосуществующий принцип, придающий мотивам, отобранным, казалось бы, совсем случайно, «поэтическую необходимость» [Чудаков 1973; 1986: 192—193].

[2] Решающее определение гласит в оригинале: «What is the empirical linguistic criterion of the poetic function? ⟨…⟩ *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.* Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» ([Якобсон 1960: 358[ курсив в оригинале).

[3] «…the set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake» [Якобсон 1960: 356].

ной Поморской, на вопрос, существует ли в отношении параллелизма некая строгая граница между *versus* и *provorsa*, т. е. между стихом и прозой, Якобсон повторяет: «Роль параллелизма далеко не ограничивается пределами стихотворной речи» [Якобсон и Поморска 1980: 523]. Однако, как заметил Якобсон, «между стихотворным и прозаическим параллелизмом кроется знаменательное иерархическое различие». В поэзии стих «диктует самый склад параллелизма», строй стиха (просодическая структура, мелодическое единство и повторность строки с ее составными метрическими частями) «подсказывает параллельное расположение элементов грамматической и лексикальной семантики» и «неизбежно звук верховодит значением». В прозе же, наоборот, первенство в организации параллельных структур принадлежит «семантическим единицам различной емкости». Здесь параллелизм сказывается «в сюжетном построении, в характеристике субъектов и объектов действия и в нанизывании мотивов повествования». Художественная проза занимает, по Якобсону, «промежуточное положение» между «поэзией как таковой» и обыкновенным, практическим языком, и ее анализ, как и анализ каждого промежуточного явления, труднее, чем исследование явлений полярных (там же).

Эквивалентность означает «равноценность», «равнозначность», «равнозначимость», т. е. равенство по какой-либо ценности, по какому-либо значению. В повествовательной прозе такая ценность и такое значение представляют собой либо *тематический признак* повествуемой истории, объединяющий тематические единицы независимо от любых временных или причинно-следственных связей, либо *формальные признаки*, выступающие на различных уровнях нарративной структуры.

Эквивалентность включает в себя два типа отношений: *сходство* и *оппозицию*, т. е. любая эквивалентность подразумевает одновременно и сходство, и оппозицию затрагиваемых элементов. Общее между сходством и оппозицией заключается в том, что соотносимые элементы идентичны по меньшей мере по отношению к одному признаку, а по отношению к другому — неидентичны. Сходство двух элементов $A$ и $B$, наряду с их совпадением в объединяющем признаке $x$, подразумевает их неидентичность по отношению к признаку $y$[4]. Но оппозиция элементов $A$ и $B$ подразумевает, наряду с их неидентичностью, их сравнимость, сопоставимость. Сопоставимость элементов оппозиции всегда основывается на совпадении этих элементов на более общем понятийном уровне, поскольку оппозиции (например, понятий «мужчи-

[4] Полная идентичность элементов, т. е. идентичность элементов в отношении всех заданных текстом признаков, эквивалентностью не является. Поэтому лейтмотивы, основывающиеся на точном повторе мотива, а не на его варьировании, к явлениям эквивалентности не принадлежат.

на» и «женщина» или «рождение» и «смерть») нейтрализуются относительно более абстрактного, более глубокого родового признака (в данных случаях — «человек» или «граница жизни»). Итак, сходство и оппозицию можно определить как связки совпадений и несовпадений относительно тех признаков, которые являются в данном контексте актуализированными[5].

Вопрос о том, принимает ли та или иная эквивалентность форму сходства или форму оппозиции, зависит не от количества тождественных и нетождественных признаков, а исключительно от места, которое соответствующие признаки занимают в иерархии произведения. Иерархизация, которой подвергаются признаки, может быть подвижной, переменной. Если произведение акцентирует признак *x*, в котором два элемента *A* и *B* идентичны, то эквивалентность между *A* и *B* выступает как сходство. В другой фазе может быть актуализирован признак *y*. Если элементы *A* и *B* по признаку *y* неидентичны, то их эквивалентность выступает как оппозиция, независимо от того, в скольких других, неактуализированных признаках они совпадают.

Установление сходства или оппозиции, разумеется, — всегда вопрос интерпретации. Уже решение о том, какие признаки в том или ином тексте являются актуализированными, зависит от точки зрения наблюдателя (о восприятии эквивалентности как герменевтической проблеме см. ниже).

### Соотношение временно́й и вневременно́й связи элементов

Эквивалентность противопоставляет нарративной последовательности повествуемой истории *вневременные* отношения. Она утверждает симультанную, своего рода пространственную соотнесенность элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси текста или на временно́й оси повествуемой истории[6]. Тем самым эквивалентность конкурирует с временны́ми (т. е. темпоральной и причинно-следственной) связями мотивов. Эта конкуренция изображена в следующей схеме:

---

[5] Вопреки предложению Яна ван дер Энга [1978], предусматривающего четыре типа эквивалентности (которая у него называется «оппозиция»), а именно: 1) «аналогии», 2) «параллелизмы», 3) «антитезы» и 4) «вариации», мы придерживаемся, по соображениям бо́льшего удобства, бинарной типологии, которая, к тому же, оправдана дихотомией идентичности — неидентичности элементов по отношению к признакам. Типы 1 и 4 ван дер Энга являются вариантами сходства, типы 2 и 3 — оппозиции. В действительности же можно было бы различать и больше, чем четыре типа эквивалентности. Сам ван дер Энг [1973: 43] допускал существование шести типов.

[6] О пространственности текста, создаваемой вневременны́ми связями, см. влиятельное в американском литературоведении понятие *spatial form* Джозефа Франка [1945; 1981]. В «пространственной форме» элементы связаны уже не временно́й последовательностью, а на основе *juxtapositions* (т. е. эквивалентностей).

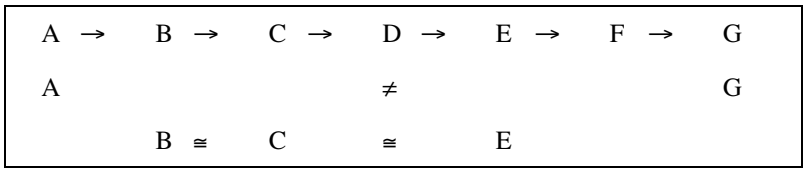



Схема: Первый ряд — временна́я последовательность (→) тематических единиц (A, B, C…). Второй ряд — оппозиция (≠) единиц A и G. Третий ряд — сходство (≅) единиц B и C, C и E.

В каком иерархическом отношении находятся временны́е и вневременны́е связи? Читатель естественным образом сосредоточивается сначала на временны́х отношениях и их логике. Осмысление нарративного текста подразумевает выявление содержащихся в нем изменений. Поскольку мы остаемся в рамках нарративного искусства, соотнесенность элементов во времени доминирует над их вневременно́й соотнесенностью. Преобладание временны́х отношений является конститутивным для всех нарративных текстов. Но изменение исходной ситуации часто бывает не эксплицировано или даже нарочито завуалировано в тексте и поэтому нуждается в реконструкции. При его реконструкции читатель может прибегнуть к эквивалентностям, ибо вневременны́е отношения могут определять временны́е, становясь условием их проявления. Изменение, представляющее собой центральное событие, часто моделируется исключительно оппозицией исходной и конечной ситуаций. Это означает, что событие иногда может быть осмыслено лишь путем анализа вневременны́х отношений.

Примером того, как эквивалентности выражают изменение исходной ситуации, является «Выстрел» (см. схему, с. 170). Сильвио, граф и нарратор объединены в эпизодах 1 и 2 признаком *военной жизни*. Кроме того, в каждом из двух эпизодов имеются сходства между двумя из трех фигур. В эпизоде 2 Сильвио и граф — «буяны», ведущие «шумную и беззаботную жизнь». В эпизоде 1 Сильвио и повествуемое «я» нарратора эквивалентны по общему признаку «романтичности»: Сильвио выступает как загадочный романтический герой, а нарратор склонен предаваться своему «романическому воображению», которое побуждает его видеть в Сильвио «героя таинственной какой-то повести». Во второй главе характеры соотносятся иначе. Со временем персонажи и их отношение друг к другу изменились (между первой и второй фазами дуэли проходит шесть лет, между военной и сельской жизнью рассказчика — пять, между первой фазой дуэли и встречей рассказчика с графом — одинадцать). Нарратор оставил военную службу и сменил «шумную, беззаботную жизнь» в бедном гарнизонном городке на одинокую и пол-

ную забот жизнь в деревеньке. Романтические увлечения юности уступили место хозяйственным заботам о поддержании своего бедного имения. Единственным утешением в его одиночестве оказывается известие о приезде молодой, прекрасной соседки. Его восхищение вызывает теперь не противоречивая загадочность и овеянность тайной, а богатство графа и красота графини. Граф тоже находится в другой жизненной ситуации. Он вышел в отставку, женился и живет со своей красивой молодой женой сельской жизнью помещика-аристократа в богатом поместье. Изменения жизненной ситуации как нарратора, так и графа оформлены в каждом случае при помощи резких оппозиций, причем изменения нарратора и графа обладают отчетливой эквивалентностью (сходством и оппозицией). То, что нарратор и граф объединены развитием (хотя и с разными конечными результатами), подчеркивает отсутствие такого изменения у Сильвио. Только с точки зрения статичности Сильвио можно правильно поставить вопрос о центральном действии новеллы, отказа романтического, казалось бы, мстителя выстрелить в графа.

Явным примером выявления событийности на основе эквивалентностей служат поздние рассказы Чехова, моделирующие жизнь главного героя как цепь эквивалентных эпизодов: «Попрыгунья», «Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Невеста». Вопрос о том, действительно ли тут имеется полноценное событие, например изменение жизненной ситуации, или же это лишь повторение одной и той же ситуации, можно решить, лишь выявив скрытые сходства и оппозиции между эпизодами.

Особенно щекотливым становится вопрос об окончательности пересечения границы в рассказе «Невеста». То, что Саша, беспрестанно побуждающий женщин к уходу, поддается инерции повторения не в меньшей мере, чем вечно играющий на скрипке и постоянно поддакивающий отцу Андрей Андреич, и то, что напоминающий о перевороте жизни советник принадлежит тому же миру косности, что и отвергнутый жених, — это не просто совсем неожиданное открытие, но оно бросает даже некую тень на окончательность ухода Нади. Надино развитие идет дальше развития ее ментора. Но сможет ли она действительно оставить волшебный круг старой жизни, или же ее остановит в конечном счете все та же потребность повторения, господствующая в оставленном ею мире?

Как уже было сказано, преобладание временны́х отношений над вневременны́ми является конститутивным для всех нарративных текстов. Эта иерархия переворачивается с ног на голову в орнаментальной прозе: там временна́я последовательность нередко редуцирована до минимального состояния, где отдельные элементы уже не соединяются в сплошную линию событийного характера. В орнаментализме единство произведения дается не не-

коей нарративной последовательностью, а симультанностью вневременны́х отношений. Там, где симультанность, «пространственность» преобладает над последовательностью, уже не способной создать единство текста, изменяется жанровый характер произведения — «повествовательное» искусство преображается в «словесное»[7].

Как уже было видно на примере «Выстрела», эквивалентность не ограничена литературой модернизма. Известно, какое значение приобретают сходства и оппозиции в произведениях Л. Толстого, который был чужд всяких орнаментальных экспериментов. Рассмотренная нами выше триада сцен в «Анне Карениной» — 1) смерть железнодорожного сторожа, разрезанного колесами поезда «на два куска», 2) образ свирепствующего любовника-убийцы, режущего тело убитого «на куски», 3) смерть Анны Карениной под колесами поезда — свидетельствует об организующей роли эквивалентности в этом, по сути дела, нарративном произведении. В этой связи нелишне напомнить о словах Толстого, высказанных в знаменитом письме Страхову от 1875 г.:

> Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя: а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения. Теперь… для критики искусства нужны люди, которые бы подсказывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. С. 268—269).

В «лабиринт сцеплений» входит не в последнюю очередь и прием тематической и формальной эквивалентности.

Со словами Толстого перекликаются высказывания В. Шкловского о смысловой роли сцеплений в художественной литературе, обобщающие результаты анализа рассказов Чехова и драм Шекспира:

---

[7] О понятии «словесное искусство» (*Wortkunst*) и о реконструированном из теории формалистов его антониме «повествовательное искусство» (*Erzählkunst*), образующем в паре со «словесным искусством» весьма плодотворную дихотомию, см.: [Ханзен-Лёве 1982; 1983; 1984]; см. также: [Шмид 2008г].

Через сопоставления-противоречия художник добирается до сущности предмета. ⟨…⟩ Через остроумное противопоставление открывается сущность взаимоотношений людей [Шкловский 1953: 349].

Задачей художественного произведения является передача жизни через создание таких сцеплений и выявление таких противоположностей, которые выясняют сущность предмета [Шкловский 1966: 86].

## 2. Тематические и формальные эквивалентности

### Типы эквивалентности

В повествовательной прозе важно различение тематических и формальных эквивалентностей.

Тематическая эквивалентность основывается на актуализированном *тематическом* признаке, т. е. на отобранном для данной истории *свойстве*, объединяющем два (или несколько) элементов *истории*[8]. Тематические скрепы представляют собой в нарративном тексте первичную форму эквивалентности, образовывая основные отношения семантического построения, ось, на которой формальные эквивалентности «выкристаллизовываются».

Второй, в нарративном тексте вторичный, тип — это формальная эквивалентность, основывающаяся не на тематическом, а на *формальном* признаке.

По нарративной субстанции тематическая эквивалентность распадается на эквивалентности *персонажей, ситуаций и действий*.

Сложная, динамическая *эквивалентность персонажей* имеется в рассказе Чехова «Толстый и тонкий». Несмотря на оппозицию героев в признаках *фигура* и *питание*, сначала преобладает сходство: «Оба были приятно ошеломлены»[9] — толстый и тонкий узнают друг в друге друзей детства. После обнаружения различия в социальном ранге эквивалентность принимает противоречивую форму. Если поведением тонкого руководит одно лишь различие в чине, то толстый продолжает подчеркивать объединяющее: «Мы с тобой друзья детства — и к чему тут это чинопочитание!» (там же. С. 251). Отмена в сознании тонкого первоначального сходства связана с некоторым перераспределением веса между двумя сторонами. Фраза, подчеркивающая в начале сходство друзей детства («Оба были приятно ошеломлены»), перефразируется в последнем предложении таким образом, что сам признак сходства перемещается на другие фигуры; он уже не уравнивает толстого и тонкого, но, перемещаясь к чаше весов тонкого, подчеркивает его сходство с

[8] Разумеется, тематические свойства могут относиться также к истории повествования.

[9] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 2. С. 250.

собственной семьей: «Все трое были приятно ошеломлены». Тем самым создается нарративный каламбур — не только сам по себе, но даже вместе с женой, сыном, чемоданами, узлами и «кар-*тонк*-ами» *тонк*ий оказывается имеющим меньше веса, чем толстый.

Эквивалентности *ситуаций* и *действий* делятся на *изоперсональные* (т. е. относящиеся к тому же персонажу) и *гетероперсональные* (относящиеся к разным персонажам). Рассмотрим это на примерах «Повестей Белкина» и рассказов Чехова:

1. *Изоперсональная* эквивалентность *ситуаций* нам известна по «Выстрелу»: скучная сельская жизнь повествуемого «я» во второй главе состоит в эквивалентности с его однообразной военной жизнью в первой. С точки зрения внешней ситуации эта эквивалентность проявляется как оппозиция (признак: *условия жизни*), по отношению к внутренней ситуации — как сходство (признак: *однообразие*). Сильвио и повествуемое «я» сходны по признаку *военная жизнь* и *романтичность*, но противопоставлены по признаку *возраст* и *способность к развитию*. В «Толстом и тонком» имеется изоперсональная оппозиция между болтливым, самоуверенным тонким перед «открытием» и заикающимся, хихикающим, пресмыкающимся им же после «открытия».

2. Для иллюстрации *гетероперсональной* эквивалентности *ситуаций* можно также обратиться к «Выстрелу». Сельская жизнь графа и повествуемого «я» сходны по некоторым признакам (*отставка*, *остепенение*), но в то же самое время стоят в оппозиции по отношению к другим существенным признакам: граф проводит медовый месяц в богатом поместье, нарратор же живет в бедном имении одинокой скучной жизнью. В «Толстом и тонком» гетероперсональная эквивалентность ситуаций образуется соотношением предложений «Оба были приятно ошеломлены» — «Все трое были приятно ошеломлены».

3. Примером *изоперсональной* эквивалентности *действий* могут служить шестикратный не-выстрел Сильвио или три приезда нарратора на одну и ту же станцию в «Станционном смотрителе».

4. Центральная *гетероперсональная* эквивалентность *действий* имеется в каждой из «Повестей Белкина»: выстрелы графа и Сильвио, участь Владимира и Бурмина во время метели («Метель»), разные способы «платежа долга» у немецких ремесленников и русского гробовщика («Гробовщик»), неосознанное дублирование действий Минского Самсоном Выриным, который после открытия обмана «тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик» («Станционный смотритель»), игра в литературные роли («Барышня-крестьянка»).

Гетероперсональная эквивалентность действий играет важную роль в рассказах Чехова. Как и в эквивалентности ситуаций здесь за явным сходством действий часто кроется глубокий контраст, и наоборот — противоположное нередко оказывается вполне совместимым. Примером тому, что за находящейся на переднем плане оппозицией имеется сходство действий, может служить «Черный монах». Молодой ученый Коврин и страстный садовник Песоцкий олицетворяют, как кажется на первый взгляд, противоположные образы жизни и мышления. Но если присмотреться, то можно увидеть, что их эквивалентность принимает скорее форму сходства. Образ мышления и того и другого определяется манией величия и презрением к посредственности. Мало того — статьи Песоцкого о садоводстве обнаруживают, как устанавливает именно Коврин, «почти болезненный задор» и «повышенную чувствительность», объединяющие, в свою очередь, их автора со сходящим с ума молодым ученым.

Сходство противоположного наблюдается и в «Крыжовнике». Нарратор вставной истории Иван Иваныч утверждает жизненные ценности, кажущиеся противоположными ценностям его брата Николая. Оппозиция братьев обнаруживается в оценке крыжовника — воплощения осуществленной наконец Николаем мечты о жизни в деревне. Если Николай смакует крыжовник с жадностью, хваля его вкус, то Иван находит, что было жестко и кисло. В представлении Ивана его от брата отделяет пропасть, которую он описывает посредством пушкинских понятий — «тьма истин» и «возвышающий нас обман». Однако, если Иван, ссылаясь на свой возраст, — ему, правда, только 47 лет — отказывается делать практические выводы из своих познаний для самого себя и уступает задачу делать добро молодым людям, отношение братьев предстает не как оппозиция, а как сходство. Признаком, указывающим на сходство братьев, служит неприметная перекличка между наслаждением Николая кислым крыжовником и наслаждением, которое испытывает Иван, купаясь в плесе во время дождя. Утомленные длинной прогулкой, Иван Иваныч и Буркин, испытывающие «чувство мокроты, нечистоты, неудобства во всем теле», приходят в имение Алехина, где люди накрываются мешками от сильного дождя: «Было сыро, грязно и неуютно, и вид у плеса был холодный, злой». В такой ситуации наслаждение Ивана, бросившегося в воду и без конца плавающего и ныряющего, сходно с удовольствием, приносимым жестким, кислым крыжовником его брату.

Рассмотрим еще один пример неожиданной гетероперсональной эквивалентности в рассказах Чехова. В горькой юмореске «Знакомый мужчина» развертывается сходство превращений, происходящих с антагонистами, т. е. гетероперсональное сходство изоперсональных контрастов. Проститутка Ванда после выхода из больницы находится в небывалом для нее положе-

нии — без приюта и без копейки денег. Перебирая ряд «знакомых мужчин», у которых можно бы взять денег, она вспоминает о зубном враче Финкеле, который однажды оказался щедрым. Ее план такой: она ворвется со смехом к врачу в кабинет и потребует 25 рублей. Но без модной кофточки, высокой шляпы и туфель бронзового цвета и в мыслях называя себя уже не Вандой, а Настасьей Канавкиной, она не решается осуществить свое намерение. В ней уже нет ни наглости, ни смелости, которые побудили ее раз за ужином вылить на голову Финкеля стакан пива. Вместо того чтобы потребовать 25 рублей, она от застенчивости дает врачу, не узнавшему ее, вырвать здоровый зуб и платит ему за его работу тот рубль, который только что получила в ссудной кассе за заложенное кольцо с бирюзой, последнюю свою драгоценность. Превращению наглой Ванды в застенчивую Настасью Канавкину соответствует метаморфоза «знакомого мужчины». Вместо веселого, щедрого, терпеливо сносящего шутки женщин кавалера, которым Финкель бывал в Немецком клубе, выступает противный, суровый, глядящий важно и холодно, как начальник, доктор. Рассказ построен, по замечанию Шкловского [1921б: 77], «на двойственности положения людей» или, по более поздней формулировке, «на двойственности восприятия человеком самого себя, на разнице между Вандой и Настей, определяемой платьем, на разнице между дантистом Финкелем и „знакомым мужчиной“» [Шкловский 1953: 354].

Эквивалентность часто описывают при помощи метафор «ритм» или «повтор»[10]. Но применимость этих понятий сомнительна, поскольку они, во-первых, моделируют эквивалентность только как сходство[11], во-вторых, подразумевают временну́ю последовательность эквивалентных элементов и, в-третьих, относятся только к изоперсональному сходству ситуаций и действий. Тем самым упускается из виду гетероперсональная эквивалентность, не говоря уже об эквивалентности симультанно развивающихся в повествуемой истории сюжетных линий. Да и вообще, эквивалентность персонажей вряд ли поддается описанию при помощи метафор «ритм» или «повтор»[12].

---

[10] См., напр.: [Форстер 1927] (где «ритм» определяется как «повторение плюс вариация») и вслед за ним [Браун 1950]. С. Эйле [1973: 194—196] пишет о «ритме ситуаций». Функциональный анализ эквивалентности, понимаемой как «ритм», проводит Клосиньский [1978]. Описание эквивалентности при помощи категории «повтора»: [Хартманн 1979]. Хартманн различает «итерации действия», «итерации при изображении персонажей» и «итерации при помощи смены точки зрения». Против такого подхода можно возразить, что в эквивалентности повторяются не целые тематические единицы, а только какие-то из их признаков.

[11] Оппозиция фигурирует в таких подходах в лучшем случае как разновидность сходства, что выражается в таких понятиях, как «варьирующий повтор» или «контрастирующий повтор».

[12] Зато употребляемая Яном Мейером [1958] метафора «рифма ситуации» оказывается вполне уместной: ведь эквивалентность разделяет с рифмой, которая также подразумевает

## Формальные эквивалентности

Формальные эквивалентности также относятся к приемам, производящим вышеуказанные трансформации в процессе нарративного конституирования.

1. На уровне *истории* следует различать эквивалентности

   а. по степени *селективности*,

   б. по позиции (*позиционная* эквивалентность).

По признаку *селективности* эпизоды являются эквивалентными, если их элементы отобраны в одинаковой селективности, т. е. совпадают по своей «сжатости» или «растянутости». Так, например, истории браков Оли Племянниковой («Душечка») становятся, независимо от их тематического сходства, эквивалентными уже по их селективности: за растянутыми фазами знакомства следует данное как бы мимоходом, крайне сжатое сообщение о свадьбе, затем детальное изображение сожительства пар и, наконец, опять крайне сжатое сообщение о смерти мужей.

*Позиционная* эквивалентность объединяет элементы, появляющиеся в сходных или противоположных топосах истории. В отличие от аморфных происшествий история имеет *топологическую* структуру. Наиболее сильно маркированные топосы — это начало и конец. Каждая история основывается на напряжении между ситуациями, расположенными в ее пограничных зонах. Поэтому установление тематических соотношений между позиционно эквивалентными частями истории эвристически плодотворно.

2. В плане *наррации* формальная эквивалентность проявляется также как *позиционная*. Линеаризация одновременных действий и перестановка мотивов превращают естественный порядок истории в более или менее отличающийся от него искусственный порядок. Новая топологическая структура приводит к новой эквивалентности элементов по отношению к их позиции. Между старой позиционной эквивалентностью, заданной диспозицией истории, и новой эквивалентностью, обусловливаемой композицией наррации, может возникнуть эквивалентность второй степени, т. е. сходство или оппозиция между естественной и искусственной оппозиционной эквивалентностью. Примером такой позиционной эквивалентности второй степени может служить «Выстрел», где в последовательности эпизодов (1 — 2 || 3 — 4) эпизоды 1 и 3, 2 и 4, объединенные одинаковым топосом в истории, после симметричной перестановки эпизодов (2 — 1 || 4 — 3) становятся позиционно эквивалентными в плане наррации.

---

сходство и оппозицию, структуру «со-противопоставления» [Лотман 1970] связываемых компонентов.

3. На уровне *презентации наррации* возможны различные типы эквивалентности, основывающиеся, например, на таких признаках, как стиль (лексика, синтаксис), передача речи и мысли (прямая, косвенная, несобственно-прямая речь), имплицитная оценочность названий и т. п. Особенную роль играет *фоническая* эквивалентность, связь слов на основе звукового повтора. Этому приему мы посвятим особый раздел.

### Фоническая эквивалентность и ее смысловая функция

Что обеспечивает ощутимость звукового образа? Чем отличается сознательно построенная эквивалентность от случайного скопления определенных звуков? Эти вопросы, возникающие по отношению к поэзии, имеют и в прозе особый вес. Ведь непрерывность прозаического текста, которую не тормозит деление, соотносимое с поэтической строкой и которая не имеет остановок и «поворотных пунктов», стремится скрыть фоническую эквивалентность, восприятие которой всегда требует остановки, возврата от исходного звука к его повторению. Поэтому даже высокая частота и плотность звуковых образов не гарантируют их ощутимости в прозе. Для того чтобы звуковой повтор стал ощутимым, он должен осуществляться в пределах маркированных единиц и предполагать связь со сцеплениями на других уровнях. Таким сцеплением является в первую очередь смежность слов в синтаксических единицах, таких как синтагма, часть фразы или предложение. В приводимых ниже примерах звуковой повтор подчеркнут не только смежностью слов в предложении, но прежде всего параллелизмом ступенчатой звуковой последовательности с членением предложения на отрезки: каждый отрезок повторяет или варьирует звуковую фигуру, прозвучавшую в первой части:

> Следователь смеялся, | танцевал кадриль, | ухаживал, а сам думал: | не сон ли все это? (А. П. Чехов. «По делам службы» // *Чехов. А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 19. С. 97).

> По дачной платформе | взад и вперед | прогуливалась парочка | недавно поженившихся супругов. || Он держал ее за талию, | а она жалась к нему, | и оба были счастливы (А. П. Чехов. «Дачники» // Там же. Т. 4. С. 16).

Итак, наряду со смежностью в тексте есть еще и другой фактор, позволяющий воспринимать звуковой повтор — эквивалентность синтагм и отрезков. Эту эквивалентность можно определить по разным признакам: по длине, синтаксической структуре, грамматическим категориям, семантическому наполнению и, не в последнюю очередь, по просодии. Ведь просодический ритм вместе со звуковым повтором обусловливает эвфоническое воздействие орнаментальной прозы. Причем функциональные отношения количественной и

качественной эвфонии, т. е. ритма и звукового повтора, вполне взаимны: насколько прозаический ритм подчеркивает звуковой повтор, настолько качественно-фоническая эквивалентность делает более ощутимым просодический порядок. Показательно, что приводимые в литературе примеры прозаического ритма нередко насыщены звуковыми повторами.

Согласованность с эквивалентностями на нефонических уровнях делает ощутимым также звуковой повтор в бóльших, выходящих за пределы отдельной фразы единицах. Звуковое сходство отдаленных друг от друга текстовых сегментов может актуализироваться, например, с помощью их эквивалентности на уровнях семантического содержания и тематической значимости. В самых общих чертах можно сказать, что фоническая эквивалентность ощутима в той степени, в которой она отмечена *кооккурентностью* (т. е. параллельным протеканием) или *изотопией* с эквивалентностями на других уровнях. В орнаментальной прозе изотопия разноуровневых эквивалентностей, определяющих друг друга, становится конструктивным принципом. Это роднит словесное искусство прозы и поэзии.

Каким образом звуковая структура дискурса влияет на восприятие тематического порядка истории? Элементарная функция звукового повтора состоит в том, чтобы тематически скрепить фонически эквивалентные слова. Наиболее очевидна она в поэзии, где звуковой повтор помимо прочего подчеркивает, выявляет или создает вторичные тематические связи между содержанием фонически эквивалентных слов. Эта неиконическая, косвенная знаковая функция подробно была описана в работах Ю. Тынянова, Я. Мукаржовского, Р. Якобсона и Ю. Лотмана. Напомним простую формулировку этого правила структурной теории стиха, которую дал Ян Мукаржовский [1938б: 252]:

> Сходные по звучанию слова устанавливают также семантические взаимоотношения ⟨vzájemné vztahy významové⟩, безотносительно к тому, согласуются ли они в соответствующем контексте грамматически, и даже тогда, когда в значении своем они не обнаруживают очевидного родства.

В соответствии с известным ассоциационным законом, сформулированным Р. Якобсоном [1960][13], можно исходить из того, что в поэзии, где действует презумпция значимости всех формальных отношений, всякая формальная эквивалентность не просто *подразумевает*, а *подсказывает* аналогичную или противоположную тематическую эквивалентность. Таким образом, формальные эквивалентности выступают как *апеллятивные знаки*

[13] Классические формулировки: «Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence» — «In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning» [Якобсон 1960: 368, 372].

или *сигналы*, призывающие соотнести и в тематическом плане элементы, на которых они проявляются.

Этот закон принципиально значим и для прозы. Тематические отношения, которые подчеркивает, выявляет или создает фоническая эквивалентность, в прозе, как и в поэзии, реализуются в двух формах. Они предстают или как *тематическая смежность*, т. е. пространственное, временно́е, причинное, логическое «соседство», или как *тематическая эквивалентность* денотатов, обозначаемых сходными по звучанию словами.

*1. Фоническая эквивалентность ⇔ тематическая смежность*

В рассказах Чехова звуковой повтор часто вторично связывает тематические единицы, которые обнаруживают уже первично (т. е. в плане истории) какого-либо рода смежность. Наглядным примером может служить рассказ «Спать хочется», уже с самого начала сопровождающийся крайне плотной звуковой инструментовкой:

Спать хочется

Ночь. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель, в которой лежит ребенок, и чуть слышно мурлычет… (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 7. С. 7).

Сначала особенно очевидно повторение комбинации [кα]/[къ] (подчеркнутой простой линией), [оч]/[ъч]/[αч]/[ыч] (выделенной пунктиром), а затем — повторение [л]/[л’] (подчеркнутое двойной линией), которое и в сочетании [лы] (подчеркнутом двойной линией и курсивом) встречается трижды. Фонические сцепления подчеркивают здесь пространственную, временную и логическую связь тематических единиц.

Частые звуковые повторы в повествовании, ощутимые через изотопию с просодической ритмичностью синтагм, подчеркивают скорее смежность, чем эквивалентность тематических единиц. В повторах количественно преобладают сонорные [р]/[р’] и [л]/[л’] (подчеркнутые двойной линией) и гортанные [к]/[к’] (просто подчеркнутые) — те звуки, которые включает и имя девочки «Варька»:

Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные панталоны. От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку… ⟨…⟩ Ребенок плачет. ⟨…⟩ А Варьке хочется спать. ⟨…⟩ Ей кажется… что головa стала маленькой, как будавочная головка. — Баю-баюшки-баю, — мурлычет она, — тебе кашки наварю… (там же).

В этой сгущенной по своему настроению ситуации соединяются звуки разного рода, которые с помощью звукового повтора каждый раз подчерки-

вают смежность произведения и производителя звуков: плач ребенка («ребенок плачет»), мурлыканье Варьки («Варька мурлычет»), стрекотанье сверчка в печи («в печке кричит сверчок»), храп хозяина и его подмастерья («похрапывают хозяин и подмастерье») и жалобный скрип колыбели («колыбель жалобно скрипит»). Глагольные характеристики этих разнородных звуков объединяются фонической эквивалентностью (*плачет — мурлычет — кричит — похрапывает — скрипит*).

*2. Фоническая эквивалентность ⇔ тематическая эквивалентность*

Между тематической смежностью и эквивалентностью вполне могут быть переходы. Так, соседство предметов в пространстве *А* можно интерпретировать как сходство по отношению к тематическому признаку *принадлежности к пространству А*. Говорить об эквивалентности целесообразно, однако, только тогда, когда это пространство *А* организовано не в чисто топологическом смысле, но приобретает символическую валентность, т. е. когда признак *принадлежности к пространству А* тематически актуализирован.

В рассказе «Невеста» мы находим пример подчеркнутых фонической эквивалентностью тематических отношений, которые поначалу имеют лишь характер смежности, а потом, на более глубоком смысловом уровне — эквивалентности:

> Бабушка, или, как ее называли в доме, бабуля, очень полная, некрасивая, с густыми бровями и с усиками, говорила громко, и уже по ее голосу и манере говорить было заметно, что она здесь старшая в доме. Ей принадлежали торговые ряды на ярмарке и старинный дом с колоннами и садом, но она каждое утро молилась, чтобы бог спас ее от разорения, и при этом плакала (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. С. 204).

В предложениях, знакомящих читателя с бабушкой «невесты», наблюдается эквивалентность между словами и словосочетаниями «в доме», «очень полная», «громко», «голосу», «в доме», «торговые (ряды)», «дом с колоннами», «бог». Чисто акустически эту цепочку в тексте отнюдь не легко заметить. Но звуковой повтор ведь феномен не чисто акустический. Связанные через ударные [о] слова обозначают тематические единицы, обладающие особой смысловой нагрузкой. Звуковое сцепление согласуется с тематическим, становясь заметным на его фоне. Фонически эквивалентные единицы оказываются связанными друг с другом тем, что относятся к бабушке, характеризуют ее физический облик, мышление, социальное положение и религиозность. Они находятся в отношениях пространственной, логической и идеологической *смежности*. Поскольку эти слова должны рассматриваться и как идеологические приметы, и как символические репрезентанты того

мира, который заключает в себе история, они одновременно находятся и в отношении *эквивалентности*. Они создают идеологическую парадигму, тематические признаки которой таковы: *сознание собственника, пробивная способность, властолюбие, твердость, себялюбие* и *лицемерие*.

В интерпретациях звуковой фактуры художественной прозы внимание нередко сосредоточивается на *иконической* функции. Она проявляется в двух формах. Первая — звукоподражание (ономатопея) — более или менее точно воспроизводит акустические феномены через звуковую форму слова. Для нарративного текста такой тип *иконичности* имеет, естественно, ограниченное значение. Вторая форма иконичности — звуковая символика. Она не воспроизводит звуковых феноменов, но через сложные ассоциации рождает определенные впечатления, чувства, настроения. Звукосимволическое значение таких повторов, правда, весьма расплывчато и, как правило, не безусловно, т. е. зависит от семантики связанных фонической эквивалентностью лексем. В интерпретациях однозначность и непосредственность звуковой символики в общем нередко переоценивается.

Однако иконичность приобретает большое значение для художественной прозы, если она понимается не в узком смысле как ограниченное отдельными звуками отображение акустических феноменов или настроений, а как соотношение в данном контексте формальных и семантических упорядоченностей. Такую иконичность можно наблюдать в рассказе «Спать хочется». Созвучие шумов сравнивается с музыкой:

> …всё это сливается в ночную, убаюкивающую музыку, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель. Теперь же эта музыка только раздражает и *гнетет*, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя; если Варька, не дай бог, *уснет*, то хозяева *прибьют* ее (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч и писем: В 30 т. Соч. Т. 7. С. 7).

Для связи тематического порядка истории и фонического порядка текста значимо, что смысловой контраст между обоими высказываниями об «убаюкивающей» музыке сопровождается оппозицией их звукового рисунка. Первому предложению гармонический синтаксис, ритмическая эквивалентность синтагм и мелодическая инструментовка сообщают ту музыкальность, о которой само это предложение рассказывает. Второе предложение — противоположное по содержанию, обнажающее внутренний конфликт — характеризуется неравномерным, беспокойным членением, гораздо более взволнованной интонацией и преимущественно эксплозивно-консонантной звуковой инструментовкой (зубные взрывные [д] и [т]). Особенно заметен звуковой повтор в последовательности позиционно и просодически эквивалентных и связанных содержательно через логическую смежность предикатов «гнетет» — «уснет» — «прибьют». Итак, оба предложения изображают темати-

ческую оппозицию сна и бодрствования на фоническом уровне, в контрасте «убаюкивающих» сонорных [р], [л] и «острых» зубных взрывных [д] и [т].

Далее предлагается типология возможных результатов проекции формальной эквивалентности на тематический план:

1. То, что в плане формальном является эквивалентным, оказывается в плане тематическом не эквивалентным, а *смежным*.
2. То, что в плане формальном является эквивалентным, оказывается *эквивалентным* и с точки зрения тематики.
   а. Формальная эквивалентность *подчеркивает* маркированную (т. е. явную) уже тематическую эквивалентность.
   б. Формальная эквивалентность *выявляет* скрытую, неявную тематическую эквивалентность.
   в. Формальная эквивалентность *создает* не существующую еще тематическую эквивалентность, активизируя тематический признак, не отобранный в истории.
3. Формально эквивалентные элементы в плане тематическом не оказываются *ни эквивалентными*, *ни смежными* (нулевой эффект). И в этом случае значимой может быть такая несоизмеримость.

### Восприятие эквивалентностей

Эквивалентности не следует рассматривать как объективный эвристический инструмент, безотказно обеспечивающий методику перехода от отдельных частей текста к его смысловому целому. Необходимо иметь в виду известное правило герменевтики, согласно которому целое определяет части. Герменевт мог бы упрекнуть структуралиста, верующего в рациональность и объективность своего анализа, не только в том, что тот не способен методически обосновать скачок от анализа всевозможных внутритекстовых отношений к толкованию всего текста, но и в том, что каждое из частных толкований, кажущихся ему объективно заложенными в тексте, на самом деле имеет своим основанием неосознанный проект интуитивного восприятия целого, мало того — что структуралист не учитывает влияние своих тайных «смысловых желаний».

Принцип эквивалентности вводит в текст необозримое множество корреляций. Данный элемент $A$ может по отношению к признаку $x$ выступать эквивалентным элементу $B$, а по отношению к признаку $y$ — элементу $C$. Эквивалентность $A$ и $B$ может в одном случае иметь характер сходства, а в другом, когда акцентирован другой признак, характер оппозиции. Эта мно-

жественная соотносимость элементов образует основу для чрезвычайной сложности смысловой фактуры текста, организованного по принципу эквивалентности.

Каким же образом выделяются в произведении те признаки, которые становятся опорой эквивалентностей? Для обнаружения таких признаков, как и для анализа эквивалентностей вообще, объективного метода не существует. Поэтому даже и те толкователи, которые в равной мере руководствуются эквивалентностями, могут в одном и том же тексте установить разные переклички или же, если они исходят из одной и той же основной эквивалентности, приписывать ей различный характер (сходство или оппозицию). Среди необозримого множества признаков выделяются в конечном счете лишь те, которые выглядят способными к образованию эквивалентностей. Здесь мы сталкиваемся с проблемой известного герменевтического круга: идентификация эквивалентности имеет своей предпосылкой выявление релевантных признаков; релевантность признаков же определяется лишь по их способности служить основой для раскрывающих смысл эквивалентностей. Но это не обязательно «порочный» круг. Он может быть разомкнут и преобразован в «герменевтическую спираль»[14] по методу «проб и ошибок» (*trial and error*). Такой подход наметил в своей герменевтике еще Фридрих Шлейермахер, указавший на необходимость сочетания двух методов понимания смысла — «дивинации», т. е. интуитивного постижения целого, и «конструкции» как рационалистической перепроверки интуитивного проекта[15].

Эквивалентность, проявляясь в различных субстанциях и формах, обостряет способность читателя к ее восприятию. Сопряжения на одном из уровней способствуют выявлению соответствующих, но также и противоположных отношений на уровне другом. Восприятие системы эквивалентностей напоминает цепную реакцию. Достаточно идентифицировать какой-либо пучок важных соответствий, как шаг за шагом начинает проясняться густо сплетенная сеть вневременных отношений.

Приведенные выше примеры показывают: эквивалентности выделяют, поддерживают, определяют и создают друг друга. И все-таки их идентификацию и осмысление должен произвести читатель. Актуализация имеющихся в произведении потенциалов эквивалентностей всегда неминуемо частична. Причиной этого является не только множество эквивалентностей, обнаруживаемых в данном тексте, но, прежде всего, неограниченная возможность

---

[14] Об этом понятии см.: [Больтен 1985]. О родственном понятии «структурально-герменевтический круг» см.: [Штирле 1985].

[15] О методологических проблемах анализа эквивалентностей на фоне спора между герменевтикой и структурализмом см.: [Шмид 1987].

приводить их в разнообразные взаимоотношения, причем каждое новое отношение подсказывает новый смысл.

В рассказах Чехова, например, сеть эквивалентностей так густа и сложна, что в одном восприятии, всегда организуемом определенной точкой зрения, она не может проявиться исчерпывающим образом. Читатель будет выбирать из предложенных ему эквивалентностей и их соотношений лишь те, которые предусматриваются ожидаемым или желаемым им смыслом. Поэтому отношение между восприятием и произведением можно сравнить с отношением между повествуемой историей и лежащими в ее основе происшествиями. Каждое восприятие необходимо редуцирует сложность произведения, поскольку отбираются только те отношения, которые, в зависимости от смыслового ожидания или желания, идентифицируются как значимые. Читая и осмысливая текст, мы проводим смысловую линию сквозь тематические и формальные эквивалентности и проявляющиеся в них признаки, не учитывая множество других эквивалентностей и признаков. Таким образом, каждое прочтение повествуемой истории создает селективную и субъективную, по необходимости, историю истории.

## 3. Орнаментальная проза

### Звуковая и тематическая парадигматизация

Изобилием как тематических, так и формальных эквивалентностей отличается та разновидность повествовательных текстов, которая условно называется «орнаментальная проза»[16]. Это не совсем удачное, но общепринятое понятие[17] предполагает, в обычном употреблении, явление чисто стилистическое. Поэтому к «орнаментализму», как правило, относят разнородные стилистические особенности, такие как «сказ» или «звукопись» [Белый 1934], т. е. явления, общим признаком которых является повышенная ощутимость повествовательного текста как такового. Между тем за этим понятием скрывается не сугубо стилистический, а структурный принцип, проявляющийся как в тексте, так и в самой повествуемой истории.

---

[16] Систематическое и историческое описание «орнаментальной» прозы см.: [Шкловский 1929; Уланов 1966: 53—71; Карден 1976; Браунинг 1979; Левин 1981]. Наиболее убедительные описания дают: [Н. Кожевникова 1971; 1976; Йензен 1984; Силард 1986].

[17] См. альтернативные обозначения, которые, однако, не вошли в обиход: «поэтическая проза» или «чисто-эстетическая проза» [Жирмунский 1921], «поэтизированная проза» [Тынянов 1922], «лирическая проза» [Н. Кожевникова 1971], «динамическая проза» [Г. Струве 1951; Уланов 1966; Н. Кожевникова 1976].

Орнаментальная проза — это результат наложения на повествовательный текст «языкового мышления» поэзии[18], обнаруживающегося в таких приемах, как парадигматизация, образование тематических и формальных эквивалентностей, ритмизация и т. п. Другими словами, орнаментальная проза отличается преобладанием вневременных связей над временными.

Рассмотрим классический пример орнаментальной прозы — повесть «Наводнение» Е. И. Замятина. На цитируемом ниже отрывке можно наблюдать характерную для орнаментальной прозы парадигматизацию звукового и тематического порядка, тематическое использование фонических «орнаментов». После того как бездетная Софья, жена Трофима Иваныча, с *пустым* животом, убила ненавистную ей соперницу Ганьку и унесла разрубленное тело жертвы в мешке для хлеба к *пустой* яме на Смоленском поле, с *хлебом*, символом сексуальности, происходит странная метаморфоза. Он превращается в *капусту*, скудную ежедневную пищу, воплощение *пустых* отношений между супругами:

> ⟨Трофим Иваныч⟩ *хлеб*нул щей и остановился, крепко зажав ложку в кулаке. Вдруг громко задышал и стукнул кулаком в стол, из ложки выкинуло *капусту* к нему на колени. Он подобрал ее и не знал, куда девать, скатерть была чистая, он смешно, растерянно держал *капусту* в руке, был как маленький — как тот цыганенок, которого Софья видела тогда в *пусто*м доме. Ей стало тепло от жалости, она поставила Трофиму Иванычу свою, уже *пусто*ю тарелку. Он, не глядя, сбросил туда ка*пусту* и встал (*Замятин Е. И.* Избр. произв. М., 1989. С. 491).

Слово *капуста*, обозначающее бедную пищу и символизирующее рутину супружеской жизни, входит в ряд звуковых повторов, образуемый звуком [к] (в цитате подчеркнутый двойной линией). Этот ряд выражает через иконичность гуттурально-взрывного звука [к] и общую семантическую ассоциацию слов «кулак» — «крепко» — «громко» — «стукнул» возмущение Трофима Иваныча потерей молодой сожительницы. Такое значение, основанное и на звуковой символике, и на семантике связанных этим звуком слов, переносится на трижды встречающееся слово «капуста». С другой стороны, слово «капуста» находится в семантически менее явно определенном ряде звуков [ст] (подчеркнутом простой линией), сменяющем ряд звука [к]. Более того, слово «капуста» образует паронимию со словами «в *пустом* доме» и «*пустую* тарелку», ассоциируя через сходные по звуку прилагательные целую парадигму мотивов пустоты, встречающихся в разных местах текста: *пустую яму* (в мастерской и в кровати) — *пустой живот* — *пустое небо* — *пустой дом* — *пустую тарелку*. Итак, слово «капуста» выражает пустоту,

[18] О символистском (Веселовский, Потебня, Белый) и формалистском (Шкловский) понятии «языкового мышления» ср. [Ханзен-Лёве 1978].

становясь ее воплощением, причем не только символическим образом, но и воплощая в своем звуковом теле то слово *пуст*, которое обозначает это состояние. И, наконец, в слове «хлебнул» спрятано обозначение той пищи с ее сексуальной коннотацией («хлеб»), которая заменяется капустой. В таком контексте не может быть чисто случайным и то, что Софья некоторое время спустя, после первой непустой ночи с Трофимом Иванычем думает о том, что в деревне, из которой ее взял муж, сейчас рубят капусту. Таким образом, мы получаем жуткую коннотацию рубленой капусты, т. е., в переносном смысле, уничтоженной, наполненной пустоты, с разрубленной Ганькой, которая, будучи зарытой в яме на Смоленском поле, заполняет пустую яму в чреве Софьи.

В орнаментальной прозе модель конституирования требует определенной модификации (см.: [Шмид 2008г]). Орнаментализация не ограничивается уровнем презентации наррации, а обнаруживается также и на других уровнях. Для орнаментальной истории элементы отбираются по несколько другим принципам, нежели для истории реалистической. В реализме существует прежде всего причинно-временная связь между отобранными элементами. В орнаментализме же большую роль играют еще и вневременные связи, сказывающиеся в образовании таких типов отношений, как повторяемость, лейтмотивность и эквивалентность. В таком тексте элемент *В* отобран не только потому, что следует в темпоральном-каузальном смысле за элементом *Б*, но также и потому, что он образует эквивалентность с элементом *А*.

Обусловленные вневременными связями отношения подчиняют себе упорядоченность всех трех трансформационных уровней: 1) языковую синтагму презентации наррации, 2) композицию наррации, 3) тематическую синтагму истории.

На уровне презентации орнаментальная упорядоченность производит ритмизацию и звуковые повторы, на уровне наррации она управляет линеаризацией и перестановкой, а на уровне истории она налагает на причинно-временную последовательность элементов сеть внепричинных и вневременных сцеплений по принципу сходства и контраста. Все это значит: орнаментальность текста сказывается на всех трансформациях вплоть до отбора элементов и их свойств.

Проза Чехова, подвергающая нарративную канву определенной орнаментализации, производит иногда впечатление, будто связь тематических единиц определяется не исключительно повествуемыми происшествиями, а также и фоническими порядками текста. Рассмотрим этот характерный прием орнаментализма на одном примере из рассказа «Скрипка Ротшильда». Умирающий Яков Иванов сидит на пороге избы и в раздумьях о «пропащей, убыточ-

ной» жизни играет на скрипке «жалобную и трогательную» мелодию, которая вызывает у него, сурового гробовщика, слезы:

> «И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка. Скрипнула щеколда раздругой, и в калитке показался Ротшильд» (А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Произведения. Т. VIII. 304—305).

Первое предложение ставит печальное пение скрипки в зависимость от глубоких раздумий Якова не только тематически, но и фонически: «крепче», кажется, разложено по звучанию на части в «скрипка» и «печальнее» ([крип] + [печ] = [крепче]). Читатель, слух которого подготовлен подобной изотопией тематических и фонических связей, обратит внимание и на второе предложение и его прикрепленность к первому. Слова на стыке предложений — «скрипка» и «скрипнула» — которые, обладая принципиальной совместимостью, обозначают все-таки субъект и предикат двух совсем разных действий, образуют, следовательно, парономазию. Она говорит о более, нежели случайной связи этих действий. Фонический порядок дискурса образует в результате сцепление действий, которое в самой истории не осуществлено. Условием для этого, однако, является то, что читатель проецирует принцип эквивалентности со звукового на событийный уровень. Но такую проекцию предполагает иконичность орнаментального повествования. Если в дискурсе «скрипнула» звучит как словесное эхо «скрипки», то в истории повторяющийся скрип щеколды, предвещающий появление боязливо медлящего Ротшильда, предстает как следствие, событийное эхо пения скрипки. Можно пойти еще дальше: появление Ротшильда мотивировано как историей, так и дискурсом. В истории появление мотивируется двояко: Ротшильд должен выполнить поручение управляющего оркестром — пригласить Якова играть на свадьбе, но кажется, что он идет и на звуки скрипки. Фонический орнамент дискурса подсказывает: Ротшильд, которого метонимически обозначает скрипящая («скрипнула») щеколда, привлечен и звучанием слова («скрипка»), которое метонимически характеризует Якова Иванова, на пороге смерти задумавшегося об убыточной жизни.

## Орнамент, поэзия, миф

Орнаментализм — явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте. Оно имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по праву следует назвать мифическим[19]. При этом мы исходим из того, что в орнаментальной

[19] О мифическом мышлении см.: [Кассирер 1925; Лотман и Успенский 1992; Мелетинский 1976]. О проявлениях мифического мышления в литературе см. [Шмид (ред.) 1987].

прозе модернизма и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления. Мысль о связи, существующей между орнаментализмом, поэзией и мифом, соответствующая культурной автомодели эпохи модернизма и проявляющаяся в разных областях культуры, таких как художественная литература, поэтика, философия, психология, далее будет развернута в виде тезисов[20].

1. Для реалистической прозы и ее научно-эмпирической модели действительности характерно преобладание фикционально-нарративного принципа с установкой на событийность, миметическую вероятность изображаемого мира, психологическое правдоподобие внешних и ментальных действий. Модернистская же проза склонна к обобщению принципов, конститутивных в поэзии. Если в эпоху реализма законы нарративной, событийной прозы распространяются на все жанры, в том числе и на ненарративную поэзию, то в эпоху модернизма, наоборот, конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу.

2. Орнаментальная проза — это не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст. В принципе, симптомы поэтической обработки нарративных текстов можно найти во все периоды истории литературы, но это явление заметно усиливается в те эпохи, когда преобладают поэтическое начало и лежащее в его основе мифическое мышление.

3. Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза предстает как структурный образ мифа. Основным признаком, объединяющим орнаментальную прозу и мифическое мышление, является тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака. Слово, в реалистическом мире рассматриваемое как чисто условный символ, в мире мифического мышления становится иконическим знаком, материальным образом своего значения. Принципиальная иконичность, которую проза наследует от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью. Как отметил Эрнст Кассирер [1925: 51], мифическому мышлению совершенно чужды «разделение идеального и реального», «различение между миром непосредственного бытия и миром посредствующего значения», «противоположность „образа“ и

[20] Под русским модернизмом подразумевается эпоха, охватывающая символизм и авангард — от 1890-х до начала 1930-х годов.

„вещи“»: «Там, где мы видим отношение „репрезентации“, для мифа существует… отношение реальной *идентичности*». Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетных развертываниях речевых фигур, таких как сравнение и метафора.

4. *Повторяемости* мифического мира в орнаментальной прозе соответствует повтор формальных и тематических признаков. В то время как повтор целостных мотивов, звуковых или тематических, образует цепь *лейтмотивов*, повтор отдельных признаков создает *эквивалентность*[21]. Лейтмотивность и эквивалентность подчиняют себе как языковую синтагму нарративного текста, так и тематическую синтагму повествуемой истории. Они порождают ритмизацию и звуковые повторы в тексте, а на временную последовательность истории налагают сеть вневременны́х сцеплений. Там, где уже нет повествуемой истории, как это бывает в чисто орнаментальной прозе («Симфонии» А. Белого), итеративные приемы выступают как единственные факторы, обеспечивающие связанность текста. «При достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие» [Н. Кожевникова 1976: 57]. К этому можно, однако, добавить, что приемы повтора, к которым относятся не только лейтмотивы, но и вообще все виды формальной и тематической эквивалентности, существуют не просто «параллельно» истории, но и подчеркивают, выявляют или модулируют конститутивные для истории временны́е связи.

5. Лейтмотивность и эквивалентность имелись уже и в прозе реализма, в значительной мере способствуя смыслопорождению в классическом сюжетном типе повествования. Орнаментальная проза отличается от реалистической не просто более частым употреблением приемов повтора, но прежде всего более глубоким внедрением в текст соответствующих приемов, прорастающих как через историю, так и через дискурс[22]. Если в прозе реализма лейтмотивность и эквивалентность появляются, как правило, только в тематических

---

[21] Отсюда вытекает определенное оправдание понятия «орнаментализм»: ведь для орнамента конститутивным является повтор тех или иных образных мотивов, стилизованных деталей образного целого.

[22] Н. Кожевникова [1976: 57] указывает на то, что принцип лейтмотивности (следует добавить — и эквивалентности) был «подготовлен» уже в классической прозе (Толстого, Достоевского) и как общий принцип организации повествования был применен «в некоторых бессюжетных рассказах Чехова». «То, что в классической литературе использовалось как частный прием, в орнаментальной прозе стало конструктивным принципом». Следует добавить, что употребление приемов тематической и формальной эквивалентности восходит уже к прозе Пушкина, где оно занимает центральное место (см. [Шмид 1981а… 65—73].

мотивах, то орнаментальная проза тяготеет к отражению тематических, сюжетных соотношений в презентации наррации, т. е. к передаче упорядоченностей повествуемой истории семантическими, лексическими и формальными упорядоченностями дискурса.

6. Иконичность приводит к принципиальной *соразмерности*, *соответственности* между порядком текста и порядком повествуемой истории. Поэтому для орнаментальной прозы в высшей мере действителен закон о презумпции тематичности всех формальных связей: каждая *формальная* эквивалентность подсказывает аналогичную или контрастную *тематическую* эквивалентность. Каждый формальный порядок в плане дискурса должен быть соотносим с тематическим порядком в плане изображаемого мира. Основной фигурой становится паронимия, т. е. звуковой повтор, устанавливающий окказиональную смысловую связь между словами, не имеющими ни генетической, ни семантической связи. В паронимии четко проявляется установленный Кассирером [1925: 87] закон мифического мышления, согласно которому «всякое заметное сходство» является «непосредственным выражением идентичности *существа*».

7. Тенденция к иконичности, более того — к овеществлению всех знаков, приводит в конечном счете к смягчению тех резких границ, которые в реализме отграничивают слова от вещей, повествовательный текст от самой повествуемой истории. Орнаментальная проза создает переходы между этими планами, стирая оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развертывая словесные фигуры в сюжетные формулы.

8. Орнаментализация прозы неизбежно влечет за собой ослабление ее событийности. Повествуемая история может растворяться в отдельных мотивных кусках, связь которых дана уже не в нарративно-синтагматическом плане, а только в плане поэтической парадигмы, по принципу сходства и контраста.

9. Наивысшей тематической сложности орнаментальная проза достигает не в полном разрушении ее нарративной основы, а там, где парадигматизация наталкивается на сопротивление со стороны сюжета. Интерференция словесного и повествовательного искусства приводит к увеличению смыслового потенциала. Если сеть поэтических приемов налагается на нарративный субстрат, смысловые возможности значительно увеличиваются за счет взаимоотношений полушарий поэзии и прозы. С одной стороны, с помощью поэтических сцеплений в ситуациях, персонажах и действиях выявляются новые аспекты, с другой, архаическое языковое мышление, входящее в нарратив-

ную структуру, подвергается перспективации и психологизации. Ассоциативное умножение нарративных смыслов и нарративное использование словесного искусства предоставляют дополнительные возможности для изображения человека и его внутреннего мира. Такие возможности косвенного изображения осуществляются, прежде всего, в прозе модернизма, пользующейся смешением поэтической и прозаической полярностей в целях создания сложного, одновременно архаического и современного образа человека. Наглядные примеры такой сложной интерференции поэтического и нарративного потенциала можно найти и *до* периода символистской гипертрофии поэтичности — в прозе Чехова, и *после* — у Бабеля и Замятина. Эти писатели создали гибридную прозу, в которой, смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры, т. е. прозу, подвергающую несобытийный мир мифа и его внеперспективное и внепсихологическое мировосприятие воздействию нарративной сюжетности, перспективизации и психологической мотивировки.

# ЛИТЕРАТУРА

Указана дата первого издания всех работ. Цитаты приводятся по указываемому изданию. В случаях цитирования по переводу оригинальные заглавия работ указываются в квадратных скобках.


Алексеева А. В.

1937 Прямая и косвенная речь в современном русском литературном языке // Русский язык в школе. 1937. № 4.

Андерегг Й. — Anderegg Johannes

1973 Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa. Göttingen, 1973. 2. Aufl. 1977.

Андриевская А. А.

1967 Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. Киев, 1967.

Анжелет К. и Херман Я. — Angelet Christian; Herman Jan

1987 Narratologie // Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires / Ed. M. Delcroix; F. Hallyn. Paris, 1987. 168—201.

Аумюллер М. — Aumüller Matthias

2008 Kompositionstheorie der Prosa // Slavische Narratologie. Russische und tschechische Ansätze / Ed. W. Schmid. Berlin; New York, 2008 (в печати).

Бал М. — Bal Mieke

1977а Narratologie: Les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris, 1977.

1977б Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit // Poétique. 1977. № 29. 107—127.

1978 De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie. 2. Ed. Muiderberg, 1980.

1981а The Laughing Mice, or: on Focalisation // Poetics Today. 1981. Vol. 2. 202—210.

1981б Notes on Narrative Embedding // Poetics Today. 1981. Vol. 2. 41—59.

1985 Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, 1985.

Балли Ш. — Bally Charles

1912 Le style indirect libre en français moderne // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1912. Bd. 4. 549—556, 597—606.

1914 Figures de pensée et formes linguistiques // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1914. Bd. 6. 405—422, 456—470.

1930 Antiphrase et style indirect libre // A Grammatical Miscellany Offered to Otto Jespersen on his Seventieth Birthday / Ed. by N. Bøgholm et al. Copenhagen, 1930. 331—340.

Бальцежан Э. — Balcerzan Edward
1968 Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego // Z zagadnień teorii przekładu. Wrocław, 1968. 14—16.
Банфильд А. — Banfield Ann
1973 Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech // Foundations of Language. 1973. Vol. 10. 1—39.
1978а The Formal Coherence of Represented Speech and Thought // Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3. 289—314.
1978б Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought // New Literary History. 1978. Vol. 9. 415—454
1983 Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction. Boston; London, 1983.
Барт Р. — Barthes Roland
1966 Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications. 1966. № 8. 1—27.
1968 La mort de l'auteur // *Barthes R.* Œuvres complètes. T. 2: 1966—1973. Paris, 1994. 491—495.
Бартошиньский К. — Bartoszyński Kazimierz
1971 Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych // Problemy sociologii literatury / Ed. J. Sławiński. Wrocław, 1971.
Бархударов С. Г.
1935 Грамматические очерки. Статья XI // Литературная учеба. 1935. № 5.
Бахтин М. М.
1919 Искусство и ответственность // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. 3—4.
1929 Проблемы творчества Достоевского. Переиздание: М., 1994.
1934/35 Слово в романе // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 72—233.
1963 Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972.
1979 Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. 7—180.
1992 Язык в художественной литературе // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. 287—297.
2002а [Конспект: Шмид 1971] // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002, 416—418.
2002б Рабочие записи 60-х—начала 70-х годов // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002. 371—439.
Белый А.
1934 Мастерство Гоголя. М., 1934.
Бенвенист Э. — Benveniste Emile
1959 Les relations de temps dans le verbe français // *Benveniste E.* Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966. 237—250.

Берендсен М. — Berendsen Marjet
1984 The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts // Style. 1984. Vol. 18. 140—158.
Бойд Дж. Д. — Boyd John D.
1968 The Function of Mimesis and Its Decline. Cambridge, Ma., 1968.
Больтен Ю. — Bolten Jürgen
1985 Die hermeneutische Spirale: Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Amsterdam, 1985. Bd. 17. 355—371.
Большакова А. Ю.
1998 Теория автора в современном литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. 15—24.
Бонхайм Х. — Bonheim Helmut
1990 Point of View Models // *Bonheim H.* Literary Systematics. London, 1990. 285—307.
Бочаров С. Г.
1967 Форма плана: Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопросы литературы. 1967. № 12. 115—136.
Браун Э. К. — Brown Edward K.
1950 Rhythm in the Novel. Toronto, 1950.
Браунинг Г. Л. — Browning G. L.
1979 Russian Ornamental Prose // Slavic and East European Journal. 1979. Vol. 23. 346—352.
Брейер Х. — Breuer Horst
1998 Typenkreise und Kreuztabellen: Modelle erzählerischer Vermittlung // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1998. Bd. 30. 233—249.
Бремон К. — Bremond, Claude
1964 Le message narratif // Communications. 1964. № 4. 4—32.
Бродская В. Б.
1949 Наблюдения над языком и стилем ранних произведений И. А. Гончарова // Питання словьянського мовознавства. Т. 2. Львїв, 1949. 137—167.
Бронзвар В. — Bronzwaer W. J. M.
1970 Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism. Groningen, 1970.
1978 Implied Author, Extradiagetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version of «Great Expectations» // Neophilologus. 1978. 1—18.
1981 Mieke Bal's Concept of Focalisation: A Critical Note // Poetics Today. 1981. Vol. 2. 193—201.
Брох У. — Broich Ulrich
1983 Gibt es eine «neutrale» Erzählsituation? // Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge. 1983. Bd. 33. 129—145.
Бругманн К. — Brugmann Karl
1904 Die Demonstrativpronomina der indogermanischen Verben. Leipzig, 1904.

Брукс К., Уоррен Р. П. — Brooks Cleanth; Warren Robert Penn
1943 Understanding Fiction. New York, 1943.
Булаховский Л. А.
1948 Русский литературный язык первой половины XIX века: Фонетика, морфология, ударение, синтаксис. М., 1954.
Бут У. С. — Booth Wayne C.
1961 The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.
1968 «The Rhetoric of Fiction» and the Poetics of Fictions // Towards a Poetics of Fiction / Ed. M. Spilka. Bloomington; London, 1977. 77—89.
1979 Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism. Chicago, 1979.
Буш У. — Busch Ulrich
1960 Der «Autor» der «Brüder Karamazov» // Zeitschrift für slavische Philologie. 1960. Bd. 28. 390—405.
1962 Erzählen, behaupten, dichten // Wirkendes Wort. 1962. Bd. 12. 217—223.
Бюлер В. — Bühler Willi
1937 Die «Erlebte Rede» im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens. Zürich; Leipzig, 1937.
Бюлер К. — Bühler Karl
1918/20 Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes // Indogermanisches Jahrbuch. Berlin, 1918—1920. Bd. 4. 1—20.
1934 Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Frankfurt a. M., 1978.
Вайнрих Х. — Weinrich Harald
1975 Fiktionssignale // Positionen der Negativität / Ed. H. Weinrich. München, 1975. 525—526.
Вальцель О. — Walzel Oskar
1924 Von «erlebter» Rede // *Walzel O.* Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig, 1926. 207—230.
Вебер Д. — Weber Dietrich
1998 Erzählliteratur: Schriftwerk – Kunstwerk – Erzählwerk. Göttingen, 1998.
Вежбицка А. — Wierzbicka Anna
1970 Дескрипция или цитация? [Descriptions or Quotations?] // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. Лингвистика и логика (проблемы референции). М., 1982. 237—262.
Вейдле В. — Weidlé Wladimir
1963 Vom Sinn der Mimesis // Eranos-Jahrbuch 1962. 1963. Bd. 31. 249—273.
Веймар К. — Weimar Klaus
1974 Kritische Bemerkungen zur «Logik der Dichtung» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1974. Bd. 48. 10—24.
1997 Diegesis // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin, 1997. 360—363.
Верлих Э. — Werlich Egon
1975 Typologie der Texte: Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik. Heidelberg, 1975.

Версхор Я. А. — Verschoor Jan Adriaan
1959 Etude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français. Groningue, 1959.
Вестстейн В. — Weststeijn Willem
1984 Author and Implied Author: Some Notes on the Author in the Text // Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician / Ed. J. J. van Baak. Amsterdam, 1984. 553—568.
1991 The Structure of Lyric Communication // Essays in Poetics. 1991. Vol. 16. 49—69.
Ветловская В. Е.
1967 Некоторые особенности повествовательной манеры в «Братьях Карамазовых» // Русская литература. 1967. № 4. 67—78.
1977 Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.
Виноградов В. А.
1990 Дейксис // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. М., 1998. 128.
Виноградов В. В.
1926а Этюды о стиле Гоголя // *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. 230—366.
1926б Проблема сказа в стилистике // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. 42—54.
1930 О художественной прозе // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. 56—175.
1936а Стиль «Пиковой дамы» // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. 176—239.
1936б Язык Гоголя // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования / Под ред. В. В. Гиппиуса. Т. 2. М.; Л., 1936. 286—376.
1939 О языке Толстого (50—60-е годы) // Л. Н. Толстой. Т. 1. Литературное наследство. 35—36. М., 1939. 117—220.
1971 Проблема образа автора в художественной литературе // *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. 105—121.
2008 [Zum Autorbild] Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Christine Gölz // Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen / Ed. W. Schmid. Berlin; New York, 2008 (в печати).
Виту П. — Vitoux Pierre
1982 Le jeu de la focalisation // Poétique. 1982. № 51. 354—368.
Волек Э. — Volek Emil
1977 Die Begriffe «Fabel» und «Sujet» in der modernen Literaturwissenschaft // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1977. Bd. 9. 141—166.
1985 Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales. Madrid, 1985.

Волошинов В. Н.
1929 Марксизм и философия языка: Основые проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993.
Вольф Э. — Wolff Erwin
1971 Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1971. Bd. 4. 141—166.
Выготский Л. С.
1925 Психология искусства. М., 1965. 2-е изд. 1968.
Габриель Г. — Gabriel Gottfried
1975 Fiktion und Wahrheit: Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart, 1975.
Гарсиа Ланда Х. А. — García Landa José Ángel
1998 Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa. Salamanca, 1998.
Гебауер Г., Вульф К. — Gebauer Gunter; Wulf Christoph
1992 Mimesis: Kultur — Kunst — Gesellschaft. Reinbek, 1992.
Гениева Е. Ю.
1987 «Поток сознания» // Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова; П. А. Николаева. М., 1987. 292.
Герсбах-Бэшлин А. — Gersbach-Bäschlin A.
1970 Reflektorischer Stil und Erzählstruktur: Studie zu den Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe in der erzählenden Prosa von Romain Rolland und André Gide. Bern, 1970.
Гёч П. — Goetsch Paul
1983 Leserfiguren in der Erzählkunst // Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge. 1983. Bd. 33. 199—215.
Глаузер Л. — Glauser Lisa
1948 Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts. Bern, 1948.
Гловиньский М. — Głowiński Michał
1963 Narracja jako monolog wypowiedziany // *Głowiński M.* Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych. Warszawa, 1973. 106—148.
1967 Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego // Studia z teorii i historii poezji. Seria pierwsza. Wrocław, 1967. 7—32.
1968 O powieści w pierwszej osobie [Román v první osobě] // *Głowiński M.* Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych. Warszawa, 1973. 37—58.
Гоготишвили Л. А.
2002 [Комментарий к записным тетрадям М. М. Бахтина] // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002. 533-701.
Греймас А. Ж. — Greimas Algirdas Julien
1968 Narrative Grammar: Units and Levels // Modern Language Notes. 1968. № 86. 793—806.
Гримм Г. — Grimm Gunter
1977 Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München, 1977.

Гуковский Г. А.
1959 Реализм Гоголя. М., 1959.
Гурбанов В. В.
1941 О синтаксисе прозы Чехова // Русский язык в школе. 1941. № 2.
Гурвич И. А.
1971 Замысел и смысл исследования // Вопросы литературы. 1971. № 2. 198—202.
Гюнтер В. — Günther Werner
1928 Probleme der Rededarstellung: Untersuchungen zur direkten, indirekten und «erlebten» Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen. Marburg, 1928.
Даннеберг Л. — Danneberg Lutz
1999 Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention // Яннидис и др. (ред.) 1999. 77—105.
Даннеберг Л. и Мюллер Х.-Х. — Danneberg Lutz; Müller Hans-Harald
1983 Der «intentionale Fehlschluß» – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften // Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie. 1983. Bd. 14. 103—137, 376—411.
Данто А. — Danto Arthur C.
1965 Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965.
Дейк Т. ван — Dijk Teun van
1978 Textwissenschaft: Eine interdisziplinäre Einführung [Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding]. München, 1980.
Джеймс Г. — James Henry
1884 The Art of Fiction // *James H*. Selected Literary Criticism / Ed. M. Shapira. Harmondsworth, 1968. 78—96.
1907/09 The Art of the Novel. Critical Prefaces. London, 1935.
Диас Аренас А. — Díaz Arenas Angel
1986 Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector abstracto-implícito. Kassel, 1986.
Дибелиус В. — Dibelius Wilhelm
1910 Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 2 Bde. Berlin, 1910. 2. Aufl. 1922.
Динготт Н. — Diengott Nilli
1993 Implied Author, Motivation and Theme and Their Problematic Status // Orbis Litterarum. 1993. Vol. 48. 181—193.
Долежел Л. — Doležel Lubomír
1958 Polopřímá řeč v moderní české próze // Slovo a slovesnost. 1958. Sv. 19. 20—46.
1960 O stylu moderní české prózy. Výstavba textu. Praha, 1960.

1965 Нейтрализация противопоставлений в языково-стилистической структуре эпической прозы // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к семидесятилетию В. В. Виноградова. М., 1965. 116—123.
1967 The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction // To Honor Roman Jakobson. The Hague; Paris, 1967. Vol. 1. 541—552.
1973a Narrative Modes in Czech Literature. Toronto, 1973.
1973b Narrative Composition: A Link between German and Russian Poetics // Russian Formalism / Ed. by S. Bann, J. E. Bowlt. Edinburgh, 1973. 73—83.
1989 Possible Worlds and Literary Fictions // Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65 / Ed. S. Allén. Berlin; New York, 1989. 221—242.
1990 Occidental Poetics: Tradition and Progress. Lincoln, 1990.
1993 Narativní způsoby v české literatuře. Praha, 1993.
1998 Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds. Baltimore; London, 1998.

Дрозда М. — Drozda Miroslav
1971 Рец.: Успенский 1970 // Umjetnost riječi. 1971. Broj 1. 83—86.

Дюпон-Рок Р. и Лало Ж. — Dupont-Roc Roselyne; Lallot Jean (Ed.)
1980 Aristote: La poétique. Texte, traduction, notes. Paris, 1980.

Дюжарден Э. — Dujardin Edouard
1931 Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. Paris, 1931.

Евдокимова С.
1996 Процесс художественного творчества и авторский текст // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. 9—24.

Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Таборисская Е. М.
1978 Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. Т. 5. Рига, 1978. 11—21.

Едличкова А. — Jedličková Alice
1993 Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy. Praha, 1993.

Есин А. Б.
1999 Психологизм // *Чернец Л. В.*, *Хализев В. Е.*, *Бройтман С. Н.* и др. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. М., 1999. 313—328.

Женетт Ж. — Genette Gérard
1972 Повествовательный дискурс [Discours du récit] // *Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998. 60—280.
1983 Nouveau discours du récit. Paris, 1983.
1987 Paratextes. Paris, 1987.
1989 Фикциональные акты: acta fictionis [Le statut pragmatique de la fiction narrative] // *Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998. 367—384.
1990 Фикциональное и фактуальное повествование: fictio narrationis, facti narratio [Fictional Narrative, Factual Narrative] // *Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998. 385—407.

1991 Вымысел и слог: fictio et dictio [Fiction et diction] // *Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998. 344—367.
1998 Фигуры: В 2 т. М., 1998.

Жирмунский В. М.
1921 Задачи поэтики // *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы: Статьи 1916—1926. Л., 1928. 17—88.
1927 Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // Поэтика. Вып. II, Л., 1927. 5—28.

Жолкевский С. — Zółkiewski Stefan
1971 Рец.: Успенский 1970 // Pamiętnik literacki. 1971. T. 62. 354—363.
1972 Poétique de la composition [= Рец.: Успенский 1970] // Semiotica. 1972. Vol. 5. 206—224.

Жолковский А. — Zholkovsky Alexander
1992 «Легкое дыхание» и «Станционный смотритель»: Проблемы композиции // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. Univ. of California Press: Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992. P. 293—314.
1994 A Study in Framing: Pushkin, Bunin, Nabokov, and Theories of Stories and Discourse // *Zholkovsky A.* Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford, 1994. 88—113.

Зейдлер Х. — Seidler Herbert
1952/53 Zum Stilwert des deutschen Präteritums. Wirkendes Wort. 1952/1953. Bd. 3. 271—279.

Зелинский В. (ред.)
1888 Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина: Хронологический сборник критико-библиографических статей: В 7 т. М., 1888.

Зенкин С.
2004 Критика нарративного разума – 2 (Заметки о теории. 7) // НЛО. 2004. № 65. 366—371.

Зиммель Г. — Simmel Georg
1916 Das Problem der historischen Zeit // *Simmel G.* Zur Philosophie der Kunst. Potsdam, 1922. 152—169.

Иванчикова Е. А.
1985 Категория «образа автора» в научном творчестве В. В. Виноградова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 2. 123—134.

Изер В. — Iser Wolfgang
1972 Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972.
1976 Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.

Ильин И. П.
1996а Нарратор // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996. 79—81.

1996б Деперсонализация // Там же. 207—211.
1996в Имплицитный читатель // Там же. 53—54.
1996г Наррататор // Там же. 61—63.
1996д Фокализация // Там же. 159—162.
1996е Актор // Там же. 15—17.

Ингарден Р. — Ingarden Roman
1931 Das literarische Kunstwerk. 4. Aufl. Tübingen, 1972.
1937 Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks [O poznawaniu dzieΩa literackiego]. Tübingen, 1968.

Йензен П. А. — Jensen Peter Alberg
1984 The Thing as Such: Boris Pil'njak's «Ornamentalism» // Russian Literature. 1984. Vol. 16. 81—100.
1987 Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung «Farbige Winde» // Mythos in der slawischen Moderne / Ed. W. Schmid. Wien, 1987. 293—325.

Каблиц А. — Kablitz Andreas
1988 Erzählperspektive — Point of View — Focalisation: Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie // Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 1988. Bd. 98. 237—255.

Кайзер В. — Kayser Wolfgang
1956 Das Problem des Erzählers im Roman // German Quarterly. 1956. Vol. 29. 225—238.
1958 Wer erzählt den Roman? // Zur Poetik des Romans / Ed. V. Klotz. Darmstadt, 1965. 197—217.

Кайнц Ф. — Kainz Friedrich
1941 Psychologie der Sprache. Bd. 1. Stuttgart, 1941. 3. Aufl. 1962.

Калепки Т. — Kalepky Theodor
1899 Zur französischen Syntax. VII. Mischung indirekter und direkter Rede. (T[obler] II, 7) oder V[erschleierte] R[ede]? // Zeitschrift für romanische Philologie. 1899. Bd. 23. 491—513.
1913 Zum «Style indirect libre» («Verschleierte Rede») // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1913. Bd. 5. 608—619.
1928 Verkleidete Rede // Neophilologus. 1928. Bd. 13. 1—4.

Каллер Дж. — Culler Jonathan
1980 Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative. Some American Discussions // Poetics Today. 1980. Vol. 1. 27—37.

Калугина Е. И.
1950 Несобственная прямая речь в современном английском языке // Иностранные языки в школе. 1950. № 5.

Каннихт Р. — Kannicht Richard
1976 Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1976. Bd. 8. 326—333.

Каноныкин Н. П.
1947 К вопросу об изучении языка писателя // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 43. Л., 1947. 222—242.

Карден П. — Carden Patricia
1976 Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism / Ed. by G. Gibian, H. W. Tjalsma. Ithaca, 1976. 49—64.
Карманн К., Рейс Г., Шлухтер М. — Kahrmann Cordula; Reiß Gunter; Schluchter Manfred
1977 Erzähltextanalyse: Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. 2 Bde. Kronberg, 1977.
Кассирер Э. — Cassirer Ernst
1925 Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken. Berlin, 1925.
Киндт Т. и Мюллер Х.-Х. — Kindt Tom; Müller Hans-Harald
1999 Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs // Rückkehr des Autors: Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs / Ed. F. Jannidis u. a. Tübingen, 1999. 273—287.
2006а The Implied Author. The History and Fortunes of a Contraversial Concept. Berlin; New York, 2006.
2006б Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie // Archiv für Begriffsgeschichte. 2006. Bd. 48. 163—190.
Клеппер, М. — Klepper Martin
2004 The Discovery of Point of View. Observation and Narration in the American Novel 1790-1910. Неопублик. диссертация. Hamburg, 2004.
Клосиньский К. — Kłosiński Krysztof
1978 Powtórzenia w powieści // Język artystyczny / Ed. A. Wilkonia. T. 1. Katowice, 1978. 22—34.
Ковтунова И. И.
1953 Несобственно-прямая речь в современном русском литературном языке // Русский язык в школе. 1953. № 2. 18—27.
1955 Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII — первой половины XIX в.: Дисс. канд. филол. наук. М., 1955.
1982 Вопросы структуры текста в трудах академика В. В. Виноградова // Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. Виноградовские чтения, 9. М., 1982. 3—18.
Кожевникова К. — Koževniková Květa
1970 Спонтанная устная речь в эпической прозе. Прага, 1970.
Кожевникова Н. А.
1971 О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. 97—163.
1976 Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 1. 55—66.
1977 О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., 1977. 7—98.
1994 Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994.

Козловский П.
1890 О сочетании предложений прямой и косвенной речи // Филологические записки. Воронеж, 1890. Вып. 4—5.
Коллер Х. — Koller Hermann
1954 Die Mimesis in der Antike: Nachahmung. Darstellung. Ausdruck. Bern, 1954.
Коль С. — Kohl Stephan
1977 Realismus: Theorie und Geschichte. München, 1977.
Кон Д. — Cohn Dorrit
1969 Erlebte Rede im Ich-Roman // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1969. Neue Folge. Bd. 19. 305—313.
1978 Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, 1978.
1981 The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens // Poetics Today. 1981. Vol. 2. 157—182.
1989 Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases // The Journal of Narrative Technique. 1989. Vol. 19. 3—24.
1990 Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective // Poetics Today. 1990. Vol. 11. 775—804.
1995 Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität // Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. 1995. Jg. 26. 105—112.
Корман Б. О.
1972 Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
1977 О целостности литературного произведения // *Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. 119—128.
1981 Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // *Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. 172—189.
2008 [Zur Autortheorie] Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Christine Gölz // Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen / Ed. W. Schmid. Berlin; New York, 2008 (в печати).
Корте Б. — Korte Barbara
1987 Das Du im Erzähltext: Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1987. Bd. 19. 169—189.
Кортхальс Хольгер — Korthals Holger
2003 Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin, 2003.
Коциоль Х. — Koziol H.
1956 Episches Präteritum und historisches Präsens // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1956. Neue Folge. Bd. 6. 398—401.
Кристева Ю. — Kristeva Julia
1967 Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // *Kristeva J.* Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1978. 82—112.

Криттенден Ч. — Crittenden Charles
1991 Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects. Ithaca, 1991.
Куртиус Э. Р. — Curtius Ernst Robert
1948 Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1965.
Лаббок П. — Lubbock Percy
1921 The Craft of Fiction. New York, 1963.
Ламарк П. — Lamarque Peter:
1990 The Death of the Author: An Analytical Autopsy // British Journal of Aesthetics. 1990. Vol. 30. 319—331.
Ламарк П., Ольсен С. Х. — Lamarque Peter; Olsen Stein Haugom
1994 Truth, Fiction, and Literature. Oxford, 1994.
Лансер С. — Lanser Susan S.
1981 The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton, 1981.
Левин В. Д.
1952 Заметки о языке художественной литературы // Октябрь. 1952. № 10. 164—176.
1954 Прямая, косвенная и несобственно-прямая речь // Грамматика русского языка. Т. 2. Ч. 2 / Под ред. В. В. Виноградова, Е. С. Истриной. М., 1954. 404—434.
1981 «Неклассические» типы повествования начала XX века в искусстве русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. 1981. Т. 6—7. 245—275.
Левитан Л. С.
1976 Сюжет и композиция рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Вопросы сюжетосложения. Т. 4. Рига, 1976. 33—46.
Лейбфрид Э. — Leibfried Erwin
1970 Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. Stuttgart, 1970.
Леммерт Э. — Lämmert Eberhard
1955 Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955.
Лерх Г. — Lerch Gertraud
1922 Die uneigentlich direkte Rede // Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler zum 6. September 1922 / Hrsg. von Victor Klemperer und Eugen Lerch. Heidelberg, 1922. 107—119.
Лерх О. — Lerch Eugen
1914 Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede («style indirect libre») // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1914. Bd. 6. 470—489.
1928 Ursprung und Bedeutung der sog. «Erlebten Rede» («Rede als Tatsache») // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1928. Bd. 16. 459—478.
Лёшнигг М. — Löschnigg Martin
1999 Narratological Categories and the (Non-) Distinction between Factual and Fictional Narratives // Recent Trends in Narratological Research. Tours, 1999. 31—48.

Линк Х. — Link Hannelore
1976 Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, 1976.
Линтфельт Я. — Lintvelt Jaap
1979 Les instances du texte narratif littéraire // Eπcriture de la religion, écriture du roman: Melanges d'histoire de la littérature et de critique offerts à Joseph Tans / Ed. Ch. Grivel. Lille, 1979. 157—174.
1981 Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse. Paris, 1981.
Липс М. — Lips Marguerite
1926 Le style indirect libre. Paris, 1926.
Лихачев Д. С.
1971 О теме данной книги // *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. 212—232.
Локкеманн В. — Lockemann Wolfgang
1965 Zur Lage der Erzählforschung // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1965. Neue Folge. Bd. 15. 63—84.
Лорк Э. — Lorck Etienne
1921 Die «Erlebte Rede»: Eine sprachliche Untersuchung. Heidelberg, 1921.
Лотман Ю. М.
1964 Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.
1970 Структура художественного текста. М., 1970.
1972 Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
1973а Сюжет в кино // *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и вопросы киноэстетики. Таллин, 1973. 85—99
1973б Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. 224—242.
Лотман Ю. М. и Успенский Б. А.
1992 Миф — имя — культура // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. 58—75.
Лофтман Э. — Låftman Emil
1929 Stellvertretende Darstellung // Neophilologus. 1929. Bd. 14. 161—168.
МакХейл Б. — McHale Brian
1978 Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3. 249—287.
Маркович В. М. и Шмид В. (ред.)
1996 Автор и текст: Сб. ст. СПб., 1996.
Маркус М. — Markus Manfred
1985 Point of View im Erzähltext: Eine angewandte Typologie am Beispiel der frühen amerikanischen Short Story insbesondere Poes und Hawthornes. Innsbruck, 1985.
Мартинес М., Шеффель М. — Martinez Matias; Scheffel Michael
1999 Einführung in die Erzähltheorie. München, 1999.

Мартинес Бонати Ф. — Martínez Bonati Félix
1980 The Act of Writing Fiction // New Literary History. 1980. Vol. 11. 425—434.
1981 Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach. Ithaca; London, 1981.
Марузо Ж. — Marouzeau Jules
1960 Словарь лингвистических терминов. М., 1960.
Матхаузерова С. — Mathauserová Světla
1972 Рец.: Успенский 1970 // Československá rusistika. 1972. Sv. 17. 41—43.
Мейер К. Р. — Meyer Kurt Robert
1957 Zur «erlebten Rede» im englischen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts. Bern, 1957.
Мейер Я. М. — Meijer Jan M.
1958 Situation Rhyme in a Novel of Dostoevsky // Dutch Contributions to the IVth International Congress of Slavistics. 's-Gravenhage, 1958. 1—15.
1968 The Sixth Tale of Belkin // *van der Eng J.*, *van Holk A. G. F.*, *Meijer J. M.* The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. 109—134.
1971 The Author of «Brat'ja Karamazovy» // *van der Eng J.*, *Meijer J. M.* «The Brothers Karamazov» by F. M. Dostoevskij. The Hague, 1971. 7—46.
Мейер-Миннеманн К. — Meyer-Minnemann Klaus
1984 Narración homodiegetica y «segunda persona»: «Cambio de piel» de Carlos Fuentes // Acta Literaria. 1984. № 9. Concepción (Chile). 5—27.
Мелетинский Э. М.
1976 Поэтика мифа. М., 1976.
Меннингхоф Б. — Moenninghof Burkhard
1996 Paratexte // Grundzüge der Literaturwissenschaft / Ed. H. L. Arnold, H. Detering. München, 1996. 349—356.
Мукаржовский Я. — Mukařovský Jan
1932 Básnické dílo jako soubor hodnot // *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. Sv. 1. Praha, 1948. 275—280.
1937 Individuum v umění [L'individu dans l'art] // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. 311—315.
1938а Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka // *Mukařovský J.* Studie z poetiky. Praha, 1982. 55—60.
1938б Genetika smyslu v Máchově poesii // *Mukařovský J.* Kapitoly z české poetiky. Sv. 3. Praha, 1948. 239—310.
1942 Místo estetické funkce mezi ostatními // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. 65—73.
Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.
1978 Поэтика сказа. Воронеж, 1978.
Мэтло Р. Э. — Matlaw Ralph E.
1957 The Brothers Karamazov: Novelistic Technique. 's-Gravenhage, 1957.
Мюллер Г. — Müller Günther
1948 Erzählzeit und erzählte Zeit // Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen, 1948. 195—212.

Набоков В. В. — Nabokov Vladimir
1964 Commentary // *Pushkin A.* Eugene Onegin. A Novel in Verse / Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. New York, 1964.
Нейберт А. — Neubert Albrecht
1957 Die Stilformen der «erlebten Rede» im neueren englischen Roman. Halle a. d. Saale, 1957.
Нейзе В. — Neuse Werner
1980 Die Anfänge der «erlebten Rede» und des «inneren Monologs» in der deutschen Prosa des 18. Jahrhunderts // Theatrum Mundi: Essays on German Drama and German Literature / Ed. E. R. Haymes. München, 1980. 1—21.
1990 Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa. New York, 1990.
Нешке А. Б. — Neschke Ada B.
1980 Die Poetik des Aristoteles: Textstruktur und Textbedeutung. Bd. 1: Interpretationen. Frankfurt a. M., 1980.
Нюннинг А. — Nünning Ansgar
1989 Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots. Trier, 1989.
1990 «Point of view» oder «Focalization»? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 1990. Bd. 23. 249—268.
1993 Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des «implied author» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1993. Bd. 67. 1—25.
1995 Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1. Trier, 1995.
1998 Unreliable, compared to What: Towards a Cognitive Theory of «Unreliable Narration»: Prolegomena and Hypotheses // Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context / Ed. W. Grünzweig, A. Solbach. Tübingen, 1998. 53—73.
1999 Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration // Recent Trends in Narratological Research / Ed. J. Pier. Tours, 1999. 63—84.
Нюннинг А. (ред.) — Nünning Ansgar (Ed.)
1998 «Unreliable Narration»: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur / Ed. A. Nünning. Trier, 1998.
Окопиень-Славиньска А. — Okopień-Sławińska Alexandra
1971 Relacie osobowe w literackiej komunikacji // Problemy socjologii literatury / Ed. J. Sławiński. Wrocław, 1971. 109—125.
Оманн Р. — Ohmann Richard
1971 Speech Acts and the Definition of Literature // Philosophy and Rhetoric. 1971. Vol. 4. 1—19.
Остин Дж. — Austin John Langshaw
1962 How to Do Things with Words. Oxford, 1962.

Павел Т. — Pavel Thomas G.
1986 Fictional Worlds. Cambridge, MA; London, 1986.
Падучева Е. В.
1996 Семантика нарратива // *Падучева Е. В.* Семантические исследования. М., 1996. 193—418.
Палиевская Ю. В.
1996 Заблуждение, ересь // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Под ред. И. П. Ильина, Е. А. Цургановой. М., 1996. 47—49.
Паскаль Р. — Pascal Roy
1977 The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel. Manchester, 1977.
Пашен Х. — Paschen Hans
1991 Narrative Technik im Romanwerk von Gustavo Alvarez Gardeazabál. Frankfurt a. M., 1991.
Пенцкофер Г. — Penzkofer Gerhard
1984 Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Cμechovs: «Offenes» und «geschlossenes» Erzählen. München, 1984.
Петерсен Ю. Х. — Petersen Jürgen H.
1977 Kategorien des Erzählens: Zur systematischen Deskription epischer Texte // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1977. Bd. 9. 167—195.
1981 Рец.: Штанцель 1979 // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1981. Bd. 13. 155—162.
Петровский М. А.
1925 Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сб. ст. / Под ред. В. Я. Брюсова. М.; Л., 1925. 173—204.
1927 Морфология новеллы // Ars Poetica. I: Сб. ст. / Под ред. М. А. Петровского. М., 1927. 69—100.
Пешковский А. М.
1920 Русский синтаксис в научном освещении. 5-е изд. М., 1935.
Пир Дж. — Pier John
2008 After this, therefore because of this // Theorizing Narrativity / Ed. J. A. García Landa, J. Pier. Berlin; New York, 2008. 109—140.
Пирс Ч. С. — Peirce Charles Sanders
1931/58 Collected Papers. Cambridge, 1931—1858.
Поллетта Г. — Polletta Gregory T.
1984 The Author's Place in Contemporary Narratology // Contemporary Approaches to Narrative / Ed. A. Mortimer. Tübingen, 1984. 109—123.
Поспелов Н. С.
1957 Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30—40-х гг. // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. Т. 4. М., 1957. 218—239.

Пратт М. Л. — Pratt Mary Louise
1982 Interpretive Strategies / Strategic Interpretations: On Anglo-American Reader Response Criticism // Boundary. 1982. Vol. 2. 201—231.
Принс Дж. — Prince Gerald
1971 Notes toward a Characterization of Fictional Narratees // Genre. 1971. Vol. 4. 100—106.
1973а Introduction à l'étude du narrataire // Poétique. 1973. Vol. 14. 178—196.
1973б A Grammar of Stories: An Introduction. The Hague, 1973.
1982 Narratology: The Form and Functioning of Narrative. The Hague, 1982.
1985 The Narratee Revisited // Style. 1985. Vol. 19. 299—303.
1987 A Dictionary of Narratology. Lincoln, 1987.
Пропп В. Я.
1928 Морфология сказки. М., 1969.
Пуйон Ж. — Pouillon Jean
1946 Temps et roman. Paris, 1946.
Раш В. — Rasch Wolfdietrich
1961 Zur Frage des epischen Präteritums // Wirkendes Wort. Sonderheft 3. 1961. 68—81.
Рэбейн Й. — Rehbein Jochen
1980 Sequentielles Erzählen — Erzählstrukturen von Immigranten bei Sozialberatungen in England // Erzählen im Alltag / Ed. K. Ehlich. Frankfurt a. M., 1980. 64—108.
Рикёр П. — Ricœur Paul
1983 Temps et récit. T. 1. Paris, 1983.
Риммон(-Кенан) Ш. — Rimmon(-Kenan) Shlomith
1976 A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction // Poetics and Theory of Literature. 1976. Vol. 1. 33—62.
1983 Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London, 1983.
Ромберг Б. — Romberg Bertil
1962 Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm, 1962.
Ронин Е. Л.
1955 Разновидности несобственной прямой речи в романе Чернышевского «Что делать» // Київський державний педагогічний інститут ім. О. М. Горького: Збірник студентських наукових праць. Т. 1: Історико-філологічні та педагогічни науки. В. 1. Київ, 1955.
Рьян М.-Л. — Ryan Marie-Laure
1981 Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction // Poetics. 1981. Vol. 10. 517—539.
Рымарь Н. Т., Скобелев В. П.
1994 Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.

Рюлинг Л. — Rühling Lutz
1996 Fiktionalität und Poetizität // Grundzüge der Literaturwissenschaft / Ed. H. L. Arnold, H. Detering. München, 1996. 25—51.
Сегал Д. М.
1970 Новое исследование по структуре художественных форм // Декоративное искусство. 1970. № 10. 42.
Семенко И. М.
1957 О роли «автора» в «Евгении Онегине» // Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской. Вып. 2. 1957. 127—146.
Сёрбом Ё. — Sörbom Göran
1966 Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary. Uppsala, 1966.
Серль Дж. — Searle John R.
1975 The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. 1975. Vol. 6. 319—332.
Силард Л. — Szilárd Léna
1986 Орнаментальность/орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. 19. 65—78.
Славиньски Я. — Sławiński Janusz
1966 O kategorii podmiotu lirycznego. Tezy referatu // Wiersz i poezja / Ed. J. Trzynadlowski. Wrocław, 1966. 55—62.
1967 Semantyka wypowiedzi narracyjnej // W kręgu zagadnień teorii poweści / Ed. J. Sławiński. Wrocław, 1967. 7—30.
Смит Б. Х. — Smith Barbara Herrnstein
1978 On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language. Chicago, 1978.
Соколова Л. А.
1968 Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. Томск, 1968.
Стейнер В. — Steiner Wendy
1976 Point of View from the Russian Point of View [= Рец.: Успенский 1970] // Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria. 1976. № 3. 315—327.
Стернберг М. — Sternberg Meir
1974 What is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation // *Sternberg M.* Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction. Baltimore; London, 1978. 1—34.
Струве Г. — Struve Gleb
1951 Soviet Russian Literature 1917—1950. Norman, 1951.
1954 Monologue intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities // Publications of the Modern Language Association of America. 1954. Vol. 69. 1101—1111.
Стэджесс Ф. — Sturgess Philip J. M.
1992 Narrativity: Theory and Practice. Oxford, 1992.

Сурио Э. — Souriau Etienne
1951 La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie // Revue internationale de filmologie. 1951. Vol. 2. № 7—8. 231—240.
1990 Vocabulaire d'esthétique / Ed. A. Souriau. Paris, 1990.
Тамарченко Н. Д.
1999а Повествование // *Чернец Л. В.*, *Хализев В. Е.*, *Бройтман С. Н.* и др. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. М., 1999. 279—295.
1999б Точка зрения // *Чернец Л. В.*, *Хализев В. Е.*, *Бройтман С. Н.* и др. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. М., 1999. 425—432.
1999в Событие // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Вып. 2. Коломна, 1999. 79.
2001 Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2001.
Тимофеев Л. И.
1974 Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. 248—249.
Титуник И. Р. — Titunik Irwin R.
1963 The Problem of Skaz in Russian Literature. Ph. D. Dissertation. Univ. of California, 1963.
1977 The Problem of Skaz: Critique and Theory // Papers in Slavic Philology / Ed. B. A. Stolz. Vol. 1. Ann Arbor, 1977. 276—301.
Тицманн М. — Titzmann Michael
1992 „Zeit" als strukturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten // Zeit – Raum – Kommunikation / Ed. W. Hömberg, M. Schmolke. München, 1992. 234—254.
2003 Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik // Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur/A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture / Ed. R. Posner, K. Robering, Th. A. Sebeok. Bd. 3. Berlin, 2003. 3028—3103.
Тоблер А. — Tobler Adolf
1887 Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik // Zeitschrift für romanische Philologie. 1887. Bd. 11. 433—461.
Тодеманн Ф. — Todemann F.
1930 Die erlebte Rede im Spanischen // Romanische Forschungen. 1930. Bd. 44. 103—184.
Тодоров Ц. — Todorov Tzvetan
1966 Les catégories du récit littéraire // Communications. 1966. № 8. 125—151.
1969 Grammaire du Décaméron. La Hague, 1978.
1971 Some Approaches to Russian Formalism [Quelques concepts du formalisme russe] // Russian Formalism / Ed. by St. Bann, J. E. Bowlt. Edinburgh, 1973. 6—19.

1972 La poétique en U.R.S.S. // Poétique. 1972. № 3. 102—115.
1997 Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés // Esprit. 1997. 5—30.

Толмачев В. М.
1996 Точка зрения // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996. 154—157.

Томашевский Б. В.
1925 Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1925. Reprint: Letchworth, 1971.
1928а Теория литературы. Поэтика. 4-е, изм. изд. М.; Л., 1928. Reprint: New York; London 1967.
1928б Краткий курс поэтики. М.; Л., 1928. Reprint: Chicago, 1969.

Тулан М. — Toolan Michael J.
1988 Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London; New York, 1988.

Тынянов Ю. Н.
1922 «Серапионовы братья» // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 132—136.
1924а Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
1924б Литературное сегодня // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. 150—166.
1927 О литературной эволюции // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. 270—281.
1929 Пушкин // *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. 228—291.

Тюпа В. И.
2001а Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001.
2001б Аналитика художественного. М., 2001.

Тюрнау Д. — Thürnau Donatus
1994 Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur. Paderborn, 1994.

Уайт Х. — White Hayden
1973 Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe. Baltimore, 1973.
1978 The Historical Text als Literary Artifact // *White H.* Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore, 1978. 81—100.

Уимсатт У. К., Бердсли М. — Wimsatt William K.; Beardsley Monroe C.
1946 The Intentional Fallacy // On Literary Intention / Ed. D. Newton-de Molina. Edinburgh, 1976. 1—13.

Уланов Х. — Oulanoff Hongor
1966 The Serapion Brothers. The Hague, 1966.

Унбегаун Б. О. — Unbegaun Boris
1947 Introduction // *Pushkin A. S.* The Tales of the Late Ivan Petrovič Belkin. Oxford, 1947. XI—XXX.

Успенский Б. А.
1970 Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
1972 Poétique de la composition // Poétique. 1972. № 9. 124—134 (частичный перевод книги «Поэтика композиции»).
1973 A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Berkeley, 1973.
1975 Poetik der Komposition: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt a. M., 1975.
Уэллек Р., Уоррен О. — Wellek René; Warren Austin
1949 Theory of Literature. Harmonsworth, 1949.
Файхингер Х. — Vaihinger Hans
1911 Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Berlin, 1911.
Фалк Ф. де — Valk Frans de
1972 Рец.: Успенский 1970 // Russian Literature. 1972. № 2. 165—175.
Фаст П. — Fast Piotr
1982 Preciwstawienie «fabuła – sjużet» w literaturoznawstwie rosyjskim // Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze. 1982. № 6. Katowice, 1982. 81—97.
Фер Б. — Fehr Bernhard
1938 Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics // English Studies. Amsterdam, 1938. Vol. 20. 97—107.
Фигут Р. — Fieguth Rolf
1973 Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken // Sprache im technischen Zeitalter. 1973. № 47. 186—201.
1975 Einleitung // Literarische Kommunikation / Ed. R. Fieguth. Kronberg, 1975. 9—22.
1996 Автор и драматический текст // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. 53—83.
Флудерник М. — Fludernik Monika
1993 Second Person Fiction: Narrative «You» As Adressee and/or Protagonist // AAA. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 1993. Bd. 18. 217—247.
1994 Second Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism // Style. 1994. Vol. 28. 445—479.
Форстер Э. М. — Forster Edward M.
1927 Aspects of the Novel. London, 1927.
Фостер Л. А. — Foster Ludmila A.
1972 Рец.: Успенский 1970 // Slavic and East European Journal. 1972. Vol. 16. 339—341.
Фрайзе М. — Freise Matthias
1993 Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt a. M., 1993.
1996 После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. 25—24.

Франк Дж. — Frank Joseph
1945 Spatial Form in Modern Literature // *Frank J.* The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature. New Brunswick, 1963. 3—62.
1981 Spatial Form: Thirty Years After // Spatial Form in Narrative / Ed. J. R. Smitten, A. Daghistani. Ithaca; London, 1981. 202—242.
Фридеманн К. — Friedemann Käte
1910 Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin, 1910. Reprint: Darmstadt, 1965.
Фридман Н. — Friedman Norman
1955 Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept // Publications of the Modern Language Association of America. 1955. Vol. 70. 1160—1184.
Фуко М. — Foucault Michel
1969 Qu'est-ce qu'un auteur? // *Foucault M.* Dits et écrits 1954—1988. T. 1: 1954—1969. Paris, 1994. 789—821.
Фурманн М. — Fuhrmann Manfred
1992 Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles – Horaz – «Longin». 2. Aufl. Darmstadt, 1992.
Фюгер В. — Füger Wilhelm
1972 Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen «Grammatik» des Erzählens // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1972. Bd. 5. 268—292.
Хаард Е. А. де — Haard Eric A. de
1979 On Narration in «Vojna i mir» // Russian Literature. 1979. Vol. 7. 95—120.
Хализев В. Е.
1988 Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. 219—240.
Халлер Р. — Haller Rudolf
1986 Wirkliche und fiktive Gegenstände // Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundfragen / Ed. R. Haller. Stuttgart, 1986. 57—93.
Хамбургер К. — Hamburger Käte
1951 Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1951. Bd. 25. 1—26.
1953 Das epische Präteritum // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1953. Bd. 27. 329—357.
1955 Die Zeitlosigkeit der Dichtung // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1955. Bd. 29. 414—426.
1957 Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957.
1968 Die Logik der Dichtung. 2., veränderte Aufl. Stuttgart, 1968.
Ханзен-Лёве О. А. — Hansen-Löve Aage A.
1978 Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения [Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung]. М., 2001.

1982 Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. 197—252.
1983 Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien, 1983. 291—360.
1984 Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz / Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. 1—45.
1987 Mythos als Wiederkehr. Ein Essay // Mythos in der slawischen Moderne / Ed. W. Schmid. Wien, 1987. 9—23.

Ханпира Е.
1971 Рец.: Успенский 1970 // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1971. № 5. 121—125.

Харвег Р. — Harweg Roland
1979 Inhaltsentwurf, Erzählung, Inhaltswiedergabe: Zum fiktionstheoretischen Doppelstatus fiktionaler Erzählungen // Grundfragen der Textwissenschaft / Ed. W. Frier, G. Labroisse. Amsterdam, 1979. 111—130.

Хартманн К. Х. — Hartmann Karl Heinz
1979 Wiederholungen im Erzählen: Zur Literarität narrativer Texte. Stuttgart, 1979.

Хватик К. — Chvatík Květoslav
1981 Tschechoslowakischer Strukturalismus: Theorie und Geschichte. München, 1981.
1983 Die ästhetische Einstellung // *Chvatík K.* Mensch und Struktur: Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik. Frankfurt a. M., 1987. 33—51.

Херман Д. — Herman David
1997 Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology // Publications of the Modern Language Association. 1997. Vol. 112. 1046-1059.

Хильшер К. — Hielscher Karla
1966 A. S. Puškins Versepik: Autoren-Ich und Erzählstruktur. München, 1966.

Ходель Р. — Hodel Robert
2001 Erlebte Rede in der russischen Literatur: Vom Sentimentalismus bis zum Sozialistischen Realismus. Frankfurt, 2001.

Холи И. — Holý Jiří
2000 Objektivní text? // Česká Literatura. 2000. Sv. 48. 578—581.

Хольтхузен И. — Holthusen Johannes
1968 Stilistik des «uneigentlichen» Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur // Die Welt der Slaven. 1968. Bd. 13. 225—245.
1969 Prinzipien der Komposition und des Erzählens bei Dostoevskij. Köln, 1969.

Хоопс В. — Hoops Wiklef
1979 Fiktionalität als pragmatische Kategorie // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1979. Bd. 11. 281—317.

Хоралек К. — Horálek Karel
1970 Tři úvahy o struktuře epiky // Slovo a slovesnost. 1970. Sv. 31. 125—145.

Хук Л. — Hoek Leo H.
1981 La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. La Haye, 1981.
Хюн П. — Hühn Peter
2008 Event and Eventfulness // Handbook of Narratology / Ed. P. Hühn; J. Pier; W. Schmid; J. Schönert. Berlin; New York, 2008 (в печати).
Цилевич Л. М.
1972 Диалектика сюжета и фабулы // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. Рига, 1972. Т. 2. 5—17.
1976 Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.
Циммерманн Ф. В. — Zimmermann Friedrich Wilhelm
1971 Episches Präteritum, episches Ich und epische Normalform // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1971. Bd. 4. 306—324.
Ципфель Ф. — Zipfel Frank
2001 Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin, 2001.
Цукеркандль В. — Zuckerkandl Viktor
1958 Mimesis // Merkur. 1958. Bd. 12. 224—240.
Червенка М. — Červenka Miroslav
1969 Literární dílo jako znak // *Červenka M.* Významová výstavba literárního díla. Praha, 1992. 131—144.
1992 Významová výstavba literárního díla. Praha, 1992.
Чернышевский Н. Г.
1856 Детство и отрочество. Сочинения графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого // *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1939—1953. Т. 3. 421—431.
Чижевский Д. — Čiževsky Dmitry
1953 Introduction and Commentary // *Puškin A. S.* Evgenij Onegin: A Novel in Verse. Cambridge, 1953.
Чудаков А. П.
1971 Поэтика Чехова. М., 1971.
1973 Проблема целостного анализа художественной системы: О двух моделях мира писателя // Славянские литературы. VII международный съезд славистов. М., 1973. 79—98
1986 Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. 192—193.
1992 В. В. Виноградов и его теория поэтики // *Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. 219—264.
Чудаков А. П., Чудакова М. О.
1971 Сказ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. 876.
Чэтман С. — Chatman Seymour
1978 Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London, 1986.
1990 Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca, 1990.

Шанк Р. и Эйбелсен Р. — Schank Roger; Abelson Robert
1977 Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge. Hillsdale, N. J., 1977.
Шаталов С. Е.
1974 Черты поэтики: Чехов и Тургенев // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. 296—309.
1980 Прозрение как средство психологического анализа // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. 56—68.
Шведова Н. Ю.
1952 К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя // Вопросы языкознания. 1952. № 2. 104—126.
Шипли Дж. Т. (ред.) — Shipley Joseph T. (Ed.)
1943 Dictionary of World Literature. New York, 1964.
Шиссель фон Флешенберг О. — Schissel von Fleschenberg Otmar
1910 Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels“. Ein prinzipieller Versuch. Halle a. d. S., 1910.
Шкловский В. Б.
1917 Искусство как прием // *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. 7—23.
1919 Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. 24—67.
1921а Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна // *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. 177—204.
1921б Строение рассказа и романа // *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. 68—90.
1928а Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928. Reprint: The Hague, 1970.
1928б О Зощенке и большой литературе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928. 13—25.
1929 Орнаментальная проза. Андрей Белый // *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. 205—255.
1953 А. П. Чехов // *Шкловский В. Б.* Повести о прозе. Т. 2. М., 1966. 333—370.
1966 Законы сцепления // *Шкловский В. Б.* Повести о прозе. Т. 1. М., 1966. 8—97.
Шлыкова М. А.
1962 Об одном стилистическом приеме // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1962. № 4. 158—163.
Шмид В. — Schmid Wolf
1968 Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs «Večnyj muž» // Die Welt der Slaven. 1968. Bd. 13. 294—306.
1971 Рец.: Успенский 1970 // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1971. Bd. 4. 124—134.

1973 Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973. 2. Aufl. mit einem Nachwort («Eine Antwort an die Kritiker»). Amsterdam, 1986.

1974а Рец.: Яник 1973 // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1974. Bd. 6. 404—415.

1974б Zur Semantik und Ästhetik des dialogischen Erzählmonologs bei Dostoevskij. // Canadian-American Slavic Studies. 1974. Vol. 8. 381—397.

1977 Der ästhetische Inhalt: Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren. Lisse, 1977.

1979 Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 4. 55—93.

1981а Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» [Puškins Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins]. СПб., 1996.

1981б Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых» // *Шмид В.* Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. 142—150.

1982 Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung» // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. 83—110.

1984а Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution // Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk / Ed. J. J. van Baak. Amsterdam, 1984. 523—552.

1984б Thematische und narrative Äquivalenz: Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs // Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert / Ed. R. Grübel. Amsterdam, 1984. 79—118.

1986 Eine Antwort an die Kritiker // *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. 2. Aufl. Amsterdam, 1986. 299—318.

1987 Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs «Nevesta» // Die Welt der Slaven. 1987. Bd. 11. 101—120.

1989а Ebenen der Erzählperspektive // Issues in Slavic Literary and Cultural Theory / Ed. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum, 1989. 433—449.

1989б Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции // Russian Literature. 1989. Vol. 26. 219—236.

1991а Андрей Битов — мастер островидения // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. 5—11.

1991б О проблематичном событии в прозе Чехова [Čechovs problematische Ereignisse] // *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард. СПб., 1998. 263—277.

1992 Орнамент – поэзия – миф – подсознание [Ornament – Poesie – Mythos – Psyche] // *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард. СПб., 1998. 297—308.

1996 «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или Роман о двух концах // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. 268—287.
1997 «Пиковая дама» А. С. Пушкина: Проблемы поэтики // Русская литература. 1997. Вып. 3. 6—28.
1999 «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Пушкин и поэтический язык XX века. Сб. ст. посвященный 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина / Под ред. Н. А. Фатеевой. М., 1999. 60–87.
2001а Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стенфорде 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л. С. Флейшмана. М., 2001. 300—317.
2001б Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 2001. 9—16.
2003а Narrativity and Eventfulness // What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / Ed. T. Kindt; H.-H. Müller. Berlin; New York, 2003. 17—33.
2003б Нарративность и событийность // Современные методы анализа художественного произведения: Материалы научн. семинара / Под ред. Т. Е. Автухович; Г. Н. Ермоленко. Гродно, 2003. 8—17.
2005а Elemente der Narratologie. Berlin; New York, 2005.
2005б Ereignishaftigkeit in den „Brüdern Karamasow“ // Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. New Series. 2005. Vol. 9. 31—44.
2008а Implied author // Handbook of Narratology / Ed. P. Hühn; J. Pier; W. Schmid; J. Schönert. Berlin; New York, 2008 (в печати).
2008б „Fabel“ und „Sujet“ // Slavische Narratologie. Russische und tschechische Ansätze / Ed. W. Schmid. Berlin/New York, 2008 (в печати).
2008в Les événements et l’histoire dans les récits factuels et fictionnels (в печати).
2008г „Wortkunst“ und „Erzählkunst“ im Lichte der Narratologie // Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve / Ed. R. Grübel; W. Schmid. München, 2008. 23—37.

Шмид В. (ред.) — Schmid Wolf (Hg.)
1987 Mythos in der slawischen Moderne / Ed. W. Schmid. Wien, 1987.

Шор Р.
1927 Формальный метод на западе. Школа Зейферта и «реторическое» направление // Ars poetica. Т 1. М., 1927. 127—143.

Шоу Дж. Т. — Shaw J. Th.
1996 Проблема единства позиции автора-повествователя в «Евгении Онегине» // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. 114—131.

Шпильгаген Ф. — Spielhagen Friedrich
1883 Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883. Reprint: Göttingen, 1967.
1898 Epik und Dramatik. Leipzig, 1898.

Шпитцер Л. — Spitzer Leo
1923a Pseudoobjektive Motivierung bei Charles Louis Philippe // *Spitzer L.* Stilstudien II. München, 1928. 166—207.
1923b Sprachmengung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie // *Spitzer L.* Stilstudien II. 2. Aufl. München, 1961. 84—124.
1928a Zum Stil Marcel Prousts // *Spitzer L.* Stilstudien II. München, 1928. 365—497.
1928б Zur Entstehung der sogenannten «erlebten Rede» // Germanisch-romanische Monatsschrift. 1928. Bd. 16. 327—332.
Штанцель Ф. К. — Stanzel Franz K.
1955 Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an «Tom Jones», «Moby Dick», «The Ambassadors», «Ulysses» u. a. Wien; Stuttgart, 1963.
1959 Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1959. Bd. 33. 1—12.
1964 Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964.
1979 Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979.
Штейнберг Г. — Steinberg Günter
1971 Erlebte Rede: Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer u. englischer Erzählliteratur. 2 Bde. Göppingen, 1971.
Штемпель В.-Д. — Stempel Wolf-Dieter
1973 Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs // Geschichte, Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. München, 1973. 325—346.
1978 Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas // *Červenka M.* Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. München, 1978. VII—LIII.
Штирле К. — Stierle Karlheinz
1973 Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte // Geschichte — Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. München, 1973. 530—534.
1977 Die Struktur narrativer Texte: Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte «Unverhofftes Wiedersehen» // Funk-Kolleg Literatur 1. / Ed. H. Brackert; E. Lämmert. Frankfurt a. M., 1977. 210—233.
1985 Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1985. Bd. 17. 340—354.
Шукман А. — Shukman Ann
1972 Рец.: Успенский 1970 // The Modern Language Review. 22.6.1972. 713—716.
Эйле С. — Eile Stanisław
1973 Światopogląd powieści. Wrocław, 1973.
Эйхенбаум Б. М.
1918 Иллюзия сказа // *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. 152—156.
1919 Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. 171—195.
1921 Проблемы поэтики Пушкина // *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. 157—170.

1927 Лесков и современная проза // *Эйхенбаум Б. М.* Литература: Теория, критика, полемика. Л., 1927. 210—225.

Эко У. — Eco Umberto

1979 Lector in fabula. 1979.

Эльс Дж. Ф. — Else Gerald F.

1957 Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge, Ma., 1957.

Энг Я. ван дер — Eng Jan van der

1973 Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. J. van der Eng, M. Grygar. 's-Gravenhage, 1973. 29—58.

1978 The Dynamic and Complex Structure of a Narrative Text // *J. van der Eng* et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright. Lisse, 1978. 44—58.

1984 Ästhetische Dominante und Fiktionalisierung: Wahrheitsanspruch und Intensivierung der Information: Autor und Leser // Text — Symbol — Weltmodell: Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag / Ed. J.-R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, 1984. 111—130.

Юль П. — Juhl Peter D.

1980 Life, Literature, and the Implied Author // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1980. Bd. 54. 177—203.

Якобсон Р. О. — Jakobson Roman

1921 Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. Сост. и общая ред. М. Л. Гаспарова. Москва, 1987. 272—316.

1960 Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. Th. A. Sebeok. New York, 1960. 350—377.

1970 Язык в отношении к другим системам коммуникации [Language in Relation to other Communication systems] // *Якобсон Р. О.* Избранные работы. М., 1985. 319—330.

Якобсон Р. О. и Поморска К. — Jakobson Roman; Pomorska Krystyna

1980 Беседы [Dialogues] // *Якобсон Р. О.* Selected Writings. Vol. 8. Berlin, 1988. 437—582.

Ян М. — Jahn Manfred

1995 Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie // Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung / Ed. A. Nünning. Trier, 1995. 29—50.

Ян М., Нюннинг А. — Jahn Manfred; Nünning Ansgar

1994 A Survey of Narratological Models // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 1994. Bd. 27. 283—303.

Яник Д. — Janik Dieter

1973 Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks: Ein semiologisches Modell. Bebenhausen, 1973.

1985 Literatursemiotik als Methode: Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks und der Zeichenwert literarischer Strukturen. Tübingen, 1985.

Яннидис Ф. и др. — Jannidis Fotis; Lauer Gerhard; Martinez Matias; Winko Simone
1999 Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern: Historische Modelle und systematische Perspektiven // Яннидис Ф. и др. (ред.) 1999. 3—35.

Яннидис Ф. и др. (ред.) — Jannidis F.; Lauer G.; Martinez M.; Winko S. (Ed.)
1999 Rückkehr des Autors: Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen, 1999.

Ясиньска М. — Jasińska Maria
1965 Narrator w powieści przedromantycznej (1776—1931). Warszawa, 1965.

# СЛОВАРЬ И УКАЗАТЕЛЬ НАРРАТОЛОГИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Здесь представлены нарратологические термины, которые употребляются в настоящей книге. Цифры отсылают к местам, где термины вводятся или определяются. Курсивом выделены номера страниц, отсылающие к примечаниям.


**А**втор
— конкретный = историческая фигура писателя 45—46
— абстрактный =
1. обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя 47, 57
2. антропоморфная ипостась всех творческих актов, олицетворение интенциональности произведения 57
3. конструкт, создаваемый читателем на основе осмысления им произведенения 58

Адресат 44
— предполагаемый = инстанция, к которой произведение обращено, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которой учитываются 45, 64
— фиктивный см.: читатель фиктивный

Актор = носитель действия 68, 95

Апелляция = призыв (чаще всего имплицитно выраженный) к адресату занять определенную позицию по отношению к говорящему или к его сообщению 100

**В**ербализация = передача наррации средствами языка 155, 173

Восприятие
— несобственно-прямое 216

Восприятие происшествий 117

**Д**вутекстность (как свойство текстовой интерференции) 225—227

Диегесис см.: мир повествуемый

Диегесис (в платоновском смысле = собственное повествование поэта) 188

Диегетический = относящийся к повествуемому миру 20, 82

Диспозция (*dispositio*, τάξις) 142—143, 154

**З**авуалированность (как свойство текстовой интерференции) 225

Заражение (нарратора текстом персонажа) 220

Знаки индициальные, индексные, или индексальные 46—47

**И**зображение (*Darstellung*, *representation*, *représentation*) *39*
— имплицитное (нарратора) = изображение (нарратора) с помощью индициальных знаков 70
— имплицитное (наррататора) =

изображение (наррататора) с помощью индициальных знаков, в особенности апелляции и ориентировки 100—101
— эксплицитное (нарратора) = самопрезентация (нарратора) 70
— эксплицитное (наррататора) = изображение (наррататора) с помощью грамматических форм второго лица или формул обращения 99
Иконичность = соотношение формальных и семантических упорядоченностей 244
Импрессия см.: функция импрессивная
Индекс см.: знаки индициальные
Интерференция текста нарратора и персонажа 191, 198
Интроспекция 121
История =
1. повествуемая история 17—18
2. результат отбора элементов и их свойств из происшествий 69, 154
— вставная = история, повествуемая вторичным нарратором 80—81, 96
— обрамляющая = история, повествуемая первичным нарратором 80, 96
История повествования = история повествовательного акта 20, 176

**К**оммуникация
— авторская 40
— нарраторская 40
Композиция = приведение элементов истории в искусственный порядок 154
Консекутивность (как условие полной событийности) 26
Конституирование нарративное 138
Кооккурентность = параллельное протекание эквивалентностей на разных уровнях 241

**Л**инеаризация (одновременно совершающихся в истории происшествий) 154, 169
Линия смысловая, пролагаемая создающим историю нарратором сквозь происшествия 158

**М**имесис (в аристотелевском смысле) = изображение 28
Мимесис (в платоновском смысле) = подражание *20*, *28*, 188
Мир
— изображаемый = фиктивный мир, содержащийся в повествовательном произведении 45
— повествуемый (диегесис) = мир, содержащийся в повествовании (первичного) нарратора 45, 82
— цитируемый = мир, образуемый в повествовании персонажа как вторичного нарратора 45, 81
Монолог
— внутренний 203
— — прямой 203
— диалогизированный нарративный 104—106
— несобственно-прямой 203, 217
— обезличенный прямой внутренний 203, 206

**Н**АП см.: повествование несобственно-авторское
Наречия
— анафорические 132
— дейктические 132
Наррататор (фиктивный читатель) = адресат фиктивного нарратора, та

инстанция, к которой нарратор обращает свой рассказ 96—97

Нарративный =

1. опосредованный нарратором 13
2. излагающий повествуемую историю 14—15

Нарратор = фиктивная повествующая инстанция 67—69

— антропоморфный 72—74, 80
— безличный 80
— вездесущий 69, 80
— вненаходимый (= нарратор, не обладающий способностью к интроспекции в сознание героев) 80
— внутринаходимый (= нарратор, обладающий способностью к интроспекции в сознание героев) 80
— всеведущий 69, 80
— вторичный = нарратор вставной истории 80—82
— выявленный сильно 74—78, 80
— выявленный слабо 74—78, 80
— диегетический = нарратор, фигурирующий более или менее центрально в повествуемой им истории 82—84
— имплицитный = нарратор, изображаемый имплицитно 70—71, 80
— личный 71, 80
— надежный (*reliable*) 73, 80
— неантропоморфный 80
— недиегетический = нарратор, остающийся вне повествуемой им истории 80, 82—83
— ненадежный (*unreliable*) 73, 80
— непрофессиональный 80
— объективный 68, 80
— ограниченный по знанию 80
— ограниченный по местонахождению 80
— первичный 80—82
— профессиональный 80
— рассеянный 72, 80
— субъективный 68, 80
— третичный = нарратор вставной истории второй степени 80—82
— эксплицитный = нарратор, изображаемый эксплицитно 70—71, 80

Нарраториальный = относящийся к нарратору

Наррация (*Erzählung*) = результат композиции 154

Настоящее повествовательное (*praesens historicum*) 197

Нейтрализация оппозиции текста нарратора и текста персонажа 196

— глобальная 197
— локальная 197

Необратимость (как условие полной событийности) 26

Неотбор (элементов происшествий) 167

— иррелевантных для истории элементов 167
— релевантных для истории элементов 168

Неповторяемость (как условие полной событийности) 26—27

Непредсказуемость (как условие полной событийности) 25

Номинация прямая 206

НПР см.: речь несобственно-прямая

**О**ппозиция 230

Опосредованность (как условие нарративности в смысле классической

дефиниции) 14
Ориентировка = установка на адресата 100—101
Орнаментализм см.: проза орнаментальная
Отбор (отдельных элементов, ситуаций, лиц, действий и некоторых их свойств из происшествий) 154, 158
Очерк (как описательный, ненарративный жанр) 19

**П**ередача происшествий 117
Перестановка (эпизодов истории вопреки естественному порядку) 170
Персональный = относящийся к персонажу
Перспектива = отношение между точкой зрения и воспринимаемыми или передаваемыми происшествиями 117
Повествование
— несобственно-авторское (НАП) 221
Повествователь см.: нарратор
Порядок
— естественный (*ordo naturalis*) = хронологическая последовательность эпизодов 144, 154
— искусственный (*ordo artificialis*) = последовательность эпизодов в нарративе 144, 154
Поток сознания (*stream of consciousness*) = техника повествования, в которой диегесис излагается уже не в виде повествуемой нарратором истории, а в форме рыхлой вереницы мимолетных впечатлений, свободных ассоциаций, мгновенных воспоминаний и фрагментарных размышлений персонажа 206
Презентация наррации (*Präsentation der Erzählung*) 155, 173
Претерит эпический = прошедшее нарративное 32, 132
Признаки (для различения текстов нарратора и персонажа) 194
— грамматические лица 194
— грамматические времена глагола 194
— лексические 195
— оценочные 194
— синтаксические 195
— тематические 194
— указательных систем 194
— языковой функции 195
Признаки (объединяющие две или несколько единиц текста) 230
— тематические 230
— формальные 230
Проза орнаментальная 247—248
Происшествия (*Geschehen*) = исходный нарративный материал 153—154
— повествования 176

**Р**ассказчик см.: нарратор
Растяжение = отбор сравнительно многих элементов и свойств 162
Реальность (как необходимое условие событийности) 23
Результативность (как необходимое условие событийности) 23
Релевантность (как условие полной событийности) 25
Реципиент = фактический получатель 44
— идеальный = инстанция, осмысляющая произведение идеальным образом 45, 65
— фиктивный = читатель или слушатель вторичного нарратора, фигурирующий как читающий

или слушающий персонаж в первичной, обрамляющей истории 96—97

Речь
— косвенная 201, 207—208
— — нарраториальная 209
— — персональная 209
— — свободная 210
— несобственно-прямая (НПР) 201, 213—214
— прямая 200, 202
— — обезличенная 203

**С**жатие = отбор немногих элементов 162

Сигналы фикциональности
— — контекстуальные 33
— — метакоммуникативные 33
— — метафикциональные 34
— — ориентировочные 33

Симптомы см.: знаки индициальные

Сказ
— орнаментальный 183, 186
— характерный 183

Событие = существенное изменение исходной ситуации 22—24

Событийность 22

Сходство 230

**Т**екст
— нарратора 188
— персонажа 188
— фактуальный 28
— фикциональный 27

Точка зрения = образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу происшествий 117
— в плане временно́м (временна́я точка зрения) 119—120
— в плане идеологическом (идеологическая точка зрения) 118—119
— в плане перцептивном (перцептивная точка зрения) 121—122
— в плане пространственном (пространственная точка зрения) 118
— в плане языковом (языковая точка зрения) 120—121
— нарраториальная 122
— однополюсная 135
— персональная 122
— разнополюсная 135

**Ф**актичность (как необходимое условие событийности) 23

Фактуальность см.: текст фактуальный

Фиктивный = вымышленный, только изображаемый 27—28

Фикциональность см.: текст фикциональный

Функция
— импрессивная = один из видов апеллятивной функции языка, при помощи которого производится впечатление, принимающее или положительную форму (восхищение), или отрицательную форму (презрение) 100
— эстетическая 41—43

Функция языка (по К. Бюлеру)
— — апеллятивная (*Appell*) *39*
— — референтная, или репрезентативная, представляющая (*Darstellung, representation, représentation*) *39*
— — экспрессивная (*Ausdruck, Kundgabe*) *39*, 46, 70

**Ц**итирование (завуалированное) = воспроизведение в повествовательном тексте типичных для текста персонажа оценок и слов 220

**Ч**итатель
— конкретный = реальный реципиент 45—46
— абстрактный = содержание того авторского представления о получателе, которое теми или иными индициальными знаками зафиксировано в тексте 61—62
— фиктивный см.: наррататор

**Э**квивалентность = равенство двух единиц текста по какому-либо тематическому или формальному признаку при одновременном неравенстве по какому-либо другому признаку 230
— тематическая 235
— — гетероперсональная 236
— — изоперсональная 236
— фоническая 240
— формальная 235
— — по степени селективности, 239
— — позиционная 239

Экзегесис = план повествования, т. е. план, в котором происходит повествование и производятся сопровождающие изложение истории объяснения, истолкования, комментарии, размышления или мета-нарративные замечания нарратора 82

Экзегетический = относящийся к плану повествования 20

Экспрессия: см. функция языка экспрессивная

Эстетичность см.: функция эстетическая

«**Я**»
— повествуемое = «прежнее» «я» диегетического нарратора в диегесисе 83, 92—95
— повествующее = «теперешнее» «я» диегетического нарратора в экзегесисе 83, 92—95

# УКАЗАТЕЛЬ
# ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Указаны имена авторов текстов художественной, критической и научной литературы, а также названия произведений художественной и критической литературы. Курсивом выделены номера страниц, отсылающие к примечаниям.


**А**бботт Э. А. — Abbott Edwin A. 74
«Плоская страна. Роман многих измерений» — «Flatland. A Romance of Many Dimensions» 74
Абрамов Ф. А. 221
Августин Аврелий — Augustinus Aurelius 92—93
«Исповедь» — «Confessiones» 92—93
Алексеева А. В. 212, 255
Андерегг Й. — Anderegg Johannes *33*, 255
Андриевская А. А. 213, 216—217, 255
Анжелет К. — Angelet Christian *110*, *112*, 255
Апулей Луций — Apuleius Lucius 73, 174
«Золотой осел» («Метаморфозы») — «Asinus aureus» («Metamorphoseon libri») 73, 174
Аристотель *17*, *25*, 28—30, *188*
«Поэтика» — «De arte poetica» *17*, 28—30, *188*
«Риторика» — «De arte rhetorica» *25*
«Топика» — «Topica» *25*
Астафьев В. П. 85
«Ода русскому огороду» 85
Аумюллер М. — Aumüller Matthias *139*, 255

**Б**абель И. Э. 254
Бал М. — Bal Mieke 54—55, *80*, 98, 109, *110*, *111*, 112, 151—153, 157, 226, *227*, 255
Балли Ш. — Bally Charles 200, 223, 255
Бальцежан Э. — Balcerzan Edward 49, 256
Банфильд А. — Banfield Ann 75, 200, *212*, 256
Барт Р. — Barthes Roland 51, 68, *96*, 149, 256
Бартошиньский К. — Bartoszyński Kazimierz 44, 256
Бархударов С. Г. 212, 256
Бахтин М. М. *47*, 48, 51—52, 56, *57*, 59, 66, 101—102, 113, 115, 182, 191, 199, 207, *215*, *226*, 227, 256
Белинский В. Г. 129
«Взгляд на русскую литературу 1846 года» 129
Белый А. 186—187, 247, *248*, 252, 256
«Серебряный голубь» 186—187
«Симфонии» 252
Бенвенист Э. — Benveniste Emile *149*, 256
Бердсли М. — Beardsley Monroe C. 51, 275
Беренд А. — Berend Alice 132
«Женихи Бабетты Бомберлинг» — «Die Bräutigame der Babette Bomberling» 132
Берендсен М. — Berendsen Marjet *111*, 257
Битов А. Г. 19—20
«Дни человека» 19—20
«Семь путешествий» 20

Бойд Дж. Д. — Boyd John D. 29, 257
Больтен Ю. — Bolten Jürgen *246*, 257
Большакова А. Ю. *47*, 257
Бонхайм Х. — Bonheim Helmut *107*, 257
Борхес Х. Л. — Borges Jorge Luis 86
«Форма сабли» — «La forma de la espada» 86
Бочаров С. Г. *99*, 257
Браун Э. К. — Brown Edward K. *238*, 257
Браунинг Г. Л. — Browning G. L. *247*, 257
Брейер Х. — Breuer Horst *88*, 257
Бремон К. — Bremond Claude *150*, 257
Бродская В. Б. 212, 257
Бронзвар В. — Bronzwaer W. J. M. *33, 53*, 54, 112, *227*, 257
Брох У. — Broich Ulrich 123, 257
Бругманн К. — Brugmann Karl *32*, *195*, 257
Брукс К. — Brooks Cleanth 110, 258
Булаховский Л. А. *210*, 258
Булгарин Ф. Б. *165*
Бунин И. А. 85, 143—146
«Легкое дыхание» 143—146
«У истока дней» 85
Бут У. С. — Booth Wayne C. 50—54, 58, 62, *73*, 88, 258
Буш У. — Busch Ulrich *33*, *69*, 258
Бюлер В. — Bühler Willi *199*, *216*, 219, 258
Бюлер К. — Bühler Karl *32*, *39*, 46, 70, 192, *195*, 258

**В**айнрих Х. — Weinrich Harald 33, 258
Вальцель О. — Walzel Oskar 225, 258
Вебер Д. — Weber Dietrich *16*, 258
Вежбицка А. — Wierzbicka Anna *220*, 258
Вейдле В. — Weidlé Wladimir *28*, 258
Веймар К. — Weimar Klaus *33*, *82*, 258
Верлих Э. — Werlich Egon 28, 258
Версхор Я. А. — Verschoor Jan Adriaan *199*, 259
Веселовский А. Н. *248*
Вестстейн В. — Weststeijn Willem *44*, 55—56, 259
Ветловская В. Е. *179*, 259
Винко З. — Winko Simone 296
Виноградов В. А. *195*, 259
Виноградов В. В. 47—49, *72*, 113, 181—182, *195*, 212, 259
Виту П. — Vitoux Pierre *112*, 259
Волек Э. — Volek Emil *139*, 146, *172*, 259
Волошинов В. Н. *13*, 113, 131, 189, 192, 199, 203, 207, *208*, 209, 212—213, *223*, *225*, 226—227, 260
Вольф Э. — Wolff Erwin 62, 260
Вулф В. — Woolf Virginia 132
«Миссис Дэллоуэй» — «Mrs. Dalloway» 132
Вульф Х. — Wulf Christoph *29*, 260
Выготский Л. С. 143—146, 150, 260

**Г**абриель Г. — Gabriel Gottfried *36*, 260
Гарсиа Ланда Х. А. — García Landa José Ángel *29*, 139, *151*, 152—153, 260
Гебауер Г. — Gebauer Gunter *29*, 260
Гегель Г. В. Ф. — Hegel Georg Wilhelm Friedrich *22*
«Эстетика» — «Ästhetik» *22*
Гёльц Х. — Gölz Christine *48*
Гениева Е. Ю. *206*, 260
Герсбах-Бэшлин А. — Gersbach-Bäschlin A. *219*, 260
Гёте И. В. — Goethe Johann Wolfgang 22, 199
Гёч П. — Goetsch Paul *99*, 260
Глаузер Л. — Glauser Lisa *199*, 260
Гловиньский М. — Głowiński Michał 62, 97, 104, 260
Гоголь Н. В. 72, 98, *116*, 179—180, *182*, 185—186, 210, 218
«Вечера на хуторе близ Диканьки» 98, *182*, 185—186

«Мертвые души» *182*
«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» 186
«Ревизор» *116*, 210
«Шинель» 180—181, *182*, 218
Гоготишвили Л. А. *57*, 66, 260
Гомер 189—190
«Илиада» 189—190
Гофман Э. Т. А. — Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 73
«Известие о новейшей судьбе собаки Берганса» — «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» 73
«Житейские воззрения кота Мурра» — «Lebensansichten des Katers Murr» 73
Греймас А. Ж. — Greimas Algirdas Julien *150*, 260
Григорович Д. В. 19
«Петербургские шарманщики» 19
Гримм Г. — Grimm Gunter 62—63, 260
Гриммельсхаузен Х. Я. К. — Grimmelshausen Hans Jacob Christoffel von 92—93
«Симплициссимус» — «Simplicissimus» 92—93
Гуковский Г. А. 113, 261
Гурбанов В. В. *212*, 261
Гурвич И. А. *113*, 261
Гушанская Е. М. 262
Гюнтер В. — Günther Wemer 223, 227, 261

Даннеберг Л. — Danneberg Lutz *51*, 261
Данто А. — Danto Arthur C. 23, 261
Дейк Т. ван — Dijk Teun van *18*, 261
Дефо Д. — Defoe Daniel *94*
«Молль Флендерс» — «Moll Flanders» *94*
Джеймс У. — James William *206*
Джеймс Г. — James Henry *21*, 75, 79, 107, 261
«Искусство прозы» — «The Art of Fiction» 261
Джойс Дж. — Joyce James *206*
«Улисс» — «Ulysses» *206*
Диас Аренас А. — Díaz Arenas Angel *44*, 261
Дибелиус В. — Dibelius Wilhelm *139*, 261
Динготт Н. — Diengott Nilli 52, 261
Диомед — Diomedes *82*, 189
Долежел Л. — Doležel Lubomír *30, 36*, *38*, 83, *139*, *188*, 189, 192—193, *195*, *196*, 200, 203, 223, 261—262
Достоевский Ф. М. 24, 26, 37—38, 56, *57*, 59, 64, 69—71, 76—78, 88—94, 100—101, 103—106, 110, 115—116, 121—122, 124—125, 128—129, 131—132, 134, 179—180, 182, 189, 199, 205—206, 209—212, 215—218, 226, 252
«Бесы» 91, 115—116, 122
«Братья Карамазовы» 24, 26, 37—38, *57*, 59, 69, 91, 94, 115, *116*, 121, 179, 206
«Вечный муж» *71*, 76—77, 125, 206
«Господин Прохарчин» 211—212
«Двойник» 128—129, 134, 199, 205—206, 209—210, 215—218, 226
«Записки из подполья» 56, 93—94, 101, 104—105, 110, 180, 182
«Идиот» 206
«Кроткая» 101, 104—105, 124, 132—133, 180
«Подросток» 70, 81, 88, 90, 92—93, 101—104, 125, 132, 198, 207, 219—220
«Преступление и наказание» 24
«Скверный анекдот» 131, 134, 192, 220, 226
Дрозда М. — Drozda Miroslav *113*, 262
Дюжарден Э. — Dujardin Edouard 205, 262
«Отрезанный лавр» — «Les Lauriers sont coupés» 205

Дюпон-Рок Р. — Dupont-Roc Roselyne *29*, 262

**Е**вдокимова С. *51*, 262
Егоров Б. Ф. *139*, 262
Едличкова А. — Jedličková Alice *96*, 262
Есин А. Б. 204, *206*, 262

**Ж**енетт Ж. — Genette Gérard *18*, 28, *29*, 31, *33*, 34—36, 53—54, *56*, 63, *80*, *81*, *82*, 83—84, 86, 90, 96, 98, 107, 109—112, 118, 123, 133, 151—153, 162—163, 226, 262—263
Жирмунский В. М. *139*, *142*, *247*, 263
Жолкевский С. — Zółkiewski Stefan *113*, 263
Жолковский А. *144*, 263

**З**алыгин С. П. 221
Замятин Е. И. 71—72, 254
«Ловец человеков» 71—72
«Наводнение» 248—249
Зарецкий В. А. 263
Зейдлер Х. — Seidler Herbert *33*, 263
Зелинский В. *165*, 263
Зенкин С. *153*, 263
Зиммель Г. — Simmel Georg 158, 263
Зощенко М. М. 181, 185, 190
«Аристократка» 185

**И**ванчикова Е. А. *47*, 263
Изер В. — Iser Wolfgang 62, 263
Ильин И. П. 52, *64*, 75, 95, *96*, *110*, 263—264
Ингарден Р. — Ingarden Roman 17, 36, *46*, 162, 264

**Й**ензен П. А. — Jensen Peter Alberg *247*, 264

**К**аблиц А. — Kablitz Andreas *110*, 111, 264
Кайзер В. — Kayser Wolfgang 94, 264
Кайнц Ф. — Kainz Friedrich *39*, 264
Калепки Т. — Kalepky Theodor 225, 264
Каллер Дж. — Culler Jonathan 157, 264
Калугина Е. И. *212*, 264
Камю А. — Camus Albert 104
«Падение» — «La Chute» 104
Каннихт Р. — Kannicht Richard *29*, 264
Каноныкин Н. П. *212*, 264
Карамзин Н. М. 87—88, 92, 197
«Бедная Лиза» 88, 92, 197
«Наталья, боярская дочь» 87
Карден П. — Carden Patricia *247*, 265
Карманн К. — Kahrmann Cordula *44*, 265
Кассирер Э. — Cassirer Ernst *250*, 251, 252—253, 265
Катков М. Н. 165
Кафка Ф. — Kafka Franz 73, 89
«Доклад перед академией» — «Ein Bericht für eine Akademie» 73
«Замок» — «Das Schloß» 89
«Исследования собаки» — «Forschungen eines Hundes» 73
Келлер Г. — Keller Gottfried 89
«Зеленый Генрих» — «Der grüne Heinrich» 89
Киндт Т. — Kindt Tom *50*, *51*, 52, 265
Клеппер М. — Klepper Martin *74*, *199*, 265
Клосиньски К. — Kłosiński Krysztof *238*, 265
Ковтунова И. И. *47*, 202, 212—213, 265
Кожевникова К. — Koževniková Květa *184*, 265
Кожевникова Н. А. 68, 71, 85, 182, *186*, 221, *247*, 252, 265
Козловский П. 212, 266
Коллер Х. — Koller Hermann *28*, 266
Коль С. — Kohl Stephan *28*, 266
Кон Д. — Cohn Dorrit 31, *34*, 35, *83*, *88*, *108*, 109, *122*, 159, *219*, 266
Конан-Дойль А. — Conan-Doyle Arthur 90

Корман Б. О. 48—49, 62, 67, 180, 266
Корте Б. — Korte Barbara *86*, 266
Кортхальс Х. — Korthals Holger *15*, *16*, 266
Коциоль Х. — Koziol H. *33*, 266
Крахт Х. — Kracht Christian *186*
Кристева Ю. — Kristeva Julia 51, 266
Криттенден Ч. — Crittenden Charles *31*, 267
Кройчик Л. Е. 180, 269
Куртиус Э. Р. — Curtius Ernst Robert *189*, 267

**Л**аббок П. — Lubbock Percy *21*, 75, 79, 107, 267
Лало Ж. — Lallot Jean *29*, 262
Ламарк П. — Lamarque Peter *30*, 267
Лансер С. — Lanser Susan S. *51*, 90, *107*, 267
Лауер Г. — Lauer Gerhard 285
Левин В. Д. *212*, 267
Левитан Л. С. — 24, 267
Лейбфрид Э. — Leibfried Erwin 79, *88*, 267
Леммерт Э. — Lämmert Eberhard *81*, 163, 267
Леонов Л. М. 72, 187
«Гибель Егорушки» 72, 187
«Туатамур» 187
Лермонтов М. Ю. 56, 91, 227
«Вадим» 227
«Герой нашего времени» 56, 91
Лерх Г. — Lerch Gertraud *199*, 223, 267
Лерх О. — Lerch Eugen *212*, 223, 267
Лесаж А. Р. — Lesage Alain-René 90
«История Жиль Блаза из Сантильяны» — «Histoire de Gil Blas de Santillane» 90
Лесков Н. С. 179, 181
Лёшнигг М. — Löschnigg Martin *34*, 267
Линк Х. — Link Hannelore *44*, 63, 268
Линтфельт Я. — Lintvelt Jaap *44*, *53*, *64*, 65, 78—79, *107*, *113*, 116, 119, *122*, 123, 268
Липс М. — Lips Marguerite *199*, 223, 268
Лихачев Д. С. *47*, 268
Локкеманн В. — Lockemann Wolfgang *33*, 268
Лорк Э. — Lorck Etienne 223, 268
Лотман Ю. М. 22—23, *26*, 41, *239*, 241, *250*, 268
Лофтман Э. — Låftman Emil 225, 268
Лукиан 73
«Лукий, или Осел» — Λούκιος ἢ ὄνος 73
Лукий из Патр 73
«Метаморфозы» — Μεταμορφώσεων λόγοι 73

**М**акХейл Б. — McHale Brian *212*, 268
Манн Т. — Mann Thomas 92—94, 132
«Лотта в Веймаре» — «Lotte in Weimar» 132
«Приключения авантюриста Феликса Круля» — «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull» 92—94
Маркович В. М. *51*, 268
Маркус М. — Markus Manfred *107*, 268
Мартинес М. — Martínez Matías 17, 33—34, *151*, 268, 285
Мартинес Бонати Ф. — Martínez Bonati Félix *31*, *37*, 269
Марузо Ж. — Marouzeau Jules *210*, 269
Матхаузерова С. — Mathauserová Světla *113*, 269
Мейер К. Р. — Meyer Kurt Robert 219, 269
Мейер Я. М. — Meijer Jan M. *69*, *99*, *238*, 269
Мейер-Миннеманн К. — Meyer-Minnemann Klaus *97*, 269
Мелвилл Г. — Melville Herman 94
«Моби Дик» — «Moby Dick» 94
Мелетинский Е. М. *250*, 269
Меннингхоф Б. — Moenninghof Burkhard 34, 269
Мукаржовский Я. — Mukařovský Jan 41—43, 49, 241, 269

Мущенко Е. Г. 180, 269
Мэтло Р. Э. — Matlaw Ralph E. *69*, 269
Мюллер Г. — Müller Günther 162, 269
Мюллер Х.-Х. — Müller Hans-Harald *50*, *51*, 52—53, 261, 265

**Н**абоков В. В. *56*, 85—86, *220*, 270
«Король, дама, валет» *56*
«Соглядатай» 85—86
«Тяжелый дым» 85
Нейберт А. — Neubert Albrecht *199*, 223, 270
Нейзе В. — Neuse Werner *199*, 270
Некрасов Н. А. 19
Нешке А. Б. — Neschke Ada B. *29*, 270
Нюннинг А. — Nünning Ansgar *51*, 52—53, *73*, *80*, *107*, *112*, *159*, 270

**О**копиень-Славиньска А. — Okopień-Sławińska Alexandra 44, 49—50, 270
Ольсен С. Х. — Olsen Stein Haugom *30*, 267
Оманн Р. — Ohmann Richard *31*, 270
Оруэлл Джордж — Orwell George 38
«1984» 38
Остин Дж. — Austen Jane 199
«Эмма» — «Emma» 199
Остин Дж. Л. — Austin John Langshaw *30*, 270

**П**авел Т. — Pavel Thomas G. *36*, 271
Падучева Е. В. 68, *82*, 83, 87, 98, *192*, 197, 200, 208, *210*, *220*, *221*, 226, 271
Палиевская Ю. В. *51*, 271
Панова В. Ф. 222
Паскаль Р. — Pascal Roy 199, *212*, 271
Пашен Х. — Paschen Hans *44*, 271
Пенцкофер Г. — Penzkofer Gerhard *78*, 271
«Песнь о Нибелунгах» — «Nibelungenlied» 199
Петерсен Ю. Х. — Petersen Jürgen H. *33*, *77*, 87, *88*, *108*, 123, 271
Петров-Водкин К. С. 85
«Хлыновск. Моя повесть» 85
Петровский М. А. 142—144, 148, 150, 271
Пешковский А. М. 208, *210*, 271
Пинчен Т. — Pynchon Thomas 74
«Радуга гравитации» — «Gravity's Rainbow» 74
Пир Дж. — Pier John *17*, 271
Пирс Ч. С. — Peirce Charles Sanders 46, 49, 271
Платон *20*, 28, *29*, *82*, 188—190
«Государство» — «Res publica», *28*, *29*, 188—189
«Повесть временных лет» 199
Поволоцкая И. 185—186
«Аляфрансе» 185—186
«Разновразие. Собрание пестрых глав» 185—186
Поллетта Г. — Polletta Gregory T. *51*, 271
Поморска К. — Pomorska Krystyna 230, 284
Поспелов Н. С. 212, 271
Потебня А. А. *248*
Пратт М. Л. — Pratt Mary Louise *100*, 272
Принс Дж. — Prince Gerald 15, *16,* 18, *96*, *100*, 272
Пропп В. Я. *150*, 272
Пруст М. — Proust Marcel 164
«В поисках утраченного времени» — «A la recherche du temps perdu» 164
Пуйон Ж. — Pouillon Jean 109—110, 272
Пушкин А. С. 81, 91—92, 96—97, 99, 126—127, 139, 164—172, 199, 219, *220*, *227*, 232—234, 236, 239, *252*
«Барышня-крестьянка» 165, 236
«Выстрел» 91—92, 126—127, 164—170, 232—234, 236, 239
«Гробовщик» 165, 236

«Евгений Онегин» 99, 139, *220*
«Кавказский пленник» *227*
«Капитанская дочка» *165*, 219
«Метель» 165, 236
«Пиковая дама» 169—172
«Повести Белкина» 164, 168, 236
«Станционный смотритель» 81, 91, 96—97, 164—168, 170, 236

**Р**аш В. — Rasch Wolfdietrich *33*, 272
Рейс Г. — Reiß Gunter *44*, 265
Ремизов А. М. 181
Реформатский А. А. *142*
Рэбейн Й. — Rehbein Jochen *158*, 272
Рикёр П. — Ricœur Paul *29*, 272
Риммон(-Кенан) Ш. — Rimmon(-Kenan) Shlomith 52, *53*, 63, *80*, 98, *110*, *112*, *113*, 120, 151, 153, 157, 272
Роб-Грийе А. — Robbe-Grillet Alain 86, 176—177
«Ревность» — «La Jalousie» 86, 176—177
Ромберг Б. — Romberg Bertil *80*, 272
Ронин Е. Л. 212, 272
Рьян М.-Л. — Ryan Marie-Laure 74—76, *77*, 272
Рымарь Н. Т. *47*, *48*, 58, 62, 272
Рюлинг Л. — Rühling Lutz 30, 273

**С**егал Д. М. *113*, 273
Семенко И. М. *99*, 273
Сёрбом Ё. — Sörbom Göran 28, 273
Сервантес Сааведра М. — Cervantes Saavedra Miguel de 73
«Назидательные новеллы» — «Novelas ejemplares» 73
«Разговор двух собак» — «Coloquio de los perros» 73
Серль Дж. Р. — Searle John R. *28*, 30—31, 33, *34*, 273
Силард Л. — Szilárd Léna *247*, 273
Скобелев В. П. *47*, *48*, 58, 62, 180, 269, 272
Славиньский Я. — Sławiński Janusz 49, 273
Смит Б. Х. — Smith Barbara Herrnstein 31, 273
Сойферт Б. — Seuffert Bernhard *139*
Соколова Л. А. 202, 207, *212*, 213, *219*, 224—225, 273
Солженицын А. И. 222
«Один день Ивана Денисовича» 222
Стейнер В. —Steiner Wendy *113*, 273
Стерн Л. — Sterne Laurence 139, 176
«Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» — «The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman» 139, 176
Стернберг М. — Sternberg Meir *149*, *151*, 273
Струве Г. — Struve Gleb 205, *247*, 273
Стэджесс Ф. — Sturgess Philip J. M. *18*, 273
Сурио Э. — Souriau Etienne *82*, 274

**Т**аборисская Е. М. 262
Тамарченко Н. Д. 14, *22*, *48*, *67*, *107*, *108*, 274
Тендряков В. Ф. 222
Тимофеев Л. И. 68, 274
Титуник И. Р. — Titunik Irwin R. *183*, 274
Тицманн М. — Titzmann Michael *16*, 274
Тоблер А. — Tobler Adolf 225, 274
Тодеманн Ф. — Todemann Fritz *219*, 274
Тодоров Ц. — Todorov Tzvetan *13*, *52*, 109—110, *113*, 146, *148*, 149—151, 153—154, 157, 274—275
Толмачев В. М. *107*, 275
Толстой Л. Н. 22, 24, 31, 34—35, 37—38, 42, 46, 56, 58—59, 65, 73—74, 81, 86, 120, 124, 128—130, 132, *140*, 146, *153*, 161, 165, 167, 169, 172, 174, 190, 203—206, 209, 211, 217—218, 234, *247*, *252*
«Анна Каренина» 24, 37, 124, 129—130, *153*, 161, 167, 169, 172, 234, *247*

«Война и мир» 22, 24, 37—38, 42, 120, 128, 132, *140*, 146, 174, 190, 203—206, 209, 211, 217—218
«Дьявол» 56
«Крейцерова соната» 56
«Севастополь в декабре месяце» 86, 205
«Смерть Ивана Ильича» 31
«Холстомер» 73, 81
Томашевский Б. В. 16—17, 19, *142*, 146—151, 153—154, 157, 161, 275
Трифонов Ю. В. 221
Тулан М. Дж. — Toolan Michael J. 52, 98, 275
Тургенев И. С. 219
«Ася» 219
Тынянов Ю. Н. 58, 145—146, 164, 181—182, 187, 241, 247, 275
«Тысяча и одна ночь» 81
Тюпа В. И. *22*, 27, *48*, 275
Тюрнау Д. — Thürnau Donatus *30*, 275

**У**айт Х. — White Hayden *159*, 275
Уимсатт У. К. — Wimsatt William K. 51, 275
Уланов Х. — Oulanoff Hongor *247*, 275
Унбегаун Б. О. — Unbegaun Boris 164, 275
Уоррен О. — Warren Austin 157, 276
Уоррен Р. П. — Warren Robert Penn 110, 258
Успенский Б. А. *57*, 66, 113—116, 120, 122, 135, *250*, 276
Уэллек Р. — Wellek René 157, 276

**Ф**айхингер Х. — Vaihinger Hans *28,* 276
Фалк Ф. де — Valk Frans de *113*, 276
Фаст П. — Fast Piotr *139*, 276
Фер Б. — Fehr Bernhard *216*, 276
Фигут Р. — Fieguth Rolf *44*, 49—50, 276
Филипп Ш. Л. — Philippe Charles Louis *77*
«Бюбю с Монпарнаса» — «Bubu de Montparnasse» *77*
Флобер Г. — Flaubert Gustave 50, 199
«Госпожа Бовари» — «Madame Bovary» 199
Флудерник М. — Fludernik Monika *86*, 276
Форстер Э. М. — Forster Edward M. *16*, *35*, *151*, *238*, 276
Фосслер К. — Vossler Karl 223
Фостер Л. А. — Foster Ludmila A. *113*, 276
Фрайзе М. — Freise Matthias *51*, *52*, 276
Франк Дж. — Frank Joseph *231*, 277
Фридеманн К. — Friedemann Käte 13—14, 69, 277
Фридман Н. — Friedman Norman 75, 79, 277
Фриш М. — Frisch Max 33
«Штиллер» — «Stiller» 33
Фуко М. — Foucault Michel 52, 277
Фурманн М. — Fuhrmann Manfred *29*, 277
Фюгер В. — Füger Wilhelm 79, 86, 277

**Х**аард Е. А. де — Haard Eric A. de *78*, 277
Хализев В. Е. 67, 277
Халлер Р. — Haller Rudolf *38*, 277
Хамбургер К. — Hamburger Käte *28*, 29, 31—34, 36, 68, 75, *132*, 195, 219, 277
Ханзен-Лёве О. — Hansen-Löve Aage 35, *72*, *139*, *142*, 146, *181*, *234*, *248*, 277—278
Ханпира Е. *113*, 278
Харвег Р. — Harweg Roland *78*, *100*, 278
Хартманн К. Х. — Hartmann Karl Heinz *238*, 278
Хватик К. — Chvatík Květoslav 41, *43*, 278
Хемингуэй Э. М. — Hemingway Ernest Miller 75—76
Херман Д. — Herman David *26*, 278
Херман Я. — Herman Jan *110*, *112*

Хильшер К. — Hielscher Karla *99*, 278
Ходель Р. — Hodel Robert *199*, 278
Холи И. — Holý Jiří 193, 278
Хольтхузен И. — Holthusen Johannes 90, *210*, *222*, 278
Хоопс В. — Hoops Wiklef *30*, 278
Хоралек К. — Horálek Karel *33*, 278
Храбал Б. — Hrabal Bohumil 94—95
«Строго охраняемые поезда» — «Ostře sledované vlaky» 94—95
Хук Л. — Hoek Leo H. *44*, *53*, 279
Хюн П. — Hühn Peter *22*, 279

**Ц**езарь Г. Ю. — Caesar Gaius Iulius 85, 198
«Записки о галльской войне» — «Commentarii de Bello Gallico» 85, 198
Цилевич Л. М. 24, *139*, 279
Циммерманн Ф. В. — Zimmermann Friedrich Wilhelm *33*, 279
Ципфель Ф. — Zipfel Frank *30*, *31*, *38*, 279
Цукеркандль В. — Zuckerkandl Viktor 29, 279

**Ч**апек К. — Čapek Karel 119
«Поэт» — «Básník» 119
«Рассказы из одного кармана» — «Povídky z jedné kapsy» 119
Червенка М. — Červenka Miroslav *47*, *49*, 62, 279
Чернышевский Н. Г. 205, 279
«Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого» 205, 279
«Что делать?» 205
Чехов А. П. 24—27, 65, 160—161, 166—167, 172—174, 220–221, 227, 229, 233—234, 236—240, 243—244, 247, 249—250, *252*, 254
«Дама с собачкой» 221, 233
«Дачники» 240
«Душечка» 27, 166—167, 174, 233, 239
«Знакомый мужчина» 237—238
«Ионыч» 233
«Крыжовник» 237
«Невеста» 26, 233, 243—244
«По делам службы» 240
«Попрыгунья» 233
«Скрипка Ротшильда» 160—161, 172—173, 220—221, 249—250
«Событие» 25
«Спать хочется» 242—245
«Студент» *129*, 130—131, 135, 221
«Толстый и тонкий» 235—236
«Учитель словесности» *26*
«Черный монах» 237
Чижевский Д. — Čiževsky Dmitry *220*, 279
Чудаков А. П. 47, 179—180, 221, 229, 279
Чудакова М. О. 179—180, 279
Чэтман С. — Chatman Seymour 15, *20*, 52—53, 57—58, 75—76, 149, 279

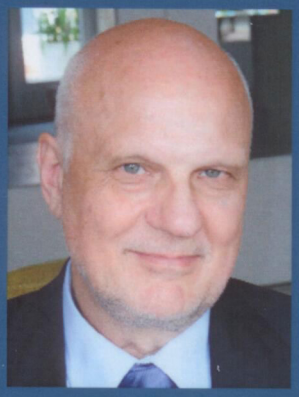
**Ш**анк Р. — Shank Roger *26*, 280
Шаталов С. Е. 24, 280
Шведова Н. Ю. 212, 280
Шекспир У. — Shakespeare William 234
Шернус В. — Schernus Wilhelm *74*
Шеффель М. — Scheffel Michael 17, 33—34, *151*, 268
Шипли Дж. Т. — Shipley Joseph T. 73, 280
Шиссель фон Флешенберг О. — Schissel von Fleschenberg Otmar 139, 141
Шкловский В. Б. 139—143, 146, 148, 150, 152, *184*, 234—235, 238, *247*, *248*, 280
Шлейермахер Ф. — Schleiermacher Friedrich 246
Шлухтер М. — Schluchter Manfred *44*, 265
Шлыкова М. А. 216, 280
Шмид В. — Schmid Wolf 15, 20, 25—26,

*39*, 42, 44, *45*, 46, *47*, *51*, *53*, 54, *57*, 59, *64*, 65—66, *69*, 77, *92*, *97*, 98, *100*, *109*, *113*, *119*, *127*, *139*, 160, *162*, 166, *179*, *186*, 191, 199, *210, 219*, *222*, 226, *234*, *246*, 249, *250*, *252*, 280—282
Шнитцлер А. — Schnitzler Arthur 205
«Лейтенант Густль» — «Lieutenant Gustl» 205
Шор Р. *139*, *143*, 282
Шоу Дж. Т. — Shaw J. Th. *99*, 282
Шпильгаген Ф. — Spielhagen Friedrich 14, 282
Шпитцер Л. — Spitzer Leo *77*, *83*, 206, *212*, *215*, 220, 225, 283
Штанцель Ф. К. — Stanzel Franz K. 14, *33*, *83*, 87—89, *94*, 108—109, *122*, 123, *124*, *219*, 223, 283
Штейнберг Г. — Steinberg Günter *199*, 283
Штемпель В.-Д. — Stempel Wolf-Dieter 16, *49*, 283
Штирле К. — Stierle Karlheinz 152—153, 157, *246*, 283
Шукман А. — Shukman Ann *113*, 283
Шукшин В. М. 221

**Э**йблсен Р. — Abelson Robert *26*
Эйле С. — Eile Stanisław *238*, 283
Эйхенбаум Б. М. 142, 180—182, 283—284
Эккерман И. П. — Eckermann Johann Peter *22*
Эко У. — Eco Umberto 62, 284
Эльс Дж. Ф. — Else Gerald F. 29, 284
Энг Я. ван дер — Eng Jan van der 66, *231*, 284

**Ю**ль П. Д. — Juhl Peter D. *51*, 284

**Я**кобсон Р. О. — Jakobson Roman 47, 140, 229—230, 241, 284
Ян М. — Jahn Manfred *13*, *15*, 80, *107*, 284
Яник Д. — Janik Dieter *39*, 44, 284
Яннидис Ф. — Jannidis Fotis *50*, *51*, 285
Ясиньска М. — Jasińska Maria 97, 285



Вольф Шмид — профессор славистики и директор Интердисциплинарного центра нарратологии Гамбургского университета. Сфера научной деятельности — русская и чешская литературы, теория литературы. Автор книг «Построение текста в повестях Достоевского» (нем. 1973, 2-е изд. 1986), «Эстетическое содержание. О семантической функции формальных приемов» (нем. 1977), «Орнаментальное повествование в русском модернизме» (нем. 1992), «Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина» (нем. 1991, рус. 1996), «Проза как поэзия. Пушкин — Достоевский — Чехов — авангард» (1994, 2-е изд. 1998). Почетный доктор Санкт-Петербургского университета. Награжден медалью Пушкина.
Биография и полный список публикаций:
www.sign-lang.uni-hamburg.de/fb07/slavsem/personal/schmid.html

МОСКВА
2008