

Балашовский институт (филиал)
ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского»

РУССКИЙ СЛЕД В НАРРАТОЛОГИИ

*Материалы
Международной
научно-практической конференции*

Балашов, 26—28 ноября 2012 г.

Балашов
2012

Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky
Balashov Institute

THE RUSSIAN TRACE
WITHIN NARRATOLOGY

Proceedings of the International Conference

Balashov, November 26—28, 2012

Balashov
2012

УДК 82 + 80
ББК 80 + 83
P89

Рецензенты:

*Доктор филологических наук, профессор Балашовского филиала
Российской академии народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ*

С. Е. Шеина;

*Кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков
Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВПО «Саратовский
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского»*

А. Е. Чуранов.

Редакционная коллегия:

Доктор филол. наук, проф. кафедры иностранных языков
Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный
университет имени Н.Г. Чернышевского» *Л. В. Татару* (ответственный редактор);
ассистент кафедры иностранных языков Балашовского института (филиала)
ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского» *С. А. Бозрикова.*

Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ.

P89 Русский след в нарратологии : матер. Международной науч.-практич.
конф. Балашов, 26—28 ноября 2012 г. Балашов : Николаев, 2012. — 272 с.
ISBN 978-5-94035-487-1

В сборнике представлены статьи очных и заочных участников Международной конференции «Русский след в нарратологии» (Балашов, 26—28 ноября 2012 г.) — первой конференции в России, посвященной обсуждению достижений классической нарратологии и постклассической теории нарратива как метадисциплины. Идейным акцентом конференции было «русское влияние» на развитие теории нарратива в когнитивном направлении.

УДК 82 + 80
ББК 80 + 83

ISBN 978-5-94035-487-1

© Коллектив авторов, 2012

УДК 82 + 80
ББК 80 + 83
P89

Reviewers:

*Doctor of Philology, professor at the Balashov Branch
of the Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
Svetlana Sheina;*

*Ph.D. in Philology, associate professor at the Chair of Foreign Languages
of the Balashov Institute of the Saratov State University
named after N.G. Chernyshevsky
Alexander Churanov.*

Editors:

*Doctor of Philology, professor at the Chair of Foreign Languages
of the Balashov Institute of the Saratov State University named after
N.G. Chernyshevsky, Ludmila Tataru (editor-in-chief);
teaching assistant at the Chair of Foreign Languages
of the Balashov Institute of the Saratov State University
named after N.G. Chernyshevsky, Svetlana Bozrikova.*

P89 The Russian Trace Within Narratology : Proceedings of the International Conference. Balashov, November 26—28, 2012. — Balashov : Nikolayev, 2012. — 272 p.

ISBN 978-5-94035-487-1

The volume features articles of the on- and off-site participants of the conference «The Russian trace within narratology» (Balashov, November 26—28, 2012) — the first international conference ever held in Russia to discuss the achievements of the classical narratology and the postclassical, methoddisciplinary theory of narrative. The ideological focus of the conference was «the Russian influence» on the development of the narrative theory in the cognitive direction.

УДК 82 + 80
ББК 80 + 83

ISBN 978-5-94035-487-1

© Коллектив авторов, 2012

С о д е р ж а н и е

<i>Herman D.</i> A Greeting Address to the Conference «The Russian Trace Within Narratology»	9
<i>Герман Д.</i> Приветственное письмо в адрес конференции «Русский след в нарратологии».....	10
Классическая и постклассическая нарратология: русские истоки и тенденции их развития в России и за рубежом	
<i>Бугаева Л. Д.</i> Нарратив, медиа и эмоции	12
<i>Вишомирските В.</i> Следы концепций Юрия Лотмана и А. Ж. Греймаса в теории визуальной нарративности Мике Бал.....	17
<i>Ганц-Блэттлер У.</i> Чиклит, вампиры и фэн-фикшн: культура мэшап в постструктуралистской перспективе рассмотрения нарратива	25
<i>Егоров Б. Ф.</i> Тартуские структуралисты и сюжеты поведения роботов.....	31
<i>Маркезини И.</i> Нарратологическое понятие «career implied author»: его истоки, развитие и использование	38
<i>Тарнарукцкая Е. П.</i> Концепт изоляции М. М. Бахтина как один из источников теории нарратива и практики саморефлексивного повествования (проза Джона Барта).....	50
<i>Татару Л. В.</i> Формализм, деконструкция и постклассическая нарратология.....	59
<i>Тюпа В. И.</i> Нарратологический минимум	69
<i>Урусиков Д. С.</i> Историчность нарратологии: фальсификация и амплификация.....	75
Изучение художественного текста в рамках классической и постклассической нарратологии	
<i>Безе Н. Ю.</i> Нарративное пространство романа Т. Манна «Будденброки»	81
<i>Бессмертнова С. В.</i> Закономерности репрезентации экзистенциальных мотивов в нарративном дискурсе.....	87
<i>Братчикова Е. А.</i> Фоносемантическая форма стихотворного текста как репрезентация его ментального пространства	95
<i>Джундубаева А. А.</i> Категория события в нарративном дискурсе (рассказ Анатолия Кима «Невеста моря»)	106
<i>Ефименко А. Е.</i> Двучленность дискурса и цельность нарратива в повести А. П. Чехова «Палата № 6»)	112
<i>Матченя С. Р.</i> Отражение гендерной проблематики в повествовательной структуре романа Э. Бронте «Грозовой перевал»	118
<i>Мельникова Л. А.</i> Портрет как тип художественного образа в романе Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой»).....	125
<i>Оробий С. П.</i> Повествовательная структура русской «Прозы нового измерения» (роман М. Шишкина «Взятие Измаила»)	131

<i>Розеватов Д. А.</i> Персонажи повести Джерома Клапки Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» и его очерков как типы английского национального характера.....	135
<i>Савелова Л. В.</i> Лиминальный нарратив в современной русской прозе: модель и структура.....	141
<i>Седов А. Ф.</i> «Идея» Шатова в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и проблема авторских интенций	149
<i>Чевтаев А. А.</i> Темпоральная перспектива в нарративной лирике (на материале творчества акмеистов)	154
<i>Шеина С. Е.</i> Нарративные особенности англо-ирландской прозы	167

Нарративная журналистика и медиаисследования

<i>Анненкова И. В.</i> Медиадискурс как неориторическая репрезентация современной картины мира.....	173
<i>Бозрикова С. А.</i> История нарративной журналистики в России	183
<i>Дементьев В. В.</i> Политические анекдоты в рунете: через призму карнавальных перевертышей	193
<i>Каверина О. Н.</i> Зарисовка как нарративный жанр в современной русской журналистике	204
<i>Татару Л. В.</i> История знаменитости: жанровые и лингвокультурные особенности	209
<i>Чуранов А. Е.</i> Грамматические средства временной референции в англоязычном публицистическом тексте	218

Теория нарратива как методологическая парадигма педагогики, психологии и культурологии

<i>Алиференко Е. И.</i> Нарративный аспект жанров несказочной прозы (на примере преданий Прихоперья).....	225
<i>Вартанов С. Я.</i> Нарративные аспекты интерпретации трагедии И. В. Гете «Фауст» в сонате Ф. Листа <i>H-MOLL</i>	229
<i>Волохонская М. С.</i> Особенности работы со смыслами в психологическом консультировании	237
<i>Давыдова-Белая А. В.</i> Образное и нарративное в концептуальной картине мира человека: исторический аспект	241
<i>Макгарригл Дж.</i> Размышления о «нарративном повороте» в психологии и педагогике в Ирландии	248
<i>Морозова И. П.</i> Использование категорий теории нарратива при обучении второму иностранному языку.....	254
<i>Платонова Т. В.</i> Исторические прототипы персонажей комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения».....	259

Contents

<i>Herman D.</i> A Greeting Address to the Conference «The Russian Trace Within Narratology».....	9
---	---

Classical and Postclassical Narratology: Russian Origins and the Tendencies of Their Development in Russia and Abroad

<i>Bugaeva L. D.</i> Narrative, Media and Emotions.....	12
<i>Višomirskytė V.</i> The Traces of Jurij Lotman's and A. J. Greimas's Concepts in Mieke Bal's Theory of Visual Narrativity	17
<i>Ganz-Blaettler U.</i> Chicklit, Vampires and Fanfiction: Mashup Culture Seen from a Poststructuralist Perspective on Narrative.....	25
<i>Egorov B. F.</i> Tartu's Structuralists and Creating the Plots of Robots' Behavior	31
<i>Marchesini I.</i> The Narratological Notion of <i>Career Implied Author</i> : its Roots, Development, and Use.....	38
<i>Tarnarutskaya E. P. M. M.</i> Bakhtin's Concept of Isolation as an Origin of Narrative Theory and of the Autoreflexive Narration Practice (on John Barth's Prose)	50
<i>Tataru L. V.</i> Formalism, Deconstruction and Postclassical Narratology.....	59
<i>Tyupa V. I.</i> The Narrative Minimum.....	69
<i>Urusikov D. S.</i> Historicity of Narratology: Falsification and Amplification	75

Literary Text Within the Framework of Classical and Postclassical Narratology

<i>Beze N. Yu.</i> Narrative Space in Thomas Mann's Novel «Buddenbrooks»	81
<i>Bessmertnova S. V.</i> Patterns of Representing Existential Motifs in Narrative Discourse.....	87
<i>Bratchikova E. A.</i> Phonosemantic Form of a Poetic Text as a Representation of Its Mental Space.....	95
<i>Dzhundubayeva A. A.</i> The Category of Event in Narrative Discourse (Anatoly Kim's Story «The Fiancy of the Sea»)	106
<i>Yefimenko A. Ye.</i> Binomiality of Discourse and Integrity of Narrative in Anton Chekhov's Story «Ward № 6».....	112
<i>Matchenya S. R.</i> Gender Issues Reflected in the Narrative Structure of Emily Brontë's «Wuthering Heights».....	118
<i>Melnikova L. A.</i> Portrait as a Type of Artistic Image in H. Böll's Novel «Group Portrait with Lady».....	125
<i>Orobij S. P.</i> Narrative Structure of the Russian «New Dimension Prose» (the Novel «Seizure of Izmail» by M. Shishkin)	131
<i>Rosevatov D. A.</i> Typical Traits of Englishness in the Characters of Jerome K. Jerome's «Three Men in a Boat» and Other Stories.....	135
<i>Savelova L. V.</i> Liminal Narrative in Modern Russian Prose: the Model and the Structure.....	141

<i>Sedov A. F.</i> Shatov's «Idea» in Dostoyevsky's Novel «Demons» and the Author's Intentions	149
<i>Chevtayev A. A.</i> Temporal Perspective in Narrative Lyric (the Acmeists' Poetry)	154
<i>Sheina S. Ye.</i> Narrative Traits of Anglo-Irish Prose	167

Narrative Journalism and Media Studies

<i>Annenkova I. V.</i> Media Discourse as a Neo-Rhetorical Representation of the Contemporary World Picture.....	173
<i>Bozrikova S. A.</i> History of Narrative Journalism in Russia	183
<i>Demytyev V. V.</i> Political Anecdotes in Runet: Through the Prism of Carnival Palindromes	193
<i>Kaverina O.N.</i> Sketch as a Narrative Genre in Modern Russian Journalism.....	204
<i>Tataru L. V.</i> Celebrity Narratives: Generic Traits and Linguocultural Features	209
<i>Churanov A. Ye.</i> Grammatical Forms of Temporal Reference in a Publicist Text.....	218

Narrative Theory as a Methodological Paradigm of Pedagogy, Psychology and Cultural Studies

<i>Aliferenko E. I.</i> Narrativity of Non-Fairy Tale Prose (the Tales of Prikhopyorje).....	225
<i>Vartanov S. Ya.</i> Narrative Aspects of Interpreting J.W. Goethe's Tragedy <i>Faust</i> in Ferenc Liszt's Sonata <i>h-moll</i>	229
<i>Volokhonskaya M. S.</i> Meaning Interpretations in Psychological Counseling	237
<i>Davydova-Belaya A. V.</i> The Imaginal and the Narrative in a Person's Conceptual World Picture: Historical Aspect.....	241
<i>McGarrgle J.</i> A Personal Reflection on the 'Narrative Turn' in Psychology and Education in Ireland	248
<i>Morozova I. P.</i> Applying the Categories of Narrative Theory in Teaching University Students a Second Foreign Language	254
<i>Platonova T. V.</i> Historical Prototypes for the Characters in L. N. Tolstoy's Comedy «The Fruits of Enlightenment».....	259

D. Herman
Ohio State University, USA

**A GREETING ADDRESS TO THE CONFERENCE
«THE RUSSIAN TRACE WITHIN NARRATOLOGY»**



22 November 2012

Dear conference participants:

It is truly an honor to be able to send to you all my very best greetings on this momentous occasion: the opening of the first major international conference on narratology ever held in Russia. Indeed, given the absolutely foundational contributions by Russian theorists to the broader field of narratology itself, a conference on «The Russian Trace within Narratology» is long overdue, and I sincerely congratulate (and thank) Dr. Ludmila Tataru, her esteemed vice-Chairperson and her colleagues on the organizing committee, and also The Balashov Institute of the Saratov State University for organizing such an impressive sequence of panels, presentations, plenary lectures, and workshops for the conference. With contributions focusing on important aspects of the history of narratology (the Russian origins of key narratological concepts), a wide range of narrative modes (prose fiction, poetry, journalistic discourse), diverse storytelling techniques (mashups, I-narration, and autoreflexive narration), and a whole constellation of academic disciplines (literary studies, pedagogy, psychology, cultural studies), the conference promises to be a genuinely field-shaping event.

To be sure, the conference will provide illuminating new perspectives on the insights of Russian analysts ranging from Propp, Shklovsky and Eikhenbaum, to Vygotsky, Bakhtin, and Lotman--insights without which classical narratology, and thus postclassical narratology, simply would not have existed. But what is more, the conference will confirm the significance and vitality of contemporary Russian scholarship on narrative, as well as the benefits of establishing a closer dialogue among Russian theorists and other members of the international community of narratologists. Beyond sending you my best wishes for the conference, therefore, I also extend my heartfelt thanks to you all for contributing so crucially to what is now a worldwide scholarly endeavor: the

attempt to understand what stories are, how they work, and what they can be used to do.

Yours sincerely,



David Herman

Ohio State University, USA.

Д. Герман

Университет Штата Огайо, США

ПРИВЕТСТВЕННОЕ ПИСЬМО В АДРЕС КОНФЕРЕНЦИИ «РУССКИЙ СЛЕД В НАРРАТОЛОГИИ»

22 ноября 2012 г.

Дорогие участники конференции!

Для меня воистину большая честь приветствовать вас по случаю этого исключительно важного события: открытия первой международной конференции по нарратологии, которая состоится в России. На самом деле, учитывая, безусловно, фундаментальный вклад русских теоретиков в широкую сферу нарратологии, конференция «Русский след в нарратологии» — давно ожидаемое событие, и я искренне поздравляю (и благодарю) его организатора доктора Л. Татару, ее уважаемого заместителя и весь оргкомитет, а также Балашовский институт СГУ с тем, что вы спланировали столь впечатляющую серию пленарных докладов, презентаций, тематических лекций и семинаров. Благодаря тому, что в программе заявлены доклады, посвященные важным аспектам истории нарратологии (русским истокам ее базовых понятий), широкому спектру модусов наррации (художественной прозе, поэзии, журналистскому дискурсу), разным повествовательным техникам (mashups, Я-повествованию, авторефлексивному повествованию), а также целое созвездие академических дисциплин (литературоведение, педагогика, психология, исследования культуры), конференция обещает стать событием, действительно формирующим особое научное поле.

Я не сомневаюсь в том, что конференция даст перспективы, по-новому освещающие концепции русских аналитиков, от Проппа, Шкловского и Эйхенбаума до Выготского, Бахтина и Лотмана — концепции, без которых ни классической, ни постклассической нарратологии просто бы не было. Более того, конференция укрепит значимость и живую энергию

современных исследований русских теоретиков и представителей международного нарратологического сообщества. Поэтому я не просто желаю успеха конференции, я сердечно благодарю вас всех за столь существенный вклад в то направление, по которому идут сегодня ученые всего мира: в стремление понять, что такое истории, как они работают и каково их значение.

Искренне ваш,

Дэвид Герман

Университет Штата Огайо, США.

КЛАССИЧЕСКАЯ И ПОСТКЛАССИЧЕСКАЯ НАРРАТОЛОГИЯ: РУССКИЕ ИСТОКИ И ТЕНДЕНЦИИ ИХ РАЗВИТИЯ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

Л. Д. Бугаева
Санкт-Петербург, Россия

НАРРАТИВ, МЕДИА И ЭМОЦИИ

Annotation: The interpretation of narrative as a universal logical structure that determines the realization of narrative possibilities (Claude Bremond) entails the questions of stories' translatability from one media-language into another and of the nature of narrative — linguistic or mental. In cognitive narratology, narrativity is a constructivist term; it is based on the cognitive parameters of the context. Therefore formal structure loses its primacy and the communicative situation comes into the limelight. Narration is a result of the subconscious psycho-physiological involvement of a recipient. The question is «How to capture emotions in narrative?» It seems that cinema can serve as a creative laboratory for the study of emotional dynamics.

Аннотация: Интерпретация нарратива как структуры, обладающей универсальной логикой, которая определяет реализацию повествовательных возможностей (Клод Бремон), влечет за собой вопрос о переводимости историй с одного медиа-языка на другой и о природе нарратива — языковой или ментальной. Нарративность в когнитивной нарратологии — понятие конструктивистское, т. е. нарративность конкретного текста конструируется на основе когнитивных параметров окружающей действительности. В результате формальная структура отступает на второй план, а внимание фокусируется на коммуникативной ситуации. Поток наррации производится в результате бессознательной психофизиологической вовлеченности реципиента. Тогда вопрос: как в наррации можно схватить и понять эмоции? Творческой лабораторией для исследования эмоциональной динамики сознания может служить кино.

Keywords: narrative, media, emotions.

Ключевые слова: нарратив, медиа, эмоции.

Клод Бремон предположил, что можно переводить истории с одного медиа на другой без существенной потери [1]. Если Бремон прав, то нарратив в своей основе не является укорененным в языке, но представляет собой ментальный конструкт, который создается в качестве реакции на разные знаки и может быть реализован в различных медиа. В нарратологии на сегодняшний день сложилось два основных понимания медиа:

— трансмиссионное определение, которое понимает медиа как канал или систему коммуникации, информации или развлечения и относит к медиа телевидение, радио, Интернет и т. п.;

— семиотическое определение, которое понимает медиа как материал художественного выражения и относит к медиа язык, звук, изображение и т. п.

Каждое из определений имеет свои ограничения. Трансмиссионное определение представляет медиа как некую пустую трубу, по которой идет наррация. При таком определении становится невозможным выделение нарратива, общего для разных медиа, и рассмотрение медиа как вариантов манифестаций общих нарративных структур. Семиотическое определение, представляющее каждый вид медиа как самостоятельный язык, также создает трудности, так как возникают вопросы о переводимости художественных нарративов с одного языка на другой, о жанровом членении и т. д. Скорее всего, следует искать компромисс между трансмиссионным и семиотическим определениями. Если встать на позиции когнитивной нарратологии, то нарративность — понятие конструктивистское, т. е. нарративность конкретного текста конструируется его читателем на основе когнитивных параметров окружающей действительности. Нарративы — это тексты, являющиеся нарративами в первую очередь потому, что они прочитываются как нарративы. Формальная структура при таком подходе отступает на второй план, а внимание фокусируется на коммуникативной ситуации. Язык наррации — вербальный, визуальный, музыкальный — не абсолютизируется; значение приобретает сам факт рассказывания. В результате можно говорить о реализации общих нарративных структур в различных медиа. Так, в кино и в литературе происходит реализация общих нарративных структур, а язык наррации — кинематографический или вербальный — накладывает свои ограничения.

В. И. Тюпа понимает под нарративом не повествование, а *«текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного»* [2, с. 6, 8]. То есть имеет значение, что говорится и в какой ситуации. По мнению В. И. Тюпы, при анализе диегезиса осуществляется потенциальное членение изложенной нарратором истории (фабулы), «суть которого состоит в обнаружении интриги, т. е. в обнаружении потенциальной смыслообразности событийного ряда, который различными его наблюдателями или участниками может быть увиден, понят и рассказан по-разному» [2, с. 27]. В данном определении В. И. Тюпа очень близко подходит к категории опыта: различная интерпретация событий наблюдателями и участниками оказывается возможной благодаря различию их «опытности», в том числе и культурной.

Опыт предполагает прирост знания о мире в результате переживания определенных событий. Событием может быть не только внешнее, происходящее в объективном мире изменение положения дел, местонахождения человека или предмета и т. п., но и субъектное изменение, в т. ч. изменение эмоционального состояния субъекта, его эмоциональное пере-

живание. И. П. Смирнов считает, что «событие обязано превратиться в овнешненную (телесно, словесно или живописно-графически) память о себе», так как, «становясь текстом, оно оказывается доступным для многократного переживания — для партиципирования со стороны тех лиц, каковые не были его непосредственными исполнителями» [3, с. 23]. Это уже шаг в сторону восприятия нарратива, которое становится важным для когнитивистов. По мнению Д. Германа, истории не просто передают семантическое содержание, но содержат в своей структуре в закодированном виде способ «переживания» событий [4, р. 143, 156]. Именно поэтому для Д. Германа важным элементом нарратива является его свойство «квалиа» — создание ощущения, «каково это» быть кем-то, кто в нарративе выступает в роли протагониста. Эмоциональное переживание можно рассматривать как вариант «квалиа»: нарратив создает ощущение «каково это» чувствовать себя другим в субъектном плане.

Каким образом происходит наррация эмоционального переживания? По каким каналам? В поисках ответа на эти вопросы рассмотрим наррацию эмоций в кинонарративе. Поскольку события в реальной жизни человека происходят в определенной временной последовательности, то события фильма легче воспринимаются зрителем, если передаются в хронологическом порядке. Нарушения естественной хронологии имеют место во флэшбеках, в рассказах о прошлом, в перестановке частей фильма. Роман Якобсон утверждал, что кинематографическое движение времени носит линейный характер [5, р. 737]. Впрочем, согласно Якобсону, подобно тому, как «закон хронологической несовместимости» одновременных событий во времени относится лишь к поэзии Гомера, а не к нарративной поэзии в целом, линейность кинематографического повествования, возможно, есть всего лишь черта определенного периода развития кинематографа. Можно предположить, что в действительности в кинонарративе в ряде случаев происходит развертывание нескольких, по крайней мере двух, параллельных нарративов. Система смысла фильма нелинейна, нелинейна и наррация фильма.

Выскажем гипотезу, что в звуковом (вербальном и музыкальном) и визуальном нарративе можно вычленить эмоциональную линию наррации, которая в истории выступает либо как подчиненная (фоновая) линия, либо выходит на первый план (как в короткометражных фильмах голландского режиссера Йоса Стеллинга «Зал ожидания», 1996, и норвежского режиссера Унни Страуме «Крушение», 1993). Фильм может передавать эмоциональное состояние протагониста в проекции на окружающую среду, в которой действует и с которой взаимодействует протагонист. Данная передача эмоционального состояния, как правило, происходит двумя способами: субъективным и объективным. В первом случае камера пока-

зывает окружающую среду как бы глазами протагониста (например, знаменитая сцена смерти Бориса в фильме Михаила Калатозова «Летят журавли», 1957). Во втором случае камера занимает объективную точку зрения и устанавливает связь между ментальным состоянием, эмоциональным настроением протагониста и окружающей средой на основе их сходства или контраста («зона» в фильме Кристофера Боэ «Аллегро», 2005; стена в фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года», 1962). Ситуация усложняется, но общие принципы подхода сохраняются, когда происходит движение в пространстве: в природном ландшафте (Андрей Тарковский «Сталкер», 1979) или в пространстве города (Жан Кокто «Орфей», 1950; Кристофер Боэ «Реконструкция», 2003).

Разговор о природе эмоций в кино и способах их выражения отсылает к теории и практике Сергея Эйзенштейна, двигавшегося в направлении биодинамического изучения эмоциональной выразительности. Эйзенштейн рассматривает кино как внутреннее пространство сознания, где эмоциональный опыт автора фильма коррелирует с эмоциональным опытом зрителя. Между структурами эмоционального опыта и монтажной композицией существует определенное соотношение, позволяющее говорить об их изоморфизме. Привнося телесный опыт в процесс монтажа, автор получает тем самым доступ к эмоциям зрителя. Телесный характер эмоциональности позволяет автору так сконструировать фильм, что эмоциональная линия оказывается встроенной в его монтажную структуру. Так, лицо актера, данное крупным планом, способно создать или поддерживать у зрителя определенное настроение. Зритель извлекает эмоционально-интеллектуальную составляющую фильма из вербально-визуального нарратива и переживает ее предзаданным автором образом [6, p. 145—146, 153].

В современных исследованиях, продолжающих линию Эйзенштейна, появилось понятие 'enactive cinema'. 'Enactment' [7] означает телесный, действенный характер взаимодействия субъекта с окружающей его средой. В 'enactive cinema' поток наррации осуществляется не только в процессе осознанного восприятия вербально-визуальных рядов фильма, но и в результате бессознательной психофизиологической, или эмоциональной, вовлеченности зрителя. Финский режиссер и исследователь Пия Тикка (1961 г. рождения) реализовала концепцию 'enactive cinema' в экспериментальном проекте «Одержимость» («Obsession», 2005), состоящем из фильма «Одержимость» (29 минут) и интерактивной инсталляции в режиме нон-стоп с несколькими экранами и биосенсорным интерфейсом. В фильме наррация осуществляется не через диалоги героев, а посредством визуального ряда и — через эмоциональную динамику, вос-

производящую психо-патологический ментальный ландшафт главной героини.

Инсталляция, частью которой явился этот фильм, должна была реализовать концепцию 'elastive cinema'. В пространстве инсталляции были установлены сенсорные кресла, регистрирующие пульс, температуру и движение глаз. Фильм проецировался на четыре экрана на противоположных стенах зала. Экран, на который был направлен взгляд зрителя, отмечался датчиками как доминантный, выбор зрителя анализировался в аспекте эмоционального содержания происходящего на экране. Для монтажа фильма был использован специальный алгоритм, выстраивавший эмоциональную логику наррации в зависимости от регистрируемой датчиками эмоциональной реакции зрителей и усиливавший тем самым эмоциональную реакцию. Биосенсорные датчики продемонстрировали возможность «схватывания» эмоциональной динамики монтажной композиции фильма. Оказалось, что зритель воспринимает не только ритм, цвет, графику и т. п., но и эмоции. Проектом «Одержимость» Тикка собственно и ответила на вопрос о возможности передачи эмоций языком фильма.

Подведем итоги. Наррация эмоций в кинонарративе возможна; посредством наррации эмоций переживается и передается опыт. Нарратив конструируется как автором, так и зрителем. Как и любой нарратив, нарратив эмоций представляет собой движение от завязки через нарастание конфликта к кульминации и развязке — катарсису.

Литература

1. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 108—135.
2. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
3. Смирнов И. П. Текстомания: как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010. 208 с.
4. Herman David. Basic Elements of Narrative. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2009. 272 p.
5. Jakobson Roman. Is the Film in Decline? // Jakobson Roman. Selected Writings. Vol. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague: Mouton De Gruyter, 1982. P. 732—739.
6. Tikka Pia. Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense. Helsinki: University of Art and Design Publication Series, 2008. 338 p.
7. Varela F., Thompson E. & Rosch E. Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge, MA: MIT Press, 1991. 328 p.

THE TRACES OF JURIJ LOTMAN'S AND A.J. GREIMAS' CONCEPTS IN MIEKE BAL'S THEORY OF VISUAL NARRATIVITY

Annotation: Drawing upon Borges' conception of literary precursors and Bal's theory of «preposterous history» the article proposes that in Bal's interdisciplinary theory of visual narrativity the marks of the concepts by two semioticians — Lotman and Greimas — can be traced. Specifically, Lotman's distinction between iconic and verbal narration and Greimas' conception of description in narrative are important in understanding and analyzing visual narrativity. Though the concepts *description* and *visuality* were not foregrounded in classical narratology, still the works written in the 1970's by Greimas and Lotman show that they were discussed. And the postclassical narratology, foregrounding those concepts, enlivens the classical narratology.

Аннотация: Опираясь на концепцию Борхеса о литературных предшественниках и Мieke Bal теорию истории, статья предполагает, что в междисциплинарной теории Bal о визуальной нарративности знаки концепций двух семиотиков — Ю. М. Лотмана и Греймаса — могут быть прослежены. В частности, различие сделано Лотманом между иконом и словесным повествованием, и концепция Греймаса о описании в повествовании играют важную роль в понимании и анализе визуальной нарративности. Хотя концепции *описание* и *визуальность* не были на переднем плане в классической нарратологии, однако работы Греймаса и Лотмана, написанные в 1970-х, показывают, что их обсуждали. И постклассическая нарратология, выдвигая на первый план эти концепции, оживляет классическую нарратологию.

Keywords: figuration, description, images, narration.

Ключевые слова: фигурация, описание, изображение, рассказ.

«The fact is that every writer creates his own precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future», Jorge Luis Borges wrote in «Kafka and his Precursors» (1951), giving reference to T. S. Eliot's «Points of View» (1941) [1, p. 201]. Mieke Bal also starts her «Introduction» to *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history* (1999) with Eliot's words: «Whoever has approved this idea of order <...> will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past» [2, p. 1]. In her retrospective analysis of visual art, Bal develops the theory of *preposterous history* — the «reversal, which puts what came chronologically first („pre“) as an aftereffect behind („post“) its later recycling» [2, p. 6—7]¹. This theory retheorizes linear notions of influence in cultural production: «Quoting Caravaggio changes his work forever.

¹ The term itself was coined after Patricia Parker's «Preposterous events» (1992).

Like any form of representation, art is inevitably engaged with what came before it, and that engagement is an active reworking» [2, p. 1].

Keeping in mind the Borgeian concept of precursors and Bal's theory of preposterous history, this article attempts to discuss the productive relationship between Mieke Bal and two semioticians — Algirdas Julius Greimas and Jurij Lotman — whom Bal «quotes» in her works. Such «quotations» enliven not only in Bal's work, but also the sources from which it is derived. Thus, history of narratology could be seen as a creative, nonlinear process; as a dialogue between present and past, between postclassical and classical narratology.

Specifically, the focus of the article is on the issue of visual narrativity. Writing an entry for this concept in the *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Bal explains that «the question of visual narrative falls into two components: First, what is a written image, hence, how can it be read? Second, how can (graphic) images narrate? The former concerns the visual dimension of narrative, the latter the narrativity proper to, or possible in, visual images» [3, p. 629]. These questions complements each other and «in their complementarity these two fields of study suggest modes of understanding within culture of exchange and interaction between two 'sister arts'. They position themselves within the growing domain of the parallel study of text and image as a form of interdisciplinary narratology» [3, p. 630]. Bal's preoccupation with these two «sister arts» is vivid in her books: *Reading «Rembrandt»: Beyond the Word-Image Opposition* (1991), *Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (1996), *The Mottled Screen — Reading Proust Visually* (1997), and the article «After-Images: Mère folle». The latter article written in postproduction of a film by Bal and Michelle Williams Gamaker (released in summer, 2010) shows that she is not only a theorist in a field of visual narrativity, but also works creating images herself. This project was an effort to make a film based on a book by French psychoanalyst Françoise Davoine, i. e., to create filmic images as responses to the linguistically articulated ones. Bal describes the difficulties the producers of the film encountered and decisions they have made «translating» book into film, showing how the filmic images translate and betray, and concludes that «the translation from book to film can be said to work, not in spite of but thanks to our many betrayals» [4, URL]

Pointing out the inseparability of visuality and narrativity, her discussion shows that «the images are not ontologically separate from the story they allegedly convey, let alone „illustrate“. Rather, they make the story, every time anew. In the context of word-and-image relations, the word „illustrate“ is a verb we should for a while ban from our reflections, until we have learned to take for granted that like linguistic utterances, images, too have their performative power. Also an image, even a figurative one, is not confined to a visual representation» [4, URL]. Images tell stories.

According to Bal, «visual narrativity is culturally pervasive, not least because reading requires constant visualization. <...> the idea, that narrative and imagery are *essentially* different cultural expressions [is obsolete]. Narrative and image need each other as much as cultures need both of them» [3, p. 632], Bal explains that a renewed interest in visual aspects in the study of narrative «has grown out of the realization that a subjectivity is formed by a perpetual adjustment of images passing before the subject who, as focaliser, makes them into a whole that is comprehensible because it is continuous. Having a certain continuity in one's thought depends, at a level that is more subliminal than it is conscious, on having a certain continuity of one's images» [5, p. 5; 3, p. 630]. She also points out that «continuity is not the same thing as coherence. This distinction is another source of interest that informs work on visual narrativity. <...> In such very different texts and images — both historically and sociologically — as modern novels, the ancient and incomplete fragments that make up the Hebrew Bible, and Rembrandt's paintings, one constantly comes against that which eludes coherence of these artefacts. <...> such experiences lead to considerations of those dimensions of literature that classical narratology has tended to consider marginal. At issue, specifically, are aspects of literary narrative that afford structures of meaning besides those grounded in linear plots» [5, p. 5; 3, p. 630].

Bal uses the term *figuration*, by which she means plot-generating aspect of visuality in literary narrative text: when «visuality rivals action-generated events for dominance over the plot structure» [3, p. 629]. The example given by her is from Shakespeare's narrative poem *Lucrece*, in which the suicide «is brought about by the visual description of a painting, non-existent but seen by Lucrece as well by the visualizing reader» [3, p. 629].

But since literature is verbal art, «the visual domain can only be present within it by means of different subterfuges» [5, p. 3]. The ways, in which «narratives can generate their narrative thrust, even their plots, by means of visualization» [3, p. 629], could be summed up as metaphors and descriptions. The principal and effective means of visualization in narrative text, according to Bal, are metaphors, «verbal images of mental images», which causes something «to be seen» as something else, and which are [5, p. 3; 3, p. 629]. The other means of visualisation are «the verbal images of perceptual images» — descriptions: descriptions of space (space representation through visual images), descriptions of a vision (the representation of viewing positions), the description of a visual representation, and description of the thing as visually framed [3, p. 629; 5].

In her passionate article «Over-Writing as Un-Writing: Descriptions, World-Making and Novelistic Time» Bal maintains that «description is the producer of the world in which events and the experiences they trigger — hor-

rific, pleasurable, sublime — can take place», and even states that «without descriptions there is no narrative, and what is even more important, there is no way to read narrative», as «description binds the elements and aspects, which otherwise are separate, not joint, no matter what their ontological status is» [6, p. 132, 137, 138]. Description is «a form of world making that is distinct <...> from illusionary sense of mimetic representation. There is nothing realistic about this world-making» [6, p. 138]. It follows that the functions of description in narrative are crucial, though in classical narratology it was marginal.

Although in Bal's books, articles and art works in the field of visual narrativity there is no direct references to, or «quotations» of, Greimas or Lotman work, still in her earlier works in the field of narratology the texts of these two semioticians are quoted. And my proposition is that the theory of visual narrativity developed by Bal is better understood keeping in mind Greimas' notions of narrativity, description, and figuration, and Lotman's idea of differences between iconic and verbal narration.

Bal is an editor of the set of four volumes *Narrative theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2004), which «sketches the history, breadth, and applicability of narrative theory, thus demonstrating its value as an analytical instrument» [7]. The collection includes articles from the leading names of narrative theory", among them two semioticians — Algirdas Julius Greimas and Jurij Lotman. «The structure of the Narrative Text» («Zamečanja o strukturi povestvovatel'nogo teksta»), written by Lotman in 1973 and translated into English in 1977, is included in the Volume I of this collection, in the first section «Preposterous beginnings» as one of three texts «written during the heyday of narrative theory, the 1970's and 1980's» [7, p. 1] together with the articles by such narratologists as Gerald Prince and Thomas G. Pavel. Including this article by Lotman in the first section of this volume is an important sign, showing Bal's view on narrative issues.

In this article Lotman argues that «the narrative text can be constructed in two ways. The first means a constructing the narrative text is well known and consists of basing it on natural language: word-signs are united in a chain according to a specific language's rules and the message's content. The second method has the so-called iconic signs as its most prevalent manifestation, and yet it cannot be reduced to the question of mimesis» [8, p. 193]; «the iconic narration and verbal narration are the kinds of narrative texts, which constitute the foundation, the material for the diverse models of the narrative text in art. All kinds of art can give birth to narrative forms» [8, p. 196]. Lotman explains that «Each type of text <...> has its own inherent narrative system. Verbal narration is constructed primarily as the addition of new words, phrases, paragraphs, or chapters. Such narration is always expansion of the text's size. For the internally non-discrete text-message of the iconic type, narration is a trans-

formation, an internal transposition of elements. A visual example of such narration is the child's kaleidoscope, in which bits of colored glass intersperse and form countless variations of symmetrical figures. Its asymmetry only helps to reveal the mechanism of narration, which is based on internal transformation and successive combination in time, rather than on the syntagmatics of elements in space, which inevitably entails an expansion in the text's size. One figure is transformed into another figure. Each figure makes up a certain synchronically organized segment. These segments are not combined in space, however, as would have happened if we had drawn a design, but are summed up in time as they are transforms into one another» [8, p. 195]. Lotman illustrates it with the beginning of Puškin's story «Stacionnyj smotritel», in which the narrator describes, what he sees in pictures (this could be called, using Bal's and Mitchell's terms, an ekphrasis, or description of visual representation). We can note here, that Lotman presents the illustration taking the fragment of the texts which descriptive. Lotman also talks about «an iconic's text's capacity for being transformed into a narrative text» [8, p. 196], which is linked to the mobility of its internal elements. Lotman's ideas, which illuminate Bal's works in the theory and practice of visual narrativity is that: «various aspects of the two possible semiotic models of narration are realized in different ways in each real kind of artistic narration.» [8, p. 196] and «verbal narration becomes a revolutionizing element for immanent iconic narration, and vice versa. Besides, «in secondary semiotic systems of the artistic type, a tendency arises toward the synthetic mutual interchange» [of two types of narration] [8, p. 197].

At our University Academic Theater of Movement we have tried to make a film on one of short stories written by Lithuanian émigré modernist writer Antanas Škėma. His narrative is extremely visual and imitates the technique of montage or collage. Our project showed that the more literary text employs the iconic type of narration, in which narrative proceeds through the transformation of verbal images and their sequence, and not through a series of actions, the more difficult it is to make it into a film.

The other semiotician, whose work «Narrativity and Description» was included in this collection of articles, is the Lithuanian Algirdas Julius Greimas, best known as a representative of the French school of semiotics. In this article Greimas presents the analysis of the descriptions in Maupassant's short story «A Piece of String», showing that the descriptive segments of the text by Maupassant have their marked function — to involve into action and to make a collective actant (community) to act.

Before beginning to analyze the story, Greimas notices: «from a narrative perspective, the segments of texts traditionally designated as „descriptions“ have a specific function of establishing and making the collective agent called

society act» [9, p. 616]. And finishing the analysis he makes an important insight about the narrativity of descriptions: «Classical distinctions according to which we can identify textual units such as „descriptions,“ „actions,“ „dialogues,“ and so on, while still pertinent at the discursive surface level of manifestation, cease to be so when the analyst tries to account for the deep organization of the text considered as a signifying whole. If we consider that narrativity, taken in the widest general meaning of the term, is one of the principal articulations of texts at the deep level, the discursive form assigned to textual segments is coupled with a second narrative function» [9, p. 625].

His analysis «shows that the purely descriptive section of Maupassant's text, which is generally opposed to the section containing the narrative proper, is indeed organized according to canonical rules of narrativity and in its syntagmatic unfolding represents an easily identifiable structure. Although the description can be broken down into „scenes,“ and although it obeys a sort of spatiotemporal „logic“ of representation (according to which the narrator's eye successively explores such and such a space), the *raison d'être* of this figuration is immediately obvious. To organize the setting of the drama that he is about to relate, the narrator needs to confront an individual subject, endowed with his own truth, with another subject, this time collective, which is sufficiently „real“ that it includes not only knowledge about beings and events, but also modes for interpreting truth» [9, p. 625—626]. Reading those words the Bal's concept of figuration and her given example of Shakespeare's *Lucrecia* echo. And Geimas continues: «We can now see that the discursive sequence called „description“ is, in fact, a micronarrative comprising the entire history of the society in question: the institution of the collective wanting and figurativized subject; the demonstration of its social doing; and finally the social sanction of this victorious doing (in the end consisting in the self-destruction of the acquired values). This micronarrative is then integrated as a hypotactic narrative program in the macronarrative constituting the topic of „The Piece of String“: the tragic confrontation of two types of knowledge which are both true but nonetheless placed in contradiction» [9, p. 625—626].

In an analysis of Maupassant's «A Piece of String,» Greimas, according to Porter H. Abbott, «carefully demonstrates that «however static they may appear to be, descriptive segments are imbued with the same undergirding narrativity that organizes the segments of action» [10, URL]. Abbott also notes that «Greimas is the major exception to the general structuralist neglect of narrativity. His conception of the term is also notable for its breadth of application, referring to a structuring force that generates not simply all narratives but all discourse... With regard to narrative in particular, Greimas distinguishes between an *apparent* and an *immanent* level of narration, with narrativity located in the latter. As such, «narrativity is situated and organized prior to its manifestation.

A common semiotic level is thus distinct from the linguistic level and is logically prior to it, whatever the language chosen for the manifestation» [11, p. 23]. Paul J. Perron notes that there lies strength of Greimasian theory «signification of figurative and plastic phenomena, originating in this fundamental model, is independent of their mode of manifestation. In order to understand how and what plastic figures signify, one needs to come to grips with the problem of defining figures found on the surface and grouping them into signifying ensembles» [12, p. 503].

Greimas (like Lotman) is also discussed in Bal's *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (originally published in 1980, translated into English 1985). At the end of this book «For Those Who Wish To Know More» she writes: «A simple introduction to Greimas' work does not exist. Courtés' attempt (1976) is not very successful; it does not help understanding Greimas' theory. It is easier, in fact, to read Greimas' own applications, such as the analysis of a short story by De Maupassant (1976). Though this is not easy to understand, it gives an insight into the possibilities of the theory, which is more comprehensive than the actantial model referred to in this text. Greimas and Courtés (1979) present the theory in a dictionary form» [12, p. 151]. Bal's remark about the difference between Greimas' theoretical writings and his analysis is true. The mathematic, dictionary form of his theoretical writings, his semiotic jargon, requires effort of visualization, and his analyses of the literary texts are much easier to read, because in these narratives we find the descriptions. His analysis of the poems written in Lithuanian language I give to the bachelor students as an example for the textual analysis (they are easier for them to understand and to follow doing their own analysis than Barthes' ones). Moreover, Greimas has written maybe the best essays (essay here is considered to be a literary genre) among all the Lithuanian émigré writers in postwar period. If we compare Greimas' mathematic, dictionary form of his theoretical writings, which are abundant of semiotic jargon with his sparkling irony, paradox, intellectual play, social critique and breaking of stereotypes in essays, at the first glance it can seem that two different people were writing those texts. Still, if we keep in mind the idea of metaphors, as verbal images of mental images, this difference between those two different discourses — academic and literary — is no longer so big.

Greimas' works were on Lotman's night table and they are cited by Lotman (as Lotman is discussed in Greimas works, too). Greimasian structuralist semiotics has its roots in and is reworking of Russian formalism (especially Propp's work) and has also made further contribution to postclassical narratology (though more through his texts, which present analysis of particular texts, then through the theoretical ones).

I would like to conclude with a quotation from Borges' text, the one I began this article with. The only point is that the reader is supposed to keep in his mental sight Bal instead of Kafka, and Lotman and Greimas instead of Kafka's precursors, «prefigurations», «heterogeneous pieces», the texts by Browning and etc.: «If I am not mistaken, the heterogeneous pieces I have enumerated resemble Kafka; if I am not mistaken, not all of them resemble each other. <...> In each of these texts we find Kafka's idiosyncrasy to a greater or lesser degree, but if Kafka had never written a line, we would not perceive this quality; in other words, it would not exist. The poem „Fears and Scruples“ by Browning foretells Kafka's work, but our reading of Kafka perceptibly sharpens and deflects our reading of the poem. Browning did not read it as we do now. In the critics' vocabulary, the word 'precursor' is indispensable, but it should be cleansed of all connotation of polemics or rivalry» [1, p. 201].

The postclassical interdisciplinary narratology by Bal (as well as by other researchers), which foregrounds the concepts of description and visual narrativity, enlivens the works written in the 1960s—1970s by Greimas and Lotman. The metaphor of “traces“, used in the title of this article, makes us see the reading of the theoretical texts as going back and forth, and stepping two or more times on the same mark already made by somebody on the road, marking it once again. Going this way and stepping twice on the trace, made by another's foot or hand, transforms it and makes us see it differently.

Literature cited

1. Borges J. L. (1988). *Kafka and His Precursors*, transl. by J. E. Irby. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writing*. New Direction Books.
2. Bal M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
3. Bal M. (2008). Visual Narrativity. In: D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan, eds. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008. P. 629—633.
4. Bal M. (2010). After-Images: Mère folle. *Nomadikon: About Images*, 7 [online]. Available from: <http://www.nomadikon.net/ContentItem.aspx?ci=172> (Accessed 15 June 2011).
5. Bal M. (1997). *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* / Trans. Anna-Louise Milne. Stanford: Stanford University Press.
6. Bal M. (2006). Over-Writing as Un-Writing: Descriptions, World-Making and Novelistic Time. In: *A Mieke Bal Reader*. Chicago: University of Chicago Press. P. 96—145.
7. Bal M., ed. (2004). *Narrative theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volumes I—IV. London/New York: Routledge.
8. Lotman J. M. (1977). The Structure of the Narrative Text. In: D. P. Lucid, ed. *Soviet Semiotics*. Baltimore & London: Johns Hopkins UP. P. 195—197.

9. Greimas A. J. (1989). Description and Narrativity: "The Piece of String". *New Literary History*, 20 (3), pp. 615-626.
10. Abbott, H. P (2012): «Narrativity», Paragraph 14—15. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology [online]. Hamburg: Hamburg University Press. Available from: hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrativity&oldid=1580 [Accessed 24 Nov 2012]
11. Greimas A. J. ([1969] 1977). «Elements of a Narrative Grammar». *Diacritics* 7, 23—40.
12. Perron, P. (1989). Introduction: A. J. Greimas. *New Literary History*. 20 (3). P. 523—538.
13. Bal M. ([1980] 1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Ch.van Boheemen. Toronto, Buffalo, London: Toronto University Press.

U. Ganz-Blättler
University of St.Gall, Switzerland

CHICKLIT, VAMPIRES AND FANFICTION: MASHUP CULTURE SEEN FROM A POSTSTRUCTURALIST PERSPECTIVE ON NARRATIVE

Annotation: In this paper the fairly recent term of «mashup culture» is used as a working definition for various kinds of remixing practices that shamelessly borrow from copyrighted material such as music, books, film and television — and, by doing so, put existing works (by way of recycled excerpts and snippets) to new use in boldly altered contexts. By repeating and perpetuating what is vaguely known to a broad public and, at the same time, intimately known within particular taste cultures mashups do actively repurpose stories, in order to actualize them or tell them anew to audiences that were not hitherto targeted. The paper claims that such practices can be traced back to (older) creative audience response regarding popular culture (such as fan fiction based on on-going narratives that circulate within mainstream media) and, therefore, stem from playful gossiping networks of knowing experts.

They can also be read and understood as quite «telling» extensions of fictional universes which are considered too narrow and / or outdated by those that attempt to actualize and revive them. In short, mashup culture is used as an example of conversational storytelling that challenges structuralist concepts of narrative because it is nonlinear and (in theory, at least) never-ending.

Анотация: В статье в качестве рабочей дефиниции используется относительно новый термин «культура mashup», который распространяется на разные практики ремикса, беззастенчиво использующие защищенный авторским правом материал — музыку, книги, кино и телевидение — при этом давая уже известным произведениям (путем переработки их фрагментов) новую жизнь в смело измененных контекстах. Повторяя и закрепляя материал, не особенно известный широкой публике, но очень близкий специфическим культурам, мэшапы переориентируют истории, чтобы актуализировать их или пересказать их новой, изначально не целевой аудитории. Автор статьи полагает, что подобные практики восходят к креативному отклику публики на попкультуру (к примеру, фэн-фикшн, основан-

ный на нарративах, циркулирующих в масс медиа) и, таким образом, являются побочными продуктами игр-сплетен, объединяющих знатоков-экспертов.

Их также можно понимать как вполне «говорящие» продолжения фикциональных миров, которые считаются слишком узкими и / или устаревшими среди тех, кто пытается актуализировать и оживить их. Одним словом, культура мэшап используется как пример разговорного (группового) повествования, который бросает вызов структуралистским концепциям нарратива в силу своего нелинейного характера и (по крайней мере, теоретически) бесконечности.

Keywords: mashup culture, chicklit, dialogism, conversational storytelling.

Ключевые слова: культура мэшап, чиклит, диалогизм, разговорное повествование.

1. What «Mashup» is — and means

Bridget Jones is a character out of a Jane Austen novel. Not literally, in terms of a copyright infringement, but recognisably, in terms of a spitting image of Austen's well-known heroine from «Pride and Prejudice»: Elizabeth Bennet. But the same Bridget Jones can also be considered a less glamorous, more down-to-earth sister of the equally fictitious New Yorker sex columnist Carrie Bradshaw that starred within her own book series before becoming a television sitcom sensation. Both feisty girls have their roots within so-called «chicklit» bestsellers. The term combines «chicken» and «literature» and is an apt description for entertaining — and rather shallow — novels that are written by women for women.

Interestingly, both Bridget and Carrie were received by media critics with a rather ambivalent stance. While both women can be seen as headstrong, independent and self-determined role models for young girls a more closer look soon reveals them to be bland, superficial shopping addicts with a bad taste in man and the same old fairy-tale dream of having some Prince Charming (in the disguise of a Mr. Big, or a Mr. Darcy) rescuing them from their lonely existence. But then again, Bridget and Carrie both danced — and dated — only a few summers in the spotlight of the film and television cameras, while the world around them changed dramatically.

Nowadays, both of these «late girls» seem so utterly outdated simply because their world of easy access to all kinds of lifestyle gadgets has, over the last ten years, given way to a much grimmer world of existential challenges. In order to serve as contemporary role models the Carries of today might need to be successful fashion bloggers on the Internet, with thousands of followers and, hopefully, a Mr. Big Spender as sponsor. And Bridget might well face the fate of an underpaid trainee, hopping from one temporary assistant job to another short-termed assignment in web-journalism or marketing — with no hope for future employment and no job security whatsoever. In order to ever become successful, they would have to be very lucky. Or they might try to become

vampires and do magic instead. No wonder, are so many literary «Pride and Prejudice» clones out there that feature heroines with blood-shed eyes, sharp teeth and an even sharper wit. Their stories target a contemporary, younger audience and adapt Jane Austen's saga with an edge, and a Gothic twist.

What I have sketched out here is just one of many examples of what has recently been labelled «mash-up» culture. According to the definition of Stefan Sonvilla-Weiss mash-up texts refer to «[c]ollage, montage, sampling or remix practices [that] all use one or many materials, media either from other sources, art pieces (visual arts, film music, video, literature etc.) or one's own artworks through alteration, re-combination, manipulation, copying etc. to create a whole new piece. In doing so, the sources' origin may still be identifiable yet not perceived as the original version» [1, p. 9].

Some of the respective examples within mainstream media culture carry the label of hybrid culture quite obviously in the title, be it «Abraham Lincoln — Vampire Hunter», «Cowboys and Aliens», «Vampire Darcy's Desire: A Pride and Prejudice Adaptation» or «Pride and Prejudice and Zombies: The Graphic Novel».

In other cases the backdrop of the franchise gives the story away as being «one's own artwork», according to Sonvilla-Weiss' definition. «Fifty Shades of Gray» is well known as a trilogy of quite explicit porn fantasy that was written by an avid chicklit reader and «Twilight» fan. That oeuvre was originally conceived as a thinly disguised fan fiction series based on the hugely successful «Twilight» saga. On the other hand the «Twilight»-saga itself was heavily influenced by the respective author's active engagement in a discussion forum where mostly female readers debated reality television shows such as «Big Brother» and «Survivor». In the world of mash up everything is possible: Readers become authors, and users become producers by shamelessly ripping existing content and popular storylines. Wild phantasies which originated in response to popular mass culture may suddenly become blockbusters in their own right. No genre is safe from being bended and parodied, or infused with bits and pieces of apparently «foreign» story material. And all is meant to please. Those that know about the connection even more as those who don't know and may remain oblivious to the original's origin(s) and its deeper, hidden meaning.

In my paper I am going to establish, or rather defend, narrative endeavours — all narrative endeavours — as necessarily collaborative projects that do not so much differentiate between authors and audience members in terms of knowledgeable narrators and responding narratees (be it readers, listeners, or viewers). Instead such endeavours invite willing — and knowing — participants to take part in an ongoing process of narrative progression that necessarily asks for repetition and reiteration. Mash-up culture is used as a rather obvious ex-

ample of such storytelling practices. The end of the story is not reached when the authors decide to finish their work and call it an end, but only when there is absolutely no interest left to reread, retell or review the story, as story-in-progress. Which may well be, in a more common understanding, once the earth stands still.

2. Bakhtin revisited: The dialogic and cumulative nature of narratives

My basic claim is that stories are conversational. Bakhtin would probably say: This is not news — I told you so. It was him who pointed to the basic dialogic nature of all narrative communication in terms of *heteroglossia*, or «dialogism» [See: 2] — a concept that was later translated by Julia Kristeva as «intertextuality». For Bakhtin, as for Kristeva, language is not the result of what one auctorial voice has to say, but the product of many voices: It evolves from cross-cultural and multimedia input over time.

The resulting plurilinguism applies to oral conversation in everyday life just as to mass-mediated discourses, to serial narratives — and, in consequence, to the mashup texts that are discussed here; it manifests itself in many mediated or generic varieties. Plurilinguism allows (or asks) for different voices to be expressed within one and the same «texture»: Subsequent parts of a story speak for themselves but also rely on earlier bits and pieces in order to produce accumulated layers of meaning. What evolves from the respective communication is hardly some discursive univocality (in terms of ideological closure) but allows for a considerable bandwidth of voices to be articulated, heard and understood in some mutually corresponding, or maybe conflicting way.

But there is more to *heteroglossia* than just a chorus of different voices. Plurilinguism understood as intertextual dialogue asks for knowing members of an interpretative community that may remember well what came earlier within the dialogue. This is where Paul Ricoeur's suggestion to conceive narrative communication as a mimetic cycle of anticipation and recollection, or prefiguration and refiguration proves helpful [3]. In contrast to structuralist ideas of linearity and straightforwardness Ricoeur suggests to break down the story-building process into units of successively understood events. Narrative knowledge is then acquired step by step while building on former narratives and respective understanding. No story can stand on its own, just as no storyteller knows all there is to tell, from the beginning to the end. All there is to know needs to be assembled by respectively knowing instances in a collective effort — of recollection, exactly.

Once narratives are understood as a dialogic endeavour in terms of a participatory «telling with» (existing materials, but also other tellers), a story can be described as a more or less focused chain of causes and effects within an ongoing conversation. The respective textual units may be tightly or loosely woven and can be interpreted either as a seamlessly plotted master narrative or

as an episodic «story so far» that is waiting for more narrative input to follow and is pieced together only step by step and over time.

A consecutive claim only elaborates further what Bakhtin suggested: It is the claim that all stories, in terms of dialogic endeavour, are cumulative. They do not only live on (and on...) among knowing members of some broader or narrower narrative community, but they also expand and vary in the process, and may thus considerably alter their appearance in hindsight. There is no established «true» meaning of a particular story since that meaning depends on those that use, read, and further tell the story in question. And reread it, retell it and, thereby, review it. Stories can therefore be said to live a life of their own: They do grow and mature, they get old and they die. And that cycle, in terms of recycling, is exactly what keeps them alive.

In other terms: What authors do provide as fodder for thought, is not the «end of the story»; it is the beginning. There is always room for further elaboration, and time that may be spent on additional reflection and / or actualization. This is why, according to Noël Carroll, all fiction can be seen in terms of «stories that authors intend readers, listeners, and viewers to imagine» [4, p. 273]. Another Bakhtinian echo is found in Horace Newcombs claim whereas narrative and genre work as basic tools for «rearranging the world for imaginative purposes» [5, p. 2]. While collaborative tales are clearly constitutional within all known cultures, however, important new divulging instances of narrative conversations have been established in the wake of globalization (as a derivative product of colonialism), digitalization and resulting convergences, but also divergences, with regards to tastes and lifestyles and respective sets of shared knowledge. These are the tendencies that challenge narrative communication in particularly complex ways and ask for new strategies with regards to the intertextuality, or «plurilinguistic usability» of widely circulated story material. What was earlier described as «mashup» culture can then be seen, and conceived, as taking part in such strategies to make earlier stories «further known».

Particularly stressed by Newcomb [5, *ibid.*] is the ability of participants in a narrative conversation to remember incidents from earlier times that are maybe only briefly, or casually mentioned. What characters remember and tell may nevertheless well feed into the memory of intellectually, and emotionally attached readers, listeners, and viewers and keeps their interest in these persons' fate and further development alive. Cumulative narratives emphasize the (often haunted) past of characters and relationships, in terms of «backstories» that are revealed, bit by bit. On the other hand, when an abundance of reference material is assembled for future quotes and references this helps to thicken the story-in-the-making and invites for a stronger sense of identification: Crucial memories are shared among those that «already know», be it from the story at

hand, from one's own cultural heritage — or simply from one's own personal history. The same happens with remixing practices that combine recent bits of popular culture with considerably older source material: Depending on age, cohort, and educational level some users may find themselves to be experts at reading connections that will go unnoticed elsewhere, and find particular pleasure in the respective recognition.

3. Practices of remixing as re-memoring

It should be mentioned, here, that all works of culture feed upon influences brought into play from afar and out of time. A starting point for further analysis might then be the question as to what degree remixing practices ask for vocal congruence or incongruence, respectively. A typical trait of mashup culture is their openly emphasized hybrid status that invites for playful recognition and further re-connection in time and space. This is different from older intertextual practices that attempt to connect a) and b) by establishing some kind of unilinear bond reaching out through time and space. A good example for the latter is the legend of the true cross that connects the Old and New Testament in a compelling, densely plotted short cut version of the events leading up to the crucifixion of Jesus Christ. The legend, which was prominently told by Jacopo da Voragine in his compilation of the *legenda aurea* [6; see also 7], traces the legendary wood's history back to Adam's youngest son, Seth, and to the tree of wisdom. According to the legend, Seth planted a seed of the Tree into Adam's mouth upon his father's death, and Adam's skull got enclosed by its roots. When the tree was uprooted (during the flood that caused Noah to build his ark), it floated right to Jerusalem and was eventually worked into the bridge that lead up to King Salomon's Temple. Many centuries later the same wood, by God's will, was worked into the cross for Jesus Christ — therefore allowing the blood of Christ to literally free Adam from his sins. While highly popular stories such as these predominantly serve as mnemonic devices, and as legitimation tools that ought to prove the inevitability of specific "chains of events", the recent mashup techniques emphasize the openness of storytelling, leaving it to the user to compare and eventually resolve incongruences by turning back to some older, possibly original version of events.

4. Epilogue

So, then: What are narratives made of? A structuralist answer might be that existents and events make up for the basic core of storytelling, with actions and happenings driving the plot as a preconceived «course of events» forward. A more philosophical approach towards storytelling tends to emphasise the reflective stance of narrative communication that can only recall what is already past and gone and can only be captured in hindsight, by way of narrative reconstruction. According to Paul Ricoeur, on the other side, knowledge and time are the main ingredients that make up and define narratives, by way of

memories (what is «refigured», in the sense of observations back in time), the mimetic stance of partaking (what is «configured» at the time of a telling) and further anticipation (what is «prefigured», in terms of observations forward in time).

Here I would like to maintain that both action and reflection — not just what «happens» but also what is left out and must be inferred — are necessary ingredients of storytelling strategies that invite for further partaking and recollection. Because it is only within the undetermined spaces that are purposefully or accidentally left open for further interpretation, that some tale takes its recognisable form and provides meaning.

Mashups, in terms of patchwork culture, can then be said to invade such borderlands, in order to provide (new) intertextual missing links and hook-ups. What is forgotten or «strange», is supposed to recur in some shifted form and appearance, and therefore become recognisable anew, or once more.

Literature cited

1. Sonvilla-Weiss S. Introduction. Mashups, Remix Practices and the Recombination of Existing Digital Content // Stephan Sonvilla-Weiss. (ed.): Mash-up Cultures. Wien; New York: Springer, 2010. P. 8—23.

2. Bakhtin M. The Dialogic Imagination: Four Essays / J. Michael Holquist (ed.). Slavic Series (Vol. 1). University of Texas Press, 1981. 144 p.

3. Ricoeur P. Le temps refigure // *Temps et récit*. 3 Bde. Paris: Seuil, 1985. P. 153—183.

4. Carroll N. A Philosophy of Mass Art. Oxford University Press, USA, 1998. 440 p.

5. Newcomb H. Narrative and Genre // John D.H. Downing (ed.): The Sage Handbook of Media Studies. Thousand Oaks. London: Sage, 2004. P. 413—428. See www.sagepub.co.uk/mcquail5/downloads/Handbookchaps/ch20%20Downing%20HB.pdf (accessed: 10.11.2012).

6. Granger R.W. Jacobus de Voragine, The Golden Legend: Readings on the Saints, 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1993.

7. Fallon N. A. The Cross as Tree. The Wood-of-the-Cross-Legends in Middle English and Latin Texts in Medieval England. PhD Toronto: University of Toronto, 2009.

Б. Ф. Егоров

Санкт-Петербург, Россия

ТАРТУСКИЕ СТРУКТУРАЛИСТЫ И СЮЖЕТЫ ПОВЕДЕНИЯ РОБОТОВ

Annotation. The article tells the story of the pioneer research project on artificial intelligence that emerged in Leningrad and Tartu in the 1960 s. Yu. M. Lotman and the author of the article, together with a number of colleagues, were invited by Professor M.B. Ignatjev, the Head of the Department of Cybernetics at the Leningrad Institute of Aviation Equipment, who had been assigned to create robots to be sent to the Moon, to

work on the development and eventual encryption of the plots of robots behavior under the conditions of team work. The first results of the project — the description of machine behavior, of behavior as a language (as a semiotic system), of metamechanisms of culture as a synergetic system, etc. — were received and the first texts were created, but within a few years the research was prohibited.

Аннотация: В статье излагается история первого проекта исследований искусственного интеллекта, начатого в конце 1960-х годов в Ленинграде и Тарту. Ю. М. Лотман и автор статьи с группами сотрудников были приглашены зав. кафедрой кибернетики Ленинградского института авиаприборов профессором М. Б. Игнатьевым, который получил задание изготовить роботов для отправки на Луну, для разработки подлежащих зашифровке сюжетов поведения роботов в коллективе. Были получены первые результаты проекта — характеристики поведения машины, поведения как языка (как семиотической системы), метамеханизмов культуры как саморегулирующейся системы и так далее — и начато создание первых текстов, но исследования были вскоре запрещены.

Keywords: Yu. M. Lotman, M. B. Ignatjev, Tartu's structuralist school, cybernetics, artificial intelligence, plots of robots' behaviour, culture.

Ключевые слова: Ю. М. Лотман, М. Б. Игнатьев, Таруская школа структурализма, кибернетика, искусственный интеллект, сюжеты поведения роботов, культура.

Тартуские литературоведы 1960-х гг., во главе с Ю. М. Лотманом, создателем литературоведческого структурализма, активно занимались структуралистскими исследованиями художественно-литературных текстов, совершенно не предполагая, что новые методы могут быть использованы в социально-технической практике, весьма далекой от гуманитарных сфер. Но опыт истории показывает, что самые теоретические решения, если только они творческие, могут оказаться востребованными в человеческой практике.

24 февраля 1971 года я читал в ленинградском Доме ученых на Дворцовой набережной публичную лекцию «Кибернетика и литературоведение», где излагал основные положения своей книги под тем же названием (предполагал ее издать под эгидой академической комиссии по комплексному изучению художественного творчества, созданной тогда проф. Б. С. Мейлахом, но он, опасаясь идеологических нападков со стороны партийных ортодоксов, предложил мне столько «марксистских» вставок и оговорок, что я отказался поганить текст и забрал книгу; позднейшая попытка выпустить ее в более популярном варианте в издательстве «Промсвещение» также закончилась безрезультатно — так она и лежит у меня до сих пор). Во время лекции я заметил в первом ряду присутствовавших незнакомого молодого человека, внимательно слушавшего и делавшего какие-то пометы в блокноте, а по окончании лекции именно он больше

всех задавал толковых и интересных вопросов. Я его вначале принял за студента.

Познакомились, естественно. Молодой человек оказался профессором Михаилом Борисовичем Игнатьевым, уже тогда заведующим кафедрой кибернетики и вычислительной техники Института авиаприборов — эту кафедру он возглавляет до сих пор, хотя институт получил теперь название Аэрокосмической академии. Недавно мы отметили 80-летие выдающегося ученого.

Михаил Борисович при первом же разговоре предложил мне сделать доклад у них на кафедре, и 5 марта 1971 года я впервые пришел на кафедру института, вовсе мне не чужого, а почти «альма матэр» — в 1947 г. я ушел с 5-го курса этого института, увлекшись на всю жизнь филологической наукой.

Завязалась научная дружба с талантливым коллективом молодых энтузиастов. Оказалось, что М. Б. Игнатьева и его товарищей по кафедре обуревало не простое любопытство по отношению к экзотическому использованию кибернетических идей в литературоведении, а тревожные раздумья о будущих перспективах своей науки. Непрерывное увеличение объема и скорости переработки информации современных вычислительных машин заставляло специалистов думать об усложнении «пищи», предлагаемой машинам, а также и об усложнении задач. М. Б. Игнатьев давно интуитивно понял, что гуманитарные сферы, особенно художественное творчество, могут дать новый и богатый материал для кибернетической техники. На ловца и зверь бежит — наше знакомство оказалось взаимно полезным.

М. Б. Игнатьева интересовала и одна более узкая практическая область, важная для научных исследований кафедры. Сотрудники получили тогда интереснейшее правительственное задание: разработать конструкции роботов для освоения Луны. Потрясающий мир выход на поверхность Луны американского космонавта Армстронга очень взволновал советских вождей, и они решили тогда догнать и перегнать Америку в освоении Луны, организовать массовую отpravку туда космонавтов. А советские и американские управляемые луноходы будоражили умы уже не фантастов, а деятелей науки и техники, в институтах и военных конструкторских бюро начинали в унисон с мечтами вождей планировать будущие лунные поселки, которые первоначально, думалось, будут создаваться с помощью бригад роботов. А когда речь зашла о *коллективе* роботов, где необходимо было создать принципы и способы общения, серию команд и ответов и даже целую сюжетную систему взаимного поведения группы роботов с учетом «лидеров» и «рядовых» и т. д. и т. п., — то кибернетикам было впрору обратиться к литературоведам за помощью в освоении

и общих законов сюжетосложения, и структурно-семиотических способов построения сюжетной «речи», а это требовало выделения набора соизмеримых первоэлементов «речи» и способов сегментации, т. е. разрезания общего речевого потока на отдельные сегменты. Поэтому так удачно и своевременно произошло знакомство кибернетиков и литературоведов.

Игнатъев обладал немалыми средствами для оплаты заказываемых работ. Его кафедра, находившаяся в контакте со многими военными организациями, заинтересованными в различных исследованиях с применением вычислительной техники, постоянно получала так называемые хоздоговоры: соответствующие бюджетные организации заказывали кафедре на год или даже на несколько лет определенный круг работ, кафедра выделяла группу сотрудников (под хоздоговор можно было приглашать и внештатных участников), часть хоздоговорных денег шла, естественно, на зарплату, а другая, более значительная часть переходила в пользу вуза, могла использоваться кафедрой на командировки, приобретение оборудования и материалов, связанных с данной тематикой. И когда речь шла о больших миллионных суммах, то заведующему кафедрой нетрудно было из тех громадных денег выделять несколько десятков тысяч рублей на своеобразный «суб-хоздоговор», т. е. когда уже сама кафедра заказывала другой организации соответствующий комплект заданий.

Я тогда заведовал кафедрой русской литературы Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена, и, получив просьбу-задание Игнатъева разрабатывать сюжетно-структуралистские принципы, нужные для будущих лунных роботов, оформив официальный хоздоговор, смог подобрать при кафедре замечательный коллектив из преподавателей-почасовиков и аспирантов, который с энтузиазмом взялся за труд. Хоздоговор наш официально назывался «Алгоритмизация внешнего поведения сложных систем типа робот-манипулятор на основе структурных методов». Естественно, я рассказал Игнатъеву о деятельности Ю. М. Лотмана, познакомил их при первом же приезде Лотмана в Ленинград, кафедра Игнатъева предложила и тартуской кафедре хоздоговорные отношения, и Лотман и при своей кафедре организовал группу молодых сотрудников. Тартуская группа занялась более теоретическими проблемами, по сравнению с ленинградской: в центре внимания группы стали общие проблемы культурологии и проблемы языков описания разных культурологических сфер, т. е. проблемы *мета-языков*.

Официальное название тартуского хоздоговора вначале было приблизительно таким же, как и наше: «Робот и семиотическое моделирование сложных форм поведения», а в 1975 году (последний год хоздоговоров) название приблизилось к реальным разработкам: «Робот и семиотическое моделирование (семиотика поведения и типология культуры)».

Приведу оглавление сохранившегося годового (за 1974 г.) отчета Лотмана и его группы, являющееся как бы конспектом проделанной работы:

Введение.

- 1. Проблема индивидуального поведения машины.*
- 2. Проблема разумного поведения машины.*
- 3. Проблема изучения культуры как целого и искусственный интеллект.*

/4/. Два аспекта изучения культуры и технический прогресс.

Раздел I.

Культура и проблемы поведения систем большой сложности. Динамическое моделирование сложного поведения.

Поведение как язык (поведение как семиотическая система).

Раздел II.

Метамеханизмы культуры как саморегулирующее устройство.

Динамическая модель семиотической системы.

Структура и функция метамеханизмов культуры.

Тенденция к росту разнообразия.

Тенденция к росту единообразия.

Кинематограф и проблемы метаязыковых механизмов культуры.

Кинематограф и мифологический язык.

Целый ряд более дробных разделов (например, «Динамическая модель семиотической системы», «О редукции и развертывании знаковых систем...», разделы о бытовом поведении XVIII — начала XIX вв.) одновременно публиковался в научных изданиях Тартуского университета или готовился к публикации. Некоторые же, например, о механизмах ассоциативного сознания, не нашли полного печатного осуществления. Много в этих трудах лишь заявлялось и намечалось.

Ю. М. Лотману принадлежит честь придумать первое название для нашей «околокибернетической» науки, собственно говоря, еще до реального ее появления.

На заре семиотических исследований Лотман получил из официальной газеты «Советская Эстония» просьбу откликнуться на письмо некоего помощника машиниста дизель-поезда И. Семенникова: этот читатель газеты (неважно, мифический или реальный) заинтересовался, что это за наука такая — семиотика; Лотман тут же откликнулся популярной статьей «Люди и знаки» [1]. Заканчивается статья интересным вопросом-прогнозом: «Не возникнет ли когда-либо «артистика» — наука, изучающая законы художественных конструкций для «прививки» некоторых их свойств системам по передаче и хранению информации?» [1, с. 138].

А два года спустя, когда мы уже приступили к хоздоговорным работам, мы коллективно назвали такую науку «артоникой», ближе к «биони-

ке»: бионика — наука, исследующая те системы живых существ, которые достигли совершенства в процессе многовековой эволюции, и которые можно использовать в механике, в технике; а наша наука, названная по корню «искусство» (латинское «арс», «артис»), обращает внимание на определенные структурно-системные построения в художественных сферах, от литературы до живописи и музыки, которые можно было бы использовать в кибернетике и теории информации.

К сожалению, через три с половиной года после начала, в 1976 году, наши хоздоговорные исследования были прекращены по приказанию чиновника. Проректор по науке Института авиаприборов В.В. Хрущев, проверявший как-то отчеты кафедр о хоздоговорах, натолкнулся на материалы кафедры кибернетики и был крайне изумлен, увидев, что кафедра заказывает каким-то гуманитариям непонятные темы. Он своей начальственной волей тут же запретил Игнатьеву тратить государственные деньги на какую-то там гуманитарную, не принял никакие оправдательные разъяснения. Однако, несмотря на запрет официальных контактов, все участники продолжали трудиться в новых областях, но потом, занятые своими темами и проблемами, все же оставили эти разработки. Приблизительно через год после запрета проректора к идее роботов и человеческих поселков на Луне охладели и вожжи, финансовая поддержка была ликвидирована.

Мне лично из тогдашних разработок больше всего жаль так и не получившей практической реализации идея партитур. Ее сущность такова. Любые, даже самые объемистые, многотомные романы вытянуты в одну линейку строк. Одновременно длящиеся события, разговоры, мысли помещаются последовательно в эту линейку, с оговорками вроде «В то же время...». Мне и раньше казалось, что если бы писатель использовал партитуру, музыкальные приемы композитора, сочиняющего симфонию (вести одновременно партии разных групп: скрипки, альты, виолончели и т. д.), и в случае появления одновременных дум и слов сразу нескольких персонажей применил бы не одну строку текста, а параллельно, одну под другой, несколько строк, то живо была бы передана сложная одновременность нахождения в поле зрения читателя нескольких героев. Конечно, нужно было бы придумать, как различать строки, и потому строки данного персонажа отличать от параллельных ему.

Приступая к созданию сюжета поведения и разговоров целой группы роботов, я и думал использовать метод партитуры: вести параллельно несколько линий, где будет наглядно виден хронометраж поведения и слов каждого робота в отдельности и одновременно — вся совокупность бригады. Можно будет более четко и компактно назначать и на-

блюдать целый комплекс строительных дел для бригады, где каждый член ведет свою «партию» и одновременно вся бригада производит сложный комплекс работ. Увы, пришлось эти замыслы оставить в самом начале.

Своеобразным обобщающим итогом того этапа явилась наша коллективная статья «Искусственный интеллект как метамеханизм культуры». Она в свое время не была опубликована, пролежала свыше 20 лет в моем архиве и лишь недавно была оттуда извлечена и опубликована [2]. Основные идеи «метаязыкового» характера принадлежат Лотману (многие из них рассыпаны по страницам отчетов по хозяйственным работам); Игнатеву — техногенные и технологические проблемы, третьему соавтору, — исторические экскурсы и природный уклон.

Искусственный интеллект рассматривается в статье не столько как искусственно сконструированный механизм (хотя и такие аспекты имеют место в современной цивилизации), сколько как органично, естественно развивающееся явление: от естественного индивидуального интеллекта — к созданию сверхиндивидуальных интеллектуальных систем, т. е. человеческой культуры, а нарастание в этой культуре еще более сложных образований приводит к созданию метасистем, которые и возможно трактовать как искусственный интеллект. И таким образом создается сложное диалектическое равновесие, где важна именно соотнесенность и урегулированность частей: «Динамичность и устойчивость культуры как целого подразумевает параллельно с увеличением мощности метасистемы увеличение разнообразия подсистем и их относительной самостоятельности. «Победа» подсистем над метасистемой является источником распада культуры как единой личности (культурная «шизофрения»). «Победа» метасистемы над разнообразием и относительной неупорядоченностью — индивидуальностью — частных подсистем означает окостенение системы, смерть» [2, с. 281].

Включение в нашу тогдашнюю работу метода партитур явилось одним из творческих стимулов прихода к крупномасштабным, в пределах всей человеческой культуры, идеям мета- и подсистем и в тоже время одной из ярких иллюстраций сложной диалектики общего, состоящего из частных.

Литература

1. Лотман Ю. М. Люди и знаки // Советская Эстония. № 27. 1969; статья перепечатана: «Вышгород». № 3. Таллинн, 1998. С. 133—138.
2. Егоров Б. Ф., Игнатев М. Б., Лотман Ю. М. Искусственный интеллект как метамеханизм культуры // Russian Studies. № 4. СПб., 1995. С. 277—287.

THE NARRATOLOGICAL NOTION OF «CAREER IMPLIED AUTHOR»: ITS ROOTS, DEVELOPMENT AND USE

Annotation: The usefulness of the concept «implied author», coined by Wayne Booth, has been criticized by classical narratology. Nonetheless, over the last few years, in the context of postclassical narratology, and more specifically in the field of the so-called «unnatural narratology», there has been growing interest in a specific manifestation of the notion, i.e. the «career implied author». However, it should be underlined that the idea of «career implied author» was initially conceived in the background of Russian Formalism, an aspect which has not been sufficiently examined by Western narratologists. Hence, the present paper focuses on the concept of «career implied author», commenting in particular on its origins and developments.

Аннотация: Практическая ценность понятия «implied author» («имплицитный автор»), созданного Уэйном Клейсоном Бутом, часто критиковалась в классической нарратологии. Однако в последнее время в контексте пост-классической нарратологии и особенно в так называемой «unnatural narratology», наблюдается растущий интерес к одному из проявлений понятия «career implied author». Тем не менее, следует подчеркнуть, что оно родилось в среде русского формализма, и этот аспект не был достаточно исследован западными учеными. Поэтому в данной статье внимание сосредоточивается на рассмотрении понятия «career implied author», в частности на анализе его происхождения и развития.

Keywords: career implied author, *obraz avtora*, Wayne Booth, Viktor Vladimirovich Vinogradov, Jury Nikolaevich Tynyanov

Ключевые слова: суммарный имплицитный автор, образ автора, Уэйн Клейсон Бут, Виктор Владимирович Виноградов, Юрий Николаевич Тынянов

Defining what an author is in the narratological context has always been far from unproblematic; it is indeed possible to notice a sort of *impasse* regarding this topic which, as David Darby pointed out, is «[...] not without its unresolved controversies» [1, p. 833]. The major obstacle critics had to overcome is related to the intrinsic double nature of the concept: in fact, an author not only exists in the purely fictional dimension, but is necessarily rooted in the real world. This entity is rarely discussed in textual analyses, especially in structuralist oeuvres, such as *The Intentional Fallacy* by Wimsatt e Beardsley² [2], and in Michel Foucault's works [6], without forgetting Roland Barthes, who introduced the «death of the author» [7]. From these premises, understanding the importance of the notion «implied author», coined by Wayne Booth, is straightforward. As Susan Lanser correctly observed, «[a]t a crucial moment in literary history [...] the word «implied» did provide a respectable prefix with

² For further reference see Lubbock [3], Ford Madox Ford [4] and Gordon-Tate [5].

which the mention of the author became permissible» [8, p. 50]. At the moment, the controversy still seems open and unresolved³, full of terminological complications, and not free from a sort of paralyzing blindness. In fact, the usefulness of this concept has been heavily criticized by classical narratology. Gérard Genette [13, p. 135—154], for example, has openly refused to employ this term, considering it marginal in literary theory. Likewise, Mieke Bal [14, p. 119—120] and the linguist Michael Toolan [15, p. 77—78] retained this notion superfluous, since it has no effective role in the transmission of communication. Ansgar Nünning has even talked about the «obituary of a critical phantom» [16, p. 53—73]. Nonetheless, over the last few years, there has been growing interest in a specific manifestation of the concept, i.e. the «career implied author». Wayne Booth introduced the notion in 1961 within the theoretical framework of the so-called neo-Aristotelian literary theory. This orientation, flourished in the «Chicago school», was strenuously opposing the aesthetic ideal of impersonality, warmly supported by *New Criticism*, which in turn refused the idea of authorial intention. The concept, which remained obscure for several years, has recently captured the attention of postclassical narratologists. More specifically, in the field of the new-born «unnatural narratology», Brian Richardson [17, p. 124] declared that this notion can be «of some definite critical utility», and that it «deserves to be retained and further explored» [17, p. 134]. Such a reappraisal has to be undoubtedly seen under a favourable light, but at the same time it should be underlined that the idea of «career implied author» was initially conceived in the background of Russian Formalism. The largest part of «Occidental» narratologists have not sufficiently examined this aspect, with the exception of Götz, who mentioned the problem in a recent essay [18, p. 187—237]. In order to delve into the relationship between the original base of formalist concepts of narrative and new perspectives in narratology, the present essay focuses on the notion of «career implied author», commenting in particular on its origins and developments. Thus, the term «образ автора» (Viktor V. Vinogradov) and other related expressions, such as «литературная личность» (Yuri Tynyanov), will be taken into account. Nonetheless, before discussing the Formalist approach to author-related problems, it is necessary to elucidate what are the current meanings of «implied author» and «career implied author» in Western narratology, clarifying the difficulties associated with their narratological formulations.

An ambiguous chimera

In order to understand what «career implied author» means, it should be first explained what an «implied author» is. The locution «implied author», considered by Booth as «one of the author's most important effects» [19, p. 71]

³ For further reference on the debate, see: Kindt e Müller [9], Nünning [10], Jannidis [11], Schmid [12].

and, as he often reasserted, «[...] a major aesthetic creation» [20, p. 76], was mentioned for the first time in the 1961 volume *The Rhetoric of Fiction*. Although no univocal, unambiguous definition is given here⁴, it is still possible to have an idea of what it signifies. Notably, Booth talked about «[...] various versions, for regardless of how sincere an author may try to be, his different works will imply different versions, different ideal combinations of norms» [19, p. 71]. Hence, an «implied author» is an authorial version, corresponding to a set of norms which shape the narration; as he further explained, it is the «core of norms and choices» [19, p. 74] reflecting both the author and his work. In the following pages, Booth provided additional information, stating that the «implied author» is «[...] an ideal, literary created version of the real man; [...] the sum of his own choices» [19, p. 74—75], but also «[...] an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the «real man» — whatever we may take him to be — who creates a superior version of himself, a «second self», as he creates his work» [19, p. 151]. Finally, the critic added that «[...] the writer sets himself out with a *different air* depending on the needs of particular works⁵» and that «these differences are most evident when the second self is given an overt, speaking role in the story» [19, p. 71].

However, shortly after its first apparition, the validity of this notion has been called into question. Besides the above-mentioned structuralists, in recent times Müller and Kindt [21] argued that even those who support the concept have never attempted to explain how to identify it in a text. In keeping with Schmid, it is possible to summarize the debate in terms of «constructivists», a group which includes scholars opposing this notion, and «essentialists», i.e. critics, like Booth, that «insist on the importance of the work's structure in defining the implied author» [12, [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied Author&oldid=794](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied+Author&oldid=794)]. Notwithstanding the fact that some criticism advanced interesting arguments against the «implied author», it is impossible not to ask, as Wayne Booth did, «[h]ow could anyone ever believe that the author's intentions about a work are irrelevant to how we read it?» [20, p. 75]. In response to the numerous accusations and to what he reckoned an «absurd assassination attempt» [20, p. 75], Booth struggled to reinstate the notion highlighting the dramatic divergence between the «implied author» and a flesh-and-blood author. In particular, he focussed on this aspect in one of his last contributions devoted to Robert Frost and Sylvia Plath [20], where he accounted for the contrasting «authorial versions» coexisting in different works by the same

⁴ The lack of a clear and precise definition became the primary reason on which subsequent critical attacks were based.

⁵ Italics are mine.

writer. According to Booth, such an investigation is extremely relevant since «implied authors» «[...] are valuable to us as models» [20, p. 78] if we want to grasp the meaning of the oeuvre. To give an example, it is undoubtedly hard to correctly comprehend texts characterized by unreliable narration, as in Vladimir Nabokov's case. In such a circumstance, the detection of an «implied author», and its influence on characters and events, marks a vital step towards the understanding of a narration otherwise equivocal and confusing. Remarkably, Schmid established a connection between unreliable narration and the helpfulness of the «implied author»: «[i]n Western narratology, the introduction of the implied author concept was linked to work on the notion of the unreliable narrator, in other words, the axiological disconnection of the narrator from the horizon of values against which a work operates» [12, [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied Author&oldid=794](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied+Author&oldid=794)]. In keeping with Schmid, James Phelan [22] put up an effective defence of the concept based on its usefulness in case of postmodern irony or unnatural narration (for instance, books written by ghosts)⁶. In *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Phelan defined the «implied author» as «a streamlined version of the real author, an actual or purported subset of the real author's capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of a particular text» [22, p. 45].

The theoretical debate on the notion and its meaning should not be reduced to the aforesaid positions⁷. In fact, not only its significance, but also the locution itself has been put into question. Easthope [33], for example, talked about «subject of enunciation», while Chatman [29] suggested to use «text implication», «text instance», «text design», «text intent». On the contrary, drawing from Slavonic researches⁸, Schmid [38] proposed the term «abstract author», which has already been welcomed by a great number of scholars, like Link [39], Hoek [40], Lintvelt [41].

Despite the multifariousness of the debate around the concept of «implied author», scholars seem to have found a common ground. In line with Rimmon-Kenan [42, p. 58], and Jannidis [43, p. 33], Nünning maintained that it is an ascertained fact that this notion should be distinguished from other textual instances, such as narrators or characters, that are «[...] identifiable as textual speakers with clearly delimited speech segments» [10, p. 240]. On the basis of these considerations, Schmid has even attempted to offer an «impartial» definition:

⁶ The hypothesis that unreliable narration is a privileged instrument for postcolonial authors has been recently advanced. More specifically, the employment of unreliable narrators serves to criticize the possibility of a unique narrative perspective.

⁷ For additional insights on the debate, see Hempfer [23], Nünning [24 & 16], Diengott [25 & 26], Zipfel [27]. With regards to the scholars supporting the notion, see Phelan [28], Chatman [29], O'Neill [30], Phelan-Rabinowitz [31] and Rabinowitz [32].

⁸ In this respect, the works by Janusz Sławiński [34 & 35], Edward Balcerzan [36], and Alexandra Okopień-Sławińska [37] should be mentioned. For further insights on the terminological debate, see Kindt and Müller [9].

[t]he concept of implied author refers to the author-image contained in a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text. Thus, the implied author has an objective and a subjective side: it is grounded in the indexes of the text, but these indexes are perceived and evaluated differently by each individual reader [...]

The implied author can be defined as the correlate of all the indexical signs in a text that refer to the author of that text. These signs mark out a specific world-view and aesthetic standpoint. The implied author is not an intentional creation of the concrete author and differs categorically in this respect from the narrator, who is always an explicitly, or even implicitly, represented entity. The implied author belongs to a different level of the work; the implied author stands for the principle behind the fabrication of a narrator and the represented world in its entirety, the principle behind the composition of the work [...]. [12, [hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Implied Author&oldid=794](http://sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Implied+Author&oldid=794)]

As briefly outlined, the locution «implied author» has generated a complex discussion in Western narratology. Nonetheless, despite certain brief allusions⁹, the fact that this notion had a substantial fortune in Slavic countries, and especially in the Formalist environment, a context which can be rightly considered as its cradle, has not been sufficiently recognized.

***The first example of «implied author». V. V. Vinogradov's
and Yu. N. Tynyanov's cases***

Indeed, in many works by the linguist Viktor V. Vinogradov (1895—1969) it is possible to find the theorization of the so-called «образ автора», indicating the authorial image in his text. Bel'chikov poignantly observed that this category in Vinogradov's researches was «центральный[ый], стержнев[ый], вокруг которой организуется речевая и композиционная структура художественного произведения» [45, p. 12]. As a matter of fact, as also Chudakov argued, the scholar's interest towards this conceptualization was fully alive, accompanying him during his lifetime: «[с]ерию книг он предполагает написать об образе автора, не оставляя эту идею до последних дней» [46, p. 15]. Vinogradov himself wrote «вопрос о типах и формах непосредственно-языкового выражения — одна из существеннейших задач науки о речи словесно-художественных произведений» [47, p. 17—18].

Vinogradov directly derived this notion from the idea of «языковое сознание» («linguistic consciousness»), and, in *О теории художественной речи*,

⁹ Wolf Schmid seems to be the only scholar who has underlined this aspect: «[t]he concept of the implied author was first formulated systematically against the background of Russian formalism» [12, [hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Implied Author&oldid=794](http://sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=Implied+Author&oldid=794)]. For further reference, see Rymar'-Skobelev (1994) [44] and Gözl [18].

explained it with meticulous precision «[образ автора — это] концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых средств персонажа в их соотношении с повествователем рассказчиком и через них являющееся иейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [48, p. 139—140]. It seems clear, already from this definition (obviously precedent if compared to Booth's one), that the «образ автора» should be considered separately, and should not be confused with characters or narrators, which in turn are entities that own a readily distinguishable voice and contour. Not only Vinogradov studied this «textual manifestation» from a theoretical point of view, he also applied his researches to a pragmatic level, analysing Russian classics, for example in *Образ автора в композиции Пиковой Дамы*. In his detailed evaluations he demonstrated that it is possible to identify an authorial image within his literary composition, clearing one of the hurdles that have often been held against Booth already in 1936. Elsewhere, Vinogradov underlined the link connecting the narratological notion with the «real», external world, stating that the «образ автора» functions as an instrument through which «социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические» [50, p. 85]. Thus, every text will contain a different image, but still maintaining continuity with the other ones. Under certain circumstances, however, the «образ автора» might dramatically change:

любопытен с этой точки зрения путь Сергея Есенина, в поэзии которого сначала образ лирического «Я» держится на высотах фольклорной, региональной символистской поэзии, впрочем, уже на спуске к акмеизму [...]. А затем — с резким уклоном лирики Есенина в сторону футуризма — образ лирического «Я» прикрепляясь к лику автора, драматизируется [...] подыскиваются для лирического «Я» маски, которые могли бы теснее и психологически законченное сливаться с стилистическими стремлениями эпигонов футуризма [1926, fragment, 51, p. 238—239].

In these words it is quite straightforward to foresee a first formulation of what Western narratology would call «career implied author». Indeed, by referring to the development of Sergei Yesenin's profession, Vinogradov employed words like «path» («путь»), «abrupt deviation» («резкий уклон»), establishing a meaningful comparison with the «masks» («маски»), (consciously or unconsciously) exploited by the author in his work. It is precisely in this context that from 1926 on Vinogradov started working on the notion of «образ писателя» («image of the writer»). In a fragment written in the 1930s, now held in the Vinogradov archives and reprinted in Chudakov [52, p. 314], the scholar highlighted the link connecting his «образ писателя» to the concept of literary school/movement:

[...] эта форма субъекта как своеобразного режиссера от литературы, играющего показом стилистических приемов, в разных литературно-исторических контекстах может получить необыкновенную содержательность. [...] От значения «манеры», скрывающей индивидуальный облик автора за коллективным субъектом литературной школы или за той художественной индивидуальностью, чьи формы воспроизводятся, до функции символа нового эстетического мировоззрения — простираются пределы семантических колебаний этой формы образа автора.

The importance attributed to diverse historical-literary backgrounds in this excerpt should undoubtedly be emphasised. Indeed, these factors are prominent in shaping the writer's poetics, being fully capable of influencing the «образ писателя», that can therefore *change*. Moreover, the expression «семантические колебания», «semantic oscillations», entails once again the possibility of a *transformation* of the authorial figure, an alteration which becomes plainly visible in the text.

In line with Vinogradov, Jury N. Tynyanov (1894—1943) elaborated the notion «литературная личность» («literary personality»), basing his assumptions on a particular conception of literature. Literature is indeed seen as a dynamic verbal construction that evolves through the alternation of minor systems constituted by literary works. Pertinently, Sandra Rosengrant claimed that «[a]n awareness of this problem as the next logical step in the analysis of literature underlies all of Tynjanov's critical work, although he dealt specifically only with the more specialized question of the relationship of the work to the author's life as exemplified in his canon» [53, p. 373]. Tynyanov approached authorial issues already in his first critical works devoted to the study of Aleksandr Blok's death (1880—1921) [54]: with reference to this artist, the scholar employed the locution «лирический герой» («lyrical hero»), an entity that must be distinguished from the «real» author. This notion, that will be subsequently used in a later contribution focussed on Pushkin (1799—1837) [55], introduced a concept which appears to be very similar to the «implied author». In fact, both of them seem to denote the construction of an authorial image within the text, an expedient *consciously* exploited as a rhetorical device. However, we have to wait his *О литературной эволюции* [56] to witness a major degree of abstraction and generalization of the notion, now called «литературная личность»¹⁰. With this term, Tynyanov indicated an authorial, dynamic entity indissolubly linked to the writer's professional and artistic path. In this sense, the notion performs a crucial function: it is the place where literature meets real life (and viceversa); or, as Tynyanov elegantly put it, it is the «экспансия литературы в бытъ» [56, p. 201]¹¹.

¹⁰ This term was firstly used in his essay *Литературный факт* (1924) [57].

¹¹ See also Darby's definition «[...] this implied intelligence occupies precisely the point in the process of narrative communication that admits an interaction between contextual considerations and formalist analysis» [1, p. 838].

A forgotten concept

Apparently unaware of the researches carried out by Russian (Soviet) formalists, as also Schmid noticed [58, IX], Booth introduced another concept, the «career implied author», which seems to enclose more details concerning the image of an author both in the public and private sphere. This time, his definition seems to be clearer:

[...] the sustained creative center implied by a *sequence* of implied authors. Implied authors may remain fairly constant from one work to another by the same author [...], or they may vary greatly [...]. The various implied authors invented as a career develops may be different to the point of seeming to be unrelated persons [...] or uniform [...]. Criticism has no term for these sustained characters who somehow are the sum of the invented creators implied by all of the writer's particular works. For lack of a good name, I shall call such a sustained character (still quite different, of course, from the writer, with his quotidian concerns, his dandruff, his diverticulosis, her nightmares, her battles with the publisher) the *career-author* [59, p. 270].

In his following works, Booth insisted on the notion: in the postscript of the second edition of his *The Rhetoric of Fiction* he claimed that this figure «persists from work to work, [it is] a composite of the implied authors of all his or her works» [60, p. 431]. Likewise, in *The Company We Keep: an Ethics of Fiction*, he described this instance as «a character who is the sum of various inferred characters» [61, p. 150], useful «to cover what is implied by the writing of a sequence of works» [61, p. 150]. The constant elaboration, aimed at a greater degree of precision and intelligibility, demonstrates Booth's intense interest towards the concept, that seems to make the writer's metamorphosis tangible on a textual level. Jannidis underlines the pivotal function of the «career implied author», considering it as a substantial step forward in the narratological debate: «[a]uf diese Weise kann man terminologisch recht einfach zwischen Autorkonstrukten aufgrund von biographischen Quellen (Briefwechseln, Zeugnissen über bestimmte Begegnungen etc.), von mehreren Texten — sozusagen der Werkautor oder «career autor» (Booth) — oder eben aufgrund von einem Text unterscheiden» [43, p. 548]. After a couple of decades of silence, in the context of the new-born «unnatural narratology» Brian Richardson suggested to recover the «career implied author» [17, p. 122], finding it useful, for instance, in case of anonymous oeuvres. Hence, according to Richardson, the concept deserves to be further explored [17, p. 124]. More specifically, he highlights the helpfulness of the notion in case the authorial image dramatically changes, becoming nearly unrecognizable if compared to previous works by the same author: «[...] we are justified in retaining the concept of the career implied author as being of some definite critical utility, referring to a different

career implied author only when it becomes an authorial persona that is difficult to square with its earlier avatar» [17, p. 124].

Shaping the future of narratology

As already underlined, Wayne Booth seems to have developed his theories on the «implied author» and on the «career implied author» independently from other researches. Nonetheless, the achievements of the Formalist school are considerable, and, of course, are not limited to the experience of Vinogradov and Tynyanov. In this respect, it is mandatory to remember the theorizations proposed by M. M. Bakhtin («внеаходимый автор», «the author beyond», [62]) and B. O. Korman («концепированный автор», «conceived author», [63]). However, Vinogradov's and Tynyanov's formulations seem to have explored the notion of an authorial presence in the text in a more articulated and complete way. In their studies, the idea of an «implied author» appears to have merged with the «career implied author»: although using a different terminology, it is evident that both their notions investigate not only the effects that are related to a specific text, but they also take into account pivotal aspects linked to the author's life. Their position seems to be particularly close to what Meir Sternberg called, in 1992, a narratological «functionalist» approach. As he explained in his essay *Telling in Time (II): chronology, Teleology, Narrativity*, this analytical method «offers a principled alternative-and-corrective to both extremes — the atomistic and the reductionist — so that, once developed, the theorist could review their achievements and turn them to best account within an integrated framework» [64, p. 505]. Hence, Sternberg suggested a synthesis between two opposite attitudes: the «atomistic», i.e. the microscopic textual analysis, and the «reductionist», that is interested in thematic and extra-textual elements. In Sternberg's view, such an integrated model would help to overcome what the scholar called an «artificial divorce» [64, p. 533] between poetics and hermeneutics, theory and history, text and context. Few years later, Gerald Prince called for a greater «attention to the concrete» [65, p. 82], admitting that «narratological models should include — along with a syntactic, a semantic, and a discursive component — a pragmatic one» [65, p. 79]. Now, a question arises: considering the renewed interest on the «twin» concepts «implied author»-«career implied author», and the current narratological positions, why Western critics still find it hard to dialogue with Eastern scholars, especially with Russian ones? Of course, translations would significantly help the process. Nonetheless, a comparison is desirable, if new generations of scholars want to build future narratology on a solid basis.

Literature cited

1. Darby D. (2001) Form and Context: An Essay in the History of Narratology. *Poetics Today*. 22(4). P. 829—852.

2. Wimsatt W. K., Beardsley M. C. (1946) *The Intentional Fallacy*. In: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: Kentucky University Press, 1982. P. 3—20.
3. Lubbock P. (1921) *The Craft of Fiction*. London: J. Cape.
4. Ford M. F. (1932) *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*. London: Duckworth.
5. Gordon C., Tate A. (1950) *The House of Fiction*. New York: Scribner.
6. Foucault, M. (1969) What is an Author? In: J. V. Harari, ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. London: Methuen, 1979. P.141—160.
7. Barthes, R. (1967) *The Death of the Author*. In: *Image/Music/Text*. New York: Hill and Wang, 1977, pp.142-147.
8. Lanser S. S. (1981) *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
9. Kindt T., Müller H. H. (1999) Der ‘implizite Autor’: Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs. In: F. Jannadis, G. Lauer, M. Martinez, S. Winko, eds. *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer. P.273—288.
10. Nünning, A. (2007) Implied Author. In: D. Herman, Manfred J. and M.-L. Ryan, eds. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York and London: Routledge. P. 239—240.
11. Jannidis F. (2007) Author. In D. Herman, Manfred J. and M.-L. Ryan, eds. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York and London: Routledge. P. 33—34.
12. Schmid W. (2010) Implied Author [online]. In: P. Hühn et al., eds. *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Available from: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied Author&oldid=794](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied+Author&oldid=794) [Accessed 24 November 2012]
13. Genette G. (1988) *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
14. Bal M. (1985) *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
15. Toolan M. (1988) *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. New York: Routledge.
16. Nünning A. (1997) Deconstructing and Reconceptualizing the «implied Author»: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom? *Anglistik*, 8(2). P. 95—116.
17. Richardson B. (2006) *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
18. Götz C. (2009) Autortheorien im slavischen Funktionalismus. In: W. Schmid, ed. *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*. Berlin: de Gruyter, 2009. P. 187—237.
19. Booth W. C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
20. Booth W. C. (2008) Resurrection of the Implied Author: Why Bother? In: J. Phelan, P. J. Rabinowitz, eds. *A Companion to Narrative Theory*. USA-UK: Blackwell. P. 75—88.

21. Kindt T., Müller H. H. (2006) Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 48. P. 163—190.
22. Phelan J. (2004) *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
23. Hempfer K. W. (1977) Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie. In: W. Hinck, ed. *Textsortenlehre—Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. P. 1—26.
24. Nünning A. (1989) *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung*. Trier: WVT.
25. Diengott N. (1993) Implied Author, Motivation and Theme and Their Problematic Status. *Orbis Litterarum*, 48, 181—193.
26. Diengott N. (1993) The Implied Author Once Again. *Journal of Literary Semantics*, 22, 68—75.
27. Zipfel F. (2001) *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin: Schmidt.
28. Phelan J. (1989) *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
29. Chatman S. (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
30. O'Neill P. (1994) *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
31. Phelan J., Rabinowitz P. J. (1994) *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
32. Rabinowitz P. J. (1998) *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.
33. Easthope, A. (1983) *Poetry as Discourse*. London: Methuen.
34. Sławiński J. (1966) O kategorii podmiotu lirycznego. Tezy referatu. In: J. Trzynałowski, ed. *Wiersz i poezja*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolinskich. P. 55—62.
35. Sławiński J. (1967) *Die Semantik der narrativen Äußerung. Literatur als System und Prozeß*. München: Nymphenburger, 1975. P.81—109.
36. Balcerzan E. (1968) Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. In: *Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 1968. P. 14—16.
37. Okopień-Sławińska A. (1971) *Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation*. In: R. Fieguth, ed. *Literarische Kommunikation*. Kronberg: Scriptor, 1975. P. 127—47.
38. Schmid W. (1973) *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Amsterdam: Grüner.
39. Link H. (1976) *Rezeptionsforschung*. Stuttgart: Kohlhammer.
40. Hoek L. H. (1981) *La marque du titre*. La Haye: Mouton.
41. Lintvelt J. (1981) *Essai de typologie narrative. Le «point de vue.» Théorie et analyse*. Paris: Corti, 1989.
42. Rimmon-Kenan S. (1976) A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 33—62.

43. Jannidis F. (2002) Zwischen Autor und Erzähler. In: H. Detering In: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, P. 540—556.
44. Рымарь Н. Скобелев, В. (1994) *Теория автора и проблема художественной деятельности*. Воронеж: Логос-Траст.
45. Бельчиков Ю. А. (2004) *Академик В. В. Виноградов (1859—1969). Традиции и новаторство в науке о русском языке*. Москва: Высшая Школа.
46. Чудаков А. Семь свойств научного метода Виноградова. *Филологический сборник*. М.: Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова, 1995. 9—15.
47. Виноградов В. В. *Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИ*. Ленинград: Академия, 1927. Т. 3.
48. Виноградов, В. В. (1971) *О теории художественной речи*. М.: Высш. шк., 2005.
49. Виноградов В. В. (1936) Образ автора в композиции *Пиковой Дамы*. In: *Избранные труды. О языке художественной прозы*. М.: Наука, 1980. С. 203—210.
50. Виноградов В. В. *Избранные труды. О языке художественной прозы*. М.: Наука, 1980.
51. Чудаков А. В. В. Виноградов и его теория поэтики // *Слово — вещь — мир*. М.: Современный писатель, 1992. С. 219—262.
52. Чудаков А. (1980) В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века. In: В. В. Виноградов, *Избранные труды. О языке художественной прозы*. М.: Наука, 1980. С. 285—315.
53. Rosengrant S. The Theoretical Criticism of Jurij Tynjanov. *Comparative Literature*. 32(4). 1980. P. 355—389.
54. Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне // *Литературная эволюция. Избранные труды*. М.: Аграф, 2002. С. 354—362.
55. Тынянов Ю. Н. Пушкин // *Литературная эволюция. Избранные труды*. М.: Аграф, 2002. С. 221—279.
56. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // *Литературная эволюция. Избранные труды*. М.: Аграф, 2002. С. 189—204.
57. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // *Литературная эволюция. Избранные труды*. М.: Аграф, 2002. С. 167—188.
58. Schmid W. (2009) *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*. Berlin-New York: de Gruyter.
59. Booth W. C. (1979) *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago: Chicago University Press.
60. Booth W. C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin.
61. Booth W. C. (1988) *The Company We Keep: an Ethics of Fiction*. Berkley: University of California Press.
62. Бахтин М. М. *Собрание сочинений: в 7 т.* М.: Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 1996.
63. Корман Б. О. *Избранные труды по теории и истории литературы*. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992.
64. Sternberg M. Telling in Time (II): chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today*. № 13. 1992. P. 463—541.
65. Prince G. On Narratology: Criteria, Corpus, Context. *Narrative*. 1995. № 3. P. 73—84.

**КОНЦЕПТ ИЗОЛЯЦИИ М. М. БАХТИНА
КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ТЕОРИИ НАРРАТИВА И ПРАКТИКИ
САМОРЕФЛЕКСИВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ
(ПРОЗА ДЖОНА БАРТА)**

Annotation: In his conception of architectonics understood by M.M. Bakhtin as the structure of an aesthetic object a special part is performed by *isolation* (detachment) — the concept which allows the content to get free from the unity of nature, the primary function of the form which turns it into «a creative force». The article considers the examples of various isolation aspects in postmodern narrative by John Barth.

Аннотация: В концепции архитектоники М.М. Бахтина, понимаемой им как структура эстетического объекта, особую роль играет *изоляция* (отрешение) — концепт, определяющий освобождение содержания от связей с единством природы, первичной функции формы, которая делает ее «творящей». В статье рассматриваются различные аспекты изоляции в художественной практике на примере постмодернистского повествования Джона Барта.

Keywords: isolation, renunciation, problematization, meaning formation, authorship, reception.

Ключевые слова: изоляция, отрешение, проблематизация, смыслообразование, авторство, рецепция.

Нарратологи, как правило, опираются на продукты зрелого творчества М. М. Бахтина: хронотоп, диалог и теорию речевых жанров. Я же обращаюсь к работе раннего Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» [2, с. 6—71]. Нас интересует концепт изоляции, который представляется чрезвычайно важным для понимания механизма повествовательной деятельности. Далее будет рассмотрено преломление эстетической теории в практике саморефлексивного повествования в одном из знаковых произведений постмодернистского направления.

Толковый словарь С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой приводит два значения глагола «изолировать»: (1) лишать соприкосновения, отделять; (2) отдалять, лишая общения, ограждая от чего-либо [6, с. 242]. То есть в семантику слова входит разрыв и лишение связей, которые приводят к амбивалентности *отделения* и *выделения* предмета или явления.

Бахтин считает изоляцию первичной функцией формы, которая делает ее «творящей», с ее помощью содержание «освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия». Изоляция «отрешает», то есть выводит предмет, ценность или событие из связей с единством природы, из необходимого познава-

тельного и этического ряда и перемещает в новый, выполняя функцию завершения эстетического объекта. Изолирующая содержание граница «позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы». Изоляция выхватывает предмет «из единства природы», «уничтожает все вещные моменты содержания» и порождает поэтическую реальность. «Так называемый вымысел в искусстве, — пишет Бахтин, — есть лишь положительное выражение изоляции». Бахтин фактически вводит изоляцию в поле поэтологических исследований с точки зрения развертывания литературного текста, понимаемого как процесс творческой деятельности [2, с. 59—61]. Поэтому, хотя изоляция разрабатывалась Бахтиным как понятие эстетики, она поддается описанию не только, как пишет Н. Т. Рымарь, «в терминах поэтики» [7, с. 31—38], но и, как представляется, также в контексте нарратологии.

Особенно весомыми представляются два аспекта. Во-первых, по мнению современных исследователей, важной нарратологической проблемой является проблема сегментирования нарративного дискурса [5, URL]. В этом ключе изоляция представляет собой генеративный процесс деления нарратива, но для современной теории нарратива не менее интересна изоляция и в более широком смысле как осуществление и завершение нарративной художественной формы в приложении к эстетическому объекту как его понимал его М. М. Бахтин. Поэтому наибольшее внимание мы уделим смысловому, ценностному, как его определял Бахтин, аспекту изоляции, не обойдя вниманием проблему повествовательных инстанций, авторства и рецепции художественного нарратива.

Особенно интересно проследить эти связи в литературе последнего полувека. Поэтому, чтобы увидеть как «работает» изоляция на различных уровнях произведения, мы намеренно обратились к «нелинейному письму». Это экспериментальное произведение американского писателя-постмодерниста Джона Барта «Заблудившись в комнате смеха» («Lost in the Funhouse»), опубликованное в 1968 году [1, 9]. Уместно упомянуть, что ныне живущий Дж. Барт является также литературоведом, так что имя Бахтина ему наверняка знакомо. Подзаголовок произведения — «Fiction for print, tape, live voice» («Проза для печати, магнитной ленты и живого голоса»).

Жанр книги определяется во вступительном «Замечании» как нелинейный сериал, смонтированный из серий-новелл, которые, по словам Дж. Барта, в отличие от сборников рассказов, можно воспринимать только в «том порядке, в котором они здесь расположены» [1, с. 7]. Но нередко встречается ссылка на книгу «Заблудившись в комнате смеха» как на «роман, который притворяется сборником рассказов» [12, р. 397].

Наиболее распространенной формой нарративной изоляции как композиционного приема является модель обрамленного повествования

«текст в тексте», на примере которой будет далее рассмотрен сам процесс изоляции.

Сам писатель в эссе под названием «Рассказы в рассказах в рассказах» назвал феномен обрамления одного текста другим «древним, повсеместным, настойчивым и таким же разнообразным, как повествовательный импульс» [11, р. 221]. Самым амбициозным вызовом он считает многоуровневые обрамления, причем больше всего уровней обрамления рассказов он находит далеко в древности: четырехуровневое обрамление в «Метаморфозах» Овидия и шесть рамочных слоев в диалоге Платона «Пир». Изоляция для античных авторов обладала эксплицитно смысло-различительной функцией: по словам писателя, сама «оригинальность была всего лишь делом перестановки (rearrangement)» [11, р. 159].

Поэтому не кажется случайным, что этот «вызов» был впервые апробирован на материале античного эпоса, в рассказе «Менелаиада», включенном в роман-сериал. Возвращаясь в архаику, — и сюжетом, и приемом «рассказ в рассказе», роман тренирует свои сюжетные и нарративные возможности. В «Менелаиаде» семь уровней обрамлений: (1) Голос Менелая рассказывает, (2) как он рассказал Писистрату и Телемаху о том, (3) как он рассказывал Елене в Египте, (4) как он сказал Протею, (5) как он изложил Эйдотею, (6) как он спросил Елену в Трое, (7) почему она выбрала из более достойных женихов именно его, Менелая, — на что Елена отвечает одним словом: «Любовь!».

Композиционно «Менелаиада» пробует приблизиться визуально к модели концентрических кругов обрамленных историй: нумерация частей сначала идет от первой (внешний слой обрамления) до седьмой (самый внутренний слой, где Елена отвечает на вопрос мужа). После кульминации номера частей повествования «повторяются», следуя от седьмой к еще одной первой части (которая на самом деле является последней). Рамки «рассказов-в-рассказах» в «Менелаиде» обозначаются также кавычками, то есть речь героев закавычена столько же раз, сколько рамок вокруг каждого рассказа. Таким образом, в седьмой части реплики диалогов окружены семью парами кавычек. Кавычки, как известно, являются языковым маркером человеческой коммуникации, диалога, но при этом здесь они одновременно маркируют непонятные силы, «рамки», препятствующие диалогу. Герой вопрошает: «When will I reach my goal through its cloaks of story? How many veils to naked Helen?» («Когда я доберусь до цели через ее повествовательные одежды? Сколько еще покрывал до обнаженной Елены?») [10, с. 144]. Менелаю чрезвычайно трудно пробиться через паутину закавыченных границ к подлинной Елене. Он слушает, но рамки-кавычки не дают ему услышать признание Елены в любви к нему.

Путем многократной изоляции рамок, нагромождения языковых границ, всяческого сгущения и выпячивания своего материала-языка роман

пытается вырваться за рамки привычного восприятия, а его герой — про-
рваться через поведенческие стандарты, комплексы к подлинной любви.
Модель повествования «текст в тексте» декларируется романом чем-то
вроде «повествовательного архетипа» и этим как бы иллюстрирует вывод
В.В. Максимова о том, что основное предназначение нарративного твор-
чества в контексте культуры — «оставаться мостом, соединительным
звеном, скрепой между архаикой (мифом), теряющейся в неведомом
прошлом, и авангардом (проектом), устремленным в неопределенное
будущее» [5, URL].

При этом очень важный момент изоляции — ее деавтоматирующая,
а значит, выявляющая и подчеркивающая функция, о чем писал М. М. Бах-
тин: «Так называемое «остранение» формалистов в основе своей есть по-
просту не совсем методически ясно выраженная функция изоляции» [2,
с. 60]. С помощью остранения рассказы превращаются в механизм высво-
бождения культурных смыслов. В произведении Дж. Барта с помощью
резкой, явной изоляции рассказов персонажей подчеркивается значи-
мость наррации для человеческой культуры. Таким образом, изоляция как
формально-композиционный прием изъятия форм одного дискурса или
одного контекста с постановкой их в новые с позиции венаходимости,
влекущей различного рода деавтоматирующие изменения повествова-
тельных структур, является одним из типичных и плодотворных способов
создания повествовательных форм.

Но изоляция представляет собой отнюдь не только формальный прием
повествования. В теории М. М. Бахтина это, прежде всего, трансгреди-
ентное «отрешение», представляющее собой скрытый алгоритм эстетиче-
ской деятельности или творческого процесса. Поэтому можно просле-
дить, как «изолируются», то есть остраняются, проблематизируются
и одновременно радикализуются концепции автора и читателя (реципи-
ента) романа. Изоляция в данном случае осуществляется с помощью экс-
плицитной саморефлексии, то есть рассуждений текста о своем наррати-
ве. Если использовать концептуальной поле Бахтина, в этом случае собы-
тием, о котором рассказано в произведении, становится «событие самого
рассказывания» [2, с. 403—404], когда референтным полем нарратива, его
фабулой, историей становится его же коммуникативный дискурс в виде
авторской рефлексии или саморефлексии нарратива.

Первая «серия» романа-сериала Дж. Барта называется «Frame-Tale»
(в русском переводе книги — «Обрамляющий сюжет»). Перед нами ав-
торская маска «инструктора»: вырезать из бумаги две полоски. На одной
написать «Once upon a time there» (Однажды, много лет назад), а на дру-
гой — «was a story that began» (произошла история, которая начина-
лась...) и, раз перевернув, склеить их кончики [10, р. 1—2]. Если читатель

сделает это, у него получится петля Мёбиуса — бесконечное видимое изображение истории без автора, повествования о повествовании, которое повторялось и будет повторяться вновь и вновь. «Обрамляющий сюжет» называют самым коротким повествованием на английском языке, но с другой стороны, оно одновременно является бесконечно длинным [10, р. vii].

Данная авторская инструкция подразумевает проблематизацию традиционного понимания нарратива, литературного процесса и, конечно, автора, которого иронически иллюстрирует голос «инструктора». Но инструкция-деконструкция не может обойтись без изобретательности, виртуозности субъекта творческой деятельности, который «уподобляется не демиургу, творящему новые формы <...>, а полководцу, разрабатывающему «стратегии письма» [8, с. 28] и конструкцию произведения. Автор-конструктор при сооружении романа-сериала из кирпичиков — отдельных рассказов — не изобретает новые формы, подобно демиургу, а изолирует, отрешает от прежних контекстов знаки, слова, мотивы, части повествования различных нарративных практик и нанизывает их в необычных виртуозных сочетаниях. Автор-конструктор любит всем этим великолепием и играючи собирает из того, что уже было «однажды, много лет», назад витиеватые парадоксальные сочетания. Причем чтобы концепция (автором вечной истории является сама история: текст порождает себя сам) стала исчерпывающе ясной, «Обрамляющий сюжет» зовёт в соавторы-конструкторы читателя, побуждая его к деятельности по окончательной сборке его конструкции.

Следующая серия, «Ночное путешествие морем», иронически драматизирует концепт автора-творца [10, р. 3—13]. Это монолог сперматозоида, посвященный смыслу его движения во тьме с тысячами других пловцов к непонятной цели — Брегу. Есть ли у них свое Послание — или «не напрягайтесь — один раз плывем»? Существует ли у пловцов Творец-создатель? При этом читателю совсем не просто догадаться о том, кто является «пловцом»: первые читатели были уверены, что это рыба, понадобились разъяснения автора в предисловиях к дальнейшим изданиям. Творцу постмодернистского романа требуется активный, высокоинтеллектуальный и очень внимательный реципиент, так как «читателю как бы передоверяется работа автора-демиурга: он сам должен заново строить смысл из хаоса» [9, с. 133].

В трех из пяти последующих частей проблема авторства повествования смещается на того, кто, возможно, получился из героя «Ночного путешествия» — мальчика по имени Амброуз из маленького городка в Восточном Дорсете (штат Мериленд). Соответственно, нелинейный роман теперь прощупывает и реконструирует нарративные стратегии, характерные для автобиографического повествования.

В рассказ «Амброуз, его отметина» о наречении младенца именем вовлекается американская традиция устного рассказа о необычно закрученных событиях, одобренного смачным двусмысленным юмором [10, р. 14—34]. Повествование ведется от первого лица ретроспективно — от имени выросшего Амброуза. Описывается эпизод, после которого он получил имя Амброуз. Рой пчел отделился от улья и опустился на матушку с младенцем в момент кормления, что посчитали знаком, чтобы дать младенцу имя в честь святого Амбросия, с которым в детстве произошла такая же беда.

Роман прерывает повествование о событиях из жизни Амброуза сериями, содержащими в себе эксплицитную саморефлексию, причем между непохожими частями слышна многозначная структурная и смысловая переключка. Вслед за биографическим рассказом, с последней строчки которого слышен голос имени человека, следует глава под названием «Автобиография: самозапись прозы», где вместо биографии наличествует саморефлексия. Это монолог от имени *fiction* — художественного повествования, вымысла. Придуманный нарратив восстает против своего автора и призывает своего реципиента: «Ты, который слушаешь меня, дай мне жизнь, если можно так выразиться». Произведение не уверено, сможет ли оно установить контакт с реципиентом, поэтому не раз спрашивает его: «Ты еще здесь?» [10, р. 55]. Повествование выражает постоянно растущую степень напряжения между своей языковой материей и манипуляциями своего автора и родителя-диктатора, которого она называет Dad (Папаша). Пишущийся текст утверждает: он не то, что имел в виду автор, называет себя искореженной фигурой своей же собственной фантазии, пытается сам себя отключить [10, р. 61]. Так повествование пытается выразить «самим собой» напряжение между «словом» (художественным языком) как предметом романа и его же материалом, между языком репрезентации действительностью и самой предметной действительностью и, наконец, между языком экспериментального романа и его автором. Поэтому части романа не заканчиваются синтаксически полными предложениями и точкой. Постмодернистский нарратив будто бы сам прерывает себя, восстав против авторского завершающего насилия — хотя, конечно же, подобная незавершенность и является способом завершения текстов автором-конструктором. Лингвистически маркированный открытый конец превращается в «участок неопределенности» и предоставляет возможность заполнить его читателю.

Наиболее ярко изоляцию как алгоритм творчества можно проследить в серии, которая названа, как вся книга, «Lost in the Funhouse». Это биографическое повествование распадается на три изолированных и контекстуально связанных плана: событийный нарратив; психологическая перспектива героя, часто построенная как внутренний монолог в несобственной-прямой речи, и саморефлексия - ссылка на то, как все это делается.

Рассказ о переживаниях мальчика и связанных с ними событиях без всяких преамбул, немотивированно, в том же абзаце прерывается рассуждением повествования о своих конвенциях. Повествование отражает свою собственную конструкцию. За использованием приема следует эксплицитное обнажение этого приема и наоборот: описываются члены семьи Амброуза, а вслед за этим рассуждение по поводу значения описания физической внешности персонажей или рефлексия о чередовании темпа действия, а за ней картина отдыха на пляже. В течение всего действия художественная иллюзия одновременно создается и разрушается. Результат применения такой стратегии — слияние голосов героя-подростка, повествователя о событиях и повествования о творении себя [См. об этом: 13, URL]. Чтобы осознать свои возможности, роман смотрит в зеркала комнаты смеха (вспомним: «self-reflection» — самоотражение), отражающие то, что было написано раньше. Но собрание этих текстов воспринимается романом именно как комната смеха. Роман играет текстами, любуясь и утрируя, искажая и пародируя, показывая в парадоксально искаженном виде — это же комната смеха!

Уортингтон замечает аналогию между «выходом повествования из-под авторского контроля» и мальчиком, заблудившимся в лабиринте комнаты смеха [13, URL]. Получается, что «заблудившимися» оказываются и протагонист, и история о нем. Но отрешенность от действительности дает герою импульс к созданию собственных историй. Не пытаясь найти выход из зеркального лабиринта, он репетирует приключенческий рассказ о себе от третьего лица. Заблудившись и в этом нарративе, как в комнате смеха, Амброуз вдруг начинает понимать, что ему предстоит «строить комнаты смеха для других людей и тайком нажимать на пружины — хотя он сам с гораздо большим удовольствием оказался бы среди любовников, для которых, собственно, и строятся комнаты смеха» [1, с. 141]. Стоит обратить внимание на метафору авторства как конструирования и строительства зеркальных сооружений, хотя Амброуза нельзя полностью отождествить с субъектом создания данного романа, как это делают многие американские критики. Амброуз — изображение будущего автора и, несомненно, наиболее живая, ярко прописанная из всех авторских версий романа.

Юный протагонист Амброуз остался в комнате смеха и больше не появляется на его страницах. По мере развертывания романа саморефлексия сгущается, интенсифицируется. Все чаще в романе появляется вымышленный автор, современный герой-литератор, одна из «масок» автора-конструктора, который «подвергает рефлексии сложность своей структуры» [8, с. 149]. М. М. Бахтин считает введение в роман «автора» данного произведения одним из типов испытания романного слова [2, с. 224] и называет такого героя «вторичным автором» [3, с. 353].

Один из рассказов с автором-персонажем называется «История жизни». Но рассказ никак не является историей его жизни. «История жизни» — это название того романа, который автор никак не может сочинить. Автор-протагонист находится в детально расписанной ситуации творческого замысла. Фикциональный автор задумывает, пытается, но никак не может написать роман об авторе, который в свою очередь тоже пишет роман об авторе, у которого не получается замысел романа — и так далее. Далее в рассказе фикциональный автор второй степени, из романа об авторе, пытается говорить с «первичным» автором, которому начинает казаться, что он тоже выдуман. Причем автор, который его сочинил, является его единственным читателем, так же, как он сам — единственный читатель романа, который он пытается написать. Здесь, похоже, проблематизируется модель «концепированного» читателя как «функции» автора. Далее автор все же обращается к «настоящему» читателю своего романа, но называет его «упрямым ублюдком, одержимым печатным словом». Однако сама сила оскорблений позволяет почувствовать желанность и необходимость для автора адекватной рецепции. Язык этой серии демонстрирует, какими внутренними конфликтами чреват литературный замысел, когда кажется: то, что ты хотел написать, уже было написано. Повествование с обилием риторических и нериторических вопросов прерывается, шатается, запинаясь, захлебывается в намеренно удлинённых и усложнённых, абсолютно нечитабельных предложениях и целых абзацах [10, р. 128— 129].

С помощью перечисленных приемов, по нашему мнению, передается прежде всего авторская рефлексия в ее прямом смысле, называемая муками творчества. В «Истории жизни» роман пробует воссоздать авторство как процесс, как творческую активность субъекта, зависимую от не до конца осознаваемых моментов. Эта невозможность полного осознания причин авторской несвободы и изолируется автором-конструктором в виде репрезентации того, как фикциональный автор продирается через дебри слов и предложений. Но само осознание такой невозможности и составляет возможность творчества. Вместе с этим, понимание извечной несвободы творца отражается в зависимости читателя от причуд автора, конструирующего комнаты смеха с искажающими зеркалами. Роман-сериал полон авторских воплощений, с помощью которых творческий субъект, смеясь, вбрасывает, иронически подкидывает себя читателю: смотрите, это я! Посмотрите на это чудовище! И такой автор тоже бывает! Таким образом, и авторская *вне*находимость (автор-конструктор), и *в*-находимость (фикциональный автор) изолируются и подвергаются сомнению и острашению. Но описанные способы радикализуют сразу две проблемы: проблему литературной деятельности и проблему ее восприятия. Рецепция рефлексится уже неотделимой от авторства, как соав-

торство. В пункте об авторском субъекте заключается наиболее резкое отличие художественного сознания от постструктуралистских штудий, со взлетом которых совпал выход книги «Заблудившись в комнате смеха». В период, когда набирали силу идеи «смерти автора» и исчезновения субъекта, попытки проблематизации постмодернистским романом эстетической деятельности субъекта приводят объективно к его радикализации.

Итак, концепт изоляции Бахтина преломляется в современном нелинейном нарративе, для которого характерна «преувеличенная» изоляция во всех ее аспектах: как в плане выражения, так и в плане содержания: на уровне эстетической деятельности. Такая экстремальная изоляция является эффективным средством иронической саморефлексии повествования о своих возможностях, а главной функцией изоляции становится смыслообразование.

Кроме того, концепт изоляции позволяет связать нарратив пространственно, а не только протяжением событий во времени. Как пишет С. Зенкин, «Не исключено, что средством к решению загадки нарратива, как исторического, так и литературного, может оказаться (риском здесь создать... английский неологизм по образцу Х. Уайта) не столько *emplotment* (сюжетосложение), сколько *enspacement* (опространствование) [4, с. 353]. Таким образом, Бахтин оказывается гораздо ближе к современной нарративной практике (литературный постмодернизм) и теории (*Mapping words onto worlds*), нежели дробные штудии, которые отвергают все внешнее тексту, в том числе внеположного произведению творческого субъекта и читательскую интерпретацию.

Литература

1. Барт Дж. Заблудившись в комнате смеха. СПб.: Симпозиум, 2001. 538 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
4. Зенкин С. Критика нарративного разума. Заметки о теории //НЛО. № 65. 2004. С. 311—321.
5. Максимов В. В. Актуальность научного поиска. Нарратологическая концепция В. И. Тюпы // Narratorium: междисциплинарный журнал [Электронный ресурс]: URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=262615n> (дата обращения 11.10.2012).
6. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
7. Рымарь Н. Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2004. С. 28—43.
8. Саморукова И. В. Дискурс. Художественное высказывание. Литературное произведение. Самара: Изд-во СамГУ, 2002. 203 с.

9. Синицкая А. В. К проблеме пространственности в литературе // Вестник Самарского госуниверситета. 2004. № 1. С. 123—143.

10. Barth J. *Lost in the Funhouse*. Fiction for Print, Tape, Live Voice. New York: Anchor books, 1988. 201 p.

11. Barth J. *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: G.P.P., 1984. 300 p.

12. Schulz M. *The Thalian Design of Barth's Lost in the Funhouse* // *Contemporary Literature* 25.4. The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1984. P. 397—410.

13. Worthington M. *Done with Mirrors: Restoring the Authority Lost in John Barth's Funhouse* // *Twentieth Century Literature*, Spring [Электронный ресурс]: URL: 2001http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_1_47/ai_79208851. (дата обращения 15.09.2008).

Л. В. Татариу
Балашов, Россия

ФОРМАЛИЗМ, ДЕКОНСТРУКЦИЯ И ПОСТКЛАССИЧЕСКАЯ НАРРАТОЛОГИЯ¹²

Annotation: The article casts a sweeping glance on the evolution of the scientific and cultural thought, mainly in the XXth — XXIst centuries. The mechanism lying at its base is seen as the dichotomy of wholeness / fragmentarization, while the process of the development of science and culture as a generalized context determining the formation and the development of narratology as such. In the author's opinion, the key concepts of this context are «alienation» and «autoamputation» (the latter introduced by M. McLuhan). A comparison of the Western and the Russian philological traditions is summed up in the conclusion stating the essential need to reconsider the original narratological conceptions created by the Russian formalists in the limelight of the achievements (and the limitations) of the Western postclassical narratology.

Аннотация: В статье предлагается осмысление эволюции научной и культурной мысли, главным образом, XX—XXI веков. В качестве основного механизма, лежащего в ее основе, полагается дихотомия «цельность / фрагментарность», а сам процесс развития науки и культуры видится как общий контекст, в котором формировалась и развивалась нарратология. Важнейшими концептами этого контекста являются, по мнению автора, «отчуждение» и «автоампутация» (последний был введен М. Маклюэном). Сопоставление западной и российской традиций филологического знания сводится к выводу о необходимости пересмотра исходных нарратологических концепций, созданных русскими формалистами, в свете достижений (и ограничений) западной постклассической нарратологии.

Keywords: wholeness, fragmentarization, alienation, autoamputation, narcissism, narratology, cognitivism.

¹² Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ.

Ключевые слова: цельность, фрагментаризация, отчуждение, автоампутация, нарциссизм, нарратология, когнитивизм.

Для смысла всякого нарратива определяющее значение имеют его начало и конец. Начало должно содержать исходные концепты, «зародыши смысла» повествования, которые задают программу его развития. Завершение — это своего рода поле тяготения, собирающее все сюжетные векторы в единый семантический фокус. Соответственно, определяя логику нашего рассказа, мы должны понимать, какова его цель. Представляется, что цель нашего общения в рамках конференции — переосмыслить основные закономерности эволюции теории нарратива, с одной стороны, и составить хотя бы частично «карту современной нарратологии» — с другой.

Русские ученые В. Пропп, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Р. Якобсон, М. Бахтин, Л. Выготский, В. Виноградов а позднее Б. Успенский, Ю. Лотман, М. Каган и другие — оставили магистральные следы в теории нарратива и, по сути, породили концептуальную модель французской нарратологии 1960х годов, в свою очередь, породившую современную постклассическую нарратологию. Такие базовые понятия, как различение фабула/сюжет, остранение (деперсонализация, позднее переосмысленная в терминах теории выдвигания), хронотоп, диалог, образ автора, точка зрения, композиция и так далее, сформировались в школе русского формализма и, шире, в русской лингвофилософской традиции. Формализм, несмотря на свою «фронтирность», или благодаря ей, предложил теоретическую модель, которая затем эффективно транслировалась в многочисленных контекстах филологии, включая современную ментально-ориентированную нарратологию. Но дело осложнилось разрывом исторической преемственности, когда Запад прекратил связи с Советской Россией, и сегодня нарратология бурно развивается в Европе, Америке и где угодно, в то время как в России не так много нового было сделано после 1970-х годов. Российские теоретики нарратива ратуют за чистоту ее объекта — художественного текста, — а языковой барьер усугубляет изоляцию отечественной школы. Ее представители последним словом Западной нарратологии считают известную у нас книгу В. Шмида «Нарратология», потому что она вышла на русском языке [1]. Но за 10 лет, прошедших с ее публикации, появилось много новых концепций уже когнитивной нарратологии, самыми яркими представителями которой являются немец М. Ян, американцы Д. Герман, М.-Л. Райан, П. К. Хоган, культуролог из Амстердама М. Бал, А. Г. Ланда из Сарагосского университета. У нас объект нарратологии трактуется преимущественно в элитарном смысле (семиотические объекты и тексты высокого искусства), а на Западе признана необходимость изучения и массовой культуры, и суб-

культур. В целом западные исследования, не теряя из виду художественный текст, ориентированы не на теорию, далекую от интересов «простых людей», а на значимость нарратива для жизни человека и общества.

Пока что зарубежные нарратологи признают авторитет только наших классиков прошлого — к их ссылкам на Проппа, Бахтина и Лотмана пока не прибавляются ссылки на труды наших современников (за исключением В. И. Тюпы, компаративный подход которого к различению нарративных и анарративных модусов дискурса известен в Европе). Но и западные нарратологи, которые унаследовали деконструктивизм, нуждаются в более четких методологических ориентирах, в структурных моделях исследований.

До сих пор единственным Российским форумом, на котором обсуждаются проблемы нарратологии, является специализированная секция, руководимая В. И. Тюпой. Она проводится в рамках ежегодной научной конференции «Белые чтения» в РГГУ. Но до сих пор не было значимой общероссийской конференции по проблемам теории нарратива как метадисциплины, выходящей за пределы художественного текста как ее единственного легитимного объекта.

Обозначив таким образом цель, смысл и проблематику конференции, перейдем к рассмотрению некоторых важных, на наш взгляд, тенденций развития филологического знания, чтобы лучше понять место и роль нарратологии в этом процессе. Мы вряд ли ошибемся, если скажем, что нарратология в своем развитии отражает закономерности освоения человеком самого себя, окружающего мира и культуры. Эти закономерности сводятся к диалектике соотношения цельности и раздельности, гармонии и хаоса. Поэтому наш обзор будет напоминать повествование, героем которого будет не столько нарратив, сколько текст как объект культурного и научного сознания XX—XXI вв. Расширив таким образом объект рассмотрения, мы абстрагируемся от истории развития теории нарратива как таковой, но помним о ней как о проекции, повторяющей путь развития науки и культуры в целом.

Изначально напряженная драма диалога человека с миром привносит в сознание отчуждение — неизбежную расплату за то, что человек стал человеком, оторвавшись от природы. Субъективная сторона данного процесса связана с социальной. Древние говорили: «*homo homini lupus est*» («человек человеку волк»), или: «*bellum omnium contra omnes*» («война всех против всех») [Т. Гоббс: см. 2, URL]. Параллельно с «войной всех против всех» в европейской культуре функционирует и сентенция Блеза Паскаля: «Междоусобная война разума и страстей в человеке <...> его всегда раздирает спор с самим собой» [3, с. 130]. Книга американского психолога Карла Меннингера «Война с самим собой» (1938) начинается

с еще более сильного утверждения: «Совершенно очевидно, что человек в течение всей жизни в той или иной мере занимается самоуничтожением»¹³ [15, р. 5]. Но человек, разрушаемый внутренним конфликтом, зачастую не осознает его внешних причин. Вспомним миф о Нарциссе. Обычно он понимается как история о красивом юноше, который, увидев свое отражение, влюбился в самого себя [см.: Википедия (Нарцисс) 2012]. Но на самом деле Нарцисс не знал, что видит *свое* отражение и принял его за образ *другого* человека. Само имя героя (по-гречески Νάρκισσος — Наркисис, то есть «наркотик»), происходит от «ναρκη» (narke) — «сон, онемение, оцепенение». Образ-отражение «наркотизировал» его, и Нарцисс, по воле Немезиды, умер, забыв о голоде и жажде. Маршалл Маклюэн использовал этот миф как историю-прототип опыта фрагментаризации человеческого сознания в процессе развития культуры и технологий [16, р. 45—52]. Канадский философ и культуролог обозначил отражение Нарцисса как его «продолжение» (extension). Любое технологическое изобретение становится продолжением тела, копией определенной части организма: колесо — «продолжение» ноги, дом — «продолжение» кожи, телевизор — продолжение органов зрения и слуха. Человек влюбляется в свое продолжение и начинает поклоняться ему, превращается в его обслуживающий механизм. «Продолжение» — это и «автоампутация» частей тела, которые причиняют боль и выводят организм и психику из баланса вследствие стрессов, вызванных ускорением темпа жизни. Автоампутация как способ устранения источника боли (наркотик) превращает «удаленный орган» в отдельную закрытую систему, что делает нас нечувствительными к раздражителям. Вся культура фрагментарна вследствие стремления человека создавать усовершенствованные «части себя», то есть уничтожать себя, притом, что функция создаваемых «частей» — нейтрализовать конфликт человека с собой и с миром.

В начале прошлого века, проблема отчуждения человека ускорила фрагментаризацию и автоампутацию сознания. Лингвокультурные концепты того времени, порожденные наукой — теорией относительности Эйнштейна, теорией радиоактивности М. и П. Кюри, теорией частицы-волны М. Планка, философией длительности А. Бергсона, психоанализом З. Фрейда, теорией архетипов К. Юнга и так далее – воплотились в принципах модернистского искусства, в воспроизведении новой, «нематериальной» действительности.

С другой стороны, Евро-Американское модернистское искусство формировалось под воздействием «метропольного восприятия» (metropolitan perception) [17, р. 30]. Модернизм и империализм сложились в структурную диаду, в рамках которой Евро-Американское искусство развива-

¹³ Перевод с англ. здесь и далее наш — Л. Т.

лось на пересечении между антропологическими исследованиями, примитивным и абстрактным мышлением. Метрополии стали центрами притяжения эстетических идей и направлений, которые устремлялись к ним из провинций и колоний, имитировались художниками и учеными, принимая общемодернистские формы. Эта модель космополитического восприятия искусства сказывалась на стремлении модернизма подняться над локальными культурными традициями. Но Первая и Вторая мировые войны, гражданские войны в Советской России и Испании, колониальные войны довершили процесс фрагментаризации и отчуждения модернистского сознания. Модернистское искусство во всех его формах стало искусством остранения, формой «автоампутации» сознания.

Практика анализа текста соответствовала модернистским произведениям искусства. Согласно поэтике, созданной русской школой формализма, модернизм рождался из «остранения» реалистического дискурса XIX века путем деперсонализации письма с одной стороны, и психотизации письма, с другой. В психиатрии деперсонализация (отчуждение) понимается как расстройство сознания, сопровождающее как синдром другие психические заболевания, которыми страдали художники-модернисты [4, URL].

Второй путь поэтического анализа был направлен на изучение психотизации письма. Бахтинский принцип функционирования художественного текста строится на полифонизме, диалоге, карнавализации, то есть на аффектах психотического сознания, на идее фрагментаризации авторского «я»: автор должен стать *другим* по отношению к себе самому: «Каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как ответ на предшествующие высказывания данной сферы <...>» [5, с. 271]. В то же время М. М. Бахтин исходил из принципиальной целостности произведения, которая определяется автором: «автор — единственно активная формирующая энергия <...> и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения...» [Там же, с. 10].

Модернистские тексты и модели их анализа перешли в «болезненно патологическую завороченность» (morbid fascination) иррационализмом в эпоху постмодерна. В то же время, осознание изначальной фрагментарности мира парадоксально сосуществует в постмодернизме с бессознательным стремлением к мировоззренчески целостному постижению жизни [6, с. 5].

После того, как Р. Барт сказал «Нет ничего, кроме текста», идеи постструктурализма, сформировавшиеся в теорию деконструкции текста, экстраполировались на социально-политическую сферу, сделав постмодернизм философией культурного сознания современности. «Убив автора», Р. Барт экстраполировал тело человека на текст: «Текст обладает челове-

ческим обликом; быть может, это образ, анаграмма человеческого тела? Несомненно. Но речь идет именно о нашем эротическом теле. Удовольствие от текста несводимо к его грамматическому (фено-текстовому) функционированию» [7, с. 474]. Эротическое тело текста — аналог смысловой амбивалентности, то есть феномена «женского» (аффектированного). Она достигается техникой фрагментарного письма — разрывами, сносками, противоречивыми высказываниями, смысловыми пазлами, деталями, символизирующими «кусочные я» [Там же, с. 514].

Ж. Деррида акцентировал феминную способность деконструктивистского чтения. Внимание к «микростиллю», к мельчайшим деталям вербального текста, включая графическую форму слов, было «унаследовано» Жаком Дерридой от метода интерпретации «синтаксиса» текстов сновидений Фрейда, его идеи о том, что сон — это конгломерат, который в целях изучения необходимо много раз разбивать на фрагменты [18, р. xiv]. Жак Лакан изучал «говорящего субъекта», в языке которого отражается динамика бессознательных самоощущений «я и другой», «мужчина и женщина». Маскулинность и феминность, по Лакану, — всего лишь символические параметры субъективности, мужчина и женщина существуют только в языке [8].

Юлия Кристева, ученица Лакана, изучала дискурс говорящего субъекта, расщепленного между физиологией и социальностью. Поэтический, или феминный язык, по Кристевой, появляется в результате ритмических наложений семиотического и символического уровней в структуре субъективности. Она ввела принцип пунктуации, который означает отказ от обнаружения целостной нарративной структуры текста и ориентацию на частичную (феминную) субъектную идентификацию в процессе текстового производства и потребления [19]. Юлии Кристевой мы также обязаны началом теории интертекстуальности. В 1966 году она дала эмблематичное определение этому понятию: «любой текст сконструирован как мозаика цитат: любой текст — это абсорбция и трансформация другого» [20, р. 66]. Западная теория интертекстуальности, созданная под влиянием идей Бахтина о «чужом слове», подорвала доминирование диахронического мировоззрения литературоведов. В Западном литературоведении утвердилось мнение о нецелесообразности установления линейно-исторических связей, форм влияния творчества одного писателя на творчество другого.

В отечественной филологии постструктуралистские теории с их акцентуацией неинтерпретируемости смысла не принимаются. Структурализм, к сожалению, также перешел у нас в разные формы не всегда внятной герменевтики. По-прежнему доминируют темы *целостности* текста и *преemptивности* художественных и исследовательских тради-

ций. Даже русский формализм «оказался влиятельным направлением <...> именно потому, что предложил модель, альтернативную модели преемственной <...> задал перспективу, своего рода традицию отталкиваний <...> В этом смысле формализм стал не школой, а кошмаром следующих поколений русских филологов, пытавшихся освободиться от его влияния и тем самым воспроизводивших его стратегию» [9, URL].

В. С. Вахрушев видит в «телесной» направленности Западного постструктуралистского дискурса как комичность, так и доказательство (от противного) цельности, неразрывной связности текста с его создателем и с культурой. Комичным он находит осуждение теоретиками феминизма «фаллологоцентрической» традиции письма, в которой автор является отцом, производителем текста, а его перо (*pen*) — орудием порождающей силы (Вахрушев подчеркивает этимологический каламбур, возникающий при сопоставлении слов *pen* — *penis*: в латинском языке существительное «*penis*» имело значение «перо»). «„Шизофреническое“ цепляние постструктуралистов за „животную“ основу текста-письма есть признак нарастающего отчуждения современного человека от природы, утраты его подлинного „Я“, вытесняемого искусственными „виртуальностями“» [10, с. 20]. Если перевести это высказывание на язык концепции Маклюэна, то наделение текста телесностью есть способ «выведения» человеком вовне собственного тела с его эротической функцией, признание собственной физической и физиологической неполноценности.

Идеи теории интертекстуальности долго не принимались отечественным диахроническим литературоведением и структурной лингвистикой. Ситуация стала меняться только в 1990-е годы, когда Б. М. Гаспаров ввел понятие «цитатный фонд» как основу языковой памяти человека, работающей за счет взаимодействия «готовых блоков» памяти и «неготовых» цитат [11, с. 112—114]. Но, опять же, сама идея интертекстуальности понимается нашими учеными как фактор цельности. В теории языка тогда же в научный обиход был введен феномен прецедентности, который осмысливается как речепорождающий фактор, формирующий единую «текстовую концептосферу» национально-культурного сообщества. Главная функция прецедентного текста, единицами которого являются лингвокультурные концепты, — нести ценностную значимость для целой культурной группы [12, с. 6].

Постструктуральный распад представлений о мире преодолевается сегодня процессами глобализации. Эти две противоположные тенденции развития общества отражаются и в лингвистике. Наряду с интенсивными разработками типологии текста, стремящейся к единому определению «текста вообще» как абстракции, в лингвистике текста непрерывно дифференцируется как сам объект (различения текст/дискурс, текст/интертекст, текст/гипертекст), так и аспектов и методов его изучения, заимст-

вованных из других наук — литературоведения, структурной поэтики, социо-, психо-, этно-, нейролингвистики. Обосновывая новизну своих исследований, авторы увлекаются и находят все больше категорий текста, вводят новые термины, разрабатывают свои уровни текстовых единиц, для которых порой необходим отдельный глоссарий, и все это создает избыточную информацию. Б. М. Гаспаров иронично отмечает: «Полное уничтожение „конструкции“ имеет результатом то, что сама „деконструкция“ становится абсолютом <...> Ученому новой формации не приходится долго „искать“ в избранном предмете мозаичность, противоречия, гетероглоссию, всевозможные смысловые игры; он „находит“ их с той же неотвратимостью, с какой его предшественник находил в том же предмете структуры, инварианты, бинарные оппозиции» [11, с. 35]. Поэтому любая попытка вернуться к еще не решенным фундаментальным проблемам текста направлена на преодоление «эпистемологического сомнения» постмодерна в культуре вообще и в теории текста в частности.

В контексте оппозиции структурализм/постструктурализм внимания заслуживает проект «новой деконструкции» молодого исследователя из Ельца Дмитрия Урусикова, мало известная в России. Его оригинальная монография «Грамматология. Т. 1: Нарратология» намечает одновременно и преодоление структуралистского логоцентризма, и ограничение множественности постструктурализма [13].

Изучение текста в XXI веке предстает как неизбежное следствие и компенсация процессов информатизации общества, которые довели процесс фрагментаризации сознания до предельного порога. Через компьютерные телекоммуникации человек «продолжил», или вывел из себя, виртуальную модель самой центральной нервной системы, что является по сути отчаянной «самоампутацией»: «последовательная механизация разных физических органов со времени изобретения книгопечатания стала настолько сильным сверхстимулятором социального опыта, что центральная нервная система его уже не выдерживает» [16, р. 48].

За последние два десятилетия технология создала мир, поглощаемый все более изощренными телекоммуникационными формами эскапизма — online-играми и социальными сетями. В своем публицистическом эссе «Is Facebook Making Us Lonely?» автор, Стивен Марчи, констатирует тот же драматичный парадокс, опираясь на последние социологические и психологические исследования: «В этом мире мгновенной и абсолютной коммуникации, освобожденной от ограничений времени и пространства, мы страдаем от *беспрецедентного отчуждения*. Никогда еще не были мы столь далеки друг от друга, столь одиноки. <...> Нам обещали глобальную деревню¹⁴; вместо нее мы живем в серых тупиках и на бесконеч-

¹⁴ Термин «global village», кстати, был введен М. Маклюэном.

ных скоростных магистралях огромного пригорода информации» [*Курсив наши* — Л. Т.: 21, URL]. В эссе Марчи одиночество человека обозначается термином «нарциссизм», а история Нарцисса находит отражение в гротескной истории смерти Иветты Викерс — звезды «Плейбоя» и фильмов ужасов 1950-х годов. Мумифицированное за несколько месяцев тело бывшей знаменитости было найдено в заваленной хламом комнате, где все еще работал компьютер. Викерс была поглощена общением со своими поклонниками на сайтах фанклубов, забыв о родственниках, о реальной жизни. В качестве постмодернистской самоиронии заметим, что ссылку на статью, содержание которой удачно завершило наш лейтмотив отчуждения и нарциссизма, я нашла ... на своей странице в Фейсбуке. Ссылкой поделился нарратолог Хосе Анхел Гарсиа Ланда.

Нарративный разворот гуманитарных дисциплин, который начался в середине 1980-х годов и который называют «второй когнитивной революцией», стал следствием идей постструктуралистской идеологии. Джером Брунер, инициатор «нарративного подхода» в психологии и социологии, писал: «„истории“ не „случаются“ в реальном мире, но скорее конструируются в умах людей. Или, как это однажды сформулировал Генри Джеймс, истории случаются с людьми, которые знают, как их рассказывать. <...> Нарратив имитирует жизнь, жизнь имитирует нарратив. <...> Когда кто-то рассказывает вам свою жизнь <...> это всегда скорее результат когнитивных операций...» [14, с. 10—11].

Но «вездесущность» нарратива — исходно литературоведческой категории — и его экстраполяция на безграничный контекст гуманитарных наук затрудняет понимание его существенных характеристик. Не случайно, по замечанию Дэвида Германа, сегодня «актуальны концептуальные модели исследования нарратива, которые строятся на работах классических нарратологов-структуралистов, но дополняют их понятиями и методами, которыми еще на располагали <...> Барт, Женетт, Греймас и Тодоров в золотой период структуралистской революции» [22, URL]. Когнитивная нарратология, едва появившись на свет, уже представляет собой «скорее набор достаточно свободно объединяемых эвристических схем, чем системную модель исследования» [ibid.].

Подведем итоги. Что делать и куда ж нам плыть? Сложившаяся ситуация подталкивает нас сделать паузу и вернуться к осмыслению наследия русских формалистов, которые заложили «исходную», самодостаточную нарратологию. Постклассическая нарратология, как и мир постмодерна, стала глобальной и одновременно фрагментарной, деконструированной. Но диалектика жизни показывает, что ее нужно воспринимать только как очередной виток модернизации. Модернизация не отменяет достижений прошлого и не может заставить человека разумного забыть о смысле своей деятельности в новых условиях. Занимаясь наукой, он должен всегда

ориентироваться на логичную методологию, на поиск структуры, на цель исследования. Оно должно быть целесообразным, то есть иметь смысл. Смысл современного научного рассуждения не может больше строиться исключительно на элитарно-нарциссистском принципе «Искусство ради искусства» или «Теория ради теории». Нарратолог стоит в самом центре когнитологии и должен способствовать решению проблем существования человека в мире, адаптации к миру, совершенствования понимания человека и самого себя. Для этого необходимо возвращаться к осмыслению существенных характеристик текста, дискурса, коммуникации, к тем научным концепциям, что уже зарекомендовали себя как эффективные инструменты анализа в литературоведении и в лингвистике, но модернизировать их в актуальном аспекте когнитивно-дискурсивной парадигмы гуманитарного знания.

Литература

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
2. Философская энциклопедия. Академик 2010. [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1499/BELLUM (дата обращения: 21.09.2012).
3. Паскаль Б. Чудеса: Афоризмы / Пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. 236 с.
4. Руднев В. П. Поэтика деперсонализации (Л. Н. Толстой и В. Б. Шкловский). [Электронный ресурс]. URL: www.ruthenia.ru/logos/number/1999_11_12/06.htm (дата обращения: 10.08.2012).
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
6. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Intrada, 1998. 255 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000944/st000.shtml> (дата обращения: 21.07.2012).
7. Барт Р. Литература сегодня // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 462—517.
8. Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М.: Логос, 1997. С. 148—183.
9. Левченко Ян. Русские формалисты: научившиеся жить со всей тоской // «Русский журнал». Беседа вел А. Марков. 16.02.12. [Электронный ресурс]. URL: <http://russ.ru/pole/Russkie-formalisty-nauchivshiesya-zhit-so-vsej-toskoj> (дата обращения: 29.04.2012).
10. Вахрушев В. С. О теории жанра и об истории его изучения // Приключения жанра (проблемы теории и истории литературных жанров): Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского гос. университета им. Н.Г. Чернышевского Балашов, 2003. № 22. С. 4—39.
11. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
12. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов: автореф. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 18 с.

13. Урусиков Д. С. Грамматология. Т. 1: Нарратология. Версия 1.0. Липецк: Тип. «Липецк-Плюс», 2009. 224 с.
14. Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005 № 1. С. 9—29.
15. Menninger K. A. Man against himself. Harcourt Brace Jovanovich, 1985. 429 p.
16. McLuhan M. The Gadget Lover. Narcissus as Narcosis // Understanding Media: The Extensions of Man. London: Routledge, 2001. P. 4—52.
17. Esty J. A. Shrinking Island: modernism and natural culture in English literature. Princeton, Oxford: Princeton Univ. Press, 2004. 285 p.
18. Spivak G. Ch. Translator's preface // Jacques Derrida. Of Grammatology. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976 P. Ix-lxxxvii.
19. Kristeva J. Revolution in Poetic Language. New York: Columbia Univ. Press, 1984. 271 p.
20. Kristeva J. Word, Dialogue, and Novel // Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. by L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. 305 p.
21. Marche St. Is Facebook Making Us Lonely? // Atlantic Magazine. April 24, 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/05/is-facebook-making-us-lonely/8930/> (last seen: 21.07.2012).
22. Herman D. Cognitive Narratology. [Электронный ресурс]. URL: http://hup.subuni-hamburg.de/1hn/index.php/Cognitive_Narratology (дата обращения: 10.10.2012).

В. И. Тюна
Москва, Россия

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ

Annotation: The article offers a condensed articulation of the author's perspective on the key issues and the framework of categories of contemporary narratology.

Аннотация: В статье дается концентрированное изложение авторской версии основного круга проблем и категориального аппарата современной нарратологии.

Key words: rhetoric of narrative discourse, performative and representative types of discourse, eventuality, narrative instances, narrative strategy, rhetorical modality.

Ключевые слова: риторика повествовательного дискурса, перформативный и репрезентативный дискурсы, событийность, нарративные инстанции, нарративная стратегия, риторическая модальность.

1. Современная нарратология выходит за рамки *поэтики* повествования, представляя собой *риторику* повествовательного дискурса как одного из важнейших типов человеческого говорения. Не ограничиваясь художественными текстами, нарратология все же постоянно держит их в поле своего внимания как наиболее изощренные феномены нарративности.

2. Складывающаяся в 1950—1960 гг. «новая риторика» является «общей наукой о дискурсах» [13]. Все наши высказывания (дискурсы) являются или *перформативными*, или *репрезентативными*.

2.1. Первые являются «речевыми актами» (Джон Остин), вербальными действиями, преобразующими (пере-форматирующими) саму коммуникативную ситуацию данного дискурса. Перформативными именуется высказывания, которые «никак не могут быть истинными или ложными [...] Если некто произносит подобного рода высказывание [...] тем самым он не просто говорит, но делает нечто» [1, с. 264].

2.2. Вторые являются сообщениями о чем-то внеположном коммуникативной ситуации (обладают референтным значением, тогда как перформативы автореферентны). «Функция повествования заключается вовсе не в отдаче приказа, не в выражении желания, не в формулировке условия и т. д., — писал Жерар Женетт, перечисляя перформативы, — а [...] в «передаче» фактов (реальных или вымышленных)» [2, с. 180].

3. Речевая репрезентация может быть *миметической* (воспроизведение чужих реплик), *итеративной* (описание стабильных, повторяющихся или закономерно сменяющихся состояний) или *нарративной* (рассказ о событиях). Нарративная структура — это «структура, навязанная событиям, группирующая их друг с другом и исключая некоторые из них как недостаточно существенные» [14, р. 132]. Итеративная репрезентация, доминирующая в научных дискурсах, в составе художественной литературы по большей части «находится на службе у повествования «в собственном смысле», то есть у сингулятивного повествования» [2, с. 144].

4. Латинский термин *narration* означает повествующее говорение¹⁵, рассказ. В ходе рассказывания, по мысли Поля Рикёра, совершается переход от «донарративных структур реального действия» к «двойной структуре конфигурирующей операции рассказа» [3, с. 208, 209].

Конструктивная проблема нарративности состоит в принципиальной рассогласованности когнитивных структур человеческого *опыта* и семиотических структур вербальной *репрезентации*: несовпадение временных протяженностей, континуальность опыта и дискретность вербализации.

5. Базовой категорией нарратологии служит *событийность*¹⁶, мыслимая в онтологическом ряду трех «родовых феноменов (событий, процессов, состояний)» [3, с. 212]. Событием является такой переход некоторой части мира (или мира в целом) от одного состояния к другому, который характеризуется:

а) *сингулярностью* — единственностью и однократностью (многokrатно повторяющееся действие или положение дел перестает восприни-

¹⁵ Предпочтение, отдаваемое в русскоязычной научной практике терминологическому ряду «нарратор», «наррация», «нарратив», объясняется преимущественно тем, что данный термин является обобщающим, родовым для более частных и специализированных литературоведческих категорий повествователя, рассказчика, хроникера, образа автора или, по слову Томаса Манна, «внезримого духа повествования».

¹⁶ В частности, нарратология Вольфа Шмида «основывается на концепции нарративности как событийности» [4, с. 20].

маться событийно и предстает шагом природного, социального или ментального процесса);

б) *фрактальностью* — выделенностью (маркерами начала и конца) некоторой конфигурации фактов из природной неизбежности или социальной ритуальности;

в) *интенциональностью* — неотделимостью события от повествующего сознания (субъективного источника наррации), поскольку «главное действующее лицо события — свидетель и судия» [5, с. 341]. Ибо в повествовании факт события актуализируется «таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума», писала основательница нарратологии Кэте Фридеманн [15, s. 26].

5. Первые две характеристики события не абсолютны. Они зависимы от точки зрения «свидетеля и судии», поскольку событийность и процессуальность бытия — взаимодополнительны: в калейдоскопе происходящих в мире изменений они нерасторжимы. Поэтому в объективной реальности нет бесспорных, безотносительных к человеческому восприятию событий. Эффект событийности извлекается из потока впечатлений наррацией — умением вычленять события и связывать их в истории. Это относительно поздняя человеческая способность, которой предшествовала мифологическая итеративность: «жизнь, сведенная к повторению архетипических деяний, то есть к *категориям*, а не *событиям*» [*Курсив наш* — В. Т.: 6, с. 133].

Наделение референтного высказыванию содержания статусом событийной истории составляет компетенцию нарратора и определяется *нарративной стратегией* высказывания.

6. Нарративным высказыванием является *двоякособытийный* дискурс, в котором, согласно классическому определению М. М. Бахтина, взаимодействуют «два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [7, с. 403—404]. Категория нарративной стратегии представляет собой регулятивный принцип этого объединения двух событий — референтного (рассказываемого) и коммуникативного («события самого рассказывания»).

7. Система *нарративных инстанций* [См.: 4, гл. II], удостоверяющих событийный статус говорения и говоримого, включает в себя:

«абстрактную» (Шмид) фигуру имплицитного *автора*, «облеченного в молчание» (Бахтин), — «свидетеля и судии» обоих событий (сверхнарратор, когнитивный субъект наррации);

основного *нарратора* — «свидетеля и судию» рассказываемой истории (фабулы), т. е. всей цепи референтных событий (вербально-коммуникативный субъект наррации);

персонажей с ограниченным кругозором — «свидетелей и судей» отдельных референтных (фабульных) или внутритекстовых коммуникативных событий;

имплицитного *адресата* — «свидетеля и судию» коммуникативного события рассказывания (рецептивная позиция, отводимая читателю/слушателю).

При этом основной нарратор может выступать одновременно и персонажем излагаемой истории (повествование от первого лица), а персонаж, напротив, — внутритекстовым «вестником» («вторичным» нарратором вставной истории, обращенной к внутритекстовому адресату, т.н. «нарратору»). Но персонаж может оказаться и неповествующим «фокализатором» повествования, если событие репрезентируется с его точки зрения.

8. Понятие стратегии изначально служило (в военной сфере) и призвано служить (в иных сферах) для характеристики таких наиболее фундаментальных установок деятельности, которые подлежат выбору деятеля, но после осуществления им своего стратегического выбора направляют его тактические предпочтения и практические действия в качестве некой заданности. Будучи, по слову Бахтина, «активной позицией говорящего в той или иной предметно-смысловой сфере», коммуникативная стратегия (в том числе и нарративная) отнюдь не сводится к «речевой воле говорящего», поскольку «субъективный момент высказывания сочетается в неразрывное единство с объективной предметно-смысловой стороной его», а также с интересубъективной «ситуацией речевого общения» [5, с. 263, 256—257].

9. Нарративная стратегия осуществляется в выборе повествовательных возможностей и являет собой конфигурацию трех граней единого сюжетно-повествовательного высказывания, взаимно обуславливающих друг друга:

- 1) нарративной *картины мира*;
- 2) нарративной *модальности*;
- 3) нарративной *интриги*.

9.1. Нарративная «картина мира, дающая масштабы того, что является событием» [8, с. 283], — это виртуальное пространство позиционирования персонажей и иных объектов повествования. Она несводима к языковой, национальной, научной, религиозной, индивидуальной или какой-либо еще картине мира. Будучи комплексом исходных допущений о самых общих предпосылках нашего присутствия в бытии, она мотивирует тот или иной статус событийности для переходов от ситуации к ситуации,

составляющих предмет рассказывания. Подобно условному математическому пространству, о котором размышлял Бахтин, нарративная картина мира «гарантирует возможное смысловое единство возможных суждений» о событийности бытия [9, с. 126].

9.2. Авторское позиционирование нарратора определяется риторической модальностью его речевого поведения, представляющей собой «регулировку нарративной информации»¹⁷ [2, с. 181]. Изложение событийной цепи может вестись в модальности нейтрального, бессубъектного *знания*; или в модальности авторитарного *убеждения*; или, напротив, частного *мнения* (феномен «ненадежного нарратора»); или, наконец, в модальности *понимания*, которое в отличие от мнения не субъективно, хотя и не может быть нейтрально объективным, оно — интерсубъективно.

9.3. Стратегическое позиционирование адресата рассказывания определяется нарративной интригой. Данному понятию современная нарратология придает специальное значение сопряжения событий, связывающего начало истории с ее концом. «Библия представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига — своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» [10, с. 31]. Это сюжетный порядок повествования в его обращенности не к фабуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания, предполагающего «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения» [Там же, с. 30]. Суть такой интриги сводится «к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования, оперирующему в типах интриг, воспринятых из традиции» [Там же, с. 50]. Поскольку новизна истории может быть актуализирована только на фоне некоторой нормы — благодаря угадыванию *сюжетной схемы* рассказывания, — нарративная рецепция основывается на «нашей способности проследивать историю», приобретенной «знакомством с повествовательной традицией» [Там же, с. 63].

10. Порождающую модель нарративного высказывания Вольф Шмид соотносит с классическими понятиями античной риторики: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* [11, с. 154—155]. С неориторических позиций нарратив как дискурсивная практика (дискурсия) может эффективно рассматриваться в этих трех аспектах.

10.1. *Inventio* — актуализация событийного статуса референтного содержания речи (в качестве повествуемой *истории*) с определенной *точки зрения*.

10.2. *Dispositio* — образование *эпизодов* (участков текста, характеризующихся единством места, времени и состава актантов); двойное их свя-

¹⁷ Оговорюсь, что ориентируюсь на категории риторических модальностей, тогда как Женетт отталкивался от лингвистического понимания модальностей.

зывание «в плане временной последовательности и в плане конфигурации» [10, с. 50], т. е. *сюжетосложение*; а также *фокализация* кадров внутреннего зрения (своего рода микроэпизодов, соответствующих позициям повествования)¹⁸.

12. *Elocutio* как вербальная манифестация нарратива, или «презентация нарратива» [11, с. 155] состоит в *композиционных* членениях (начала и концы глав и текста в целом); в конфигурации *внутритекстовых дискурсов*; в стилистической *гетероглоссии*, или глоссализации (разноречие, конфигурация голосов); а также в *ритмической* организации текста [12, гл. 3 и 10].

Литература

1. Остин Дж. Перформативные высказывания // Три способа пролить чернила: Философские работы / пер. с англ. В. Кирюшенко. СПб.: Алетей; Изд. дом СПбГУ, 2006. 335 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
3. Рикёр П. Время и рассказ. / пер. Т. В. Славко. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 313 с.
4. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб.: Алетей, 1998. 250 с.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
9. Бахтин М. М. К философии поступка // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 1966. С. 7—68.
10. Рикёр П. Время и рассказ. / пер. Т. В. Славко. Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 217 с.
11. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
12. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2006. 336 с.
13. Todorov Tz. Poétique. Paris: Seuil, 1968. 111 с.
14. Danto A. C. Analytical Philosophy of History. Cambridge Univ. Press, London, 1965. P. Xi + 318.
15. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin, 1910 (Nachdruck: Darmstadt 1965). X + 245 Seiten.

¹⁸ Предлагаемое понимание «фокализации» существенно отличается от исходного значения этого термина, введенного Жераром Женеттом, решавшим с его помощью иные нарратологические проблемы (См.: [2, с. 205—209 и др.; 12, Гл. 3 и 10]).

ИСТОРИЧНОСТЬ НАРРАТОЛОГИИ: ФАЛЬСИФИКАЦИЯ И АМПЛИФИКАЦИЯ

Annotation: The article contemplates on the change of scientific paradigms in narratology and comments on their intercomplementarity.

Аннотация: Статья посвящена смене научных парадигм в нарратологии и их взаимодополнительности.

Keywords: amplification, falsificationalism, post-structuralism, principle of complementarity

Ключевые слова: амплификация, фальсификационизм, постструктурализм, принцип дополнительности

То обстоятельство, что нарратологии приходится осмыслять свое существование в форме истории, то есть в форме собственного объекта изучения, несколько обескураживает, если не заводит в тупик. Ситуация осложняется тем фактом, что подобные исторические построения претендуют на эпистемологический статус, который не позволяет смешивать их с текстами фикциональными, и образуют определенный тип дискурса, характеризующийся особым уровнем достоверности и «правдоподобия». Вместе с тем, представители историографической науки, попавшие под влияние теории нарратива (в лице, например, А. Данто, Х. Уайта, Ф. Анкерсмита), признают, в частности, «...обусловленность своих концепций <...> схемами рассказывания, законами языка, применяемого в повествовательных целях» [1, с. 524]. Подрывая основания сциентизма и разоблачая научный процесс как перверсивную игру самосознания, Х. Уайт провозглашает идею изначальной нарративности любого (?) текста, включая научный, для которого, подобно тексту фикциональному, характерны законы поэтики и риторики. Но ведь описание последних собственно и вменяется в обязанность нарратологии, факт существования которой продиктован, в таком случае, признанием тщетности любой попытки выйти из лабиринта «великой библиотеки» (этой мировой «сокровищницы означающих»). Поэтому, соблюдая негласные установки академического дискурса, т. е. не отождествляя в данном случае тексты научные и фикциональные, и не злоупотребляя соответственно полномочиями, предоставленными нам в рамках нарративного анализа (или, напр., анализа дискурса в более широком смысле), мы обратимся к проблематике того, что принято называть методологией научного познания.

Основным ориентиром в гуманитарном пространстве длительное время служил линейный принцип, задающий траекторию поступательного

движения, именуемого научным прогрессом (перманентным ростом научного знания). Скорый кризис подобного рода метанарратива породил различные системы аргументации, в рамках которых производилась формулировка критерия истинности и процедуры демаркации научного знания. В частности, значимой вехой в этом процессе стало появление так называемого «фальсификационизма».

Согласно концепции приближенного познания, выразителем которой выступил, в частности, Г. Башляр, научное знание носит гипотетический характер, а ситуация ошибки является двигателем прогресса. Руководствуясь подобными представлениями, К. Поппер предлагает отсутствие правил установления истинности знания компенсировать методологической процедурой, позволяющей определить степень ложности теории. Принципу верификации, к которому накапливались многочисленные претензии, К. Поппер противопоставил принцип фальсификации, рассматривая в качестве атрибута существования любой теории возможность её опровержения. Значение теории предлагается оценивать с точки зрения её способности противостоять попыткам фальсификации, однако, если теорию невозможно проверить, она находится вообще вне науки. Рост научного знания в фальсификационизме мыслится как последовательный процесс устранения ошибочных гипотез, предполагая целенаправленное установление фактов, которые, будучи обнаруженными, опровергают теорию, освобождая пространство для нового способа концептуализации. По И. Лакатосу, теория может существовать и развиваться, несмотря на большое число аномалий, ставящих под сомнение её истинность, и опровержение фиксируется лишь по факту оформления альтернативной исследовательской программы; главной же моделью научного прогресса признаётся ситуация, когда «решающий эксперимент оставляет непровергнутой одну теорию, опровергая в то же время конкурирующую с ней теорию» [2, с. 248]. Теория разрывов Г. Башляра, противопоставляющая кумулятивизму науки представление о дисконтинуальности научного процесса, также ложится в основание провозглашаемой Т. Куном концепции научных революций (ещё одного метафорического описания в виде связанного нарратива об истории науки). Отказываясь усматривать рост знания в накоплении вечных истин, Т. Кун представляет исторический процесс в форме сменяющихся парадигм, сохраняя при этом представление об однонаправленном и необратимом прогрессе в науке.

Любопытно, что тернистый путь формирования нарратологии подобную историю опровержений отчасти и демонстрирует, ведь ряд известных нарративных моделей рассматриваются по отношению друг к другу как фальсифицирующие. Характерным примером опровержения в нарратологии является заочная полемика К. Леви-Строса и В. Проппа, в рамках

которой исследователи обменялись обоюдными критическими статьями. Иницируя в работе «Структура и форма» попытку ревизии результатов морфологии сюжета, К. Леви-Строс осуществляет её с позиции совершенно другой модели, имплицитно противопоставляя функциональной поэтике В. Проппа, принявшей впоследствии у А.-Ж. Греймаса форму актантной модели, свою парадигматическую модель. Далее, в свою очередь, У. Эко, касаясь во «Введении в семиологию» поднятого К. Леви-Стросом в предисловии к первому тому «Мифологии» вопроса о различии двух культурных установок, обозначаемых как «структурное мышление» и «серийное мышление», противопоставляет модель серии принципу структурности. Под последним понимается вполне ограниченный набор структуралистских, парадигматических моделей, вошедших в аналитический обиход под разными названиями. В качестве ещё одного характерного примера доказательства и опровержения можно привести распространение в структуральной теории модели стеммы (дерева) и последующую попытку её фальсификации Ж. Делёзом с помощью модели ризомы. Вместе с тем, под видом ризомы Ж. Делёз фактически выдвигает модель, описывающую функционирование текста лишь в одном структурном регистре — в динамической структуре диахронии, что может послужить необходимым условием её последующего опровержения вследствие неадекватности применения к другим структурным регистрам.

Можно предположить, что вскоре подобные реверансы в сторону принципа научности были окончательно отброшены, и фальсификационизм был вытеснен постмодернистским релятивизмом, который на долгие десятилетия закрепил свое господство в поле гуманитарных наук. Постструктурализм аннулирует объяснительную силу любой научной теории, постулируя значение интерпретации вне отношений истинности/ложности. Разоблачая притязание на обладание истиной и отрицая как логоцентризм любую попытку ограничения интерпретативного процесса некоторым конечным числом значений, представители постструктурализма провозглашают тотальную произвольность истолкования. Например, Р. Барт санкционирует множественность интерпретаций, при которой существование любой версии прочтения гносеологически оправдано: «множественность интерпретирующих методологий не может быть устранена; она должна быть узаконена. Каждый волен ставить в связь с произведением то означаемое, которое он считает нужным» [3, с. 50]. Установка, определяющая отсутствие универсального метода, оформилась в методологический релятивизм, согласно которому интерпретация зависит от точки зрения исследователя, а различные языки описания несводимы друг к другу. Следствием подобной релятивистской логики становится провозглашённый Ж.-Ф. Лиотаром в качестве конститутивного свойства состояния

постмодерна отказ от универсальных нарративов, на статус которых в разные исторические эпохи претендовали различные концепции, в пользу методологического плюрализма, выражающегося в допущении применительно к научному познанию множественности интерпретативных моделей, число которых может быть неограниченным. Отрицая возможность выстраивания в форме метанарратива фундаментальных методологических концепций, применимых к широкому кругу феноменов, ситуация постмодерна, вместе с тем, позволяет множить число псевдонаучных текстов, что приводит к девальвации статуса исследовательской деятельности, вызывая справедливую озабоченность в части научного сообщества.

Вместе с тем, многообразие научных подходов объясняется во многом тем, что при изучении различных аспектов функционирования научного объекта неминуемо формируются противоречащие методы, когда «каждое из этих направлений выделяет в исследуемом объекте <...> собственный предмет, а также вырабатывает задачи и принципы исследования (а на их основе и соответствующий теоретический язык), необходимые для адекватного познания именно этого предмета» [3, с. 44]. Безусловно, опыт научного познания подрывает сложившееся некогда представление о возможности сведения исследуемого объекта к какой-либо единичной модели (структуре), но, вполне оправдывая плюрализм методологий, необходимо обозначить всё же интерпретативной множественности предел. В свою очередь, уже принцип дополнительности указывал на то, что адекватное познание становится возможным только в том случае, если одновременно охватываются несколько (а не бесконечное количество) способов полагания предметности, что позволяет представить отношения, в рамках которых одна модель потенциально опровергает другую, в качестве взаимодополнительных. Чтобы определить число привлекаемых к анализу моделей, мы руководствуемся, апеллируя к системному подходу, представлением о полиструктурной организации объекта. Причем амплификация дескриптивных образов производится, минуя средства нарративного описания, на уровне когнитивных, квазипространственных моделей. Предпринимаемое в рамках обновленного проекта «теории письма» описание повествовательного текста с привлечением шести моделей следует считать исчерпывающим лишь в том смысле, что основанием для этого является равноценное число обнаруживаемых структурных регистров. Для описания структуры в шести выделенных регистрах, к определению коих мы и приходим, эпистемология накопила достаточный арсенал когнитивных моделей, к числу которых следует отнести матрицу, алгоритм, стемму, серию, бриколаж и ризому, разрабатывавшихся в удалённых друг от друга областях гуманитарного знания. Матрица, например, использовалась в рамках актантной и фреймовой теории;

стемма получила теоретическое обоснование в лингвистике Л. Теньера; модель алгоритма традиционна для теории информации и кибернетики; бриколаж, являясь разновидностью парадигматической модели, введён в обращение в структурной антропологии К. Леви-Стросом; разрабатывавшаяся в эпистемологии Ж. Пиаже модель серии получила переоформление в постструктуралистских концепциях Ж. Лакана и У. Эко; ризома, сформулированная Ж. Делёзом и Ф.Гваттари, является неклассической моделью, научный статус которой ещё не определён.

Несколько слов относительно «русского следа» в нарратологии. Действительно, если проследить формирование теории (её концептуализации) применительно к каждому структурному регистру нарративного развертывания, то мы обнаружим широкое представительство отечественных теоретиков. Применительно к истории возникновения актантных моделей значимо имя В. Проппа (чья структурная поэтика сюжетосложения впоследствии развилась Е. Мелетинским). У истоков лингвистики дейкиса, которая разрабатывалась впоследствии, в частности, Ю. Д. Апресяном и Е. В. Падучевой, располагается фигура Р. Якобсона, который, ко всему прочему, сформулировал одну из первых моделей повествования (адресат — адресант). Актуализация и разработка модели серии принадлежит плеяде русских формалистов и теоретиков искусства, а именно С. Эйзенштейну, В. Шкловскому, Б. Томашевскому и др., к которым позднее присоединился творческий тандем А. Жолковского и Ю. Щеглова, разработавших (на основе теории Эйзенштейна, в частности) базу приемов выразительности, т. е. монтажных и риторических приемов повествования. Обращение к диахроническому измерению нарратива маркировано именами Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, а также М. Бахтина. Подобно Пражскому лингвистическому кружку, представители которого противопоставили традиционному для структурной лингвистики приоритету синхронического анализа иллюзорность чистой синхронии, развитие формализма приводит его участников к осознанию историчности литературы, ранее ими отвергнутой. Представление Р. Якобсона и Ю. Тынянова, согласно которому «...каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер» [4, с. 36—37], отражено в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции» последнего, в которых постулируется включённость литературного феномена в историю. Соприсутствие в тексте предшествующих текстов Ю. Тынянов усматривает в явлениях пародии и стилизации, приёмы которых раскрываются в ключевой статье Б. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“ Гоголя». Развивая намеченную в позднем формализме тенденцию, М. Бахтин, воззрения которого существенно повлияли на формирование постструктуралистской доктрины, обнаружил в акте вы-

сказывания присутствие многоликого «чужого слова», по отношению к которому диалогически выстраивается новый текст.

Литература

1. Зенкин С. Н. Критика нарративного разума (Заметки о теории, 4) // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 524—534.

2. Лакатос И. История науки и её рациональные реконструкции // Структура и развитие науки. Из Бостонских исследований по философии науки / пер. с англ. А. Л. Никифорова; сост., вступ. ст. и общ. ред. Б. С. Грязнова и В. Н. Садовского; науч. ред. Л. В. Блиникова. М: Прогресс, 1978. С. 203—265.

3. Косиков Г. К. Французская «новая критика» и предмет литературоведения // Теории, школы, концепции (Критические анализы): Художественный текст и контекст реальности / отв. ред. О. В. Егоров. М.: Наука, 1977. С. 37—65.

4. Тынянов Ю. Н., Якобсон Р. О. Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ. 1928. № 12. С. 35—37.

ИЗУЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В РАМКАХ КЛАССИЧЕСКОЙ И ПОСТКЛАССИЧЕСКОЙ НАРРАТОЛОГИИ

Н. Ю. Безе
Балашов, Россия

НАРРАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА Т. МАННА «БУДДЕНБРОКИ»¹⁹

Annotation: The narrative space of the novel «Buddenbrooks» by Thomas Mann is governed by the image of Lübeck. The author reflects on the urban space of the novel as a representation of its mythopoetic plane.

Аннотация: В нарративном пространстве романа «Будденброки» Томаса Манна особое место занимает образ города Любека. В статье городское пространство рассматривается в связи с мифопоэтическим планом романа.

Keywords: narrative space, inner and outer boundaries, provincial town, locus, topos, internal and external organization of space.

Ключевые слова: пространство, внутренняя и внешняя границы, провинциальный город, локус, топос, внутренняя и внешняя организация пространства.

Время и пространство, которые образуют единый пространственно-временной континуум, принимающий в художественном тексте форму мифопоэтического хронотопа, неотделимы друг от друга. Как отмечает В.Н. Топоров, время в этом хронотопе сгущается, «специализируется» и становится формой пространства, а пространство, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени» и происходит «темпорализация» пространства [1, с. 260]. Но все же пространство обладает собственными свойствами и характеристиками, позволяющими исследовать его отдельно от категории времени.

В ставших уже классическими концепциях пространства (М. М. Бахтин, М. Ю. Лотман, В. Н. Топоров) пространство художественное не равно реальному. Художественный текст представляет собой «возможный мир», структура которого в большей или меньшей степени повторяет структуру мира действительного.

¹⁹ Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ.

Для описания пространственных образов в филологии вводятся различные терминологические обозначения. Так, активно используются дефиниции **локус** и **топос**. Ю. М. Лотман впервые использует термин «локус» в своих статьях о семиотике художественного пространства. Он говорит о твердой приуроченности героя произведения к определенному месту, локусу.

В современных концепциях индивидуально-авторского пространства художественного текста, выходящих на осмысление его когнитивной и лингвокультурной сущности, объем этого понятия расширяется и одновременно конкретизируется. Так, В. Ю. Прокофьева определяет поэтический локус как «пространственный концепт с иерархической структурой, соотносящийся с культурным объектом реальной действительности, имеющим видимые или мыслимые границы, репрезентирующийся в тексте в виде ключевых слов-номинаций концепта и организуемых ими текстовых лексико-тематических групп слов и ассоциативно-семантических полей, включающих и номинации гештальтов, концептуальных признаков, узлов фреймов, элементов пропозиций» [2, с. 91].

Соглашаясь с этим определением, мы будем понимать под локусом пространственный образ, зафиксированный в тексте, который обладает признаками относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума.

Понятие «топос» в современных исследованиях имеет два значения. Во-первых, топос является значимым для художественного текста «местом разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства. Во-вторых, это «общее место», набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы [2, с. 93].

В каноническом художественном тексте описание пространства было определенным образом упорядочено: в начале текста происходила локализация места действия — она выполняла функцию введения в действие. Пространство выступало фоном, на котором происходила история. Автор вводил по мере развития сюжета дескриптивные сегменты для описания нового фона или пейзажа. Пространство служит активным инструментом в создании необходимой атмосферы, определенного настроения, оно является средством углубления образа персонажа, находясь по отношению к нему или в состоянии гармонии, или, редко, антагонизма. Как бы «скомпонованное» пространство вставляется в отдельные части текста, коррелирует с формами имперфекта и есть часть нарративной техники.

В романе «Будденброки» категория пространства используется автором традиционно: нарративное пространство существует здесь как фон,

параллельный событию, и его экспериментальное удаление не нарушило бы когерентности наррации.

Темой романа «Будденброки» Томас Манн обозначил «распад бюргерского дома» [3, с. 75]. Она звучит уже в подзаголовке романа — «Падение одного семейства», которую автор на протяжении сотен страниц развивает и варьирует. Понятие *Дом* и его социальная семантика используются в произведении в качестве нарративного символа. Пространство конкретного дома детально прорисовывается уже в первой части романа. В романе представлены две пространственные модели — *Дома* и *Города*. Мы в нашей статье остановимся пространственной модели *Город*.

Город как пространственный феномен рассматривался многими исследователями. Так, М. М. Бахтин отмечает, что чрезвычайно распространенным местом свершения романских событий в XIX веке являлся «провинциальный городок» с его «затхлым бытом». Ученый, говоря о «флюберовской разновидности» такого городка, указывает на цикличность бытового времени: «Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни [4, с. 396 — 397].

В.Н. Топоров выделяет в рамках мифопоэтики два основных типа образа города: город-дева и город-блудница. Рассматривая пространство как текст, автор отмечает, что «более поздние тексты города так или иначе откликаются на темы, корнящиеся уже в образе города-девы. Из них здесь достаточно назвать три: 1) город как родовое место (место, где находится род и где он рождается, ср. город-мать, «метрополис»); 2) жертвенность города; 3) город и случай, шанс, выбор» [5, с. 132].

Ю. М. Лотман в труде «Структура художественного текста» выделяет, помимо дейктических указателей «верх — низ» и т. д., организующих пространственную структуру текста, оппозиции «замкнутый — разомкнутый». «Замкнутое пространство, интерпретируясь в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины — и наделяясь определенными признаками: «родной», «теплый», «безопасный», противостоит разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное» [6, с. 144].

В статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» тартуский литературовед выявляет присущую пространству старосветских помещиков — преемственность поколений, взаимосвязь заполняющих пространство элементов. Лотман называет пространство поместья «Домом с большой буквы»: «все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, наделенный полностью противоположными их поместью качествами» [7, с. 268—269]. Ярко выраженные признаки

замкнутости внутреннего пространства поместья в той или иной степени можно применить к любому другому пространству, ограниченному от внешнего мира.

Пространство города — это пространство, обжитое человеком, заполненное жизненно важными для него реалиями и предметами. Циклическое время городской жизни связано с его внутренней пространственной структурой: «Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства — с насыщенным событиями временем. Первый тип пространственно-временной организации изображаемого мира — верный симптом внимания автора к сфере быта, устойчивому жизненному укладу» [8, с. 54—55].

Каким же образом репрезентируется город в романе Т. Манна?

Действие романа разыгрывается в Любеке, в городе детства писателя. Образ Любека в романе строится согласно топографическому методу немецкого философа Вальтера Беньямина, одного из ярких авторов, писавших в первой половине XX века о городе. Метод заключается в нанесении на карту мест детства и юности и берет свое начало в представлении о городе как о ряде топосов, в которых происходят встречи, события и собрания, где возникают дружеские отношения и заключаются союзы. Эти места, или *Schauplätze* (место действия) — кафе, площади, парки, улицы — становятся сценами, аренами, где разворачиваются события, образуя нарратив самой жизни [9, с. 166—167].

Анализируя пространство города в романе в рамках мифопоэтики, мы будем придерживаться классификации образов города, данной В. Н. Топоровым. Представленное в романе городское пространство являет собой город как дом, родовое место. В мире города Любека очевидно просматривается связь с прошлым. Семейный бизнес был начат именно в этом городе. На протяжении нескольких поколений чтутся семейные традиции, сохраняется существующий порядок вещей. Хранительницами преемственности поколений, стабильности существования выступают женщины рода Будденброков.

Переход границы, важнейшего «топологического признака пространства» (Лотман), выход «подвижного» героя во внешний мир развивает динамику сюжета. Способностями перемещения через границу писатель наделяет Тони, Томаса и Ганно.

Тони Будденброк — персонаж, который больше других переступает топологическую границу пространства города-дома. Вместе с маленькой Тони мы гуляем по улицам города Любека; отправляемся в пансионат мадам Вейхброт; наслаждаемся морским ландшафтом во время прогулок с Мортенем Шварцкопфом; присутствуем при устройстве семейного

гнездышка Тони и господина Грюнлиха, и, наконец, перемещаемся в город Мюнхен. Томас Будденброк лишь однажды покидает пространство города: он уезжает в Амстердам для обучения ремеслу торговца. Маленький Ганно попадает во враждебный по отношению к «безопасному» пространству дома «школьный мир», описанию которого писатель посвящает целую главу.

Топос маленького города, по Лотману, наделен предметностью и обладает прозрачными внутренними границами, что обеспечивает его непрерывность. Как говорилось выше, замкнутое обжитое пространство может стать «домашним», любая точка доступна для героев, они попадают из одного пункта в другой без особой затраты времени и сил. Контора находится на первом этаже семейного дома; роскошный загородный особняк стариков Крегеров был расположен за Городскими воротами, но в черте городского пространства. Пансион мадмуазель Терезы Вейхброт также относится к внутреннему «домашнему» пространству.

Писатель лишь намечает топографию Любека и, в отличие от детально представленных описаний внутреннего устройства зданий, использует лишь названия улиц и площадей реально существующего города: Менгштрассе; Каштановая аллея; Бургштрассе; район города Травемюнде и т. д.

О замкнутости рассматриваемого пространства и его «уютной», «домашней» атмосфере свидетельствует и тот факт, что маленькие члены семьи Будденброков чувствуют себя в рамках данного пространства комфортно и защищены: «Так расхаживала она (Тони) по городу, словно маленькая королева, знающая за собою право быть то доброй, то жестокой, в зависимости от прихоти или расположения духа» [10, с. 122].

Первые главы романа построены по принципу ахронного пространства: для них характерными являются отсутствие событийного напряжения и динамики сюжета. В начале книги представлен целый комплекс повторяющихся действий и событий, подчиненных законам цикличного времени. Внутреннее пространство отграничено от внешнего, «свое» пространство четко отделено от «чужого». Как только в это «ахронное» пространство врываются перемены, оно гибнет.

Одним из носителей перемен становится брачный сюжет. Неравный брак, заключенный Готхольдом, старшим сыном старого Будденрока, послужил поводом для размолвки отца с сыном и является первым подтверждением этому. Несчастливые браки Тони выводят ее на время из внутреннего пространства семьи, а ее разводы с мужьями и возвращение в родовой дом способствуют разрушению цельности замкнутого пространства. Семейный союз Томаса Будденброка и Герды, при всем внешнем благополучии, способствует окончательной гибели внутреннего про-

странства семьи Будденброков. Временная и пространственная границы, разделяющие разные участки биографии Герды, не совпадают: попытка ассимиляции и интеграции ее во внутреннее пространство семьи Будденброков терпит поражение. Фигура Герды является инородной в данном пространстве и соприкосновение ее с миром иных закономерностей человеческого существования, в которых она, человек чужого мира, ориентироваться не может, окончательно разрушает это пространство.

Другим важным фактором дезорганизации и разрушения «домашней» городской структуры выступает череда смертей в семействе Будденброков. С уходом старшего поколения младшие Будденброки все больше и больше отдаляются друг от друга. И здесь происходит актуализация понятия внутренней границы: непроницаемые прозрачные границы внутреннего пространства, обеспечивающие его непрерывность, превращаются в границы между мирами отдельных людей и групп. В действие вступают все закономерности подобного процесса, отмеченные Ю. М. Лотманом: «условная граница становится пропастью двумя мирами» [11, с. 273]. Например, одиночество Томаса Будденброка в его новом доме на Фишергрубе или уход маленького Ганно в мир музыки и др. Дезорганизация пространства Любека проходит по намеченной литературоведом схеме: быт переходит в хаос, т. е. в раздробленную неорганизованность материи. Этот процесс логически завершается смертью последнего представителя семьи Ганно, продажей нового дома и отъездом Герды из города.

Таким образом, в романе «Будденброки» Томас Манн, обращаясь к инвариантной пространственной структуре Города-Дома, описывает ее постепенное разрушение, обусловленное дезорганизацией пространства на всех его уровнях и выраженное, в первую очередь, в деформации межличностных отношений, знаковых жестах и событиях.

Литература

1. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227—284.
2. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2005. № 11. С. 87—94.
3. Манн Т. Любек как форма духовной жизни // Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 69—93.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234—407.
5. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121—132.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: «Искусство СПб», 1998. 285 с.

7. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

8. Беньямин В. Берлинская хроника // Павлов Евгений. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М.: НЛЮ, 2005. С. 166—167

9. Манн Т. Будденброки. История гибели одного семейства / пер. с нем. Н. Ман. М.: Правда, 1985. 795 с.

10. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. 3-е изд. М.: Флинта; Наука, 2000. 248 с.

11. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

***С. В. Бессмертнова**
Балашов, Россия*

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ МОТИВОВ В НАРРАТИВНОМ ДИСКУРСЕ

Annotation: The paper is an attempt to make a theoretical projection of the narrative categories, their content and functions, on the philosophy of existentialism, which has become the motive basis for a number of literary texts.

Аннотация: В статье делается попытка теоретического проецирования содержания и функций нарративных категорий на экзистенциальную философию, ставшую мотивной основой ряда художественных текстов

Keywords: existential motif, narrative instances, space, time.

Ключевые слова: экзистенциальный мотив, нарративные инстанции, пространство, время.

Мотивы, которые могут появляться и модифицироваться в художественных текстах экзистенциальной направленности, мы классифицируем, исходя из эволюции «экзистенциального рассуждения», которое предполагает ряд этапов:

1) начальный этап — уровень признания абсурда мира, бессмысленности бытия, сопровождаемый беспричинным страхом и тоской;

2) ничтожение — потрясение, сопряженное с «новым» взглядом на привычное;

3) экзистенциальный опыт как форма созерцания мира и взаимодействия с ним;

4) экзистенциальная коммуникация, рожденная из одиночества, метафизический бунт, противоположный бунту историческому, предполагающий свободу как ответственность и борьбу за «товарищескую прозрачность».

Представим классификацию мотивов, основанную на хронологических этапах экзистенциального рассуждения:

1) мотивы, относящиеся к экспозиции экзистенциального рассуждения (перерождения, абсурдности существования, беспричинного страха и тоски, одиночества, отчуждения личности);

2) мотивы кульминации (ничтожения, пограничных ситуаций, проживания экзистенциального опыта);

3) мотивы, относящиеся к постпозиции, к некоторым «выводам» экзистенциального рассуждения (подлинной коммуникации, временности, свободы, метафизического бунта, дегероизации, самопожертвования для другого).

Продуктивным представляется рассмотрение экзистенциальных мотивов в системе основных категорий теории нарратива, поскольку:

1) мотив вообще представляет собой минимальный код истории, краткую схему фабульного скелета. Общее свойство экзистенциальных мотивов литературы XX века — тесная связь с событийностью, предикативностью, а точнее, с действием. Это свойство определяется экзистенциальным рассуждением, предполагающим этапы от «узнавания» абсурда до деятельности, направленности в мир;

2) существует тесная связь экзистенциальных мотивов с нарративными инстанциями: каждая группа этих мотивов при дискурсивном воплощении культивирует свои нарративные инстанции, определяемые коммуникативными ресурсами каждого этапа экзистенциального пути.

Рассмотрим эти устойчивые дискурсивные формы репрезентации экзистенциальных мотивов, основанные на закономерных качественных и количественных изменениях таких нарративных признаков дискурса, как отмеченные событийность и нарративная инстанция.

1. Градация заложенной в мотивы событийности.

Мотивы, находящиеся в экспозиции экзистенциального рассуждения предполагают пока только ситуацию в виде «условий» порождения абсурда. Как правило, это наличие двух компонентов: мир Ман и сознание человека. Ничтожение, следующее за «узнаванием» абсурда и перерождением, — это уже событие, и, хотя его условиями человек полностью не располагает, он все равно должен искать этого события, жить постоянной ретенцией первого потрясения. Так возникает ориентация на накопление «опытов». Опыты, следующие за ничтожением и принятием абсурда, становятся после этого формой как взаимодействия с окружающим миром, так и его созерцания. Простой взгляд даже на неподвижный мир — это тоже получение экзистенциального опыта, поскольку смотрит уже «существующий мыслитель», Человек Абсурда. Так, опыт может быть и «ситуацией» в художественном тексте, и «событием», поскольку в каж-

дом новом опыте осуществляется подтверждение ничтожения. Мотивы экзистенциальной коммуникации, метафизического бунта ещё более имеют в виду внешнее событие, нежели предыдущие мотивы. Они будут отвечать большинству критериев событийности (по В. Шмиду [4, с. 16—18]): они непредсказуемы, консекутивны (влекут коренные изменения в мышлении и действиях субъекта), необратимы.

2. Актуализация нарративных инстанций.

Качественным и количественным изменениям подвергаются нарративные инстанции (биографический автор — абстрактный автор — нарратор (экзегетический) — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент), актуализируемые в типе автора-повествователя во всех хронологических группах экзистенциальных мотивов. Кратко охарактеризуем нарративные инстанции по мере приближения и удаления от диегезиса, т. е. мира рассказанной истории:

биографический автор — лицо, создавшее текст (шире — осуществляющее высказывание);

абстрактный автор — идеализированный образ автора, создаваемый в тексте и в сознании читателя;

нарратор (экзегетический) — речевой субъект, осуществляющий повествовательное высказывание в экзегезисе, т. е. не принадлежит миру истории, тот, кто «говорит» (по Ж. Женетту);

фокализатор — носитель точки зрения, то есть тот, кто «видит» (по Ж. Женетту);

актер — рассказывающее действующее лицо, нарратор в диегезисе (в мире истории);

наррататор — субъект, к которому направлено обращение нарратора;

абстрактный читатель — идеальный образ читателя, некий ориентир, абстрактно представляемый адресат произведения;

реципиент — реальный читатель, физическое лицо, осуществляющее раскодировку текста.

Эти нарративные уровни отчасти репрезентируются через автора-повествователя, конкретные репрезентации зависят от положения экзистенциального мотива в хронологической парадигме. Первый критерий, по которому следует группировать типы автора-повествователя, выводится из оппозиции разграниченных Женеттом вопросов: «кто видит?» и «кто говорит»? Так определяется автор-повествователь относительно дейксиса: он занимает либо внешнюю позицию по отношению к истории, либо внутреннюю. Следующий критерий касается степени осведомленности автора-повествователя относительно истории и её участников: превышают ли его знания участников истории, равны ли они их знаниям или же они меньше, чем знания участников истории. Последний критерий отно-

сится к речевой характеристике автора-повествователя: обладает ли он нейтральным речевым стилем или же его речь индивидуально маркирована. Такие критерии выделяет и Л.В. Татару, интегрируя в своей типологии типов автора-повествователя опыт наиболее продуктивных предшествующих типологий (Ф. Штанцель, Ж. Женетт). При анализе мы будем опираться на эту типологию, состоящую из шести типов:

1) aukториальное повествование от экзегетического «всезнающего» повествователя «Он» (внешняя позиция по отношению к миру истории и к её участникам);

2) повествование от диегетического повествователя-наблюдателя «Он» (внутренняя позиция по отношению к миру истории, внешняя — по отношению к её участникам);

3) сказовое повествование от 1-го или от 3-го лица (внутренняя позиция по отношению к миру истории, внешняя — по отношению к её участникам);

4) персонифицированное повествование от гетеродиегетического повествователя «Он» (с точки зрения персонажа, но от 3-го лица);

5) персональное повествование гомодиегетического повествователя от 1-го лица (полностью внутренняя позиция участника и рассказчика истории);

6) повествование с позиции «пустого центра» («нулевая» позиция гипотетического повествователя «некто») [3, с. 171].

Рассмотрим актуализируемые нарративные инстанции и особенности автора-повествователя в каждой группе мотивов.

Мотивы, относящиеся к экспозиции экзистенциального рассуждения. Это мотивы беспричинного страха и тоски, одиночества, отчуждения человека, перерождения. Такие мотивы, являясь в большинстве своем статичными мотивами внутреннего мира, предположительно репрезентируются автором-повествователем из диегезиса, в котором совпадают нарратор и фокализатор (видение и говорение из одного диегетического центра), при этом точка зрения максимально близка авторской. Нарратор, абстрактный читатель, реципиент в данном случае пока не важны и не нуждаются в нарративной актуализации.

Мотивы кульминации. Мотивы ничтожения, предполагающие триаду философии абсурда: столкновение человека с миром, вызывающее чувство абсурда. Дискурсивное воплощение мотива логически должно иметь целью провоцирование ничтожения. При этом в дискурсе может эксплицироваться Человек Абсурда в качестве диегетического центра и повествования, и восприятия. Мир «Мир» будет изображаться его глазами и речью, точка зрения будет предельно субъективированной (тип нарратива — персональный, полностью внутренняя позиция участника и рассказчи-

ка истории [3, с. 171]). В этой связи интересен тот факт, что в свое время жанру, противопоставленному миметическому, давалось имя «экзистенциального жанра», и имелось в виду повествование от первого лица (такие жанры выделяла К. Хамбургер [См.: 4, с. 27]). Иными словами, это «искреннее» первое лицо и целостное самосознание персонажа, в котором и предполагается Человек Абсурда, а реципиент непосредственно в этом случае наблюдает «экзистенциальную мысль».

Если субъект восприятия абсурда опущен, то им видится реципиент, в тексте же эксплицируется Мир «Мир». Для автора-повествователя в этом случае характерна экзегетическая или диегетическая позиция с фокализацией персонажа, не связанной с авторской точкой зрения или противоположной ей, особенно в речевом и идеологическом планах (яркий пример здесь — сказовый тип повествователя).

Мотивы пограничной ситуации (смерти) как причины ничтожения. В идеальном варианте для экзистенциального сознания это мотив ожидания собственной смерти, и предполагает он воспринимающий центр, актуализированный Человеком Абсурда, а значит для автора-повествователя характерны совпадения с биографическим, абстрактным авторами, с нарратором, фокализатором, актором, а также актуализация реципиента. Однако пограничные ситуации могут включать «чужую» смерть, и тогда характеристики автора-повествователя будут зависеть от совпадения/не совпадения точки зрения с Человеком Абсурда.

Мотивы получения экзистенциальных опытов, то есть поддержание первой ретенции, постоянное искание ничтожения как способ существования. Здесь характерно слияние автора-повествователя с инстанцией биографического автора как самоценного творческого сознания в тексте и «смерть» абстрактного автора. При реализации данного мотива точка зрения будет связана со стремлением не упустить оттенков, мелких фактов. Отсюда техника «осколочного» изображения, повествование *потока сознания*, *монтажность*, своеобразное «видение заново», опирающееся на феноменологическую редукцию, то есть изображение с установкой на привилегированное положение абсолютно всех реалий, объясняемого невозможностью знать их истинной ценностной окраски.

Мотивы постпозиции (подлинной коммуникации, временности, метафизического бунта без цели, укорененной в истории, дегероизации, самопожертвования для другого), связанные в XX веке с концептом «коммунизм», реализуются, помимо собственно фабульных элементов и вариаций, с помощью экспликаций изображения реципиента и замены «я» на «мы». Точка зрения принадлежит нарратору наряду с говорением и совпадает с авторской. Автор-повествователь при персональном типе

повествования — представитель «мы», при персонифицированном — автор из того же «мы».

Ниже представлена таблица с актуализируемыми нарративными инстанциями в каждой группе экзистенциальных мотивов.

Актуализируемые нарративные инстанции в хронологических группах экзистенциальных мотивов

Мотив, группа мотивов	Актуализированные нарративные инстанции	Тип автора-повествователя
<u>Мотивы, относящиеся к экспозиции экзистенциального рассуждения</u>	биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент	Персональный / Персонифицированный
<u>Мотивы кульминации:</u> мотивы ничтожения а) экспликация Человека Абсурда	биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент	Персональный / Персонифицированный
б) экспликация Мира «Ман»	биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент /биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент	Диегетический повествователь-наблюдатель / сказовое повествование
Мотивы пограничной ситуации	биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент /биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент	Персональный / Персонифицированный
Мотивы получения экзистенциальных опытов	биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — наррататор — абстрактный читатель — реципиент	Персональный

<u>Мотивы постозиции</u>	биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — нарратор — абстрактный читатель — реципиент/биографический автор — абстрактный автор — нарратор — фокализатор — актер — нарратор — абстрактный читатель — реципиент	Персональный / Персонифицированный
--------------------------	--	------------------------------------

Так, в парадигме экзистенциальных мотивов, построенных на основе этапов экзистенциального рассуждения, помимо градации событийности наблюдается сдвиг участников коммуникации к максимально экзегетическим полярным инстанциям, при этом с мотивами постозиции более согласуется актуализация реципиента. Несмотря на то, что в теории повествования принято считать, что нарративные инстанции биографического автора и реципиента репрезентируются только через свои «абстрактные» эквиваленты, экзистенциальные мотивы в дискурсивном воплощении настойчиво культивируют именно биографического автора как человека, получающего экзистенциальный опыт, и реципиента как объекта «ангажированной литературы».

Устойчивые повествовательные структуры экспликации экзистенциальных мотивов вместе с особенностями автора-повествователя и точки зрения включают, соответственно, и особенности планов репрезентации точки зрения.

Итак, нарративная информация репрезентируется в тексте через своеобразный фильтр точки зрения, представляющей информацию в режиме «*фигура*» — «*фон*». Решающими в репрезентации экзистенциальных мотивов оказываются нарративные категории *пространства, времени и типа повествователя*, мы отдельно остановимся на пространственном и временном планах репрезентации точки зрения, которые организуют фон (фреймы) и способствуют выдвигению фигур (временная сцена, замедление времени дискурса, крупные планы пространственного изображения и т. д.).

Пространственный план. Для определения степени внимания и, соответственно, важности того или иного эпизода истории выделяются четыре типа деформаций или соответствий между пространством истории и пространством дискурса, которые определяются как «планы изображения»:

1) дальний план, в котором пространство истории (ПИ) бесконечно больше пространства дискурса (ПД);

2) средний план, в котором ПИ приблизительно равно или незначительно больше ПД;

3) крупный план — в нем пространство дискурса значительно больше пространства истории;

4) натуралистический крупный план: пространство дискурса бесконечно больше пространства истории (вплоть до полного исчезновения ПИ при повествовании о внутреннем мире) [3, с. 99].

Пространство истории, включающей экзистенциальные мотивы, — это, с одной стороны, метафизическое пространство, космос, с другой — пространство Самости, внутреннего Ядра. При репрезентации этого пространства в дискурсе, по логике экзистенциализма, должно возникнуть чередование, контрастное соположение противоположных пространственных перспектив и планов изображения. С одной стороны, это контраст дальнего, панорамного плана и натуралистического крупного плана внутреннего мира, если фигурой на фоне является Человек Абсурда. С другой стороны — это чередование дальнего плана, символизирующего метафизическое пространство чуждого мира, и крупного плана, характеризующегося «детальным описанием», «перечислением множества пространственных объектов, выхватываемых взглядом персонажа» [3, с. 100], если изображается мир *Моп*, вещный и бессодержательный. Это план изображения предметов мира, которые воспринимаются экзистенциальным мироощущением как равнозначное: «Лепесток розы, километровый столб у дороги или человеческая рука так же важны, как любовь, желание или как законы тяготения» [2, с. 61].

Итак, в экзистенциальном дискурсе функции крупного плана могут быть следующими:

- во-первых, он может являться вторым элементом в контрастном чередовании планов изображения, где первый элемент — панорама, часто почти вселенная;

- во-вторых, он может выступать в нулевой степени значимости и иллюстрировать принцип равнозначности, тогда как во многих художественных текстах детали, взятые крупным планом, говорят о важности объекта для «говорящего», иногда сообщают отрицательную аксиологию (например, перо в голове Шарля, замеченное Эммой Бовари). В экзистенциальном же тексте они несут значение отстраненности, непринадлежности всего вещного мира к Ядру, Самости, *Da-Sein*.

Временной план. Время дискурса при репрезентации экзистенциальных мотивов начала абсурда и мотивов, связанных с актуализацией Человека Абсурда, будет стремиться отразить жизнь его сознания, показать действие «механизмов» памяти и интуиции, а тем самым увести от традиционного «объективного» хронотопа и выдвинуть на первый план «субъективный» хронотоп длительности или памяти.

Что касается мотивов, связанных с «*Моп*», мотивов, где опускается внутренняя жизнь Человека Абсурда, время дискурса будет строиться на

основе принципиального «невыдвижения» «экзистенциальной мысли» в качестве фигуры, то есть вкупе с другими нарративными средствами будет участвовать в «обмане» реципиента.

Итак, в репрезентации экзистенциальных мотивов нарративными средствами можно выделить следующие закономерности: в парадигме экзистенциальных мотивов, построенных на основе этапов экзистенциального рассуждения, помимо градации событийности наблюдается сдвиг участников коммуникации к максимально экзегетическим полярным инстанциям, при этом с мотивами постпозиции более согласуется актуализация реципиента; в пространственном отношении наблюдается контраст дальнего, панорамного плана и натуралистического крупного плана внутреннего мира, если фигурой на фоне является Человек Абсурда и чередование дальнего плана, символизирующего метафизическое пространство чуждого мира, и крупного плана, характеризующего «детальным описанием», если фигурой становится мир «Ман»; в отношении времени можно отметить, что при выдвижении в качестве фигуры Человека Абсурда дискурс будет культивировать «субъективный» хронотоп длительности или памяти, если же повествование строится на основе мира «Ман» как фигуры, то время дискурса будет строиться на основе принципиального «невыдвижения» «экзистенциальной мысли».

Литература

1. Женетт Ж. Фигуры: Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
2. Камю А. Миф о Сизифе: Философский трактат. Падение: Повесть / пер. с фр. С. Великовского, Н. Немчиновой. СПб.: Азбука, 2007. 256 с.
3. Татару Л. В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива (на материале англоязычных модернистских текстов). М.: Изд-во МГОУ, 2009. 302с.
4. Шмид В. Нарратология. М: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Е. А. Братчикова
Балашов, Россия

ФОНОСЕМАНТИЧЕСКАЯ ФОРМА СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЕГО МЕНТАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА²⁰

Annotation: The paper focuses on the sound organization of a poetic text following the methodological paradigm known as phonosemantics and offering a theoretical consideration of phonosemantic space as a specific category of poetry, as well as the key phonosemantic means contributing to its formation. Illustrating the theoretical considerations by an analysis of samples from the Russian poetry of the early XXth century, the

²⁰ Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ.

author claims that the phonosemantic form of a poetic text is nothing else but a representation of its mental space.

Аннотация: В статье рассматривается проблема звуковой организации стихотворного текста с позиции фоносемантики. Предлагается теоретическое осмысление категории фоносемантического пространства стихотворного текста, дается характеристика фоносемантических средств, которые его формируют. На примере анализа стихотворений русских авторов начала XX века обосновывается способность фоносемантической формы текста выступать одним из средств репрезентации его ментального пространства.

Keywords: sound organization, poetic text, phonosemantics, phonosemantic space, global mental representation.

Ключевые слова: звуковая организация, стихотворный текст, фоносемантика, фоносемантическое пространство, глобальная ментальная репрезентация.

Поэзия, выжимающая «все соки из языка», по образному утверждению М. М. Бахтина [1, с. 46], давно и прочно утвердилась в качестве одного из центральных объектов исследования не только теоретиков литературы, но и лингвистов. В последнее время в связи с появлением и развитием новых научных направлений поэтический текст изучается с разных позиций в рамках когнитивной лингвистики и поэтики, психолингвистики, дискурсивной лингвистики, коммуникативной стилистики и др. Нарратология до последнего времени обходила поэтические тексты вниманием [2, с. 220]. Причиной тому, по всей видимости, служит отсутствие согласия в вопросе о нарративности лирической поэзии. По словам В. И. Тюпы, «далеко не все специалисты готовы считать нарративными драматургические и лирические тексты» [3, URL].

В понимании нарративной природы лирической поэзии мы придерживаемся концепции Л. В. Татару, представленной в ряде статей и монографий [2; 4; 5]. Ее суть кратко сводится к следующему.

По мнению ученого, целесообразно не противопоставлять прототипически нарративную и анарративную (лирическую) поэзию, а рассматривать поэтические тексты как «нечеткое множество», обладающее чертами различной степени нарративности. Критериями нарративности лирики являются: 1) наличие истории; 2) наличие повествовательной инстанции; 3) способность пробуждать в сознании глобальную ментальную репрезентацию истории. Вместе с тем данные категории имеют в поэтическом тексте свою специфику.

Так, сюжет в лирическом стихотворении может эксплицитно отсутствовать, но в нем обязательно содержатся «последовательности ментальных событий, переживаемых сознанием говорящего и представляемых с его позиции» [2, с. 225]. Лирические стихотворения создают эффект перформативной непосредственности говорения. В них рассказчик рас-

сказывает не саму историю, а то, что он «думает о случившемся». При этом «случившееся» (история), оставаясь «за кадром», никуда не исчезает, ее лишь труднее реконструировать.

Что касается модусов наррации, то в отличие от прозы лирическая поэзия характеризуется редуцированным набором опосредующих инстанций. Петер Хюн [6, URL], а вслед за ним Л. В. Татару [2, с. 226] выделяют 4 типа повествователя: 1) биографический автор; 2) абстрактный автор; 3) говорящий/нарратор; 4) протагонист (персонаж). Актуализация повествовательной инстанции осуществляется посредством языка нарратора или персонажа («голоса») и фокализации, которые служат способами выстраивания перспективы, то есть смысловой динамики.

Основополагающей же категорией, определяющей формо- и смыслообразование в тексте, является композиция, при этом «...разница между композиционной сегментацией стихотворного и прозаического текста бросается в глаза. Композиция стихотворения диктуется жанрово и особенно жестко определяется законами метра» [2, с. 221]. Специфика композиции стихотворного текста заключается в его особой, дробной сегментации. Фрагментаризация и дробность на разных нарративных уровнях — тематическом, сюжетно-структурном, стилистическом — заставляет читателя прикладывать максимум усилий для того, чтобы реконструировать глобальную ментальную репрезентацию «мира истории» и воспринять целостный смысл текста.

Обобщение работ по исследованию поэтического текста позволяет выделить его отличительные признаки: 1) специфическая композиция, обусловленная максимальной формализацией его структуры и «противоборством» главных формо- и смыслообразующих сил — метра и его нарушений (ритма), которое активизирует когнитивную деятельность читателя по реконструкции глобального ментального пространства; 2) фрагментаризация представления «мира истории», порождаемая частыми графическими и смысловыми разрывами между «кадрами фокализации»; 3) аллегоричность и ассоциативность образов, вызванные преимущественно метафорической организацией контекста и парадигматической (нелинейной) связностью разнообразных компонентов текстового и культурного пространства; 4) эмоциональная доминанта, проявляющая себя в аккумулятивном виде и находящая воплощение в категории эмотивности как способности языковых единиц разных уровней быть носителями эмоционального содержания; 5) фоносемантическая суггестивность как способность звуковой формы участвовать в смыслопорождении и смысловосприятии и усиливать эстетическое и эмоциональное воздействие на читателя.

В настоящей статье рассматривается проблема фоносемантической организованности поэтического текста и постулируется способность фо-

носемантической формы текста выступать одним из средств репрезентации его ментального пространства.

Фонетическая организация стихотворного текста становилась объектом пристального внимания ученых бесчисленное количество раз. Обилие терминов, выдвигаемых исследователями для номинации фонетических средств текста — инструментовка, оркестровка, звукообраз, фоника, звукоизобразительность, фоносемантика, фонестемика, эвфония, не говоря уже о традиционных аллитерации, ассонансе, звукописи, звукоподражании и др., впечатляет и, с одной стороны, свидетельствует об актуальности вопроса, с другой — влечет необходимость уточнения терминологического аппарата.

Обзор соответствующей литературы дает основания утверждать, что в отечественной филологической науке в изучении вопроса о закономерностях фонетической организации стихотворного текста традиционно сложились два направления — литературоведческое и лингвистическое. В рамках первого предпринимаются попытки установить зависимость звучания произведения от его идейно-тематического содержания. Для второго характерно особое внимание к звуковым оппозициям, повторам, контрастам звуков в их синтагматической цепи. Между тем, последние исследования в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы лингвистики доказали необходимость изучения текста в тесной связи с языковыми личностями его создателя и получателя. Изучением не столько структурообразующих, сколько содержательно значимых характеристик звуковой организации текста занимается фоносемантика — раздел психолингвистики, объектом исследования которого является соотношение звука и смысла в языковом сознании, эксплицирующееся в языке и речевой деятельности его носителей, в том числе в тексте [7].

Вместе с тем следует отметить, что, несмотря на большое количество работ, в которых исследуются фоносемантические особенности поэтического текста и феномен звукоизобразительности на его материале, до сих пор не существует единой теории фоносемантической организации текста. Доказательством этому может служить разнообразная терминология, используемая в отдельных исследованиях, а также отсутствие общепринятой типологии фоносемантических средств. Не углубляясь, укажем лишь, что из всего многообразия средств семантизации звука разными исследователями выбираются те, которые представляются им наиболее адекватными для решения конкретных задач.

Мы определяем фоносемантические средства как такие приемы и способы организации фонетического уровня текста, которые приобретают смысловую значимость и/или проявляют в нем изначально присущий семантический потенциал, выступая средствами формообразования и спо-

собствуя реконструкции глобального ментального пространства и восприятию целостного смысла текста. Фонетические смыслы не возникают сами по себе, они представляют собой результат восприятия звуковой субстанции реципиентом. Такие смыслы имеют двойственную природу. С одной стороны, они обусловлены фоносемантическими характеристиками, в основе которых лежат устойчивые стереотипные ассоциации тех или иных звуков со звуковыми и незвуковыми представлениями, существующие в сознании носителей языка. С другой стороны, в речевом произведении могут возникать различного рода ассоциации, порождаемые контекстуальной близостью звуковых оболочек слов на отрезках различной протяженности от отдельного словосочетания до целого текста. В этом случае звуковое соответствие влечет за собой смысловую переключку слов, стимулируя бессознательный поиск воспринимающим субъектом семантической близости слов, объединенных звуковым подобием.

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что фоносемантическая структура текста имеет не только плоскостную организацию, выраженную в системе координат горизонтали и вертикали, но и пространственную, то есть обнаруживает параметр глубины, который выявляется при рассмотрении звукоизобразительных качеств фонетических единиц текста, актуализирующих весь спектр связанных со звуками значений. В связи с этим при обращении к изучению звуковой формы стихотворного текста мы предлагаем оперировать категорией фоносемантического пространства, которое выходит за пределы текста и включает человеческий фактор, поскольку аккумулирует не только пространство самого текста как физического объекта (т. е. линейную последовательность фонетических единиц), но и ментальное пространство как совокупность смыслов, актуализированных фонетическими структурами в мышлении реципиента.

В соответствии с критерием устойчивости звуко-смысловых корреляций в языковом сознании носителя языка такие фонетические структуры можно разделить на узуальные — звукоподражание и звуко-символизм, основанные на изначально присущих фонетическим единицам звукоизобразительных свойствах, и контекстуальные — анаграммирование/звуковой лейтмотив, паронимическая аттракция, рифма, базирующиеся на обусловленных контекстом семантических связях, вызванных теми или иными особенностями фонетического структурирования.

Рассмотрим фоносемантические средства, в основе которых лежит ингерентная способность звуков передавать значение. Изобразительные качества звука, обусловленные его природными акустико-артикуляционными характеристиками, реализуются в двух формах — звукоподражании и звуко-символизме, различие между которыми заключается в характере лежащего в основе номинации признака денотата. В основе звукоподра-

жательных лексических единиц лежит акустический мотив наименования, в то время как звуко-символическая подсистема содержит слова, примарно мотивированные «незвуком», то есть в основу номинации могут быть положены признаки объектов, воспринимаемые в любой сенсорной модальности человека (кроме слуховой) [8, с. 88]. Другими словами, в звукоподражаниях актуализируется способность фонетических единиц к отображению и воспроизведению звучаний окружающей среды (как живой, так и неживой) и человека. В звуко-символической лексике проявляется способность звуков речи репрезентировать незвуковые признаки объектов действительности — зрительные, осязательные, вкусовые, гравитационные, температурные, эмоциональные и др.

Как показывает анализ корпуса стихотворений разных авторов начала XX века, звукоизобразительные лексические единицы достаточно часто употребляются в поэтических текстах. В качестве примера можно привести стихотворение Ф. Сологуба «Чертовы качели», в котором звукоизобразительная лексика является одним из средств создания яркого мистического образа качания на качелях, отражающего авторское восприятие жизни человека как жалкой игрушки в руках бесовских сил:

Доска **скрипит** и **гнется**,

О сук тяжелый **трется**

Натянутый канат.

Снует с протяжным **скрипом**

Шатучая доска,

И черт **хохочет** с **хрипом**,

Хватаясь за бока.

В тени косматой ели

Визжат, **кружась** гурьбой:

— Попался на **качели**,

Качайся, черт с тобой!

Звукоподражательные и звуко-символические единицы способствуют полирецепторному восприятию образа, активизируя разные модусы перцепции, делая не вещественное вещественным, видимым, осязаемым, заставляя читателя ощутить движение, услышать звучания, визуализировать действия и, таким образом, реконструировать глобальную ментальную репрезентацию «мира истории».

Однако, на наш взгляд, большую эстетическую ценность и смыслообразующий потенциал представляют собой такие случаи фонетического структурирования текста, когда звукоизобразительный характер обнаруживается не у отдельных лексем, а у фрагмента текста или целого стихотворения благодаря особой системе повторов звуков и звукокомплексов. При количественном накоплении на отрезке текста частотно употребляе-

мые звуки выступают в качестве звуковых доминант, несущих определенный семантический потенциал. В целом наблюдение над звуковой организацией поэтических текстов русских и английских авторов позволяет сделать вывод, что в сознании носителей языка существуют определенные звукоизобразительные модели, проявляющиеся в постоянном использовании тех или иных звуков для создания конкретных образов. Их строение определяется, с одной стороны, общими закономерностями психофизиологического восприятия, а с другой — специфическими особенностями того или иного языка и различиями в речевом опыте его носителей.

Так, взрывные согласные употребляются разными авторами для воспроизведения ударов и вызывают ассоциации с чем-то резким, прерывистым, коротким, твердым, сильным. В следующем примере из стихотворения А. Блока «Проклятый колокол» повтор смычных [п], [б], [к], [т], [д] в комбинации с латеральным [л] поддерживает семантику звукоподражательных лексем (*бил, колокол*) и имитирует колокольный звон:

А над болотом проклятый звонарь

Бил и будил колокольную медь.

В час угрюмого звона я **был**

Под стеной, средь болотной травы.

Накопление спирантов и аффрикат способствует отображению различного рода длительных свистящих шумов и ассоциируется с тихим движением, дуновением и продолжительностью. Щелевые согласные [с], [ш] и аффрикаты [ч], [ц] в стихотворении И. Бунина «Октябрьский рассвет» воспроизводят шелест листьев, травы и шуршание камышей и на фоносемантическом уровне закрепляют образ уходящей тихой ночи:

Ночь побледнела, и **месяц** садится

За реку красным серпом.

Сонный туман на лугах **серебрится**,

Черный камыш отсырел и дымится,

Ветер **шуршит** камышом.

Латеральный сонант [л] часто используется поэтами для создания слухового образа каплюющей воды и создает ощущение света, мягкости, легкости, ровной, гладкой поверхности, плавного движения. Например, в стихотворении Вяч. Иванова «Весенняя оттепель» его повтор с последующим гласным имитирует звук капли и способствует возникновению ассоциаций с ярким светом, радостью, весельем:

Ленивым золотом текло

Весь день и капало светило,

Как будто влаги не вместило

Небес прозрачное стекло.

И **клочья** хмурых облак, тая,

Кропили пегие луга.
Смеялась влага золотая,
Где млели бледные снега.

Повторение заднеязычных согласных [к], [г], [х], а также дрожащего [р] воспроизводит голосовые гортанные звуки, громкие низкие шумы, вызывая ассоциации чего-то быстрого, громкого, энергичного, агрессивного, сильного, как в нижеследующих строках из стихотворения И. Северянина «Слава»:

Я знаю **гром** **рукоплесканий**
Десятков **русских городов**,
И упоение **исканий**,
И **торжество** моих стихов!

В фоносемантическом пространстве вышеприведенных стихотворений изобразительные свойства звуков актуализируются одновременно в виде звукоподражания и звукоимволизма. В основе звукоизобразительности лежит когнитивный механизм ассоциации [9, с. 13] и универсальный психофизиологический механизм синестэмии [8, с. 77], представляющий собой присущие перцептивной деятельности человека различного рода взаимодействия между ощущениями разных модальностей и между ощущениями и эмоциями. Именно синестэмия обуславливает возможность перехода от чисто акустических характеристик стимула (высота, интенсивность), находящихся в прямой зависимости от акустико-артикуляционных параметров звука, к характеристикам другой модальности ощущений (например, размер, форма) или к более сложной модальности когнитивного и эмотивного опыта (например, оппозиция «хороший/плохой», «сильный/слабый»).

Контекстуальные средства фоносемантизации в фоносемантическом пространстве текста участвуют в формировании смыслов, индуцируемых повторами отдельных звуков, звукокомплексов или целых звуковых оболочек слов в определенном фонолексическом контексте, способствующими установлению ассоциативных связей между лексемами, в состав которых они входят, и образующими ассоциативно-смысловое поле текста [10].

Такие звуко-смысловые ряды могут охватывать различные структурные единицы и части поэтического текста. В частности, на семантическом притяжении в тексте двух (иногда более) близкозвучных слов основано явление паронимической аттракции, при котором семантические структуры этих слов взаимопроникают друг в друга, усиливая общие, пересекающиеся семы и порождая дополнительные смыслы либо, напротив, вызывая эффект их противопоставления: Быть как **стебель** и быть как **сталь** / В жизни, где мы так мало можем (М. Цветаева «Легкомыслие! —

милый грех...»); Два солнца стынут, — о господи, пощади! / Одно — на небе, другое — в моей груди (М. Цветаева «Два солнца стынут...»); И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось (И. Анненский «Смычок и струны»); Мой взор мечтанья оросили: / Вновь — там, за башнями Кремля - / Неподражаемой России / Незаменяемая земля. ... Мечты! Вы — странницы босые, / Идущие через поля, - / Неповергаемой России / Неизменяемая земля! (И. Северянин «Стихи о Москве»); Мясо болело, гнило и превращалось в массу / Смордного разложения, свойственного мясным (И. Северянин «Поэза „Villa Mon Repos“»); Есть в русской природе усталая нежность, / Безмолвная боль затаенной печали (К. Бальмонт «Безглагольность»); Теплый ветер вихревой... / Топит, топчет снег отталый, / Куролесит, колесит, / Запевалой голосит (Вяч. Иванов «Март»). Контекстуальная близость сходнозвучных слов, поддержанная необходимой «теснотой ряда» (Ю. Н. Тынянов), приводит к тому, что в сознании реципиента лексемы как бы «нанизываются» на общий фонетический стержень, при этом происходит переосмысление семантики слов, входящих в паронимическое сочетание, за счет усиления одних сем и приглушения других.

Лексические единицы звукоассоциативного ряда могут группироваться в пределах обозримого сегмента поэтического текста или всего стихотворения, способствуя выделению ключевых слов и фиксируя на них внимание читателя. Часто это имеет место в случае анаграммирования и анафонии (звукового лейтмотива) как полного или неполного воспроизведения звукового состава ключевого слова. Например, в стихотворении К. Бальмонта «Осень» звуки слова, вынесенного в заголовок, дублируются в звуковом составе других слов, тем самым мотивируя семантическое сближение лексем *осень* и *сон* и соответствующих им концептов:

Солнце реже смеется,
Нет в цветах благовонья.
Скоро Осень проснется
И заплачет спросонья.

Анафонические и анаграмматические структуры часто маркируют имена собственные. Например, в стихотворении И. Северянина «Слова солнца» фономысловые ассоциаты к лексеме *Россия* рассредоточиваются в фоносемантическом пространстве целого текста:

Много видел я стран и не хуже ее —
Вся земля мною нежно любима.
Но с Россией сравнить?.. С нею — сердце мое,
И она для меня несравнима!

Ярким примером лейтмотивной звукосемантизации является еще одно стихотворение И. Северянина «Десять лет». В нем каждая строфа отмечена

на повторением тех звукокомплексов и звуков, которые входят в состав конкретизирующего определения к слову *лет*. В первой строфе, где акцентируются *десять грустных и страшных лет*, заметно возрастает употребление звуков [с], [т], [р], [у], [ш], [щ]. Во второй строфе нагнетание звуков [ш], [щ], [т], [р], [ж]актуализирует определения *тяжких и грозных*.

Десять лет — **грустных** лет! — как заброшен в приморскую глушь я.
Труп за трупом духовно родных. Да и сам полутруп.

Десять лет — **страшных** лет! — удушающего равнодушья
Белой, красной — и розовой! — русских общественных групп.

Десять лет! — **тяжких** лет! — обескрыливающих лишений,
Унижений щемящей и мозг шеломящей нужды.

Десять лет — **грозных** лет! — сатирических строф по мишени,
Человеческой бесчеловечной и вечной вражды.

Десять лет — **странных** лет! — отреченья от многих привычек,
На теперешний взгляд — мудро-трезвый, — **ненужно дурных...**

Но зато столько ж лет рыб, озер, перелесков и птичек
И встречанья у моря ни с чем не сравнимой весны!

Но зато столько ж лет, лет невинных, как яблоней белых
Неземные цветы, вырастающие на земле,

И стихов из души, как природа, свободных и смелых,
И прощенья в глазах, что в слезах, и — любви на челе.

Это стихотворение было написано в 1927 году в вынужденной эмиграции, в так называемый «классический период» творчества поэта, для которого характерен отказ от нарочитого приема и подчеркнутой эстетизации объекта в пользу внутренней глубины, поиск высшей степени красоты в природно прекрасном, актуализация эстетического значения в подтексте, композиции, интертекстуальных связях [11]. В фоносемантическом плане «Десять лет» — это яркий пример воплощения в жизнь одного из лозунгов эгофутуристов: «Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы» [12, с. 384]. Ю. А. Ахмедова поясняет: «Под «ассонансами» И. Северянин понимает созвучие, повтор гласных или согласных звуков, под «диссонансами» — сочетание звуков, вызывающих ощущение несогласованности» [13, с. 154]. В данном стихотворении удачно комбинируются разнообразные фоносемантические эффекты, однако в отличие от более ранних экспериментов (напр., стихотворение «Лунные блики» [12, с. 28]) в стихотворении «Десять лет» фоносемантическая форма является естественной и необходимой оболочкой его концептуального содержания, «истории», которая, хоть и остается «за кадром» — разлука с родной страной и вынужденное пребывание на чужбине, но вос-

принимается читателем, поскольку вызывает зафиксированные в тексте изменения в мировосприятии и мироощущении лирического героя, в его ментальной модели мира.

Высокий эмоциональный накал в стихотворении достигается при помощи целой конвергенции приемов — многочисленных тире, восклицательных знаков, нарушений метрической схемы, употреблении эмотивов с отрицательной семантикой в первой половине и положительной — во второй, отсутствия глаголов и преимущественном использовании номинативных конструкций, а также его звуковой организации, которая поддерживает композиционное членение текста на две части, разделенные многоточием в конце 10 стиха. Фоносемантическое пространство стихотворения формируется не только посредством уже упомянутых нами анафонических структур, но и с помощью многочисленных аллитераций, ассонансов, паронимических конструкций, а самое главное — посредством накопления звуков, обладающих определенной эмоционально-оценочной значимостью в сознании носителей языка. В первой части стихотворения это главным образом заднеязычные гласные и согласные, аффрикаты, свистящие и шипящие звуки, которые в целом воспринимаются носителями русского языка как негативно окрашенные, во второй — сонорные и переднеязычные гласные, характеризующиеся положительной коннотацией в сознании реципиентов.

В целом следует подчеркнуть, что анализ корпуса стихотворений разных англоязычных и русских авторов начала XX века показывает, что звуковое оформление стихотворного текста произвольно и неслучайно. При этом фоносемантическое пространство, будучи универсальной категорией поэтического текста, тем не менее уникально в каждом конкретном стихотворении. Очевидно, что его структура зависит от темы, эмоционально-смысловой доминанты, идиостилевых особенностей поэта и от той «истории», которая лежит в основе стихотворения.

Подведем итог. Фоносемантическое пространство формируется через установление семантической значимости там, где имеет место определенное структурирование фонетического уровня текста, то есть фоносемантическое пространство — это сущность восприятия экспрессивного качества звучащего события, результат переработки и оценки звуковой субстанции воспринимающим сознанием. При этом звуковая форма стихотворного текста значима не сама по себе, а в той мере, в какой она провоцирует когнитивную деятельность читателя по реконструкции целостного смысла текста.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

2. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. М.: ЛЕНАНД, 2011. 288 с.
3. Тюпа В. И. О границах нарратологии. URL: http://papusha.at.ua/tiupar_o_granicax_narratologii.doc (дата обращения: 15.10.2012).
4. Татару Л. В. Нарративный ритм как когнитивная модель: проза и поэзия. Теоретические основы и анализ. Palmarium Academic Publishing, 2012. 288 с. Гл. 3.
5. Татару Л. В. Нарративный анализ лирической поэзии (Стихотворение А. С. Пушкина «Нет, я не дороже мятежным наслаждением») // Новый филологический вестник. № 4(19). М., 2011. С. 102—110. URL: www.academia.edu/2001785/2011 (дата обращения 11.10.2012).
6. Huhn P., Sommer R. Narration in Poetry and Drama // The Living Handbook of Narratology. Hamburg University Press. URL: http://hup.uni-hamburg.de/lnh/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama (дата обращения: 22.09.2012).
7. Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. 3-е изд., перераб. и допол. М.: Лабиринт, 2001. 303 с.
8. Воронин С. В. Основы фоносемантики. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1982. 244 с.
9. Прокофьева Л. П. Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное. Саратов: Изд-во Саратов. медицинского университета, 2007. 280 с.
10. Казарин Ю. В. Проблемы фоносемантики поэтического текста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. 172 с.
11. Матвеева Е. Н. Коммуникативно обусловленное эстетическое значение слова в поэзии (на материале поэзии Игоря Северянина): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Благовещенск, 2008. 18 с.
12. Северянин И. Стихотворения и поэмы. 1918—1941. М.: Современник, 1990. 493 с.
13. Ахмедова Ю. А. Идиостиль сонетов И.-Северянина из цикла «Медальоны»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2008. 26 с.

А. А. Джундубаева
Алматы, Казахстан

КАТЕГОРИЯ СОБЫТИЯ В НАРРАТИВНОМ ДИСКУРСЕ (РАССКАЗ АНАТОЛИЯ КИМА «НЕВЕСТА МОРЯ»)

Annotation: The article deals with the category of event, defined as a decisive turn, a surprising point in the plot, which constitutes its narrativity. The author concentrates on the so called double eventfulness — the concept treated differently by M. Bakhtin, V. Tyupa and V. Shmid. An attempt is made to correlate the views of these scholars on eventfulness, basically around the concepts of «a referent event» and «a communicative event». An analysis of the story «The Fiancée of the Sea» by Anatoly Kim demonstrates how this concept can be applicable for a new, contextual interpretation.

Аннотация: В настоящей статье анализируется категория события, понимаемая как решающий поворот сюжета, определяющий его «повествовательность». Исследование строится с учетом теории двойкой событийности нарратива, по-разному представленной в работах М. Бахтина, В. Тюпы и В. Шмида. В статье

предпринята попытка соотнесения взглядов указанных ученых на событийность, основной вывод связан с понятиями «референтное и коммуникативное события» (В. И. Тюпа). Практическая апробация результатов такого соотнесения представлена на примере анализа рассказа Анатолия Кима «Невеста Моря».

Keywords: narrator, a referent event, a communicative event.

Ключевые слова: нарратор, референтное событие, коммуникативное событие.

Приступая к анализу конкретного произведения, следует активизировать одно из ключевых для теории наррации понятие *события*. И принципиальной здесь является *двойкая событийность* нарратива. В свое время об этом писал еще М. Бахтин: «Перед нами два события, — *событие, о котором рассказано* в произведении, и *событие самого рассказывания* (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [1, с. 403—404].

В. И. Тюпа говорит о *референтном и коммуникативном* событиях [2, с. 8]. Под первым он имеет в виду некоторую историю, или фабулу, под вторым — дискурс по поводу этой истории. При совмещении теории события современного нарратолога с теорией события М. М. Бахтина можно обнаружить соотнесенность референтного события в понимании В. И. Тюпы с «событием, о котором рассказано в произведении» М. М. Бахтина, и коммуникативного события с «событием самого рассказывания».

Следующую терминологическую параллель можно провести между работой В. И. Тюпы и работой другого современного ученого — В. Шмида [3, с. 81]. В изображаемом мире художественного произведения немецкий нарратолог выделяет два плана: «*план повествуемой истории, или диегесиса, и план повествования, или экзегесиса*» [3, с. 81].

Коррелируя его теорию с теорией М. М. Бахтина и В. И. Тюпы, получим две своего рода терминологические цепочки:

Терминологическая корреляция

№	М. М. Бахтин	В. Тюпа	В. Шмид
1	событие, о котором рассказано в произведении	референтное событие — некоторая история, или фабула	план повествуемой истории — диегесис
2	событие самого рассказывания	коммуникативное событие — дискурс по поводу этой истории	план повествования — экзегесис

В предпринятом нами исследовании мы будем оперировать терминами, указанными в данной таблице, а также возьмем на вооружение определения двух инстанций, важных для понимания теории диегесиса и экзегесиса В. Шмида: *повествующее «я»* и *повествуемое «я»* [3, с. 82].

Исходя из представленной выше таблицы, *повествующее «я»* связано с планом повествования — коммуникативным событием; *повествуемое «я»* — с планом повествуемой истории — референтным событием. Возможность функционирования в качестве той и другой инстанции свойственно, по теории В. Шмида, *диегетическому* нарратору, выступающему в экзегесисе как *субъект* повествования, в диегесисе — как *объект* повествования [3, с. 82]. В отличие от него *недиегетический* нарратор функционирует только как повествующий субъект в плане повествования.

Иными словами, в нашем понимании, диегетический нарратор участвует и в референтном, и в коммуникативном событиях нарратива, а недиегетический — лишь в коммуникативном — событии самого рассказывания.

Отметим, что, относя диегетического нарратора «к повествуемому миру» [3, с. 82], В. Шмид, тем не менее, указывает, что «в повествуемый мир входит только более раннее повествуемое «я» нарратора» [3, с. 83]. Следовательно, повествуемое «я» предшествует повествующему «я», а референтное событие предшествует коммуникативному. Таким образом, событие, о котором рассказано в произведении, — первично, а событие самого рассказывания — вторично.

Соотнесенностью этих двух событий и выполняемой в них ролью нарратора обусловлены особенности нарративного дискурса произведения. Исследуем практическое преломление теоретического аспекта двойкой событийности нарратива на материале рассказа Анатолия Кима «Невеста Моря» [4, с. 46].

Рассказ открывается словами: «В городе ее прозвали Невестой Моря. Она была матерью пятерых детей, которых подняла одна, — муж угодил в тюрьму еще в сорок седьмом году. Видно, очень любила она своего мужа, потому и дети у нее вышли все хороши собою <...>. Чтобы прокормить детей, пока они были малы, а хозяин мыкал горе где-то в далеких краях, женщина много лет собирала съедобные раковины и морскую капусту, и за эту океанскую снедь недосужие соседки расплачивались чем могли, делая время от времени ей разные подношения» [4, с. 46].

В приведенном фрагменте можно выделить два события нарратива: референтное — история жизни главной героини, и коммуникативное — дискурс по поводу этой истории. Объектом дискурса выступает героиня — Невеста Моря, субъектом дискурса — *имплицитный* нарратор, пользуясь определением В. Шмида [3, с. 68]. На его имплицитность указывает обезличенность и повествование в форме 3-го лица. Он никак не представлен

читателю, хотя его коммуникативная функция, его присутствие в коммуникативном событии нарратива весьма ощутимы в произведении.

При этом осведомленность, с которой нарратор сообщает факты из жизни героини, на наш взгляд, ставит вопрос о его участии и в референтном событии нарратива — в повествуемой истории, или в диегесисе произведения.

Постановка такого вопроса идет вразрез с теорией В. Шмида, так как с точки зрения формальных признаков, выделяемых им, данный нарратор является недиегетическим. Он функционирует только лишь в плане повествования, не повествует о себе самом, а повествует исключительно «о других фигурах» [3, с. 82], а это, по замечанию немецкого ученого, — признак экзегесиса. Тем не менее, мы позволим себе поставить вопрос о присутствии недиегетического нарратора в референтном событии нарратива, а, следовательно, и в диегесисе изображаемого мира.

Обратимся к следующему эпизоду в рассказе: «Но иногда им пришлось все-таки встречаться и перекинуться несколькими словами, а в праздники или выходные дни и посидеть вместе за одним столом. И всегда, если муж обращался к ней, глаза и все лицо Невесты Моря молодо сияли, она улыбалась сдержанно, радостно, и обычная глубокая поволока печали, сквозь которую смотрели на мир ее длинные черные глаза, на миг исчезала» [4, с. 53].

Описание ситуации из жизни главной героини подано в таких подробностях, словно нарратор присутствовал при этой ситуации и передает теперь свой личный взгляд на увиденное, хоть и не признается нам в этом напрямую. Можно также предположить, что некое лицо, знакомое с Невестой Моря, но не названное в произведении, поведало историю героини нарратору. Однако детали, с которыми описано изменение внешнего и внутреннего состояния Невесты Моря, говорят, как нам кажется, в пользу первой версии: «глаза <...> молодо сияли», «обычная поволока печали <...> исчезала». Слово «обычная» свидетельствует еще и о длительности знакомства героини и повествующего о ней субъекта.

Исходя из этого, полагаем, что изначально нарратор все же присутствовал в диегесисе произведения в качестве неактивного, *имплицитного* персонажа. Здесь важно учесть следующее замечание В. Шмида: «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» [3, с. 83].

Согласуя это утверждение с нашей версией, предположим, что, став этим самым «вторичным нарратором», повествующий субъект как бы забыл о своем, так сказать, актерском прошлом. Другими словами, став

участником, а, по сути, инициатором коммуникативного события, нарратор предпочел умолчать о своем участии в референтном событии, - повествуящее «я» лишило жизни повествуемое «я».

В результате при отдаленном рассмотрении мы видим образ действительно недиегетического нарратора, существование которого «ограничивается планом повествования» [3, с. 82]. При более внимательном же исследовании обнаруживается, пусть и не представленное эксплицитно, но довольно очевидное, присутствие его в повествуемой истории в качестве неназванного, скрытого персонажа. Назовем этого субъекта повествования в его донарраторской ипостаси *имплицитным актором*, в роли которого, как нам кажется, он и участвует в референтном событии.

В случае отрицания такого предположения следует признать нарратора неким фантомом со сверхчеловеческими способностями и в доказательство привести тезис В. Шмида о том, что «нарратор может действовать как всеведущая, вездесущая, богоподобная инстанция, свойствами которой не может обладать человек» [3, с. 66].

Учитывая и формальную, и содержательную сторону нарратива, мы допускаем актуальность обеих версий. Так, подтверждением версии об имплицитном акторе может служить диалог героини с ее подругой:

— Скажите, сестра Чен, для чего нам небо дает детей?

— Для божественной радости, полагаю, сестрица.

— Нет, вы ошибаетесь, хотя слова ваши высоки, как вечные горы, — возражала Невеста Моря, покачивая головой. — Для того дети, чтобы мы еще крепче запутались в сетях судьбы. <...> — Так Ради чего мы проливаем материнскую кровь и слезы?

— Ради того, наверное, чтобы любовь блаженствовала на земле, — чуть дыша, отвечала Чен и сплевывала на землю горькую табачную слюну.

— Любовь... Что—то я позабыла о ней. Давненько! Любовь, сестра Чен, скорее всего силки, куда мы попадаем, чтобы из нас вышли дети. — И тут Невеста Моря прищелкнула пальцами. — Любовь разулась, вот как мы с вами, и на сопку убежала, вот где теперь наша любовь, сестрица [4, с. 53].

Доскональная передача слов и поведения персонажей во время их диалога подразумевает молчаливое присутствие третьего персонажа, которого нарратор лишает материального воплощения с целью принципиального изображения «чистого» диалога между ключевыми фигурами произведения.

Версия о вездесущности, богоподобности нарратора подтверждается следующим фрагментом: «Ночью в своей каморке Невеста Моря все еще додумывала свой разговор с названной сестрой. / На земле так прозрачно и далеко видно, и людям так легко найти друга — увидеть и полюбить. Но прозрачность эта обманчива — на дне моря всегда темно, хотя мор-

ская вода тоже прозрачна. Любовь насылается на людей властью неба, а расплачивается за нее сам человек — тревогами, болью, безутешными утратами, смертью. / Что ж, это достаточная цена за любовь, так пускай же она свершится за эту цену. / И, придя к такой мысли, старая женщина успокоилась» [4, с. 54—55].

Косой линией мы отметили границу между коммуникативным событием с предшествующим ему референтным событием и коммуникативным событием, не имеющим под собой референтную основу. В последнем, начинающемся словами: «На земле так прозрачно и далеко видно», — и завершающемся словами: «а расплачивается за нее сам человек — тревогами, болью, безутешными утратами, смертью», — определенно наблюдается оторванность повествования нарратора от повествуемой им истории жизни Невесты Моря.

При всей имитируемой здесь трансляции мыслей героини, очевидно, что объектом повествования становится уже не она, а человек вообще, т. е. коммуникативное событие предстает в данном случае исключительно как акт повествования, не имеющий отношения к жизни единичной героини.

Следовательно, там, где коммуникативное событие теряет свою связь с предшествующим ему референтным событием, повествование приобретает философский, концептуальный характер.

Со слов, поданных в виде косвенной речи Невесты Моря: «Что ж, это достаточная цена за любовь, так пускай же она свершится за эту цену» [4, с. 55], — наблюдается момент возврата референтной основы повествованию, которая становится ощутимой в заключительных словах данного фрагмента: «И, придя к такой мысли, старая женщина успокоилась» [4, с. 55].

Референтное событие нарратива обеспечивает, таким образом, повествованию пространственно-временную определенность, связанную с жизнью конкретных персонажей произведения. Отсутствие референтной основы ведет к утрате этих ориентиров, а отсюда — к вневременности, универсальности сказанного нарратором в коммуникативном событии.

В этой универсальности мы усматриваем присутствие автора в тексте. Там, где речь идет об абстрактном, общем, всечеловеческом он использует образ нарратора для демонстрации собственной позиции. Повествуемая нарратором история служит, таким образом, своего рода обрамлением авторской концепции жизни и человека. Иными словами, референтное событие дает автору возможность через как бы реальную историю жизни конкретной героини выразить в коммуникативном событии свою собственную позицию.

Отсюда следует, что референтное событие нарратива связывает нарратора с героиней рассказа, коммуникативное событие связывает нарратора

с автором. Коммуникативное событие, являясь рефлексией на референтное событие, шире него, т. к. помимо истории Невесты Моря включает в себя опыт самого автора, демонстрируемый в высказываниях нарратора.

Резюмируем сказанное словами В. И. Тюпы: «Эта нарративная грамматика текста (или, традиционно выражаясь, организация сюжета как единственно адекватного, «авторизованного» изложения фабулы) манифестирует «облеченное в молчание» (Бахтин) присутствие в произведении автора, связывающего коммуникативное и референтное события рассказа в неразрывное единство повествовательного целого» [2, с. 36].

Таким образом, оба события нарратива как две составляющие единого повествовательного целого выполняют в исследованном нами рассказе Анатолия Кима «Невеста Моря» определенную функцию: в референтном событии излагается история жизни конкретного человека с его сомнениями и поиском смысла жизни, в коммуникативном событии автор выводит собственную концепцию жизни и смысла человеческого бытия.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
2. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). // Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
3. Шмид В. Нарратология // Языки славянской культуры. М., 2003. 312 с.
4. Ким А. Невеста Моря. Рассказы. Роман. М., 1987. 544 с.

*А. Е. Ефименко
Ланьчжоу, КНР*

ДВУЧЛЕННОСТЬ ДИСКУРСА И ЦЕЛЬНОСТЬ НАРРАТИВА В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6»

Annotation: Anton Chekhov's short story *Ward No. Six* discursive and narrative structures are analyzed in this article. The first, explicit communicative part of the story discourse (chapters 1—10) is marked by the time lapse between the story time and the narration time. An analysis of the first explicit communicative part of the discourse reveals the narration moment of the story. The *Ward No. Six* discourse of the second part shifts to the implicit narrator's register without marking the narration moment. Nevertheless, the narrative and the discursive structures of *Ward No. Six* produce an impression of wholeness and complete unity. We assume that this unity is reached not so much by the discursive but rather by the narrative techniques, namely by the system of common motifs piercing both parts and securing their close semantic connection.

Аннотация: В статье анализируются дискурсная и нарративная структуры повести А. П. Чехова «Палата № 6». Первая, эксплицитно-коммуникативная половина дискурса повести (главы с 1-й по 10-ю) отмечена маркированием временной дистанции между временем диегезиса, т. е. излагаемых событий, и временем наррации, т. е. временем рассказывания о них. Путем анализа этой эксплицитно-

коммуникативной части дискурса выявляется момент его наррации. Дискурс второй половины повести ведется в режиме имплицитного нарратора, т. е. без маркирования момента наррации. Тем не менее, нарративная и дискурсная структуры «Палаты № 6» оставляют впечатление цельности и полного единства. Высказывается предположение, что эта цельность достигается не дискурсными, а нарративными механизмами, а именно системой единых мотивов, пронизывающих обе части и обеспечивающих их тесную семантическую связанность.

Keywords: discourse structure, narrative, narration time, connected motifs system.

Ключевые слова: дискурсная структура, нарратив, время наррации, система связанных мотивов.

В «Палате № 6» А. П. Чехова из 19 глав приблизительно половина дискурса всей повести (главы с 1 по 10) ведется в режиме аналепсиса, с маркированием эксплицитным нарратором временной дистанции между временем диегезиса, т. е. событий, и временем наррации, т. е. временем рассказывания о них [См. об этом: 1, с. 64—65; 2, с. 81]. Большая половина этой части, а именно главы 1 — 8, играет в фабуле роль очень развернутой экспозиции, *Vorgeschichte*, а фрагмент диегезиса последних двух ее глав, 9-й и 10-й, изображающих знакомство доктора Андрея Ефимыча с душевнобольным Иваном Дмитричем, выполняет функцию завязки истории. После этого фрагмента и нарратор, и наррация перестают эксплицитроваться и, следовательно, нарратор становится из эксплицитного имплицитным [Ср.: 2, с. 67—69].

Однако где же в дискурсной структуре появляются указатели момента времени наррации?

Легко заметить, что наррация глав 1—5 ведется из хронотопа «теперь»: «Набожности он (Андрей Ефимыч — А. Е.) не проявлял и на духовную особу в начале своей карьеры походил так же мало, как теперь» [3, с. 263]. К какому времени относится это «теперь»? В начале 1-ой главы, в первом ее предложении, описывая больничный флигель, в котором находится палата № 6, нарратор говорит, что он окружен «целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли» [3, с. 253] — типичными русскими растениями начала лета. С другой стороны, тот же эксплицитный нарратор передает слух о том, что доктор Андрей Ефимыч стал регулярно посещать палату № 6 «недавно» » [3, с. 263]. После этого в тексте следует развернутая характеристика доктора (главы 5—7) и подробное ретроспективное сценическое повествование о знакомстве доктора с Иваном Дмитричем (глава 9), которое состоялось «в один из весенних вечеров, в конце марта» [3, с. 274], после чего, в начале главы 11, еще раз указывается, что «доктор стал ходить во флигель каждый день». Именно здесь нарратор вводит вторичное указание на ту же самую информацию о «слухе»: «Скоро по больнице разнесся слух, что доктор Андрей Ефимыч стал посещать палату № 6» [3, с. 284].

Из этих «календарных» указаний эксплицитного нарратора следует, что временной момент наррации, обозначенный им как «теперь», — это конец весны — начало лета изображаемого года, скорее всего, май — июнь. Именно в это время и происходит своего рода «экскурсия» эксплицитного нарратора по палате № 6, заполняющая диегезис 1-й и 4-й глав. Именно здесь в диегетическое поле вводится Иван Дмитрич, к которому уже многократно ходил доктор Андрей Ефимыч, но читатель об этом пока не знает, так как рассказ об этих посещениях и о том, к чему они в конце концов привели доктора, припасен нарратором для второй, имплицитной, половины его дискурса.

Фразами на стыке 4 и 5-й глав: «Недавно по больничному корпусу разнесся довольно странный слух. / Распустили слух, что палату № 6 будто бы стал посещать доктор. / Странный слух!» [3, с. 263] наррация и история сомкнулись — подобно тому как это происходит, согласно Женетту, в финале «Манон Леско»: «Когда де Грие, достигнув конца своего повествования, заявляет, что он недавно приплыл из Нового Орлеана в Гавр, а затем из Гавра в Кале, к брату, который ждет его в нескольких милях от города, то временная (и пространственная) дистанция, отделяющая до тех пор сообщаемое действие от нарративного акта, последовательно уменьшается и, наконец, в финале сводится к нулю: повествование пришло к *здесь и сейчас*, а история соединилась с наррацией» [*Курсив автора*: 1, с. 238].

Существенное отличие дискурса «Палаты № 6» от дискурса «Манон Леско» в том, что у Чехова этот прием использован не как знак завершения сюжета, а, напротив, как знак начала его развертывания. Ведь смык наррации и истории происходит в дискурсной структуре в момент ввода в диегезис завязки фабулы, которой выступает событие знакомства доктора с Иваном Дмитричем и начала их своего рода дружбы. Сообщение об этих действиях доктора, являющихся в семантическом плане информацией о его переходе через границу разрешенного, в плане дискурса является знаком позволения нарратору как эксплицитированной дискурсной инстанции исчезнуть. Перестает манифестироваться и наррация как акт рассказывания. Все последующие события фабулы: подслушивание вторым доктором больницы Хоботовым одного из разговоров Андрея Ефимыча с Иваном Дмитричем, происходящее в конце июня («Однажды, это было уже в конце июня...») [3, с.285]; «комиссия... для освидетельствования... умственных способностей» Андрея Ефимыча, имеющая место в августе («В августе Андрей Ефимыч получил от городского головы письмо с просьбой пожаловать по очень важному делу») [3, с. 286]; принуждение его к отставке, вероятно, в сентябре («Через неделю [после «комиссии» — А.Е.] Андрею Ефимычу предложили отдохнуть, то есть

подать в отставку») [3, с. 289]; навязанное ему затем Михаилом Аверьянычем бесцельное путешествие в Москву, Петербург и Варшаву, заканчивающееся в ноябре («Когда приятели вернулись в родной город, был уже ноябрь и на улицах лежал глубокий снег» [3, с. 292] — все они обеспечивают сюжетосложение и, как видим, старательно снабжаются нарратором достаточно точными датировками, но ни акт их наррации, ни сам нарратор уже эксплицитно не проявляются.

Вся вторая половина дискурсной структуры повести (главы с 11-й по последнюю, 19-ю) характеризуется тем, что указанной временной дистанции между моментом наррации и временем диегезиса больше не обнаруживается, благодаря чему «создается иллюзия непосредственного протекания действия» [1, с. 186], а повествование «обращено вперед от прошедшего», а не «назад от настоящего», как в экспозиционных главах (терминология, указанная в [1, с.186, со ссылкой на А. Мендилоу]. В. М. Маркович, описывая эту смену коммуникативных позиций нарратора, дает ей следующее короткое, но глубокое объяснение: «Конструктивная активность повествователя уступает роль главного динамического фактора саморазвитию событийной истории» [4, URL]. Если ввод в диегезис, его *Vorgeschichte*, осуществлялся благодаря помощи эксплицированного рассказчика, то развертывание фабулы, т. е. изложение собственно истории, в этом приеме уже не нуждается. После того, как в дискурсе ввод читателя в художественный мир полностью состоялся, сюжет стал оформляться дискурсом, выраженным в виде связной последовательности сингулятивных сцен и повествований, не нуждающейся в эксплицитном нарраторе.

Несмотря на очевидность разнородности этого «двучленного построения» [4, URL], нарративная и дискурсная структуры «Палаты № 6» оставляют впечатление цельности и полного единства. Чем же достигнут этот эффект?

Обратим внимание на то, что в экспозиционных главах, т. е. в главах, напомним, написанных как дискурс эксплицитного нарратора, содержатся почти все связанные мотивы [Ср.: 5, с. 183], которые затем получают свое развитие при дальнейшем развертывании фабулы в составе сюжета.

Сначала проанализируем связанные мотивы, введенные в экспозиционных главах (с 1-й по 10-ю), и их развитие в фабульной части (с 11-й по 19-ю).

В главе 6 вводится мотив ожидания Андреем Ефимычем встречи с «умными людьми»:

«Андрей Ефимыч слушает и не слышит; он о чем-то думает и прихлебывает пиво.

— Мне часто снятся умные люди и беседы с ними, — говорит он неожиданно, перебивая Михаила Аверьяныча» [3, с. 270].

В 9—11 главах этот важнейший для фабулы мотив развернется в изображение знакомства и общения с ожидаемым «умным человеком» — душевнобольным Иваном Дмитричем.

В той же, 6-й главе, в словах нарратора, замещающих речь Михаила Аверьяныча, звучит мотив займа без векселя: «И он (Михаил Аверьяныч — А. Е.) рассказывает, как жилось прежде здорово, весело и интересно, какая была в России умная интеллигенция и как высоко она ставила понятия о чести и дружбе. Давали деньги займы без векселя, и считалось позором не протянуть руку помощи нуждающемуся товарищу» [3, с. 270]. Этот связанный мотив овеществится в настоящем займе в 500 рублей, который даст в Варшаве Андрей Ефимыч Михаилу Аверьянычу, на что тот, как можно думать, с тем чтобы заём не возвращать, поспособствует доктору Холодову упрятать Андрея Ефимыча в палату № 6 (глава 16).

Исключительно важен введенный в 7-й главе мотив полного знания Андреем Ефимычем о том безобразии, что творится в его больнице, но на которое он закрывает глаза: «Он знает, что в то время, как его мысли носятся вместе с охлажденной землей вокруг солнца, рядом с докторской квартирой, в большом корпусе томятся люди в болезнях и физической нечистоте... Он знает, что в палате № 6 за решетками Никита колотит больных и что Мойсейка каждый день ходит по городу и собирает милостыню» [3, с. 272]. Этот мотив преступного знания в предпоследней главе 18-й властно заявит о себе в кульминационных сценах, поистине выполняющих роль катарсиса и прозрения: «От боли он укусил подушку и стиснул зубы, и вдруг в голове его, среди хаоса, мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете черными теньями. Как могло случиться, что в продолжение больше чем 20 лет он не знал и не хотел знать этого?» [3, с. 303—304]

Глава 8, в диегетическое поле которой вводится второй доктор больницы Хоботов, написана в нулевой фокализации всезнающего нарратора. Именно нулевая фокализация, в отличие от внутренней фокализации Андрея Ефимыча, позволяет свободно ввести в дискурс словесно выраженное предвестие — мотив желания Хоботова подсадить начальника: «Он охотно бы занял его место» [3, с. 274]. Этот связанный мотив будет реализован в главах 12—13 (их диегезис — «Подготовка к увольнению Андрея Ефимыча»), где поводом для увольнения, инспирированного Хоботовым, а также, вероятно, и ханжой-фельдшером Сергеем Сергеевичем, послужат недопустимые дружеские отношения Андрея Ефимыча с душевнобольным Иваном Дмитричем, изображенные в предшествующих 9—11 главах.

Наконец, и внутри основной завязочно-развязочной части, в главах 9—19, действуют свои связанные мотивы. Например, в главе 14-й (ее диегезис — «Путешествие в Москву, Петербург и Варшаву») в составе размышлений Андрея Ефимыча о тяжелой дружбе с Михаилом Аверьянычем появляется мотив «тупых людей»: «Так же вот бывают люди, которые всегда говорят одни только умные и хорошие слова, но чувствуешь, что они тупые люди» [3, с. 291]. Этот мотив разовьется в позднейшей сцене демонстративного изгнания Андреем Ефимычем из своего дома «тупых людей» Хоботова и Михаила Аверьяныча (глава 16):

« — Оставьте меня! — крикнул он не своим голосом, багровея и дрожа всем телом. — Вон! Оба вон, оба!

Михаил Аверьяныч и Хоботов встали и уставились на него сначала с недоумением, потом со страхом.

— Оба вон! — продолжал кричать Андрей Ефимыч. — Тупые люди! Глупые люди! Не нужно мне ни дружбы, ни твоих лекарств, тупой человек! Пошлость! Гадость!» [3, с. 296—297].

За это оскорбление они оба незамедлительно отомстят ему, обманом заманив в палату № 6 (конец главы 16), где его совсем скоро добьет инсульт (глава 19).

Итак, ввод связанных мотивов в экспозиции и затем их развертывание в сюжетной части — вот тот механизм, который создает цельность и слитность нарратива повести. При этом в ее дискурсе незаметно осуществлен переход от одного его типа к другому: от обслуживающего экспозицию дискурса эксплицитного нарратора — к дискурсу имплицитного нарратора, являющемуся планом выражения собственно фабульной части. Но незаметность этого перехода обеспечивается не дискурсными, а нарративными механизмами, «мотивным связыванием частей» (Томашевский), т. е. системой единых мотивов, пронизывающих обе части и обеспечивающих их тесную семантическую связанность.

Литература

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
2. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
3. Чехов А. П. Палата № 6 // Чехов А. П. Рассказы и повести. М.: Правда, 1984. 480 с.
4. Маркович В. И. «Архаические» конструкции в «Палате № 6» // Дискурсивность и художественность. М.: Изд-во Ипполитова, 2005 [Электронный ресурс]. URL:<http://lit.phil.spbu.ru/article.php?id=22> (дата обращения : 22.11.2012).
5. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

**ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА
Э. БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ»**

Annotation: Emily Bronte's novel «The Wuthering Heights» represents a peculiar, Gothic-romantic reflection of the author's worldview. The paper provides an analysis of the novel's composition and narration as the forms of encoding a woman's consciousness. The author employs the ideas of feminist criticism and mental-oriented narratology to follow the mechanisms of the characters' autoreflection as they are constructing their gender identities. The regularities of the narration and the autoreflection in the novel are interpreted via the cyclization and rhythmicalization of the characters' paths, the thematic opposition «The War of Genders», which ends in a reconciliation symbolically embodied in the generalizing Androgen-image.

Аннотация: Роман «Эмили Бронте Грозовой Перевал» представляет собой своеобразное, готико-романтическое отражение гендерного мировосприятия. В статье анализируется композиционная и повествовательная структура романа как форма кодирования женского сознания. Автор рассматривает механизмы саморефлексии героев, конструирования их гендерной идентичности, опираясь на положения феминистской критики и ментально-ориентированной нарратологии. Закономерности повествования и авторефлексии в романе осмысляются в выдвигаемых автором положениях о циклизации и ритмизации пути героев, тематической оппозиции «Война полов», которая разрешается в финале примирением, символически воплощенным в суммарном образе Андрогина.

Keywords: gothic novel, E. Bronte, autoreflection, gender identity, the path, narrative space, narrative instances, the war of genders, the Androgen-image.

Ключевые слова: готический роман, Э. Бронте, саморефлексия, гендерная идентичность, путь, нарративное пространство, нарративные инстанции, война полов, образ-Андрогин.

Роман Э. Бронте «Грозовой перевал», как и любой другой художественный текст, согласно Барту, неисчерпаем в смысловом плане. Множество интерпретаций романа, скорее всего, было порождено новаторством авторского представления образа женщины, усиленным романтическим мировосприятием автора-женщины. Обращаясь к вопросу о гендерной проблематике романа Э. Бронте, мы рассматриваем особенности нарративного представления пространства, учитывая, что пространство является основой любого восприятия.

Методологическую основу исследования составляют теория нарратива (главным образом, категории повествовательной инстанции как репрезентации субъективности и нарративного пространства) и основные постулаты феминистской критики (Элен Сиксу, Элейн Шоуолтер, Юлия Кристи-

ва и др.). Мы также опираемся на концепцию мифопоэтического хронотопа В. Н. Топорова [4] и на методику анализа пространственной сетки Л. В. Татару [2].

В работах историков-феминистов подчеркивается зависимость гендерных отношений от классового статуса и географического положения, и существует единое мнение, что положение женщины Англии изменилось радикально с 1600 года по 1750 [8, 10]. Роман Эмили Бронте «Грозовой перевал» (1847), создавался в условиях викторианской эпохи, и социально-экономические изменения, которые сопровождали подъем капитализма, трансформировали систему гендерных отношений.

Женщины в викторианских текстах представлены только в социальных, культурно и классово определенных ролях — дочери, матери или жены, главным долгом которых было подчинение интересам семьи и общества: женщина «ничего не имеет и есть ничто сама по себе...» и «может жить только существованием другого...»²¹ [8].

В предисловии к своей книге, излагающей феминистскую концепцию английского романа, Хелен Моглен утверждает, что его структура несет в себе две взаимоопределяющие традиции — фантастическая и реалистическая. В отличие от реалистического метода повествования, где акцент ставится на общественной составляющей, фантастическое повествование концентрировалось на психологической. Сосредоточиваясь на фундаментально разделенной природе личности, фантастическое повествование изображает субъект. В сценах романа субъект находит себя, отраженным в других, а других героев — отраженными в себе [9].

Из жанров фантастики готический роман первым создал новую форму субъективизма. Вместо акцентирования ценностей реализма, повествование углублялось в моральные суждения и внутренние стремления, разум и эмоции героев. Готический роман отражал объективную истину в относительной перспективе. Испытывающие желания субъекты были в центре внимания как мужских, так и женских произведений готического стиля; а поскольку желания мужчин и женщин были концептуализированы по-разному, способы повествования тоже различались.

В закодированных формах, так как женщинам не разрешалось говорить и действовать, женские произведения готического стиля раскрыли «психологическую ценность» эмотивного индивидуализма и пролили свет на ту цену, которую платят женщины, чтобы найти свое место в мире, где правит маскулинная культура. Выйдя из-под покровительства семьи из-за смерти родителей, главная героиня-женщина оказывалась беззащитной в хищном патриархате. Вынужденно подавляя проявление своих чувств, она отказывалась от собственного потенциала в пользу

²¹ Перевод с англ. здесь и далее наш — С. М.

самоосмысления и давала возможность другим моделировать её жизнь. Она полностью приняла мазохистскую модель страсти — следствие предписанной ей социальной роли. В романе отражались две основные вариации жизни реальной женщины, которые предстали в двух типах героини: тип плохой женщины, чья страсть приводит к сумасшествию или к смерти, и тип положительной женщины, которая не может пережить трудности брака с мужем-садистом. Главная героиня-женщина может избежать трагической судьбы только при условии вмешательства фантастического в развитие сюжета. Тогда она выходит замуж не за садиста, героя готического стиля, к которому её тянет словно магнитом, а за феминизированного героя, пассивность которого заранее исключает его участие в готическом сюжете.

Готический жанр XVII—XIX вв. ассоциируется с именами женщин-писательниц (Анна Редклиф, София Ли, Клара Риф Шарлотта Смит и др.), и многие современные критики утверждают, что «женская готика» может рассматриваться как сложный жанр, описывающий женские желания, страхи и в тоже время предлагающий пути избавления от них.

«Грозовой перевал» Эмили Бронте воспринимается в целом как готический роман с его романтизмом, мистическими, фантастическими и сверхъестественными элементами и описаниями дикой природы. Сюжетная линия второго поколения «проигрывает» в своем исполнении историю первого поколения двух родов — Эрншо и Линтонов. Лео Берсани не одинок в своем ощущении затухания повествования и превращения его в «довольно скучное продолжение <...>, в уютный и тривиальный роман юной Кэтрин и Гертона Эрншо» [4, с. 134]. Другие, в основном, молодые критики феминизма, утверждают, что роман не просто повторяет ту же историю, но и переосмысливает ее, переписывая готическую историю первого поколения в жанре семейной (домашней) прозы.

В противоположность критикам-мужчинам, которые отводят центральную роль в романе Хитклифу, критики-феминистки заявляют, что «Грозовой перевал» — это история Кэтрин. Так, К.Д. Ливис полагает, что история Кэтрин демонстрирует, что значит «быть женщиной, быть в западне у двух несовместимых культур» [См.: 10, р. 147]. М. Гордон рассматривает образ Кэтрин с позиций дихотомии «презренный, униженный» и «величественный, возвышенный», предложенных Ю. Кристевой [7]. Х. Моглен, совмещая психоанализ с биографическим подходом, определяет тему «Грозового перевала» как развитие женской личности от детства до зрелого возраста [См.: 10, с. 148]. Т. Досан считает, что роман излагает одну историю на двух различных, но тесно взаимосвязанных уровнях художественного представления [6].

Многие готические элементы «Грозового перевала» могут служить примером женской готики и исследования женских страхов в отношении

личного пространства в доме Грозового перевала, который является одновременно и убежищем, и тюрьмой. В этом смысле история Кэтрин Эрншо может рассматриваться как архетипический пример этого жанра. После детских лет, которые были заполнены домашним затворничеством и странствиями по просторам вересковых пустошей, Кэтрин проводит годы взросления затворницей в усадьбе Мыза Скворцов. Жизнь замужней женщины в элегантной обстановке дома лишь усугубляет её затворничество, а развязка этого сюжета происходит в сужающемся пространстве дома, комнаты и, наконец, тела, от которого она хочет избавиться так же сильно, как и от своего женского начала.

Подобным образом история Изабеллы Линтон показывает женскую судьбу как выбор между степенью и вариантами её заключения, что происходит, когда Изабелла вырывается из окружения изысканной атмосферы Мызы Скворцов, сменив ее на жесткое домашнее заключение в Перевале, ставшем оплотом мужской жестокости. Первые два этапа жизни Изабеллы и Кэтрин Линтон почти совпадают. Изабелла выходит из родового поместья — Мызы — оплот культуры и утонченности, ее жизнь в Перевале полна дикости и грубости из-за Кэтрин и Хитклифа. Эмили Бронте создает образ Изабеллы по образцам готических героинь, но ее переход от простодушной девушки к независимой женщине — это отход от готики, переход от образа пострадавшей к образу самодостаточной женщины. Важно отметить, что Изабелла преодолевает свое «невежество», и проходит через все испытания, которые преследовали до её конца жизни. Смена роли дочери-иждивенки на роль жены означает, что она становится законной собственностью своего мужа. Законные права мужа на владение женщиной играют важную роль в нарративе романа и ярко представлены в описании женитьбы Хитклифа и Изабеллы, Линтона и Кэтрин.

Женская готика исследует власть женщины и отсутствие таковой, её затворничество в стенах дома, ее роль в семье и те брачные и имущественные отношения, в соответствии с которыми она должна жить и на данном историческом отрезке времени не в состоянии изменить. Многие из этих вопросов представлены с разных точек зрения.

Точка зрения, актуализирующая событие, является центральной категорией повествования. Смещение точек зрения в тексте романа Э. Бронте «Грозовой перевал» реализует в тексте «принцип нечеткого множества», обуславливающий максимально глубокое проникновение в сознание персонажей.

Роман обладает фреймовой структурой: реальный фрейм здесь-и-сейчас, в котором находится повествователь-очевидец, Локвуд, и внутри него — воссоздаваемое в нарративе Нелли Дин «ирреальное» пространст-

во прошлого. Нарратив рассказчицы представляет собой ее интерпретацию истории семьи Эрншо двадцатипятилетней давности. В ее рассказ вплетаются письменные и устные свидетельства других персонажей (Хитклифа, Кэтрин, Изабеллы, слуг — Зиллы и Джозефа), как доказательства правдивости её версии событий. Манера повествования Нелли Дин близка к объективному изложению фактов, но периодически ее рассказ окрашивается интонациями, передающими «радости и горести» няни, оттенки её меняющихся настроений, иногда ее чисто женского тщеславия, её колебаний и уловок, когда человеку хочется иногда скрыть свои или чужие секреты и в то же время поделиться ими.

Посредничество Локвуда при передаче повествования Нелли представляет разделение женской и мужской сфер, что собственно составляет основу романа, а также активно вовлекает читателя в процесс чтения. Фреймовая структура нарратива Локвуда особенно важна, поскольку многие из готических ужасов, предстающие перед ним и порожденные его собственным воображением, являются отражением культуры, которую он представляет. Его взгляды на брак и женщин, отраженные в его романтических фантазиях о Кэти и то, как молодой джентльмен проявляет интерес к молодой даме, показывают, что этот утонченный комментатор столь же эгоистичен и так же стремится манипулировать людьми, как и откровенно демонический Хитклиф.

Целостная репрезентация смысловой динамики нарратива определяется мифологемой пути персонажа, которая является ментальной и эпистемологичной — персонаж накапливает опыт, воспринимает внешние события и, проходя путь от незнания к знанию, меняет самооценку, мировосприятие и, соответственно, свое место в мире [См.: 2, с. 247]. Циклический сюжет романа Э. Бронте развивается вокруг оси «потеря — поиск — обретение». Сюжет завершается разрешением центрального конфликта. Для каждого персонажа романа происходит восстановление миропорядка и новое определение судьбы, связанное с пересечением топологической границы. При этом конечная ситуация характеризуется, согласно Н. Д. Тармарченко, «повышением статуса героя или внутренним изменением, возвышением его» [3, с. 39].

Завязкой конфликта в романе «Грозовой перевал» служит событие, вносящее разлад в привычный порядок вещей семьи Эрншо. Появление чужеродного мальчика в семье вызывает явное раздражение среди членов семьи. Герой, который вначале выступает в роли жертвы, затем проходит испытания, завершающиеся его символической смертью — нисхождением в царство мертвых. После чего Хитклиф обретает новое качество — способность к осуществлению «возложенной» на себя миссии быть садистом.

Через призму нарративных инстанций «рассказчица — героиня» в тексте романа просматриваются категории, из которых складывается парадигма женской субъективности младшей Кэтрин (осознание самой себя как женщины) и гендерная саморефлексия: детство, переходный период, национальное и индивидуальное сознание, время, пространство, религия, отражение, взгляд на себя со стороны, идентификация себя в других и других в себе, семья, окружение, психосексуальное развитие, любовь.

Изображение переживаний героини, ее чувств и страстей стало одной из сильных сторон книги. Э. Бронте скорее привлекают не столько социальные (хотя вопросы о статусе в обществе, наследстве звучат на страницах романа), сколько психологические конфликты. Но в середине XIX века искусство реалистического, психологического анализа еще не было развито, и Бронте, раскрывая душевную жизнь героини, обращается к романтической традиции. Прежде всего, она несет в себе мятежное начало — протест и бунт. Ее героиня не притязает на открытое возмущение миропорядком, ограничиваясь протестом против конкретных проявлений несправедливости со стороны байронического Хитклифа. Она отстаивает свою независимость от конкретных посягательств. Тема бунта, романтической мечты героинь, поэтизация чувства, эмоциональность и лиризм, присущие младшей Кэтрин, свидетельствуют об использовании Эмили Бронте приемов романтического метода.

Завершив свой путь по маршруту «потеря — поиск — обретение», младшая Кэтрин реконструирует свою древнюю память, основу подлинного женского «Я». Память матриархата возвращает сознание Кэтрин и оставляет героиню в целостном патриархальном мире.

Каждый из героев романа, даже «отстраненные», казалось бы, рассказчики (мистер Локвуд и миссис Дин), вовлечены в данный циклический сюжет: реальное путешествие мистера Локвуда оборачивается своеобразным посвящением молодого человека в тайны мироздания. Во время первого посещения Грозового Перевала он видит во сне призрак умершей Кэтрин и Посох пилигрима; «потерей» для него можно считать его неоправданные надежды встретить в глуши патриархальный дом доброй, старой Англии. Умиротворенное настроение мистера Локвуда в его второй (и последний) приезд, когда он узнает о счастливых переменах, можно без всякого преувеличения назвать «обретением», так как его размышления на фамильном кладбище свидетельствуют о том, что молодой путешественник превратился в умудренного жизнью философа.

Для Эллен Дин (Нелли) потеря ее «материнских» прав (она заботилась о старшей Кэтрин до ее смерти) обернется новым обретением былого домашнего благополучия: после смерти Хитклифа она вернется в свой дом,

чтобы заботиться о младшей Кэтрин и вести домашнее хозяйство молодых супругов.

Выделение трех определяющих моментов пути образуют некий ритм романного нарратива. Повторяясь в пути каждого основного персонажа, они цементируют весь текст романа. В целом, можно выделить пять ритмических уровней повествования:

1. Ритмы мировой цивилизации: тогда — сейчас, мы — они.
2. Хроника двух семейных родов.
3. Ритм отдельной человеческой судьбы.
4. Ритм житейского балагана.
5. Ритмы повествований двух героев.

По замечанию М. Спарк, Э. Бронте «делала вселенскими любые взаимоотношения между мужчиной и женщиной» [1]. Мы полагаем, что роман Э. Бронте построен на мотиве «войны полов», редуцированном до соперничества двух героев за прекрасную даму.

Английская романистка шла в русле давней традиции — любовные «треугольники» (мужчина и две женщины, женщина и двое мужчин) фигурируют в европейском романе со времен эллинизма. Своеобразие же трактовки этой композиционной конфигурации персонажей у Эмили Бронте в том, что она создает как бы «равновесно-неравновесную» систему отношений между героями. Хитклиф и Эдгар, являясь антагонистами в «борьбе» за свои «права» на Кэтрин, будучи противопоставлены по многим позициям (по социальному положению, по характеру, по их этическим взглядам), всё-таки кое в чем напоминают друг друга. Оба претендуют на роль защитника и покровителя героини, и оба, каждый по-своему, виноваты перед Кэтрин. Сложная комбинация изменяющихся настроений, взглядов, действий всех трёх «фигурантов» вкупе с динамикой романного хронотопа ведёт к роковой развязке.

Второй треугольник — «Гэртон — Кэтрин — Эдгар», третий — «Кэтрин — Хитклиф — Кэтрин младшая». На наш взгляд, младшая Кэтрин является той героиней, которая наиболее явно воплощает гендерное мировоззрение самой писательницы. Эмили Бронте создает в истории английской литературы роман, в котором уравновешены два вида текста — «маскулинный» (история Хитклифа) и «фемининный» (история младшей Кэти). Только проецируемый в первой части (образы Хитклифа и Кэтрин) и оформленный в полной мере во второй *портрет Андрогинна* (образ Кэти) свидетельствует о том, что Эмили Бронте пытается уловить единый исток двух гендерных начал, мужского и женского в одном теле.

Таким образом, общая картина гендерных отношений в романе динамична, преобладает феминное начало, определяющееся несколькими взаимосвязанными факторами: личными, ролевыми, социальными. Ген-

дерная проблематика и на уровне содержания, и на уровне авторских стратегий письма ориентирована на представление видения писательницей общества, в котором вражда полов существует — наряду с соперничеством как между женщинами, так и между мужчинами. Проблема женского существования, преломляясь через циклические повествовательные ритмы, предстает перед умственным взором читателя как репрезентация женского сознания эпохи романтизма, стремящегося к гармонизации взаимоотношений полов.

Литература

1. Спарк М. Эмили Бронте // Эти загадочные англичанки. М., 1992. 229 с.
2. Татару Л. В. Точка зрения и композиционный ритм нарратива (на материале англоязычных модернистских текстов). М.: Изд-во МГОУ 2009. 302 с.
3. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров: эпика. Тверь, 2001. 71 с.
4. Топоров В. П. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Изд. группа «Прогресс» — «Культура», 1995. 624 с.
5. Bersani L. The Freudian Body: Psychoanalysis and Art. Columbia University Press, 1986. 126 p.
6. Dawson T. The Struggle for Deliverance from the Father: The Structural Principal of Wuthering Heights // Modern Language Review. 1984. P. 289—304.
7. Gordon M. Kristeva's Abject and Sublime in Bronte's Wuthering Heights // Literature and Psychology. №. 34. 1988. P. 44—58.
8. Ellis S. The Daughters of England // Women in Public, 1850—1900: Documents of the Women's Movement / Ed. by P. Hollis. London, 1981. 155 p.
9. Moglen Helen. The Trauma of Gender a feminist theory of the English novel. University of California Press, Ltd., 2001. 216 p.
10. Stoneman P. Feminist Criticism of Wuthering Heights // Critical Survey. № 4. 1992. P. 147—153.

Л. А. Мельникова
Балашов, Россия

ПОРТРЕТ КАК ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В РОМАНЕ Г. БЁЛЛЯ «ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ С ДАМОЙ»

Annotation: The article characterizes artistic devices employed to draw the portrait of the enigmatic Leni Pfeiffer in Heinrich Böll's novel «Group Portrait with Lady»: her descriptions by the narrator and other characters, who were «witnesses» to significant events in her life. As a result of various speech parties montage an individualized image grows out into a «group image», becoming the central compositional element and the core link between different social types in the «group portrait» of the German post-war society of the 1970s. The article claims that a portrait can be seen as a particular type of the so called artistic image.

Аннотация: В статье рассматриваются художественные приемы создания портрета главной героини романа Г. Белля «Групповой портрет с дамой», загадочной Лени Пфайфер: характеристики, создаваемые нарратором и персонажами — непосредственными «свидетелями» наиболее значительных событий её жизни. В результате монтажа речевых партий нарратора и персонажей индивидуализированный образ перерастает в «групповой», в центральный элемент композиции и соединительное звено между множеством социальных типажей на «групповом портрете» немецкого послевоенного общества 70-х годов XX века. Автор полагает, что «портрет» является особым типом художественного образа.

Keywords: artistic image, portrait, speech party, Heinrich Böll, Leni Pfeiffer.

Ключевые слова: художественный образ, портрет, речевая партия, Генрих Белль, Лени Пфайфер.

Художественный образ является одной из центральных категорий литературоведения и искусства в целом. Строго говоря, именно художественная образность отличает искусство от всех других форм познания и отражения действительности: научного, прагматического, религиозного и т. д. Поэтому можно считать совершенно справедливым утверждение о том, что образ — сердце искусства, а искусство, в частности, литература, согласно Гегелю это «мышление в образах».

Теоретическая разработка этого понятия представлена внушительным корпусом литературоведческих работ. Но представленный в них материал разнороден по своему содержанию, «порой учёные противоречат друг другу, да и сам объем значений термина «образ» в разных странах неодинаков» [1, URL]. Например, в англоязычных странах этому термину (image) не придается фундаментального значения, а различные смысловые оттенки, которые в России, Восточной Европе и отчасти в Германии придают многозначность термину «образ», в Англии и США называют другими терминами (символ, икон и т. д.). Всё это не способствует теоретической ясности и определенности. В целом на сегодняшний день в литературоведении отсутствует единое определение понятия «художественный образ», представители различных методологий определяют данное явление по-разному.

В отечественном литературоведении, начиная с 20-х гг. XX века, существуют два различных подхода к исследованию природы художественного образа. Одни исследователи (В. Шершеневич, А. Ефимов) трактуют художественный образ как чисто речевое явление, как свойство языка художественных произведений. Другие (В. Назаренко, П. Палиевский) видят в художественном образе более сложное явление — систему конкретно-чувственных деталей, воплощающих содержание художественного произведения, причем не только деталей внешней, речевой формы, но и внутренней, предметно-изобразительной и ритмически выразительной.

В понимании классического марксистского литературоведения художественный образ — это «конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение» [2, с. 55].

В семиотическом понимании художественный образ есть знак, десигнатом которого выступает ценность, а денотатом — предмет или явление. С этой точки зрения образ оказывается фактом воображаемого бытия; он всякий раз заново реализуется в воображении адресата, владеющего «ключом», культурным кодом для его опознания и уразумения [Лотман, см.: 3, URL].

Под художественным образом исследователи понимают также «неожиданную и преобразенную модель мира, существующую только в воображении читателя» [1, URL], «творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного «я» человека, обобщение его представлений о существенном и важном в мире, воплощение совершенного идеала красоты» [Храпченко, см.: 4], «систему конкретно-чувственных средств, воплощающих собой собственно художественное содержание, т. е. художественно освоенную характерность реальной действительности» [4, с. 75]. Серьезным недостатком многих определений этого понятия, по мнению некоторых исследователей, в частности В. С. Вахрушева, является тот факт, что зачастую они трактуют художественные образы как образы «обычные», житейские, как документальную информацию о живых людях [5, с. 42—43]. Необходимо помнить о том, что художественный образ — это «кажимость, <...>, не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении — замещающей (вторичной) реальности» [6, с. 29].

В фокусе внимания когнитологов оказывается проблема разграничения понятий «художественный образ» и «концепт». «Концепт — это ментальная единица, возникающая на основе личного и опосредованного опыта человека, включающая многие смыслы, даже те, которые не подразумеваются в произведении. Именно поэтому возможно развитие образа. Образ <...> является частным случаем реализации концепта. За счет того, что концепт шире образа происходит индивидуальное понимание и открытие новых смыслов. Образ и концепт соотносятся как видовое понятие с родовым, и их необходимо различать» [7, с. 65].

Мы понимаем под художественным образом эстетически осмысленную модель действительности, отражающую объекты реального мира с помощью использования различных изобразительно-выразительных средств. Являясь художественно осмысленной картиной человеческой жизни, художественный образ также служит средством выражения авторского отношения к тем или иным явлениям и событиям окружающей дей-

ствительности. Он может являться и художественным средством создания панорамы современного автору общества.

Одним из важнейших средств создания образа персонажа является портрет.

Портрет персонажа — это описание его наружности: лица, фигуры, одежды. С ним тесно связано изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться. Портрет помогает составить достаточно подробное представление о персонаже — о его возрасте, национальности, социальном положении, вкусах, привычках и даже о свойствах темперамента и характера.

Понятие «портрет» используется не только в литературе, но и в других видах искусства, прежде всего в живописи. В связи с этим, как отмечает Л. Ю. Юркина, важно понимать различия между живописными изображениями и словесно-художественными образами — «невещественными, лишенными наглядности», которые апеллируют к зрению читателя», живопису «вымышленную реальность» [8, URL]. Художник-живописец, работая над портретом, пишет его с натуры, заботясь о сходстве с оригиналом. Для писателя «оригиналом» служит не отдельный человек, а общие, существенные свойства людей, как универсальные, так и присущие людям определенного типа, характера, поколения. Внешний вид литературного персонажа не описывается, а создается и подлежит выбору.

Однако для многих писателей эти различия имеют статус условных, так как они понимают литературу как «искусство пластического изображения посредством слова». Их оппоненты стоят на противоположной позиции и полагают, что «поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности» [8, URL].

Своими корнями этот спор уходит в античность. Именно в это время возникает мысль о тождестве приемов изображения в поэзии и живописи. Решительному переосмыслению роль пластического изображения в литературе в XVIII веке подверг Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Он призвал поэтов отказаться от соперничества с живописцами и использовать преимущества литературы как искусства слова, способного прямо проникать во внутренний мир человека — мысли, чувства, переживания — и показывать их «не в статике, а в динамике, в изменении и развитии» [8, URL]. Трактат Лессинга способствовал тому, что непластические начала в литературе стали осмысляться как первостепенные. Это знаменовало переход от статичности и нормативной заданности характеров к изображению их в движении самой жизни, что получило наивысшее развитие в литературе реализма XIX века.

Исследуемый нами роман Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» был написан в XX веке. В нем нашли отражение принципы и приемы нескольких художественных методов, в том числе реализма.

Уже само название произведения коннотирует установку автора на панорамное изображение действительности, не ограниченное психологическим портретом одного персонажа. Роман начинается с развернутого экспозиционного портрета главной героини — «дамы» — Лени Пфейфер. При этом нарратор, представившийся читателю как «авт.», дает почти по-медицински точные описания внешности Лени: «женщина — сорока восьми лет, немка, рост — 1,71 м, вес — 68,8 кг (в домашней одежде), тем самым ей не хватает каких-нибудь 300—400 г до идеального веса» [9, URL]. Затем он дает точные статистические данные, чтобы еще более конкретизировать портрет героини: точное количество булочек, съедаемых ею в день (2), количество сигарет, выкуриваемых ею за день (7—8), а также точное количество моментов ее жизни, заставлявших её краснеть (4).

Но столь детализированный портрет героини все же не дает нам исчерпывающей информации о ней. В этом смысле можно полностью согласиться с исследователями, справедливо отмечающими, что внешность человека «будучи одним из самых интенсивных семиотических явлений, в то же время почти не поддается прочтению» [12, URL]. Ограниченность и узость приведенных сведений признает и сам нарратор: «Авт., конечно, не может проникнуть в тайны физиологической, духовной и интимной жизни Лени, но он использовал все возможности и пути <...>, чтобы получить то, что называется объективной информацией» [9, URL].

Источником этой «объективной информации» для него служат так называемые свидетельские показания — характеристики Лени, даваемые ей непосредственными свидетелями и очевидцами её жизни. С помощью постмодернистской техники их монтажа, на использование которой в романе обращает свое внимание Ю. И. Авраменко, «авт.» пытается не только выстроить событийную канву основных этапов жизни Лени, но представить читателю психологический портрет героини. В процессе создания последнего выясняется, что зачастую внешность Лени и её внутренний мир соотносятся по принципу контраста. К примеру, соседи считают Лени «каменной, просто твердокаменной» из-за того, что она не отвечает и никак не реагирует внешне на их ругательства и оскорбления. Но действительности это мнение не соответствует: «согласно вполне авторитетным свидетельским показаниям (Мария ван Доорн) Лени часами плачет у себя дома; её конъюнктивальный мешок и слезные железы работают беспрерывно [9, URL].

Средствами создания образа Лени служат не только словесно-художественные описания её внешности и внутреннего мира, но также живописные и фотографические изображения, расположенные на стенах её квартиры. Когда судебные исполнители в качестве компенсации вывезли из её квартиры 18 картин религиозного содержания, Лени не сильно

огорчилась. Вместо них на стенах появились четкие цветные фото — изображения физических органов человеческого тела, среди которых есть и не очень приятные, например, изображения человеческих кишок или половых органов с точным описанием их функций.

Возникает оппозиция: идеальное, духовное, возвышенное — материальное, физическое, низменное. На первый взгляд, Лени отдает предпочтение материальному. Но время весьма символичным является тот факт, что любимым изображением Лени является увеличенное в несколько раз изображение человеческого глаза.

Итак, название романа «Групповой портрет с дамой» не предполагает однозначной интерпретации. С одной стороны, образ главной героини Лени Пфейфер создается писателем путем монтажа различных «свидетельских показаний», т. е. характеристик Лени, данных ей не только нарратором, но и другими людьми, определенной *группой* лиц — друзей, знакомых и родственников Лени. С другой стороны, характеристики, даваемые Лени другими персонажами, в то же время выступают средствами репрезентации их самих. В определенной степени они являются их скрытыми автохарактеристиками, раскрывают особенности их мировосприятия и мировоззрения. «Свидетели» относятся к различным возрастным и социальным группам: от пожилых монахинь — учителей Лени — и садоводов (которые и дали Лени «титул» дамы, шутливо обращаясь так к ней и её напарнице, Лиане Хельтхоне, первое время) до её подружесниц.

Таким образом, читателю дается как бы социальный срез немецкой послевоенной действительности. Художественный образ, который за счет монтажа речевых партий перерастает из индивидуализированного портрета в групповой портрет немецкого послевоенного общества 70-х годов XX века. Его центром притяжения, фокальным объектом композиции является фигура дамы — Лени Пфейфер.

Литература

1. Николаев А. И. Основы литературоведения. Иваново: ЛИСТОС, 2011. 256 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.listos.biz/филология//николаев-а-и-основы-литературоведения/> (дата обращения: 10.11.2012 г.).
2. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1963. 454 с.
3. Борисова Е. Б. Художественный образ в английской литературе XX века: типология — лингвопоэтика — перевод: автореф. дис. ... докт. фил. наук. Самара, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-141332.html> (дата обращения: 10.11.2012 г.).
4. Волков И. Ф. Теория литературы. М.: Просвещение; Владос, 1995. 256 с.
5. Вахрушев В. С. Образ. Текст. Игра. Борисоглебск, 2000. 126 с.
6. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Изд. центр «Академия», 2006. 336 с.

7. Маслова Ж. Н. Образ, художественный образ и концепт // Текст. Дискурс. Жанр: матер.Межрегион. науч.-практич. конф. с междунар. участием. Балашов, 20—21 сент.2007 г. Балашов, 2007. С. 60—66.

8. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2003. 560 с. [Электронный ресурс]. URL: http://nashaucheba.ru/v37281/чернец_л._хализев_в._и_др._литературное_произведение_основные_понятия_и_термины?page=15/ (дата обращения 10.11.2012 г.)

9. Бёлль Г. Групповой портрет с дамой. Лумина; Кишинев; 1987. 447 с. [Электронный ресурс]. URL: http://bookz.ru/authors/genrih-bell/_gruppovo_656/1-gruppovo_656.html (дата обращения: 10.10.2011).

10. Авраменко Ю. И. Использование постмодернистских техник в творчестве Генриха Бёлля (на примере романа «Групповой портрет с дамой») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 1(8). 2011. С. 15—17.

С. П. Оробий

Благовещенск, Россия

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА РУССКОЙ «ПРОЗЫ НОВОГО ИЗМЕРЕНИЯ» (РОМАН М. ШИШКИНА «ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА»)

Annotation: Published in the final year of the XXth century, Mikhail Shishkin's novel «Seizure of Izmail» reckoned up a (post)modernist technique of writing — and designated a new stage in the novel narrative of the 2000s. The writer calls this complex artistic experiment «the prose of new dimension», samples of which we find, however, not only in Shishkin's creative work.

Аннотация: Будучи издан в последний год XX столетия, роман Михаила Шишкина «Взятие Измаила» подвёл итог (пост)модернистской технике письма — и обозначил новый этап романного нарратива 2000-х. Этот сложный художественный эксперимент автор называет «прозой нового измерения», примеры которой мы, однако, видим не только в творчестве Шишкина.

Keywords: novel, narrative, Russian (post)modern prose, M. Shishkin, «Seizure of Izmail», genealogy, intertextuality.

Ключевые слова: роман, нарратив, русская (пост)модернистская проза, М. Шишкин, «Взятие Измаила», генеалогия, интертекстуальность.

Будучи издан в предпоследний год XX столетия, роман Михаила Шишкина «Взятие Измаила» словно подвёл итог (пост)модернистской технике письма. «В нём смешались все эпохи, все народы, все стили, все приемы, все интонации. Не случайно эта Вавилонская башня выстроена в самом конце тысячелетия», — замечает критик [1, URL]. Приняв книгу за историческое повествование, многие тогдашние читатели испытали чувство растерянности, хаоса, языкового шума. Однако выстроена эта «Вавилонская башня» по строго определённом художественному плану; более того: в романе откристаллизовался мощный пласт литературной

традиции и в нём же закладывается традиция нового романа, для читателя конца 1990-х ещё непонятного.

Роман начинается как лекция на тему криминалистики, ведёт лекцию адвокат Александр Васильевич, но ведёт как-то странно: «Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. Ни вас. Ни меня. Ни этой не проветренной после предыдущей лекции аудитории. <...> Пустота и тьма — необходимое условие для сотворения мира. Да еще ледяной сквозняк, да еще трясет, как в вагоне белебейской узкоколейки. И такая тоска! И вот все вроде бы для миротворения есть, потому что ничего нет, но чего-то не хватает. Какой-то искры, что ли. И вот эту тоскливую башкирскую черноту рвет вдруг искра. Сверкнув, гаснет. Потом снова искра, и снова, будто кто-то чиркает спичками, какое-то первосущество, прабог-искровержец, этакий Перун. Чиркает и ругается — отсырели» [3, с. 8].

Читатель не сразу понимает, что из этого мрака, тусклых огней, проплывающих мимо станций, из русской провинциальной безъязыкой глуши — рождается слово. Первозданный хаос медленно оформляется в романное слово речевыми усилиями персонажей-демиургов. Поэтому детоубийца названа на старославянский манер Мокошью, а по ходу действия появляются некие Перун и Велес, которые, как можно догадаться, на самом деле являются судебными служащими, отправившимися на выездную сессию.

Постепенно набирая силу, слово строит романый мир, но строит как-то странно. Сотворение мира всё время не может завершиться, обрывается на полуслове. Лекция о тонкостях судебного ораторства, которой открывается повествование, неожиданно оборачивается попытками Александра Васильевича написать автобиографию для энциклопедического словаря: «Сел писать свое прохождение жизни, но попало какое-то перо-заика. И так пробовал и этак, и с начала начинал и с конца — а все некролог выходит. Взял с полки том, полистал, мамочки родные, не словарь, а кладбище. Так и начать...» [3, с. 18]. Александр Васильевич старается придерживаться избранного жанра, но постепенно его рассказ выходит за рамки казённого жизнеописания, и мы узнаём многочисленные подробности о детстве героя, его родителях, женитьбе и отношениях с женой, его «делах». Особое же место в рассказе адвоката отводится проникновенному описанию своей дочери Анечки, страдающей синдромом Дауна, — отец вынужден воспитывать её в одиночку.

Но едва читатель привязывается к персонажу по имени Александр Васильевич, опознавая в нем главного героя и готовясь услышать рассказ о его жизни и судейской практике, как персонаж... исчезает: «Дело терпит. На следующей неделе напишу. И тогда — потеснитесь, высокомер-

ные сокамерники по алфавиту! Я со своим узелком лезу к вам на нары вечности! Пусть узнает обо мне жучок-буквояд на книжном складе! Вот сдохну, и будет эта книжка моим единственным земным пристанищем. Спрячусь там, прикрывшись обложкой, и затаюсь в засаде среди страниц, пока - в ожидании Страшного суда — кто-то не возьмет, чтобы успокоить захныкавшего ребенка, первый попавшийся фолиант с полки...» [3, с. 19].

При этом речь защитника и свидетельские показания встык монтируются со сценами из самых разных исторических эпох, с цитатами из русской литературы, репликами исторических деятелей и безымянных людей: от пронзительного рассказа сталинской зэчки о том, как у неё отнимали ребёнка, до старославянских центонов и перечня последних слов, когда-либо произносимых разными людьми перед смертью. Любая история предполагает рассказывающего её персонажа. Не так во «Взятии Измаила». Здесь нет законченных характеров и самостоятельных героев, подразделявшихся бы на главных и второстепенных и существенно влиявших бы на события. Важно не то, кто рассказывает историю, а как рассказывается история. Бахтин говорил о герое Достоевского, что он — не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, но слышим. То же можно сказать и о субъектной структуре «Взятие Измаила». В нём нет героев, которые бы заранее, до письма и до изображения были распределены по готовым положениям. Голоса рождаются, берутся в момент рождения и индивидуации. Ничего ещё не случилось, всё только зарождается в полифонии голосов.

И вот в завершение цитатно-историческая часть неожиданно обрывается исповедально-автобиографическим «Эпилогом». Этот «Эпилог», во-первых, довольно велик, он занимает 64 страницы, а, во-вторых, вопиюще традиционен. Тон и темп повествования совершенно меняются. Действие переносится в постсоветскую Россию, а главным героем становится «Михаил Шишкин» — альтер эго автора, повествующий о себе от первого лица. Рассказ включает в себя воспоминания героя о детстве, родителей (матери-учительнице и отце-подводнике), московской жизни «в коммуналке на Чехова», первой семье и сыне, отношениях со швейцарской переводчицей Франческой (которой посвящён роман). В этой линии «я» ездит на тюремные свидания с осужденным братом, теряет сына — восьмилетнего мальчика, которого насмерть сбивает машина, затем умирает мать героя...

Описание происходящего драматично, пронзительно и не имеет ничего общего с «литературой». Это и есть то, что в буквальном смысле остаётся в «эпилоге», «после слова» — сама жизнь, её основы и скрепы. В «Эпилоге» возникает и главная отсылка к названию романа; значимую фразу произносит отец главного героя: «Когда напивался, он, кроме

„Мишка, Мишка, где твоя улыбка“, пел еще всегда „Дымилась, падая, ракета“ — и, заграбастав своими ручищами меня, дошкольника, в охапку, заставлял тоже петь, а я вырывался. И тогда он, стискивая мне плечи до боли, рычал услышанные где-то слова: „Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!“» [3, с. 414].

Такова структура этого романа, движущегося от сложного к простому, от слов — к жизни. Как заметил Лев Данилкин, в «Измаиле» Шишкин «сумел выделить стилистические матрицы, которые за все время существования языка отложились в письменной литературе и фольклоре, однако составлением энциклопедии стилистик не ограничился. Словно генетик из научно-фантастического романа, он как будто принялся заражать стилистическими бактериями события из собственной биографии, и из пробирки на свет полезли сюжетно-стилистические двойники автора, которые и населили роман, действительно беспрецедентный по воздействию» [1, URL]. Сегодня становится очевидным, что роман «Взятие Измаила» не только явился собранием разнообразных стилистик, но обозначил новый этап романного нарратива 2000-х. Новый роман создаётся как тотальный синтез, снимающий обычные дифференциации романного сознания: прототипичность/интертекстуальность («Взятие Измаила», «Венерин волос», «Письмовник» Михаила Шишкина, «Помни о Фамагусте», «Спокойные поля» Александра Гольдштейна, «Побег куманики» Лены Элтанг), эстетизм/антиэстетизм («Аномалия Камлаева» Сергея Самсонова, «Мультики» Михаила Елизарова, «Сажайте, и вырастет» Андрея Рубанова), злободневность/историософия («Каменный мост» Александра Терехова, «Учебник рисования» Максима Кантора. Творя историю в истории (story vs history), такой роман равноценен большой диахронии, предлагая малую, собственную диахронию. Стремясь быть одинаково релевантным в самых разных социальных и политических контекстах, такой роман настолько же генетичен, насколько интертекстуален; столь же оригинален, сколь и основан на сложной цитатной технике. Сложный полифонический текст, вбирающий в себя другие тексты, мета-память, — вот матрица русского романа сегодня.

Литература

1. Данилкин Л. Клуб // Новый мир. 2010. № 1. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/des11.html. (дата обращения: 29.10.2012)
2. Мирошкин А. Зеркало для Страшного суда // Книжное обозрение. 2001. № 5. [Электронный ресурс]. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/zerkalo-dlia-strashnogo-suda/view_print/. (дата обращения: 29.10.2012)
3. Шишкин М. Взятие Измаила. М.: Вагриус, 2006. 432 с.

Д. А. Розеватов
Саратов, Россия

**ПЕРСОНАЖИ ПОВЕСТИ ДЖЕРОМА КЛАПКИ ДЖЕРОМА
«ТРОЕ В ЛОДКЕ, НЕ СЧИТАЯ СОБАКИ» И ЕГО ОЧЕРКОВ
КАК ТИПЫ АНГЛИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА**

Annotation: The author follows a cultural approach and concentrates on the dominants of the English national mentality reflected in the characters of Jerome K. Jerome's comedy novel «Three Men in a Boat» and in his essays.

Аннотация: В статье представлен культурологический подход к анализу произведений Джерома К. Джерома. Автор рассматривает персонажей повести «Трое в лодке, не считая собаки» и очерков Джерома как национальные типажи, в которых отражаются доминанты английского менталитета.

Keywords: national character, English mentality, Jerome. K. Jerome, literary character.

Ключевые слова: национальный характер, английский менталитет, Джером К. Джером, повесть, персонаж.

Культурный типаж как феномен определяется в основном спецификой социального и коммуникативного поведения, которое в свою очередь обусловлено его классовой принадлежностью, социальным статусом и финансовым положением. Обычно авторские оценочные характеристики связаны с понятийными и образными характеристиками, однако Джером, как правило, рассматривает именно типаж, не ставя перед собой задачи создания индивидуализированных образов. Герои Джерома — это узнаваемые представители этноса, совокупность которых составляет культуру социума, типажи, характеризующие английский национальный менталитет: чудаки, снобы, эксцентрики, путешественники, истинные джентльмены.

Джером, герои которого представляют средний класс, избегает крайностей и слишком выраженной специфичности, поэтому он не вводит в число своих персонажей аристократов, внесоциальных элементов и узких профессионалов. Обычный для него герой — безобидный чудаки, страстный путешественник и настоящий джентльмен. Герои Джерома отражают узнаваемые национальные характеристики, а также характеристики социальных групп внутри этой национальности в определённый исторический период. Они представляют собой обобщенные типы личности совокупность которых и составляет культуру данного социума. Поэтому национальная культура отражается в них с максимальной универсальностью.

Культура Великобритании является наиболее универсальной из всех европейских культур. Для англичан более органичны плюрализм и толе-

рантность, чем, например, для французов или тем более испанцев. Сосуществовая в английской ментальности, её основные принципы должны были отказаться от претензий на абсолютность, выработать взаимный скептицизм, юмор и релятивизм. Г. Д. Гачев утверждает, что эта универсальность помешала английскому художественному гению выразиться с максимальной полнотой в какой-то одной области: «В Англии есть музыка, но не равномогущая немецкой; есть живопись, но не сравнима с итальянской; есть философия, но не конгеннальна с греческой и германской классической» [1, с. 158]. Шекспир, по мнению Гачева, является скорее исключением. Шекспир своим всеохватывающим гением предвдврял колоссальный вклад Британии в мировую культуру: парламент, установление трёх независимых властей (законодательной, исполнительной и судебной), развитие мореплавания и географические открытия, переворот в промышленности, мощная экономическая мысль, технические изобретения.

Многое в английском менталитете определило островное положение государства. Для англичан определяющим является хронотоп особого типа: старина, история продолжает существовать в настоящем, на тех же пространственных координатах. Знаменитый консерватизм англичан происходит именно от стремления сохранить в неизменности свои достижения. Многие исследователи объясняют это островным положением Англии, её противостоянием материковой Европе и порождённым этим обстоятельством желанием сохранить национальное своеобразие.

Именно стремление противостоять материку, отстаивать свои ценности породило английский консерватизм, традиционализм. Даже в сегодняшние демократические времена именно англичане диктуют стиль одежды, размеры галстука-бабочки, цвет обуви, которую прилично или неприлично надевать в определённые часы. В очерке Джерома «О малышах» обыгрывается эта особенность национального сознания. Герой удивляется, почему это детей одевают в такие длинные рубашечки, что им очень неудобно двигаться в них:

«Как-то раз я заговорил на эту тему с одной кормилицей.

— Боже мой, сэр, их всегда одевают в длинные платьица, да хранит их господь! — воскликнула она.

Когда же я заметил, что подобный ответ едва ли разрешает моё недоумение, она сказала:

— Господи, но не одевать же бедных малюток в короткие рубашонки, сэр! — И она произнесла это таким тоном, словно в моих словах крылось неслыханное оскорбление» [2, с. 289].

Итак, нарушение обычая, даже бессмысленного — «неслыханное оскорбление». В повседневном быту, разумеется, не все обычаи неукосни-

тельно соблюдаются но королевский двор остается символом нерушимости традиций. Театрализация придворной жизни в Англии служит поводом как для насмешек, так и для уважения и даже зависти во всей Европе. Со времён Шекспира англичане убеждены, что «весь мир — театр и люди в нём актёры», и средневековые по сути ритуалы, разыгрываемые королевским двором, рассматриваются как жизнь, протекающая в своей желанной неизменности.

Главным оружием англичан, позволившим им завоевать множество колоний, превосходящих их по территории в десятки и сотни раз, была развитая индустрия. Принципы труда как основы жизни, экономического производства, технического прогресса («Англичанин-мудрец, чтоб в работе помочь, изобрёл за машиной машину...»), развития торговли сделали возможным господство сначала Англии в мировом сообществе, а затем её бывшей фактической колонии Америки.

Ещё одна специфическая черта репутации англичан в Европе — ханжество и притворство. У Джерома один из очерков, «Должны ли мы говорить то, что думаем и думать то, что говорим?», посвящён притворству как особенности национального характера. Начинается очерк выразительно: «Один мой сумасшедший приятель утверждает, что характерной чертой нашего века является притворство» [2, с. 345]. Далее рисуется типичная ситуация: в дом приходят нежеланные гости. Муж на цыпочках поднимается в свой кабинет и запирается там. Жена «проделывает перед зеркалом кое-какие манипуляции, выжидая, пока ей удастся овладеть собой настолько, чтобы не выдать своих чувств, и потом входит в гостиную с распростёртыми объятиями и с радушным видом человека, которому нанёс визит ангел. Она говорит, что счастлива видеть Нудингов — как хорошо они сделали, что зашли. <...> Нудинги, которые надеялись, что её нет дома, которые зашли только потому, что по правилам хорошего тона они обязаны делать визиты четыре раза в год, принимаются рассказывать о том, как они изо всех сил старались прийти. По их словам выходит, что принцу Уэльскому, который хотел нанести им визит, было сказано, что принять его они не могут. <...> И так происходит не только с Нудингами и Хамами, но и с теми из нас, кто не Нудинг и Хам. Существование всех слоёв общества зиждется на том, что люди делают вид, что все очаровательны, будто мы счастливы всех видеть; будто все счастливы видеть вас; будто все так хорошо сделали, что пришли; будто вы в отчаянии от того, что им право же пора уходить» [2, с. 317]. Джером расширяет картину всеобщего притворства: «Мы вносим притворство даже в нашу религию. <...> Мы делаем вид, что всякая женщина порядочна, что всякий мужчина — честен. <...> Чем выше стоит человек на общественной лестнице, тем шире у него должен быть пьедестал притворства <...> Литература — это искусство, целиком построенное на притворстве...» [2, с. 353].

Притворство не воспринимается англичанами, как порок, это — вежливость и хороший тон. Ритуал вежливого обращения и почтительности по отношению ко всем, даже известным мерзавцам, можно рассматривать как уважение к строю в целом, к своему государству, национальным ценностям.

Джером упорно позиционирует своих героев и самого себя как лентяев. Во время путешествия по реке друзья повести «Трое в лодке» постоянно препираются о том, кто больше работает, кому выполнять обязанности, связанные с физическими усилиями. Каждому из них постоянно кажется, что именно он выполняет всю работу, а друзья прохлаждаются за счёт его усилий. Все они плохо выполняют то, что должны: ломают, роняют и забывают нужные вещи. Безделье героев книги — просто одно из чудачеств, которое должно быть у каждого настоящего англичанина.

Ещё одной культурной доминантой англичан является особое отношение к домашним животным. В. Овчинников отмечает, что домашние животные пользуются в Англии большими привилегиями, чем дети: «Нигде в мире собаки и кошки не окружены таким страстным обожанием, как в среде слывущих бесстрастными англичан. Собака или кошка для них — это любимый член семьи, самый преданный друг и, как поневоле начинаешь думать, самая приятная компания» [5, с. 149, 241]. Здесь же Овчинников приводит слова французского путешественника Пьера Даниоса: «Чтобы познать англичан, видимо, лучше быть зоологом, чем психологом» [5, с. 249].

В книге «Трое в лодке, не считая собаки» с друзьями путешествует фокстерьер Монморенси. У него человеческое имя, он совершенно независим, обо всём имеет собственное мнение и не слишком считается с интересами хозяина. В книге приводятся его монологи, причём выражается пёс достаточно изящно, тем же языком, что и люди. Так, приводится его диалог с котом, которого он решил погнать по улице. Кот оказался независимым и решительным:

«Я никогда не видел такого огромного и неприглядного кота... Монморенси мчался за этим котом со скоростью двадцати миль в час, но кот не торопился. Он обернулся и сел посреди дороги, глядя на Монморенси с кротким любопытством, словно хотел сказать: «В чём дело? Вы ко мне?». Между ними происходит такой разговор:

Кот: Вам что-нибудь нужно?

Монморенси: Н-нет... Благодарю Вас.

Кот: А Вы, знаете, не стесняйтесь, говорите прямо.

Монморенси: (отступая по Главной улице) О, нет, что Вы... Конечно... Не беспокойтесь... Я ... боюсь, что я ошибся. Мне показалось, что мы знакомы... Простите за беспокойство.

Кот: Не за что! Рад служить. Вам действительно ничего не нужно?
Монморенси: (продолжая отступать) Нет-нет... Спасибо, нет... Вы очень любезны... Всего хорошего.

Кот: Всего хорошего» [3, с. 194—195].

В сборнике «Наброски лиловым, голубым и зелёным» есть рассказ «Падение Томаса Генри». Томас Генри — кот, который перешёл жить к автору из Реформ-клуба, и от него так и веяло солидным консерватизмом и непоколебимым достоинством. Друзья дома называли его «Томас Генри, эсквайр». Он помыкал всеми в доме, занял любимое кресло хозяина, и тот не возражал: «Дай я ему понять, что недоволен его выбором, он встал бы и удалился, но уж никогда больше не заговорил бы со мной» [3, с. 135].

В своей юмористике Джером тесно связан с богатыми традициями предшествующей английской литературы. Английский юмор выражает яркую особенность национального менталитета — толерантность, культ неприкосновенности частной жизни («Мой дом — моя крепость»). Поэтому в Англии традиционно уважают чудаков, людей «со сдвигом». Правда, это не совсем схоже с философичным шутовством героев Шекспира. Это скорее не шуты, а чудаки. Законопослушные в целом англичане оставляют за собой право на странности, причуды, даже эксцентричность.

Джером всячески старается поддержать репутацию английского чудака. Смешные ситуации, в которые попадают герои Джерома, юмор, с которым они их воспринимают, можно рассматривать, как стиль жизни, часть образа мыслей. Может быть, это — реакция на сложность мира, своеобразное терапевтическое средство, дающее возможность хоть как-то смириться с его несовершенством. Во всяком случае, Джером в повести «Трое в лодке» демонстрирует редкое знание эстетической категории комического.

Самое примитивное положение, которое неизменно вызывает смех читателей или зрителей — падение героя. Это выведение комического во внешний ряд, низовой комизм является древним приёмом, уходящим корнями в фольклор, в народную смеховую культуру. Падение вызывает смех, если не связано с серьёзными последствиями для упавшего. Герои Джерома постоянно падают, но ни разу автор не говорит о том, что кто-то из них хоть немного пострадал. Причём кувырком, вверх ногами летят и фокстерьер Монморенси, и пассажиры лодки. Весёлая клоунада не прерывается на протяжении всего повествования.

Джером развивает в своём произведении и юмор характеров. Юмор Джерома — добродушный, не высмеивающий, а смешавший. Правда, образы троих друзей — путешественников мало индивидуализированы, но в повести присутствует множество внесценических персонажей, которые

обладают ярко выраженными личностными чертами: это дядюшка Поджер, некоторые встречающиеся героям в ходе их путешествия люди и тот же фокстерьер Монморенси.

Широко представлена в повести также ирония. Менее всего привлекает Джерома сатира. В книге «Втроём на четырёх колёсах», являющейся прямым продолжением «Троих в лодке...» есть эпизод, наглядно демонстрирующий подобное отношение автора к юмору. В одном из городов Германии они видят странную пару: двоих англичан, но только не таких, какими они на самом деле являются, а таких, какими их представляют в Европе. Настоящий англичанин видит схожих персонажей только в комиксах: «Я повернулся и увидел путешествующего британца с дочерью — в таком виде, который считается для нас обязательным, по мнению континентальных жителей. «Милорд» и «мисс», во плоти и крови представлявшие оригинал того, что по традиции изображается в европейских юмористических журналах и на сценах, были перед нами воочию <...> Милорд был высок и худ, с жёлтыми волосами, огромным носом и длинными торжественными бакенбардами. Девушка была длинная и угловатая. На ней были прюнелевые ботинки на резинках, пенсне и саквояж, привязанный к поясу. В руках она тоже несла альпеншток и общим видом походила на узкую, длинную подушку на ходулях» [4, с. 104].

Это весьма показательный эпизод, демонстрирующий позицию Джерома относительно роли юмора в жизни: смех уничтожает вражду, объединяет людей, несёт доброе начало. Пусть люди не воюют, а смеются, и на всей земле воцарится мир. Очевидно, эта установка была основной для самого Джерома — в своей юмористике он преследовал те же цели.

Однако повесть «Трое в лодке...» не является лишь юмористическим произведением, пусть даже высокохудожественным. В его повести Темза является не просто местом забавных происшествий и комических ситуаций. Она несёт архитектурскую нагрузку, являясь некоей связующей нитью между прошлым и настоящим Англии и самих героев, как истинных британцев. Вырвавшись из лондонской суеты и духоты на лоно природы, герои ощущают некую почти первобытную связь между природным и социальным началом, сливаются с прошлым, видят его перед собой.

Итак, в творчестве Джерома Клапки Джерома ярко отразились основные доминанты английского национального менталитета, система ценностей, ощущение себя в мире и в социуме, особенности хронотопа, специфический склад мышления.

Следовательно, юмористическая новеллистика Джерома К. Джерома, несмотря на кажущийся развлекательный характер, тематически связана с важнейшими социально-нравственными проблемами. Она ярко и выразительно воспроизводит основные черты национального английского

менталитета: традиционализм и консерватизм, уважение к свободе личности, типизированной в образе «английского чудака» и распространяющееся на образы животных, сосуществующих в социуме равноправно с людьми, ханжество, во многом определяемое присущим англичанам консерватизмом.

Литература

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций. М.: Изд. центр «Академия», 1998. 432 с.
2. Джером К. Дж. Избранные произведения в двух томах / пер. с англ. Т. 2. М.: Художественная литература, 1957. 403 с.
3. Джером К. Дж. Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. Т. 1. М.: Художественная литература, 1957. 347 с.
4. Джером К. Дж. Втроём на четырёх колёсах. Мир сцены. Рассказы / пер. с англ. М.: Эй-Ди-Лтд, 1994. 400 с.
5. Овчинников В. В. Сакура и дуб: Впечатления и размышления о японцах и англичанах. М.: Советская Россия, 1983. 429 с.

Л. В. Савелова
Ставрополь, Россия

ЛИМИНАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ: МОДЕЛЬ И СТРУКТУРА

Annotation: The article considers the specificity of liminal narrative as an existential phenomenon and cognitive structure, the structure of the experience related to the search for life's meaning, self-realization. The distinctive features of classical and modern models of liminal narrative in Russian literature are considered.

Аннотация: В статье рассматривается специфика лиминального нарратива как экзистенциального феномена и когнитивной структуры, структуры опыта, связанной с поиском жизненных смыслов, самоосуществлением. Описываются основные черты классической и современной модели лиминального нарратива в русской литературе.

Keywords: narrative, liminal narrative, Russian literature.

Ключевые слова: нарратив, лиминальный нарратив, русская литература.

Лиминальный опыт занимает существенное место в художественном нарративе, однако говорить о достаточной изученности его сегодня еще рано. Советское литературоведение, как и исследования последних двух десятилетий, почти не затрагивали данную проблему, ограничиваясь лишь инициационными практиками, рассмотренными В. Я. Проппом на материале волшебной сказки, пороговыми локусами, обозначенными М. М. Бахтиным (работы А. Жолковского, Ю. Щеглова, Е. Фарино и др.) или отдельными замечаниями по поводу специфики лиминальной собы-

тийности (В. И. Тюпа). Отдельно хотелось бы выделить работы Л. Д. Бугаевой, посвященные «сюжету перехода» в русской художественной прозе XX—XXI вв., однако эти, равно как и другие исследования, не ставили своей задачей специальное рассмотрение лиминального нарратива.

Между тем, рассматривая проблемы лиминальности с тех или иных позиций, исследователи разных научных школ и направлений открывали и открывают в них свое содержание: сакрально-мифологическое (Р. Генон, А. Дугин, М. Элиаде), ритуально-символическое (В. Тэрнер, «карнавальность» М. Бахтина), культурно-антропологическое (А. ван Геннеп, Дж. Уайтинг, В. Беттельгем), прототипическое (В. Пропп), онтологическое (П. Флоренский, В. Подорога) и др., что позволяет на сегодняшний день вплотную подойти к проблеме описания механизмов «литературизации» лиминального опыта и предоставляет необходимые сведения для интерпретации лиминального сюжета в литературе конца XX — начала XXI вв. А поскольку «выражение жизненного опыта в художественном произведении <...> обусловлено историко-литературными и индивидуально-психологическими факторами и варьируется от автора к автору, от эпохи к эпохе» [1, с. 4—5], то выявление контуров данных вариаций позволит приблизиться к пониманию механизмов рассказывания историй — с одной стороны, и расширить имеющиеся представления о конкретном писателе и литературной эпохе в целом — с другой. Конечно, данная работа не претендует на исчерпывающее освещение данных вопросов, но ставит своей целью определение возможных координат их рассмотрения.

Термином «лиминальность» в философской антропологии определяется обобщенный тип ситуаций, предполагающих промежуточное состояние актанта, «процесс действия» («переход»), направленный на «достижение трансцендентального единства индивидуальной личности с другими личностями и универсумом в целом» и связанный с деперсонализацией, утратой структуры, положением социальной бесстатусности [2, URL]. Данная форма реализуется, как правило, в пограничных для личности ситуациях (т. е. ситуациях, ставящих ее на грань существования): в творческих актах, религиозно-мистической деятельности, других ситуациях измененного сознания (например, состояние сна, болезни, транса, инсайта, акта творчества), являющихся альтернативной, внерациональной, архетипической формой познания и обобщения жизненного опыта.

Как структура опыта лиминальность связана с поиском оснований личностного бытия, выходом на периферию сознания, его переструктурированием, нарушением целостности (в цивилизованных культурах — через замещающую жертву [3, с. 8]), синтагматикой перехода и карнавала (с чем связаны его существенные характеристики, выделенные Л. Д. Бугаевой — катарсичность и временность) и характерным для таких ситуа-

ций выходом за пределы: времени, пространства, предсказуемости — как таковых [4, с. 27—31]. Лиминальное состояние неизбежно включает в себе конфликт: теряя целостность (принося в жертву часть себя), субъект становится, по мысли М.Н. Липовецкого, «точкой встречи» «и — нерасчлененного, антиструктурного, броуновского — но органического единства всего прежнего (в том числе и потенциального) <...> и всех импульсов, обещаний будущего» [5, с. 307]. «Результат такого подхода достаточно парадоксален: абсолютная вненаходимость становится абсолютной вовлеченностью («участностью»), маргинальность — центром смыслообразования» [2, URL].

Прототипический и рекуррентный характер ситуации лиминальности и в естественном, и в художественном нарративе обуславливает продуктивность подобных сюжетных схем в литературе в целом и в отечественной прозе, в том числе XX и XXI вв., их наложение на другие схемы. Лиминальный сюжет может выступать как фаза сюжета перехода или иметь самостоятельное значение; он может быть основан на первичном опыте, принимать мифопоэтические формы, выступать в качестве стратегии разрушения индексальных (или остенсивных) высказываний.

Классическая модель лиминального нарратива в отечественной художественной прозе представлена маргинальным героем (в том числе: праведник/бесноватый; ангел/демон; синкретические существа и т. д.) и опытом переживания пороговых (измененных) состояний на уровне фабулы, сюжета (внешнего и внутреннего), эпизода и даже жанра: изгнание бесов в «Житии протопопа Аввакума», буйство потусторонних сил в «Вие» и реализация акта творчества в «Портрете» Н. Гоголя, «апокрифический» и лиминальный опыт героев Н. Лескова (ситуация поиска себя в повестях «Юдоль», «Детские годы», «На краю света» и др.), пограничный опыт Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, принципиальная пограничность главного героя и структуры романа «Идиот» и др. Так, именно временное катарсическое переживание нового измерения пространства — «беспредельного мира», опыт вхождения в границы Другого оказывается в центре внутреннего сюжета повести Н. Лескова «Юдоль» (1895). Образ «микросреды» данного произведения неоднороден и структурируется на основе антитезы «непрерывное» — «разрозненное». Движение героя сквозь различные границы чувственно воспринимаемого мира в прямом смысле здесь отсутствует: физически герой неизменно пребывает в пространстве родительского дома. Однако этот дом становится местом пересечения пространств различных субъектов сознания, находящихся в одном и том же событийном времени. Наличие внутренней динамики сознания центрального персонажа находит свое выражение опосредованно: через восприятие и осознание им того, о чем «рассказывали» и «говорили» в господском доме крестьяне, слуги, роди-

тели героя и другие помещики, «тетя Полли» и ее спутница, то есть в форме движения между различными миропониманиями и пространственно-этическими полями второстепенных персонажей, создающими образ «микросреды». Главный герой по инстинктивному стремлению к иной жизни и через осознание мира «юдоли» как пространства заблуждения и душевной слепоты находит свой путь. Он легко переходит в другой тип пространства благодаря тете Полли и ее спутнице Гильдегарде, но уже изначально разрозненное пространство социального мира, «юдоли» и «скорби», не воспринимается им в качестве «своего». Так, описываемая в самом начале «тихая смерточка тихой Васенки уже тогда» кажется повествователю «страшным укором, вставшим против самых близких и дорогих...людей» [6, с. 214]. Расширение пространства осуществляется в данной повести за счет последовательного сближения различных локусов и разрастания «юдоли» до пространства всей «голодающей» России. Локальному и раздробленному физическому пространству смерти и «всякого голода» (в том числе ума и души), царящему в земной «юдоли» «скорби», противопоставляется «открытое» и объединяющее пространство «представления», репрезентированное в нравственно-этической позиции служения другим (Полли и Гильдегарды). Именно в пространство беспредельности («нет расторгающего значения времени и пространства» [6, с. 299]) и множественности миров переходит герой в кульминационной сцене. Введение мистического элемента позволяет образно «опредметить» такую беспредельность, становится метафорическим выражением нерасчлняющего познания и экзистенциального человеческого движения. Поскольку Н. Лесков работал в парадигме русского классического реализма, то ведущей формой развертывания такой «пограничной» позиции героя становятся мистические сюжетные ситуации: полубезумия («Смех и горе»), полусна («Воительница», «Смех и горе», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Детские годы»), мощного удара по всему существу изображаемого персонажа, исторгающего его из самого себя («Житие одной бабы», «На краю света», «Островитяне»), в том числе и в результате сильного эстетического переживания («Юдоль», «Детские годы»).

Важной особенностью лиминальной нарративной модели в русской классической литературе выступает определенность дейктического модуля и связанная с этим идея развития непредсказуемой, новой истории, идущей от некой начальной точки к конечной. Последний факт, вероятно, связан с описанной Ю.М. Лотманом установкой на «десимволизирующее чтение текстов», характерной для данного периода литературного развития, а также с онтологической спецификой новеллизма, элементарной основы художественных повествовательных жанров [4, с. 276—297].

Изменение статуса художественного целого в литературе новейшего времени ведет к смене модели адресата [7, с. 266—267] и трансформации лиминального нарратива в сторону субъектной, пространственно-временной и логической неопределенности: «Этот слом временного порядка <...> способствует созданию у читателя таких моделей воображения, которые помогут ему воспринимать идеи новой науки и примирять в своем сознании привычные старые схемы с деятельностью разума, рискующего творить гипотезы или описывать миры, не сводимые ни к каким образам или схемам. Следовательно, подобные произведения искусства ... осуществляют определенную мифотворческую функцию, предоставляя человеку современного мира своего рода символическую подсказку или аллегорическую диаграмму того абсолюта, с которым имеет дело наука, но не в терминах метафизики, а в терминах наших возможных отношений с миром и соответственно в терминах возможного описания этого мира» [8, с. 191—192].

Речь идет, в первую очередь, об особом характере событийности, которая не просто не позволяет герою перейти в новое качество, но принципиально строится на основе отказа от развития событий, избыточности сообщения, и, конечно, о трансформации в сторону «открытого произведения» [8, с. 9—175].

Современный художественный текст функционирует не просто как закодированный в знаках смысл, но конструкция, сочетающая в себе значения, вложенные автором, с теми смыслами, которые атрибутируют тексту его читатели. Таким образом, представленные в тексте нарративные модели (как и образов, представлений, схем действия и поведения) соотносятся с системой читательских/писательских пресуппозиций, смыслов и метасмыслов. Беллетристика, ориентируясь на носителей среднелитературного типа речевой культуры (к которому, по мнению О. Б. Сироткиной, принадлежит большая часть образованного населения России [9, с. 22]), опирается на прецедентные феномены «сегодняшней актуальности». Тексты такого типа активно эксплуатируют классическую лиминальную нарративную модель, способствуя ее кодификации, формированию нарративного инварианта, опирающегося на читательские культурные стереотипы: ситуация поиска собственной идентичности, поиска Я, реализации акта творчества, свободы и т. д. Конечно, данные сюжеты не всегда выступают в чистом виде, а подвергаются инверсии или мультипликации.

Примером, иллюстрирующим намеченные процессы, являются лиминальные нарративные стратегии, реализуемые в творчестве Е. Гришковца. Так, в романе «Рубашка» (2004) представлен маргинальный герой в пограничной ситуации: провинциал, приехавший когда-то в столицу и старающийся ее «обжить». Усилия героя направлены на перманентное

присваивание «чужого» пространства: Москва постоянно испытывает его, что выливается во внутреннюю работу по искусственному созданию нужного настроения, уместных или необходимых фраз, одобряемых окружающими поступков, хотя внутренне герой остается неподвижен. Несмотря на внешнюю устремленность вектора повествования к сокровенному событию самореализации (объяснение в любви, единение с любимой), каждый эпизод завершается своего рода «несостоявшимся катарсисом», герой оказывается необъяснимо одиноким, нуждающимся в новых попытках, что постоянно приводит колесо повествования в движение и позволяет оставить открытым финал. Чувство одиночества и заброшенности преодолевается Сашей лишь в единстве «мужского товарищества», которое в полной мере не может состояться в реальности, а реализуется в грезах. Это тяготение к мужскому единству по функциональной нагрузке соотносимо с «парсифализмом» Супермена, описанным У.Эко: «„парсифализм“ Супермена — это одно из условий, которое не дает ему себя «тратить», защищает его от событий (и, следовательно, от течения времени...)» [8, с. 206]. Поэтому истинный возраст Саши трудноопределим (он осознает себя одновременно и зрелым, и только начинающим жизнь человеком), а жизнь его предстает как поток «каких-то недоделанных дел, недовстреченных встреч, каких-то мелких соблазнов и тревог» [10, с. 156]. Повторяемость событий соответствует находящемуся в постоянном внутреннем диалоге, «застрявшему» в «пограничном» состоянии герою, представляющему жизнь как колесо многих мелкомасштабных (пусть и хороших) поступков.

Казалось бы, описанная структура не соответствует гносеологическому статусу лиминальной модели (достижение трансцендентального единства личности с другими личностями и универсумом в целом в событийном сюжете не происходит) и не может быть отнесена к рассматриваемому типу нарратива. Однако прорыв в трансцендентное реализуется и здесь: через корреляцию позиций основного субъекта речи и читателя, что позволяет продемонстрировать общую основу человеческого бытия. Так, поиск героем-повествователем собственной идентичности сориентирован на коммуникативные компетенции современного читателя, связанные с «топосными» поступками, являющимися частью опыта многих современников, и «топосными» персонажами, тиражируемыми беллетристической и масс-медиа. Конструируемый в данном случае процесс познания реализуется посредством «провокативной стратегии признания» [См. об этом: 11], нацеленной на репрезентацию типовых ассоциаций, совпадение концептов, знаков, стереотипов субъекта речи и читателя, комфортным узнаванием известного в новом, дающим своему читателю «уникальную возможность по-настоящему расслабиться» [8, с. 200], чувство удовлетворенности собственной компетентностью в сфере культурных феноменов.

Другой вариант развертывания лиминальной модели в современной прозе может быть рассмотрен на материале произведений В. Пелевина. Пелевинский текст, сталкивая разные, как правило, конфликтные грамматики, формирует структуру, которая пересоздает более раннюю эстетическую информацию, противопоставляя себя ей. Так, в рассказе «Бубен Нижнего Мира» (1996) (подзаголовок «Зеленая коробочка») установка на лиминальный опыт формируется уже в названии, указывающем на «пограничную» ситуацию: наличие некоего скрытого природного инобытийного пространства и возможность вхождения в него. Рассказ нацелен на игру с читателем («Нельзя ли создать лазер смерти, выполненный в виде небольшого рассказа?» [12, с. 299]), и выраженное присутствие основного субъекта речи дополняет активизацию заинтересованного адресата. Такой образ читателя определен как интерпретационными операциями, так и сознательно вводимыми в самом начале текста риторическими уловками: демонстрацией расположения, непосредственными обращениями, вербовкой союзников, демонстрацией оригинальной позиции («Раз уж так вышло, что читатель — или читательница, что мне особенно приятно, — набрел на этот небольшой рассказ, раз уж он решил на несколько минут довериться тексту...» [12, с. 295]). В процессе чтения симптомы гиперкодирования ориентируют читателя на разные (иногда взаимоисключающие) жанровые формы, в том числе нелитературные (публицистический очерк, художественный очерк, философский трактат, научная статья и т. д.), фреймы, получающие двойное развертывание. Здесь, также как и в предыдущем случае, повествование строится на отказе от развития событий, избыточности сообщения, но достигается это другим способом: путем повторяющего означивания семантически пустого для читателя объекта повествования — Бубна Нижнего Мира. Данный процесс иногда кажется ничем не ограниченным боковым движением, сплошным ассоциативным отступлением (от того, что не очерчено), то принимающим потокообразный характер, то пытающимся вернуться к объекту и, в конечном итоге, образующим древовидную структуру. В процессе очередного развертывания такого «отступления» обнаруживается подмена: весь предыдущий семозис оказывается лишь провокацией читателя, в результате которой «союзник» становится объектом повествования. Однако и эта ловушка для читателя не знаменует окончание текста, переводится в пародийный план (происходит очередное переозначивание), который, в свою очередь, оборачивается очередной игрой - со словосочетанием «Бубен Нижнего Мира», что также участвует в сотворении кругообразной повествовательной структуры.

В «Бубне Нижнего Мира» лиминальный нарратив может быть прочитан в нескольких отзеркаливающихся смысловых аспектах: на уровне

события рассказа — в контексте общекультурного противопоставления ад-рай и характерных для пелевинского творчества значениях оппозиций жизнь-смерть, сон-пробуждение (жизнь здесь оказывается сном и залогом смерти, а смерть пробуждением и механизмом бессмертия); на уровне события рассказывания — повествователь «опредмечивает» читателя, материализует его в пространстве текста (выводит его из мира не-текста, который оказывается миром медиа, теней, преисподней, профанированной детской игрой); и на уровне метаповествования — как постоянное балансирование между рассуждениями о невозможности построения рассказа, историей о рассказе и смертью, концом повествования как парадоксальным механизмом его бесконечности.

Феномен востребованности лиминальных повествований сегодня объясняется особенностями социокультурной ситуации. Непрерывные процессы общественной трансформации, социальная незакрепленность человека, недолговечность авторитетов и разрушение традиций — все это находит себе соответствие в информационной повестке дня, предлагаемой средствами массовой информации, в постоянных информационных ударах, наносимых сообщениями с мест трагедий и катастроф, в росте программ с криминальными, мистическими, инициационными сюжетами. Перечисленные агрессивные факторы требуют непрерывного приспособления психики, и лиминальные нарративы выступают адекватной такой модели мира формой описания и практикой, способствующей психологической адаптации и переквалификации интеллекта.

Рассмотренные варианты структуры лиминального нарратива в современной прозе, безусловно, не исчерпывают всех возможных разновидностей, но отчетливо демонстрируют две тенденции структурной организации, которые могут быть интерпретированы в контексте бинарной оппозиции «эстетики тождества» и «эстетики противопоставления» Ю. М. Лотмана [13, URL] и стать основой для последующего построения порождающих моделей.

Литература

1. Бугаева Л. Д. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе новейшего времени: автореф. ... д-ра филол. наук. СПб., 2011. 40 с.

2. Тульчинский Г. Л. Лиминальность (liminality) // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. М.: Алетейя., 2003. [Электронный ресурс]. URL: <http://hpsy.ru/public/x3024.htm> (дата обращения: 05.10.2012).

3. Настин И. В. Этика мифа лиминального состояния личности // Актуальные проблемы психологического знания. 2009. № 3. С. 3—10.

4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. 704 с.

5. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1997. 317 с.
6. Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 9. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. 652 с.
7. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). М.: Эдиториал УРСС, 2001. 328 с.
8. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. Д. С. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.
9. Сиротинина О. Б. Хорошая речь. Саратов, 2001. С. 22.
10. Гришковец Е. В. Планка: Рассказы. М.: Махаон, 2006. 56 с.
11. Степанов В. Н. Провоцирование в социальной и массовой коммуникации: моногр. СПб.: Роза мира, 2008. 268 с.
12. Пелевин В. О. Все рассказы. М.: Эксмо, 2010. 512 с.
13. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/lsp/> (дата обращения: 05.10.2012).

А. Ф. Седов

Балашов, Россия

«ИДЕЯ» ШАТОВА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» И ПРОБЛЕМА АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ

Annotation: The issue of polyphony in Dostoyevsky's novels, well-reasoned in M. Bakhtin's famous work [1], has become a truism. But what should we do with the character and his idea which directly correlates with Dostoyevsky's publicist essays, that is, with the author's direct intentions? A closer consideration of the character's idea in its relation to Dostoyevsky's publicist work «The Writer's Diary» offers a new perspective on the problem of polyphony. Polyphony never evaporates, but the author's evaluation of the characters and their ideas is nevertheless palpable.

Аннотация: Положение о полифонизме романов Ф.М. Достоевского, выдвинутое и аргументированное в известной книге М. Бахтина [1], в настоящее время сделалось трюизмом, но как быть с героем и его идеей, если она прямо соотносится с публицистическими выступлениями автора — прямыми авторскими интенциями? Анализ подобной идеи героя в соотнесении её с публицистическими тезисами «Дневника писателя» позволяет по-новому взглянуть на данную проблему: да, полифония, но авторское отношение к героям и их идеям всё-таки просматривается, и они (идеи героев) в сфере художественного целого всё же различным образом маркированы...

Keywords: polyphony, direct author's intentions, M. Bakhtin, the character's word.

Ключевые слова: полифония, прямые авторские интенции, Бахтин, слово героя.

Казалось бы, давно уже отшумели споры вокруг знаменитой книги М. Бахтина о творчестве Ф. М. Достоевского [1, 2], и термин «полифония» теперь сделался общепринятым до такой степени, что вошёл

не только в программу институтского и университетского курсов истории русской литературы XIX века, но даже и в школьную программу изучения литературы. Но для некоторых исследователей сама идея о том, что в романе Достоевского представлена «множественность равноправных сознаний с их мирами» [2, с. 7], а герои писателя уже по самому авторскому замыслу — это «не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова» [Там же, с. 8], представляется и сейчас совершенно неприемлемой.

Так, в статье С. Ломинадзе, подчеркнута нейтрально названной автором «Перечитывая Бахтина и Достоевского» [3], сначала осторожно подвергаются сомнению некоторые тезисы бахтинской книги, а в конце статьи оппонент теории полифонического романа формулирует прямо и безо всяких сомнений: «...хора голосов (включая авторский), на равных правах борющихся друг с другом, нет ни в одном романе Достоевского, как нет, стало быть, и самого полифонического романа» [Там же, с. 58]. При этом С. Ломинадзе, похоже, где-то в глубине души подозревает, что возобновить дискуссию о своеобразии поэтики романов Достоевского ему вряд ли удастся: «Но читатель, следящий за моей мыслью (если таковой найдётся), вправе указать...» [Там же, с. 51]. И подозрения эти, в общем-то, оправдались: никто (насколько нам известно) не стал опровергать оппонента Бахтина, никто, впрочем, не стал и корректировать теорию полифонического романа, и уж тем более призывать от неё отказаться. Практически храбрый наскок на общепринятую теорию оказался почти что незамеченным.

Тем не менее, С. Ломинадзе может быть доволен: читатель у его статьи нашёлся, и этот читатель, коим является, в частности, автор данной статьи, намерен осмыслить аргументы ниспровергателя теории полифонического романа и провести своего рода эксперимент компаративистского плана с целью проверки на прочность одного из аргументов ниспровергателя.

Для начала попытаемся осмыслить его главные аргументы. Первый: в романе Достоевского вместо «прокламируемого Бахтиным равенства кругозоров сознаний» героев и автора находим (не мы находим, это он, С. Ломинадзе находит) «иерархию кругозоров» [3, с. 55]. Сверху — «всеобъемлющий кругозор автора» (мы бы сказали — «автора-демиурга»), внизу — кругозоры и миры сознаний остальных героев, в самой различной степени авторитетных для авторского кругозора, и это авторское отношение ощущается при читательском восприятии произведения. Так, скажем, в романе «Братья Карамазовы» идеи Смердякова писателю очевидно несимпатичны, а идеи и личность Зосимы в высшей степени привлекательны. Это, пожалуй, не вызывает сомнений.

Упростим тезис: идеи и сознания героев в романе Достоевского не могут считаться равноправными, ибо к одним автор относится с симпатией, к другим с интересом, к третьим с отвращением. Это так, но в какой мере это нарушает стройную теорию полифонического романа? Сознания героев романа Достоевского равноправны лишь в том смысле, что они наиболее полно выражены — и только. Внимательнее надо читать Бахтина: по его теории герои Достоевского и субъекты своего значащего слова, и (одновременно с этим!) объекты авторского слова, и термин «полифония» следует понимать в переносном смысле — герои всё равно находятся в пределах авторского замысла. Как ещё проще это объяснить? Скажем, по-китайски герои Достоевского не заговаривают, ибо писатель сам не говорит по-китайски. Так что С. Ломинадзе опровергает не реальную теорию полифонического романа, а придуманную им самим какую-то релятивистскую теорию, к которой М. Бахтин имеет отношение весьма косвенное. Сам термин «полифония», ангажированный автором книги о Достоевском из теории музыки, понимаемый в прямом, а не в метафорическом смысле, способен породить неверную интерпретацию и нуждается в оговорках, которые Бахтиным, как мы показали, и были сделаны, а нами процитированы (в заключительной фразе первого абзаца настоящей статьи), но которые, как мы видим, некоторым так и не помогли уяснить сущность бахтинской теории.

Другой тезис книги Бахтина — герои Достоевского «незавершённые» и лишены объектных характеристик, с которым (тезисом) г-н Ломинадзе, естественно, «вынужден решительно не согласиться», — действительно в чём-то сомнительный. Конечно же, герои Достоевского не только говорят, но и действуют, у них свои привычки и пристрастия, своя предыстория, свой внешний облик. А уж что касается героев второстепенных — Фёдора Павловича, Ракитина, Разумихина, Порфирия Петровича — то они, конечно же, вполне законченные и определённые в своих симпатиях и антипатиях, в развитии своего сознания. А как быть с главными героями романов Достоевского? Раскольников, Подросток, Алёша, Иван, Дмитрий и т. д. — разве их можно назвать вполне завершёнными? Стоит лишь обратиться к концовкам «Преступления и наказания» и «Подростка», стоит лишь только задуматься о «втором», так и не написанном романе, продолжении «Братьев Карамазовых» (но обозначенном в предисловии как реально существующем!) — мысленной реконструкции этого «второго» романа по сигналам, имеющимся в романе «первом» посвящена, в частности наша книга «Достоевский и текст» [См.: 4, с. 19—21] — и сомнения относительно принципиальной незавершённости главных героев писателя у непредубеждённого читателя отпадут. Аргумент г-на Ломинадзе по поводу того, что если Смердяков завершает свой жизнен-

ный путь при помощи самоубийства, от он тем самым и является героем законченным, вообще не выдерживает никакой критики: самоубийство героя тут есть лишь реплика в идейном споре его со своим духовным вдохновителем Иваном Фёдоровичем (таким же образом следует трактовать самоубийства Кириллова и Ставрогина в «Бесах» — как реплику в битве идей). Вместе с тем следует признать до известной степени основательными возражения Ломинадзе относительно бахтинского тезиса о незавершённости и лишённости всех героев Достоевского объектных характеристик.

Чтобы вполне прояснить вопрос о полифонии романов Достоевского позволим себе некий эксперимент компаративистского плана: сравним идеи Шатова в романе Достоевского «Бесы» и некоторые публицистические высказывания самого писателя (прямые авторские интенции), которые по смыслу, по своему содержанию вполне с идеей героя соотносятся. Эти разнородные публицистические высказывания обобщены в статье В. Кантора «„Дневник писателя“ Достоевского как провокация имперского кризиса в России» [5]. Вот главный пафос, если их, публицистические высказывания, обобщить: „Достоевский как политик, как своеобразный философ истории думал о существовании России, боялся за её будущее, искал силу, которая могла бы сохранить великую державу. Как ему казалось, с одной стороны, Россию разлагает либерализм с его толерантностью, а с другой — готовят России гибель радикалы, революционные бесы» [5, с. 237]. Народность и православие — таковы две основы, которые, по мысли писателя, способны сделать Россию страной, указывающий путь всему миру, и — «Константинополь должен быть наш». Тут уместно процитировать самого Фёдора Михайловича: «...рано ли, поздно ли, а **Константинополь должен быть наш**, и хотя бы только лишь в будущем только столетии!» [6, с. 74]. В репликах Шатова, может возразить мне читатель, про Константинополь ничего не сказано — но ведь на момент написания «Бесов» русско-турецкая война ещё не началась. Но вот прямые авторские интенции по поводу народа русского и православия из «Дневника писателя»: «...хоть народ наш и не знает молитв, но суть христианства, но дух и правда его сохранились и укрепились в нём так, как, может быть, ни в каком из народов мира сего» [Там же, с. 69]. Из нашей современности мы смотрим на эти мечтания и прогнозы Фёдора Михайловича достаточно иронически, но многие современники Достоевского относились к таким идеям вполне серьёзно, имперские амбиции «третьего Рима» пытались по мере сил воплощать, к народной правде пытались обращаться — в результате при дворе последнего русского императора появился «старец» Григорий Распутин, а при правлении советских генсеков — бесчисленные народные «академики Лысенко». Константинополь же

(Стамбул) стал «нашим» в том смысле, что российские «челноки» буквально оккупировали стамбульский рынок, а российские туристы — турецкие отели по всему побережью...

Наша гипотеза: если никакой полифонии в творчестве Достоевского нет, то герой — носитель любимой идеи писателя — окажется в романе вне конкуренции как идеолог, данная идея окажется высшей в иерархии идей романа. В романе «Бесы» одни из героев, а именно Шатов, формулирует своё кредо: «Знаете ли вы, — начал он почти грозно, принагнувшись вперёд на стуле, сверкая взглядом и приподняв перст правой руки вверх пред собою (очевидно не примечая этого сам), — знаете ли вы, кто теперь на всей земле единственный народ-«богоносец», грядущий обновить и спасти мир именем нового бога...» [7, с. 196]. Не правда ли, очень похоже на имперские амбиции и проповедь национально-религиозной исключительности русского народа в «Дневнике писателя»? Но в романе пафос идеи героя сразу слегка снижается лёгкой авторской иронией по отношению к носителю идеи. А дальше ирония усиливается: «По вашему приёму я необходимо должен заключить, и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...» [Там же]. Это Ставрогин говорит, а Шатов сразу негодует по поводу того, что собеседник над ним смеётся. Но и это ещё не всё. Шатов если и идеолог, то вторичный: идею народа-«богоносца» выдумал как раз Ставрогин (который и другие идеи выдумал: идею человекобога, идею революции, идею относительности добра и зла). Теперь (на момент разговора) Ставрогин уже ни во что не верит, в том числе не верит и в лучезарную идею народа-«богоносца» и высокой миссии России. Не очевидно ли, что в иерархии идей романа любимая идея Достоевского, по крайней мере, не торжествует? С. Ломинадзе может тут возразить: но сравнительно с идеей революции через «пятёрки», скреплённые кровью адептов, сравнительно с идеей самоубийства как способа обретения статуса человекобога идея Шатова объективно выглядит более привлекательно? Конечно. Тем не менее, в художественной структуре романа она функционирует совершенно на равных правах с иными идеями, и герой — её носитель — вызывает скорее жалость как невинная жертва авантюристов от революции, нежели преклонение перед ним как носителем окончательного и всеразрешающего Слова.

Повторим: любимая идея Достоевского (как создателя художественного произведения и как вполне ординарного публициста своего времени) в структуре романа функционирует на равных с иными идеями, а это означает, что полифония на самом деле является существенным признаком романа Достоевского. И эта полифония порождается авторским замыслом.

Смена точек зрения (от автора-демиурга к герою, даже к двум героям — учителю-отступнику и ученику-энтузиасту) отнюдь не означает механи-

ческого делегирования идеи, которая — существенно трансформированная — совершенно на равных, оказывается, существовала в сознании героя (Ставрогина) с иными идеями, вызывающе противостоящими «символу веры» писателя — сознание героя загадочным образом совмещало несовместимое... До каких-то пределов, конечно, а потом это совмещение оказалось невозможным, и жизненный путь героя заканчивается катастрофой, а битва идей, происходящая в романе, выводится в живую, неустоявшуюся современность.

Завершающее слово о мире и автором, создателем словесного художественного произведения и, соответственно, героями романа «Бесы» остаётся несказанным — и это обстоятельство входило в структуру авторского замысла.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 410 с.
3. Ломинадзе С. Перечитывая Бахтина и Достоевского // ВЛ. 2001. Март-апрель. С. 39—58.
4. Седов А. Ф. Достоевский и текст. Балашов: Вesy, 2002. 76 с.
5. Кантор В. «Дневник писателя» Достоевского как провокация имперского кризиса в России // ВЛ. 2007. Январь-февраль. С. 228—249.
6. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 г. // ПСС: в 30 т. Т. 25. Л.: Наука, 1983. 470 с.
7. Достоевский Ф. М. Бесы // ПСС: в 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. 519 с.

А. А. Четмаев

Санкт-Петербург, Россия

ТЕМПОРАЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В НАРРАТИВНОЙ ЛИРИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АКМЕИСТОВ)

Annotation: The article considers the specificity of the temporal parameters of the «point of view» in the poetic text narrative structure. The temporal perspective in narrative lyrics is considered in the aspect of the lyrical subject-narrator's dynamics within the plot and within mentality, the subject-narrator being seen as the core of the literary text's values and concepts. The idea behind the author's theoretical approach to the temporal parameters of a poetic narrative is that of a nonlinear character of the lyrical plot, which transforms the fabula or the story. An analysis of narrative forms in the poetry of acmeists allows to assert that the transformation of the lyrical character's temporal «point of view» coordinates generates «an evaluative excess of vision» thus becoming one of the primary principles of reontologization of the fundamentals of human existence, which is seen in an essentially eventful aspect of the relations built around the axis «I — The Universe».

Аннотация: В статье рассматривается специфика временных параметров «точки зрения» в нарративной структуре поэтического текста. Темпоральная перспектива в нарративной лирике исследуется в аспекте сюжетных и ментальных движений лирического субъекта-нарратора, являющегося ценностно-смысловым центром художественного текста. Основой изучения временных параметров поэтического нарратива является представление о нелинейном характере развертывания лирического сюжета, трансформирующего фабульный контекст повествовательной истории. Анализ нарративных форм в поэзии акмеистов позволяет утверждать, что трансформация темпоральных координат «точки зрения» лирического героя, образуя «ценностный избыток видения», становится одним из магистральных принципов реонтологизации основ человеческого существования, понимаемого в принципиально событийном аспекте отношений на оси «Я — Универсум».

Keywords: acmeism, literary time, narrative lyrics, «the point of view», temporal perspective.

Ключевые слова: акмеизм, художественное время, нарративная лирика, «точка зрения», темпоральная перспектива.

В современном литературоведении превалирует представление о лирическом высказывании как о структуре принципиально ориентированной на концентрированное переживание субъектом данного момента, стягивающее все темпоральные сигналы ситуации в единую точку настоящего времени. Естественно, что лирика знает множество примеров, когда в структуре текста реализуется разветвленная темпоральная парадигма, охватывающая и прошлое, и настоящее, и будущее время событийного ряда. Однако эта разновременность, явленная и на уровне дейксиса, и на уровне сюжетного развития, по мысли многих исследователей, актуализирует данность лирического сознания и не обретает самоценности в изображаемом мире. Так, А. А. Потебня отмечает, что «лирика — *praesens*», она «говорит о будущем и о прошедшем (предмете, объективном) лишь настолько, насколько оно волнует, тревожит, радует, привлекает или отталкивает», тогда как «эпос — *perfectum*», и ему присуще «отсутствие другого личного интереса в вещах, изображаемых в событиях, кроме того, который нужен для самого изображения» [1, с. 448—449]. Подобное разграничение характеризует «идеальные» лирические и эпические структуры как инвариантные модели эстетического постижения мира.

Конечно, лирическое высказывание, репрезентируя эмоциональный или интеллектуальный план смысловой позиции лирического субъекта в точке предельного самополагания «я» в универсуме, явно тяготеет к некому абсолютному настоящему моменту времени. В этом отношении следует согласиться с суждением В. И. Чередниченко, что в лирическом тексте «постоянно ощутима угроза транспозиции значений одного плана в другой, чаще всего — в план настоящего, возникающий в связи с тем,

что лирический род противится изображению событий, четко локализованных на различных участках временного поля и не втянутых в эпицентр тесно переплетающихся сиюминутных переживаний одного лица» [2, с. 52]. Однако родовая сопротивляемость лирики процессуальному развертыванию событийности все же не отменяет наличия темпоральной дистанции между погруженностью «я» лирического субъекта в проживаемую ситуацию и ее речевой реализацией. Как констатирует Т. И. Сильман, «в лирическом стихотворении все времена кажутся „отодвинутыми“ от момента изображения: прошедшее время становится „истинно“ прошедшим, настоящее находится где-то рядом с моментом его изображения, однако не сливается с ним, а отступает на некую временную дистанцию, необходимую для душевной „переработки“ фактов действительности, а нередко, особенно в концовке стихотворения, перерастает в проекцию в будущее» [3, с. 135—136]. Отсюда темпоральная перспектива видения событийного ряда, или точнее, по словам Ю. М. Ломана, «События — главного и единственного», в коем раскрывается «сущность лирического мира» [4, с. 107], становится одним из ведущих параметров развития лирического сюжета.

Субъектное «я», обнаруживая себя в определенной точке художественной реальности, обозначает связи настоящего момента ментальной сосредоточенности с иными временными планами существования универсума в качестве неизбежного залога аксиологического единства бытия. Согласно М. М. Бахтину, «художественное время и пространство, не обратимое и устойчиво архитектурное, в соотношении с определенным временем жизни приобретает эмоционально-волевую тональность... и имеет ценностную тяжесть — как окружение и кругозор и как течение жизни смертного человека» [5, с. 69—70]. Соответственно, такое течение жизненного пути, проявляясь в лирическом тексте в некоем принципиально значимом для субъекта моменте времени, заостряет проблему сюжетной динамики и статики репрезентации «я». Как известно, магистральным отличием лирического сюжета от эпического сюжетостроения является смещение акцентов с внешней событийной упорядоченности изображаемого мира на изменение ценностной позиции лирического субъекта. Подобная трансформация сюжетной структуры, являя собой диалектическое напряжение, обнаруживает взаимодействие противоположенных векторов: движения во времени и констатации данного мгновения бытия. По мнению Е. В. Капинос и Е. Ю. Куликова, «динамика лирического состояния не имеет ничего общего с развитием: одни смыслы не превращаются в качественно другие, напротив, в рамках лирического текста длится игра смысловых „взаимопрорастаний“ и взаимоизменений. Семантические взаимоизменения, соотносящиеся с движением самой души, обнажают

не только динамичную природу лирики, но и ее статическую основу: вечно меняясь, бессмертная душа остается неизменной, динамический и статический уровень выступает в неразрывном единстве и взаимоположенности» [6, с. 288]. Соглашаясь в целом с наличием указанной оппозиции («динамика — статика»), отметим, что отказ лирике в развитии смысловых интенций следует признать чрезмерно радикальным. Несмотря на единство лирического состояния, чаще всего оно демонстрирует существенные для лирического субъекта трансформации, и их сигналом становится развертывание темпоральной перспективы как онтологического знака существования во времени, что особенно важно при обращении к нарративным структурам лирического высказывания.

Вопрос о наррации в лирике в современном литературоведении не имеет концептуального решения, что объясняется, прежде всего, устойчивым пониманием сущности лирического рода как принципиальной анарративности, актуализирующей не изложение некой событийной истории, а репрезентацию ментального состояния лирического субъекта. Конечно, исключение повествовательных форм из сферы реализации лирического дискурса во многом оправданно и отвечает фундаментальной природе лирики. Однако лирическая поэзия знает немало случаев рассказывания о событиях. Как указывает В. И. Тюпа, лирический текст демонстрирует «образцы всех типов дискурсивности» — итеративного, перформативного, нарративного, миметического — телеология которых сводится к «манифестации некоего ментального события» [7, с. 14]. Здесь встает проблема жанрово-родового соотношения подобных структур. Чаще всего подобные формы определяются как эпическая лирика [8, с. 334] или лирический эпос [8, с. 323], в которых фабульная составляющая выходит на первый план. Наличие фабульной основы в структуре высказывания маркирует разомкнутость лирического текста в сферы эпоса и, соответственно, принципы повествования здесь мыслятся тождественными эпическим формам нарратива. Так, Б. В. Томашевский указывает, что «от чистой лирики следует отделить стихотворения небольшого объема, в которых тематика фабулярна, т. е. присутствует рассказ о ряде событий, связанных в причинно-временную цепь и замыкающихся развязкой» [9, с. 242]. Данная трактовка наррации в лирике приводит к тому, что повествовательными жанрами признаются только балладные жанры, что, безусловно, справедливо, но не объясняет дискурсивный характер целого ряда лирических произведений, в которых обнаруживается изложение некой истории, но отсутствуют конститутивные признаки баллады.

Иная точка зрения на лирический нарратив, сформировавшаяся в свете когнитивной нарратологии, напротив, трактует данную проблему чрезмерно широко, включая в нарративную сферу большинство лирических

текстов как представляющих обязательную реакцию на некий событийный ряд. По мнению Л. В. Татару, нарративность в лирике представляет собой «особый дискурс, в котором некое лицо (лирический рассказчик) рассказывает не о том, «что случилось», а том, что он / она «думает о случившемся». <...> «Мир лирического стиха» не содержит собственно «истории», но содержит последовательности ментальных событий, переживаемых сознанием одного говорящего и представляемых с его позиции» [10, с. 225]. Конечно, направленность лирического текста на репрезентацию внутреннего состояния «я» и выражение рецепции свершающегося ввне события актуализирует оценочность в позиции лирического субъекта. Внешняя история здесь постигается не сама по себе как самодостаточная событийная цепь, а только в соотношении с эмоциональными и идеологическими движениями повествователя, вызванными ее развитием. Однако подобное понимание нарративного характера в лирике размывает границы между нарративными и анарративными типами организации лирического высказывания, позволяя любой лирический текст признать нарративным, так как каждое ментальное событие в той или иной степени оказывается реакцией на некое событие внешнего мира.

Нам представляется, что к нарративной лирике следует относить прежде всего такие структуры, в которых представлено уравновешенное взаимодействие внешнего (фабульного) ситуативного ряда, развертываемого в сюжете стихотворения, и ментальной трансформации самополагания «я» в художественной картине мира. В таком случае наррация оказывается ограниченной фабульными параметрами сюжетного развития, но не сводится только к линейной цепи причинно-следственных отношений между различными событиями, что характерно для балладных форм. Соответственно, темпоральная перспектива в лирическом нарративе приобретает принципиальное значение, так как, во-первых, является онтологическим условием возможности повествования (как указывает О. М. Фрейденберг, «наррация возникает в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир — от того» [11, с. 274]), а во-вторых, обнаруживает особую конфигурацию различных временных планов, ориентированную на изначальную родовую установку лирики: эксплицировать ментальное состояние субъектного «я».

Наиболее репрезентативный материал, показывающий специфику темпоральных отношений в лирическом повествовании, представляет собой художественная практика акмеистов. В поэтике акмеизма формулируется такая картина мира, в которой эмпирически воспринимаемое бытие становится фундаментом постижения онтологических универсалий. Неразрывность постулирования собственного «я» в координатах окружающего его универсума и Мироздания как целостной смысловой дан-

ности инициирует акцентирование личностных движений человека в эмпирической многомерности существования. Поэтому в лирике акмеистов аксиологические представления раскрываются в результате проживания единичных событий, ведущих к пониманию единого события бытия. Как точно отмечает Л. Г. Кихней, «совершенный акмеистами поэтический переворот состоял <...> в том, что они скоррелировали две сферы бытия — внешнюю, объективную и внутреннюю, субъективную, причем первую сделали планом выражения для последней» [12, с. 69]. Такое соединение динамики эмпирической реальности и ментального движения лирического «я» во-первых, продуцирует утверждение наррации как ведущего механизма смыслопорождения в лирическом тексте, а во-вторых, проблематизирует саму категорию времени и в аспекте темпоральной структуры лирического нарратива, и в аспекте ценностно-смысловых отношений микрокосма и макрокосма. Так, нарративная лирика Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой и О. Э. Мандельштама, обладая единой эстетической установкой, предлагает несколько вариантов реонтологизации времени как координаты фабульного развертывания событийного ряда, обусловленного индивидуальным осмыслением сущности человеческого самополагания в мире.

Специфика темпоральной перспективы в лирическом нарративе акмеистов, соответственно, реализуется в двух взаимообусловленных направлениях: как структурный параметр «точки зрения» лирического субъекта, определяющий дистанцию между событиями и их репрезентацией в дискурсивном акте повествования, и как смысловое воплощение онтологических представлений субъектного «я» о сущности универсума. Согласно В. Шмиду, в нарративной структуре художественного «для точки зрения время имеет значение не само по себе, а как носитель перемен идеологического характера» [13, с. 124]. В аспекте лирического повествования степень идеологизации временной позиции видения существенно повышается, так как отмеченное выше стремление лирики к концентрации на настоящем моменте высказывания здесь осложняется выходом в иные временные зоны, очевидно получающим ценностное наполнение.

Прежде всего обратимся к структурно-семантической организации временных планов в структуре лирического нарратива, тяготеющей к традиционным балладным жанрам, хотя и не идентичным им. Балансирование на границе лирики и эпоса является характерным признаком поэтики Н. Гумилева, в поэзии которого явно акцентируется фабульная последовательность событийного ряда. Так, в стихотворении «Одержимый» (1908) в 1-й строфе задается синхронность развертывания ситуации и состояния лирического нарратора, свидетельствующая о нулевой дистанции между событием и субъектной «точкой зрения»: «Луна плывет, как круглый щит / Давно убитого героя, / А сердце ноет и стучит, / Уныло чуж

роковое [14, с. 178]. Метонимически представляя себя в диегесисе, лирический герой изначально обозначает темпоральный вектор рефлексии — обращение к прошлому, озаменованному гибелью воина. Мортальная семантика высказывания усиливается здесь за счет эмоционального предвосхищения трагичности грядущих событий («Уныло чую роковое»).

Далее акцентируется фабульная сторона лирического сюжета, который приобретает отчетливый нарративный характер: герой повествует о своем поединке с неизвестным противником: «Чрез дымный луг и хмурый лес, / И угрожающее море / Бредет с копьём наперевес / Мое чудовищное горе» [14, с. 178]. Как видно, здесь сохраняется настоящее время повествования, однако затем в последовательном разворачивании событийного ряда обнаруживается трансформация темпоральной перспективы: из настоящего момента времени («Напрасно я спешу к коню, / Хватаю с трепетом поводья / И, обезумивший, гоню / Его в ночные половодья» [14, с. 178]) рассказ смещается в будущее, причем именно в той точке нарратива, где герой сообщает о своей гибели: «В болоте темном дикий бой / Для всех останется неведом, / И верх одержит надо мной / Привыкший к сумрачным победам: / Мне сразу в очи хлынет мгла... / На полном, бешеном галопе / Я буду выбит из седла / И покачусь в ночные топи» [14, с. 178]. Размывание временной упорядоченности текста, при сохранении линейного порядка событийного ряда (встреча с врагом и гибель от его руки), выводит повествуемую историю на уровень архетипической модели гибели в поединке, что эксплицируется в следующих строфах: «Как будет страшен этот час! / Я буду сжат доспехом тесным, / И, как всегда, о *coup de grâce* / Я возоплю пред неизвестным. / Я угадаю шаг глухой / В неверной мгле ночного дыма, / Но, как всегда, передо мной / Пройдет неведомое мимо...» [14, с. 178—179]. Посредством индекса «как всегда», подчеркнутого двойным включением в текст, лирический герой указывает на принципиальную повторяемость смерти в бою, что позволяет интерпретировать это событие как «воспоминание» о давнем рыцарском прошлом. Это подтверждается изначальной обращенностью высказывания к «давним» временам, память о которых в душе героя пробуждает увиденная луна: «Луна плывет, как круглый щит / Давно убитого героя». Однако это погружение в «былое» отмечено постоянным ощущением неизвестности, отсутствия окончательной ясности происходящего (произошедшего) («бой <...> останется неведом», «я возоплю пред неизвестным», «пройдет неведомое мимо»), что свидетельствует о пребывании героя не в физическом мире, а ментальном пространстве видения.

Как видно, событийный ряд здесь выстраивается следующим образом: воспоминание о прежней жизни — погружение в ситуацию поединка —

гибель героя в «грядущем» — осознание собственного «я» в настоящем моменте как в новой, но идентичной быломu, форме самоопределения. Фактически сюжет здесь представляет собой мену точек жизни и смерти, замыкаемых в круговорот бытийных воплощений героя, где припоминаемая «прежняя» ипостась накладывает отпечаток на бытие в настоящем. В финальной строфе он уподобляет «пережитую» / «вспомненную» гибель как своеобразное сновидение, перетекающее в явь: «И утром встану я один, / А девы, рады играм вешним, / Шепнут: „Вот странный паладин / С душой, измученной нездешним“» [14, с. 179].

Как видно, темпоральная структура стихотворения в данном случае оказывается механизмом экспликации онтологических представлений лирического субъекта о «вечном возвращении» человеческого «я», различные ипостаси которого составляют единое духовное начало. Такая концептуализация повторяемости событий и проживания различных жизненных моделей реализуется в целом ряде гумилевских стихотворений, причем формально в них может сохраняться единый темпоральный план «точки зрения» (прошлое, настоящее или будущее время повествуемых событий). Так, например, в стихотворении «Царица» (1909) нарративная перспектива на протяжении всего развертывания сюжета сдвинута в прошлое, однако финальное событие — казнь лирического героя-повествователя («Голпа рабов ко мне метнулась, / Теснясь, волнуясь и крича, / И ты лениво улыбнулась / Стальной секире палача» [14, с. 219]) свидетельствует о его конвенциональном пребывании в некой посмертной точке бытия: герой рассказывает о своей смерти, преодолевая временную обусловленность жизни и тем самым утверждая рассказанную историю в качестве одного из воплощений своей бессмертной души. Подобная семантика лирического нарратива, по сути, подтверждает мысль М. М. Бахтина о том, что для эстетического осознания ценности события «переживание должно отойти в абсолютное, смысловое прошлое со всем тем смысловым контекстом, в который оно было неотрывно вплетено и в котором оно осмысливалось» [5, с. 189].

Иначе формируется темпоральная структура в ранней, акмеистической, поэзии А. А. Ахматовой, где на первый план выходит эмпирически-бытовое проживание события, отмеченное психологической детализацией происходящего и вызванных им ментальных изменений, что усиливает «новеллистическое» [15, с. 383] или даже «романное» [16, с. 140] начало в ее поэтическом мире. В качестве примера ахматовского лирического нарратива рассмотрим стихотворение «Высоко в небе облачко серело...» (1911), в котором четко эксплицированы механизмы формирования ценностного кругозора лирического субъекта посредством специфической организации художественного времени.

Итак, в начале 1-й строфы стихотворения устанавливается временная дистанция между изображаемой ситуацией и актом высказывания. Сдвига повествуемые события в план прошедшего времени, лирическая героиня, получающая статус диегетического повествователя, фокусирует взгляд на пространственной детали окружающей реальности: «Высоко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка» [17, с. 68]. Очевидно, что основной функцией специального знака здесь оказывается не столько локализация универсума, сколько обозначение психологического состояния субъекта. Некоторая самодостаточность и укрупнение знака, формирующего пространственные параметры изображаемого мира, лишают его внешней конкретики, но предельно детализируют эмоциональные движения лирической героини.

Причины психологического напряжения, которое обнаруживается в восприятии пространства, раскрываются в следующих строках, эксплицирующих «я» лирической героини в диегесе одновременно с включением в структуру повествования чужой «точки зрения»: «Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!» [17, с. 68]. Соположение собственной позиции и позиции Другого подчеркивает сопряженность эмоциональных жестов лирической героини с ценностными представлениями героя. Сохранение изначально заданной временной перспективы свидетельствует об их расставании как о свершившемся факте, на который направлена рефлексия нарратора в настоящий момент высказывания. Соответственно, семантика «чужого» высказывания (равнодушная констатация разрыва любовных отношений) инициирует представленное во 2-й строфе воспоминание о ее самоощущении, которое является непосредственной реакцией на утверждаемую идеологему персонажа: «В пушистой муфте руки холоддели. / Мне стало страшно, стало как-то смутно» [17, с. 68]. Как видно, психофизиологическое состояние лирической героини («руки холоддели») коррелирует с тем, как ее воспринимает герой («хрупкая Снегурка»). С одной стороны, оно подтверждает правоту ее сравнения со Снегуркой, а с другой — маркирует несовпадение их эмоционального отношения друг к другу, что раскрывается в смене нарративного режима высказывания на перформативный в конце строфы: «О, как вернуть вас, быстрые недели / Его любви, воздушной и минутной!» [17, с. 68]. Экспрессивность этого восклицания опровергает представленную в имени Снегурка семантику холода в качестве сущностного значения «я» лирической героини. Темпоральная перспектива здесь резко меняется: ментальное состояние лирической героини в прошлом воплощается в настоящем моменте высказывания. Такой скачок из одного временного плана в другой маркирует смысловое единство «точки зрения» лирической героини как участницы события и ее позиции как лирического нарратора.

Перформативный характер дискурса сохраняется и в двух первых строках 3-й, финальной, строфы: «Я не хочу ни горести, ни мщенья, / Пускай умру с последней выгодой» [17, с. 68], акцентирующих идеологему невозможности перенести любовное чувство из зимы в весну. Поэтому результирующим событием повествования становится осознаваемое в момент высказывания согласие лирической героини погибнуть так, как этого хочет ее возлюбленный. Психологическое смятение трансформируется в идеологему принятия смерти, которая утверждается в соответствии с идеологической «точкой зрения» персонажа: «хрупкая Снегурка» соглашается умереть на исходе зимы. В финальных строках стихотворения темпоральная перспектива повествования вновь увеличивается: «О нем гадала я в канун Крещения. / Я в январе была его подругой» [17, с. 68]. Однако, сообщая о прошедших событиях и тем самым акцентируя временную дистанцию между повествующим и участвующим в событиях «я», лирическая героиня утверждает единство собственной эмоциональной интенции в прошлом и настоящем. Изменение ее ценностного кругозора связано не с отказом от своих чувств к человеку, с которым она испытала краткие мгновения счастья, а с осознанием невозможности существования без его любви.

Обретение смысловой полноты лирической героини здесь определяется семантикой временных параметров, в которых разворачивается повествуемая история: «январь» означает период любовного счастья (прошлое), февраль — расставание с возлюбленным (прошлое) и момент высказывания (настоящее), март — грядущая гибель (будущее). Так как природа Снегурки, которую лирическая героиня принимает в качестве собственной, предопределяет невозможность ее существования вне зимнего времени года, то ментальная смерть лирической героини по окончании зимы оказывается неизбежной.

Итак, самополагание лирической героини в лирическом нарративе А. Ахматовой оказывается разомкнутым в различные временные планы — прошлое, настоящее, будущее, репрезентируя ее ценностный кругозор, в котором наивысшей аксиологической константой оказывается невозможность существования без любимого человека. Эмпирическая сторона бытия, актуализируемая в восприятии событийного ряда, верифицирует в сознании героини-нарратора ценностное несовпадение мужского и женского начал, обусловленных существованием во времени, и выражает нюансы психологического движения ее «я».

Иной характер временной организации лирического повествования и соответственно, ее смыслопорождающие возможности представлены в акмеистической поэтике О. Мандельштама. Как известно, художественный мир поэта конструируется посредством взаимодействия различных

типов высказывания, обусловленных многоуровневой системой ассоциативных рядов и нелинейным характером соединения структурно-семантических элементов текста, поэтому темпоральная структура здесь предстает в дискретной форме, что создает эффект своеобразной нарративной «пульсации» моделируемого универсума.

По наблюдениям Л. Г. Пановой, многим стихотворениям О. Мандельштама присуща «нарративность, открывающая стихотворение, дающая временную дистанцию, и затем сменяемая изложением в настоящих временах, эту дистанцию перечеркивающую» [18, с. 453]. Подобный принцип организации лирического высказывания обнаруживается в таких стихотворениях, как, например, «На розвальнях, уложенных соломой...» (1917), «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), «Я не искал в цветущие мгновенья...» (1917), «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919), «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920). Временная перспектива повествования здесь оказывается сдвинутой в прошлое, маркируя некое внешнее (сюжетно-фабульное) событие (ряд событий), которое является исходной точкой высказывания.

Так, в стихотворении О. Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) в 1-й строфе лирический герой-нарратор рассказывает об эмпирически конкретном событии, произошедшем с ним в прошлом: «На розвальнях, уложенных соломой, / Едва прикрытые рогожей роковой, / От Воробьевых гор до церковки знакомой / Мы ехали огромною Москвой» [19, с. 120]. Пространство здесь, как видно, максимально детализируется посредством четкого обозначения названия географических реалий. «Точка зрения» нарратора за счет использования местоимения 1-го лица множественного числа конструируется как единство кругозора и окружения. Именно эта целостность «я» и «другого» становится источником пересечения семантической границы.

В следующей строфе изменяется пространственная перспектива, причем первые две строки представлены с позиции «всеведущего» нарратора: «А в Угличе играют дети в бабки / И пахнет хлеб, оставленный в печи» [19, с. 120], а 3-я и 4-я строки вновь организованы дискурсом диегетического субъекта: «По улицам меня везут без шапки, / И теплятся в часовне три свечи» [19, с. 120]. Однако смена специальных координат (Москва — Углич — Москва; улица — убранство дома — улица) маркирует трансформацию темпоральной структуры: прошедшее становится настоящим, перекодирова семантику повествуемого события. В лирический сюжет включается вереница ассоциаций, отсылающих к контексту русской истории: как отмечает М. Л. Гаспаров «по Москве везут то ли убитого царевича для погребения, то ли связанного самозванца на казнь; над покойником горят три свечи, а над Русью занимается пожар Смуты»

[20, с. 217]. По принципу со-противопоставления выстраивается ряд оппозиций: 1) нарратор — царевич Димитрий, убитый в Угличе; 2) нарратор — Самозванец Лжедимитрий; 3) личное событие, которое происходит с героем-повествователем — события русской истории. Внутренняя перекодировка темпорального плана оказывается экспликацией аксиологических представлений лирического субъекта, где события его личного бытия мыслятся удаленными во времени, а события исторического прошлого оказываются моментом данности и происходят «здесь и сейчас». Структурные параметры темпоральности порождают историсофские смыслы, и причастность «я» нарратора историческим событиям образует ядро его аксиологии. Далее это раскрывается в неразрывном единстве внешнего событийного ряда и динамики внутренних изменений: «Не три свечи горели, а три встречи — / Одну из них сам Бог благословил, / Четвертой не бывать, а Рим далече — / И никогда он Рима не любил! / Ныряли сани в черные ухабы / И возвращался с гульбища народ. / Худые мужики и злые бабы / Переминались молча у ворот» [19, с. 120].

Целостность внешнего (эпического) и внутреннего (ассоциативного) развития сюжета наделяет данный эпизод амбивалентным значением: это и рассказ о ситуации, происходящей с героем-нарратором, и ретроспективный взгляд в прошлое Московской Руси, порождаемый наращиванием ассоциативных связей. Здесь происходит реализация нарративного потенциала «чужих» «точек зрения». Через имплицитно представленных персонажей в концентрированном виде рассказываются события истории. В кругозор лирического повествователя помещаются идеологемы Лжедимитрия, убитого царевича, старца Филофея, утвердившего формулу «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать», которая стала основой официальной идеологии Московского государства на рубеже XV—XVI вв. Важно, что все эти «точки зрения» обладают равными правами с позицией нарратора и моделируют универсум, онтологическое значение которого определяется самоидентификацией «я» через переломную историческую эпоху по признаку душевного смятения. Такой темпоральный синкретизм, отменяющий линейность временного развертывания событий, усиливается в финальной строфе, суммируя весь спектр событийной референции: «Сырая даль от птичьих стай чернела / И связанные руки затекли: / Царевича везут, немеет страшно тело — / И рыжую солому подожгли» [19, с. 120].

Очевидно, что в лирическом повествовании О. Мандельштама посредством подобной «пульсации» различных временных планов, отсылающих к определенным историческим, мифологическим или литературным контекстам и уравненных с эмпирической конкретикой жизненного пути лирического субъекта, реализуется идеологема преодоления материальных

границ земного бытия и приобщение к вечности, которую сам поэт сформулирует как «тоску по мировой культуре». Размывание и соединение темпоральных координат в мандельштамовской лирике продуцирует нарративную (то есть данную в повествуемом событийном ряду) конвергенцию личного и универсального, общечеловеческого опыта как ценностно-смысловой константы.

Итак, обращение к нарративной лирике акмеистов, отчетливо показывает, что временной план «точки зрения» в лирическом повествовании способствует реализации различных онтологических представлений субъекта. Темпоральные смещения и вариативные переключения с одного временного плана на другой, с одной стороны, обнаруживают эмпирическую погруженность сознания лирического субъекта в событийное развертывание изображаемого мира, а с другой — акцентируют внутреннее тяготение к ценности настоящего момента самополагания «я» в моделируемой реальности, за которым встает вневременной смысл постижения Мироздания и что отвечает родовой природе лирики как изначального *praesens*. Как видно, структура темпоральных отношений в поэтике акмеистов продуцирует онтологическое понимание самой природы времени как универсальной категории человеческого существования. Так, в творчестве Н. Гумилева время осмысляется в универсальном мифологическом контексте, где линейность событийного ряда носит формально-упорядочивающий характер и вскрывает архетипическое повторение различных ипостасей единого целостного «я». В художественном мире А. Ахматовой темпоральная перспектива лирического повествования эксплицирует эмоциональное и мировоззренческое несовпадение мужского и женского начала в бытовом хронотопе. В нарративной лирике О. Мандельштама обнаруживается синкретизм разнородных временных планов, ведущий к утрате линейности событийного развертывания и оказывающийся способом преодоления материальных границ земного мира.

Таким образом, трансформация темпоральных координат субъектной «точки зрения» в лирическом нарративе становится одним из магистральных принципов реонтологизации основ человеческого существования, понимаемого в принципиально событийном аспекте отношений на оси «Я — Универсум».

Литература

1. Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. М.: Искусство, 1976. С. 286—461.
2. Чередниченко В. И. Типология временных отношений в лирике. Тбилиси: Мецниереба, 1986. 136 с.
3. Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 223 с.
4. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство-СПб., 2001. С. 18—252.

5. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений: в 7 т. / М.М. Бахтин. Т. 1. М., 2003. С. 69—263.
6. Капинос Е. В., Куликова Е. Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2006. 336 с.
7. Тюпа В. И. Нарратология и анарративность // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени. Новосибирск: ИФ СО РАН, 2009. С. 5—14.
8. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. С. 314—334.
9. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2001. 334 с.
10. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. М.: ЛЕНАНД, 2011. 288 с.
11. Фрейденберг О. М. Происхождение наррации // Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 262—285.
12. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС-пресс, 2001. 183 с.
13. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
14. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902—1910). М.: Воскресенье, 1998. 501 с.
15. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Поэтика русской поэзии / В. М. Жирмунский. — СПб.: Азбука, 2001. С. 364—404.
16. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа // О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. Л.: Советский писатель, 1969. С. 75—147.
17. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998. 967 с.
18. Панова Л. Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. 802 с.
19. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. 357 с.
20. Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики / М. Л. Гаспаров. СПб.: Азбука, 2001. С. 193—259.

С. Е. Шеина

Балашов, Россия

НАРРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛО-ИРЛАНДСКОЙ ПРОЗЫ

Annotation: Focusing on a number of works by S. Becket, F. O'Brien, J. Banvill, P. McCabe the author identifies some features typical of the Anglo-Irish literature: non-linear narrative structures, multiple framing, numerous storytellers, weakened multi-level plots, breaking the boundaries between fantasy and reality. It is assumed that these peculiarities result from the ever unstable social, economic and political conditions that have been affecting the formation and the development of Irish literature. Instability of

the surrounding world was reflected in the intricate plots and in the use of the supernatural in order to restore or substitute the harsh reality.

Аннотация: В центре внимания данной статьи — произведения С. Беккета, Ф. О'Брайена, Д. Бэнвилла, П. Маккейба, анализируя которые автор выделяет такие типичные черты англо-ирландской литературы, как нелинейные нарративные конструкции, многоуровневые сюжеты, многочисленные повествователи, разрушение границ между фантастическим и реальным. Это объясняется тем, что становление и развитие ирландской литературы происходило в постоянно изменяющихся социальных, экономических и политических обстоятельствах. Неустойчивость окружающего мира отразилась в запутанных сюжетах и использовании сверхъестественного для упорядочивания или замещения неприятной реальности.

Keywords: Anglo-Irish literature, S. Becket, F. O'Brien, J. Banvill, P. McCabe, narrativity, nonlinearity, fantasy, reality.

Ключевые слова: англо-ирландская проза, С. Беккет, Флэнн О'Брайен, Джон Бэнвилл, Патрик Маккейб, повествовательность, нелинейность, фантазия, реальность.

Ирландского автора узнаешь сразу — не по тематике его произведений, которая при всем разнообразии неизменно откликается в сердце читателя щемящей болью ко всем живущим. И не по особенному юмору, который часто называют «черным» — ведь ирландцы умеют сделать смешным даже отчаяние. Не священники, непременно присутствующие почти в каждом произведении ирландской литературы, не войны и не атрибуты героического прошлого, и даже не музыкальность делают ирландскую прозу узнаваемой. Все вышеназванное, конечно, имеет значение, но главное — это особенная манера повествования.

«Решительно не возьму в толк, отчего каждая книга должна иметь только одно начало и один конец. Хорошая книга может иметь три совершенно несхожих начала, взаимосвязанных лишь в авторском предвидении, а уж концовок — добрую сотню», — говорится в самом начале романа Флэнна О'Брайена «О водоплавающих» [1, URL]. И не только несколько начал и сотня концовок, но и многоуровневые композиции, а иногда и вообще бессюжетные произведения вышли из-под пера всемирно известных ирландцев — Дж. Джойса, С. Беккета, менее знаменитого их современника Флэна О'Брайена и писателей более позднего поколения — букеровского лауреата Джона Бэнвилла и Патрика Маккейба. Повествование скачет из сферы воображения в мир реальный, из прошлого в будущее: «Перепуталось все, перепутались времена, поначалу я только был здесь когда-то давно, теперь я здесь и раньше был здесь...», — говорит Беккет [2, с. 17]. Перепуталось все — это, пожалуй, самая точная характеристика лучших образцов ирландской прозы. В романе Патрика Маккейба «Помощник мясника», вошедшего в шорт-лист Букеровской пре-

мии 1992 года, трудно отследить смену временных планов и точек зрения, так быстро они сменяют друг друга. Да и что из рассказанного главным героем («герой», конечно же, в кавычках — как и во многих других ирландских романах) происходило в действительности, понимаешь только с оглядкой назад, когда несколько страниц излияний завершаются чем-то вроде: «...я отпустил ворот и повернулся к нему спиной: отвали, отвали заради бога! Но что его давно уже нет сообразил, только когда услышал Пузыря, тот тихонько спрашивал: правда ведь, Фрэнси, приятная была неожиданность?» [3, с. 44].

Или другой пример из «Водоплавающих» Флэнна О'Брайена. Это роман в романе внутри романа. Сюжет его передавать столь же бессмысленно, что и сюжет джойсова «Улисса», но в общих чертах он сводится к тому, что безымянный повествователь, некий дублинский студент, лежит в постели, выпивает в барах с друзьями, общается с дядей и пишет роман об эксцентричном писателе Дермоте Треллисе, попутно описывая в натуралистических подробностях студенческую жизнь. В свою очередь Треллис тоже пишет роман, и для доказательства того, что нехорошо совершать дурные поступки, создает других персонажей, в их числе легендарный ирландский герой Финн Мак-Кул, а потом заставляет этих персонажей делать гадкие вещи. Но все герои третьего уровня романа скоро начинают жить своей жизнью и устраивают суд над своим творцом. Повествование, постоянно меняющее ярус надстройки, регулярно прерывается еще и авторскими ремарками: «Следующее извлечение описательного характера из моей рукописи», «Пример того, как проходили вечера по четвергам в „Красном Лебеде“», «Характеристика брюк», «Комментарий Бринсли», «Продолжение, предпоследний отрывок» [1, URL]

А в произведениях Беккета, особенно это касается его малой прозы, на первый взгляд может показаться, что какая-либо связность вообще отсутствует. Образы перетекают один в другой незаметно, без всякой логики. Тексты напоминают разобранный пазл, когда картинка как будто есть, цветовая гамма едина, но что именно изображено — непонятно. Хотя максимально подобный метод изображения был использован автором в произведениях сороковых и более поздних годов, сама концепция появляется уже на страницах романа «Мечты о женщинах, красивых и так себе»: «Реальность личности... это бессвязная реальность, и выражена она должна быть бессвязно» [4, с. 154]. В коротких текстах нет события и нет сюжета, хотя рассказ может начинаться именно как история: «Его обнаружили лежащим на земле. Никто по нему не скучал. Никто его не искал. Его нашла старуха» [9, URL]. Но даже если история рассказывается, то пересказать ее потом оказывается невозможным. О чем эти рассказы? Они как раз о «реальности личности». Едва ли можно найти луч-

ший комментарий к прозе Беккета, чем его собственные слова: «связность рассыпалась, целостность отправилась к собачьим чертям, ибо единицы целостности отреклись от единства» [4, с. 207].

Роберт Уэлч пишет о том, что национальные особенности любой литературы определяются состоянием общества. Будучи английской колонией, Ирландия оказалась исключенной из европейской культуры, и все европейские достижения в области науки и искусства попадали в нее через посредничество Англии. Страна долгое время находилась в состоянии стагнации, затрагивавшей не только социально-экономический сектор, но также культуру, искусство и литературу. Периоды стагнации — это естественное явление для любой развивающейся системы, но в Ирландии этот период отмечен особой протяженностью во времени. У лишенных языка и, как следствие, системы репрезентации, кода, в котором бы отразилась их жизнь и ее ценность, людей формировалось чувство, что настоящая жизнь находится «где-то там», за пределами страны или за пределами настоящего времени — в прошлом. Люди теряли интерес к повседневной жизни, к ее реалиям и событиям, они теряли равновесие и самоуважение, становились безучастными к окружающему миру, так как находились одновременно в двух местах: здесь и «где-то там», то есть нигде. В этой ситуации и формировались истоки своеобразия современного ирландского нарратива.

Д. Аверилл в фундаментальном исследовании «Ирландский рассказ от Дж. Мура до Ф. О'Коннора» пишет, что писателей, живших в нестабильном, переходном обществе, привлекали такие характеристики рассказа как акцент на интуитивном начале, на кратких вспышках откровения, а не рациональность и постепенное развитие характера в классическом романе: «Рассказ позволил им выразить настроения сомнения, непостоянства, сосредоточить внимание на отдельных чертах и на кратких фрагментах жизненного опыта» [11, р. 24]. Неустойчивость окружающего мира отразилась в запутанных сюжетах и использовании сверхъестественного для упорядочивания или замещения неприятной реальности.

Непоследовательность в повествовании признают и сами ирландские романисты. Так Джон Бэнвилл в интервью Марку Мёрфи говорит: «Да, многих раздражает, когда я вдруг прерываю повествование и начинаю разглядывать какие-то непонятности на заднем плане. „Зачем? Почему просто не рассказать историю?“ Потому что я запутался в собственных следах, как человечество в мироздании, и мне постоянно приходится останавливаться и искать их» [5, р. 313].

«У ирландских романистов нет таланта к длинным повествовательным конструкциям, — пишет Патрик Рафроиди, — по крайней мере, в их классическом понимании. Им хорошо удается мелодическая композиция:

«Мельмот Скиталец» Ч. Метьюрина — это цикл перемежающихся вставных повестей разного стиля и назначения, единство которых создается за счет общности тематики. Им удаются также мифологические сочинения, подобные «Улиссу» Джойса. Традиционная конструкция выдерживается на протяжении не более... двадцати страниц короткого рассказа. Единственное исключение — это Джозеф Шеридан Ле Фаню... но и это ничего не доказывает, так как все его романы просто развивают тему, набросанную в общих чертах в одном из его первых рассказов» [12, р. 294].

Можно назвать и еще несколько подобных исключений, в числе которых Уильям Тревор, называющий себя «прежде всего рассказчиком» [5, с. 337]. Однако и у него наряду с быто- и нравоописательными историями немало фарсов и фантазмагорий. Будничная, простенькая повествовательность легко приносится в жертву абсурду. В рассказе «Около колыбели» старики Датты нанимают няньку, но не позволяют ей заходить в детскую, в которой, как оказывается, спят они сами или другие старики. А в рассказе «Сложный характер» мистер Атридж после долгих уговоров соглашаясь помочь соседке выгнать из ее квартиры внезапно умершего любовника, обнаруживает, что тот жив, и сожалеет лишь об «испорченной истории», которую он мог бы так замечательно рассказать.

Вообще «рассказать» — это ключевое слово для ирландской прозы, нарративная структура которой восходит к традиции устного рассказа: «Когда-то давно жил у нас в городишке человек...» [6, URL]. Или: «В те годы все в нашей округе собирали бурые водоросли» [7, URL], «Одно время у меня был домишко — славный рыжий домишко над рекой» [8, URL]. Но рассказывать историю не всегда значит сохранять целостность ее нарративной конструкции. Джеймс Кахалан среди типичных черт ирландской прозы выделяет «свободный, бессвязный сюжет», «преобладание вымысла» и «внимание к необычным деталям» [13, р. xxii]. Согласно Кахалану, все эти черты явились следствием влияния устного сказа, в традиции которого повествование концентрировалось вокруг некоего рассказа или серии рассказов, вплетаемых в одну главную историю. В устной традиции рассказчик был очень важен, нередко он представлял себя очевидцем и сопровождал рассказ собственными ремарками и комментариями, посредством которых он поддерживал контакт с аудиторией. Также устная форма предполагала небольшой объем произведения — такой, чтобы можно было рассказать одну сагу за один вечер. Вследствие этого древние ирландские саги отличает эпизодический характер. Хотя делались попытки создать обширные эпопеи, одна из которых «Угон быка на Куалнге», но эти попытки явно искусственны, поскольку композиция их слаба, и они отчетливо распадаются на ряд отдельных эпизодов. Кроме того, многочисленные пересказы, а впоследствии и попытки соединить

разрозненные истории в единое целое приводили к многочисленным смешениям персонажей, подмене одних героев другими, и даже прямому замалчиванию одних событий с одновременным приданием неоправданного значения другим. Избирательное отношение составителей древних рукописей также привело к отрывочности и несбалансированности текстов.

Таким образом, ослабленные и многоуровневые сюжеты, многочисленные повествователи, разрушение границ между фантастическим и реальным — это черты не только постмодернистской прозы, но и специфические характеристики прозы англо-ирландской. Все это было присуще кельтской литературе еще за сотни лет до появления различных литературных экспериментов. Нарративные особенности англо-ирландской литературы определяются спецификой исторического развития и преемственностью традиций, что не только повлияло на дальнейшее становление национальной литературы, но и примерило борьбу сторонников традиционных фольклорных форм, базировавшихся на народных представлениях о жизни, и тех, кто хотел отказаться от этого и писать «по-европейски».

Литература

1. О'Брайен Ф. О водоплавающих [Электронный ресурс]. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/obraien_flyenn/obraien_flyenn_o_vodoplavayushih/obraien_flyenn_o_vodoplavayushih_0.html (Дата обращения: 05.11.2012)

2. Беккет С. Никчемные тексты. СПб.: Наука, 2001. 339 с.

3. Маккейб П. Помощник мясника // Иностранная литература. 2007. № 6. 351 с.

4. Беккет С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. 349 с.

5. Вчитываясь в будущее. Беседы с Джоном Бэнвиллом, Джоном Макгахерном, Шеймасом Хини Уильямом Тревором / пер. Е. Скрылевой // Иностранная литература. 2007. № 6. 351 с.

6. О'Шихру П. Богатейшка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irish.ru> (Дата обращения: 05.11.2012)

7. О'Грианна Ш. Всадник на белой лошади [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irish.ru> (Дата обращения: 05.11.2012)

8. Мак Махуна Ш. Научители [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irish.ru> (Дата обращения: 05.11.2012)

9. Beckett S. One Evening [Электронный ресурс]. URL: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/Num6Beckett.htm>. (Дата обращения: 05.11.2012)

10. Welch R. Changing States: Transformations in Modern Irish Writing. L., N. Y., 1993. 701 p.

11. Averill D. The Irish Short Story from George Moore to Frank O'Connor. Washington, D. C.: University Press of America, 1982. 328 p.

12. Rafroidi P. Irish Literature in English. The Romantic Period. Vol. 1. London: Gerrads Cross, 1980. 364 p.

13. Cahalan J. M., The Irish Novel. A Critical History. Dublin: Gill and Macmillan, 1988. 365 p.

НАРРАТИВНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА И МЕДИАИССЛЕДОВАНИЯ

И. В. Анненкова
Москва, Россия

МЕДИАДИСКУРС КАК НЕОРИТОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ КРТИНЫ МИРА

Annotation: The article focuses on the formation of a specific world picture — a media picture of the world as a kind of quasireality — in modern Mass Media. This media picture is a verbal semiotic product which modern Mass Media offer the mass addressee as the only possible one. Nowadays the linguistic reality of the media world picture becomes more important than the world itself and in many respects replaces the latter in the mass addressee's awareness. Fragmentariness and discontinuity of the media world picture can be interpreted within the coordinates of neorhetoric, a discipline with the appraisal-evaluative axiological modus as its dominant. Interpreting mediadiscursive activity of modern Mass Media marks a new stage of rhetorical culture — the neo-epoch of the culture of the ready-made word, or the epoch of the culture of the ready-made word interpretation.

Аннотация: Статья посвящена формированию в современных СМИ особой картины мира — медиакартины мира, которая представляет собою некую квази-реальность. Эта медиакартина мира — вербально-семиотический продукт, который предлагается современными медиа массовому адресату в качестве единственно возможного. Языковая реальность медиакартины мира становится сегодня важнее самого мира и во многом подменяет его в сознании массового адресата. Фрагментарность и дискретность медиакартины мира может быть осмыслена в координатах неориторики как дисциплины с доминантой оценочно-ценностного аксиологического модуса. Интерпретационная медиадискурсивная деятельность современных СМИ демонстрирует новый этап риторической культуры — неэпоху культуры готового слова, или эпоху культуры интерпретации готового слова.

Keywords: media picture of the world, quasireality, the culture of the ready-made word interpretation, reality, text

Ключевые слова: медиакартина мира, квазиреальность, культура интерпретации готового слова, действительность, текст

Русская культура сегодня утратила свой литературоцентризм. На смену ему пришел медиацентризм. Тексты современных средств массовой

информации представляют собою ядро современной русской культуры. Однако перед нами встает вопрос: а можно ли современную культуру назвать Культурой в полной мере. И здесь следует обратиться собственно к понятию *культура* и к фундаментальному разграничению его с понятием *цивилизация*.

Сегодня в культурологии доминирует франко-английская традиция взаимозаменяемости этих понятий [1, с. 34], между тем, в русском культурфилософском и языковом опыте они рано были выявлены как противоположности. В этом отношении отечественная философская школа близка к немецкой и итальянской. Трактовка различий, которые существуют между понятиями *культура* и *цивилизация*, базировалась в этих культурфилософских системах на следующих противопоставлениях: культура — национальна и религиозна, цивилизация — интернациональна и секулярна; культура по своей сути духовна, в основе цивилизации лежит в большей степени материальное начало. «Культура и цивилизация не два полюса, а два различных умственных плана», — писал Петр Михайлович Бицилли [2, с. 383—384], и два этих «умственных плана» поразному формируют отношение людей к продуктам, результатам культурной и цивилизационной деятельности. Накопленный с течением времени духовный опыт (то есть опыт *культуры*) не исчезает бесследно, а становится залогом дальнейшего культурного развития, всякая новая ценность здесь означает новый духовный опыт, причем этот опыт не отменяет все предыдущие ценности. Опыт *цивилизации* — это планомерная, поступательная отмена каждым последующим достижением прогресса результатов предшествующих.

На дифференциации этих понятий, на исследовании морфологии *культуры* и *цивилизации* русская культурфилософия выстраивала свою концепцию прогресса в истории, прогресса цивилизации. Тот же П. М. Бицилли, идеи которого во многом сопряжены с идеями С. Пуфендорфа, Дж. Вико, О. Шпенглера, Бенедетто Кроче, И. Хейзинги, М. Вебера, а также русских мыслителей Л. П. Карсавина, Н. И. Кареева, И. В. Пузино, Н. С. Арсеньева, писал в своей статье «К пониманию современной культуры»: «...каждый способный думать и чувствовать человек, прочитавший Достоевского, становится другим человеком, духовно перерождается, делается духовно богаче; но это не сопровождается никаким вытеснением в его сознании „Дон Кихота“ или „Божественной комедии“. „Братья Карамазовы“ не отменили этих произведений. Напротив: появление всякой новой культурной ценности обогащает, углубляет смысл всех предыдущих, и в этом состоит прогресс» [3, с. 333]. В прогрессе цивилизации появление новой ценности влечет за собой отмену ценности той же категории: «...от радиопередачи нет возврата к Pantoffelpost, от автомобиля к дилижансу, от Пастера к Галену» [2, с. 384].

В современной отечественной культурфилософии точка зрения П. М. Бицилли поддержана (без апелляции к его имени) в трудах выдающегося филолога, философа и культуролога Г. Д. Гачева. «Мысль нашего века, — пишет он в работе «Национальные образы мира» — узрела резкое различие между цивилизацией, которая едина и универсальна и есть механизм, и культурой, которая непременно натуральна и есть живой механизм. И если в будущем культуры могут быть залиты и сnivelированы цивилизацией, то пока они в высшем цвету, и наша задача — описать их в том состоянии, когда народы и культуры, быть может, поют свою лебединую песнь...» [4, с. 23].

В сущности, и П. М. Бицилли, и Г. Д. Гачев, противопоставляя культуру и цивилизацию, под прогрессом цивилизации подразумевали то, что мы сегодня называем *глобализацией* с ее унификацией достижений, в первую очередь достижений материальной культуры. То есть они говорили о процессах глобализации, нивелирующих этно- и национально-специфические черты культуры (собственно духовной). На наших глазах как раз и происходит такая транснациональная нивелировка национальных культур. Об этом говорят и «чистые философы», и «чистые филологи».

Философы осмысляют глобальные процессы в связи с деятельностью современных СМИ, поскольку последние не только отражают этот глобальный процесс, но и продуцируют его. Философское осмысление процессов глобализации как наступления общей и универсальной цивилизации на культурно дифференцированный мир *оценочно*. И это связано с тем, что базовое основание отличий между культурой и цивилизацией аксиологическое. Об этом наряду с философами говорят и лингвисты: «...при всей широкозначности понятия культуры его целесообразно отграничивать от понятия „цивилизация“. С этой целью был введен аксиологический (ценностно-оценочный) критерий» [5, с. 43].

Средства массовой информации и коммуникации синтезируют в себе главные, основополагающие черты культуры и цивилизации, точнее — их «прогрессов». Используя имеющийся арсенал культуры (в первую очередь, национальной, ее традиции и архетипы) и интерпретируя его, средства массовой информации формируют собственный мир, отличный от мира реального. Язык, речевые события в СМИ становятся одним из инструментов формирования этой картины мира — *медиакартин*. Фактически, средства массовой информации и коммуникации создают особого рода *символический* продукт, своеобразную *квазиреальность*, которая начинает постепенно вытеснять, а затем и подменять собою реальность.

Таким образом, медиакартин мира — это квазиреальность, предлагаемая адресату системой СМИ в качестве единственно возможной. С точки зрения идеальных риторических отношений между адресантом

(в нашем случае — масс-медиа) и адресатом (массовой аудиторией), тот, кто берет на себя роль посредника между текстом бытия (т. е. миром и его образом) и адресатом, должен руководствоваться стратегией прозрачности. Возможно ли реализовать в СМИ эту стратегию, суть которой сводится к тому, что интерпретатор бытия должен максимально приблизить свою интерпретацию собственно к этому бытию? И возможна ли эта стратегия в СМИ в принципе? По-видимому, нет. В СМИ наиболее ярко проявляется воздействие на человека языковых реальностей, закрывающих от него реальность экстралингвистическую. То есть: освещая события в мире (казалось бы, демонстрируя экстралингвистическое бытие), СМИ через вербальные и невербальные знаки закрывают эту действительность от адресата, поскольку рассказ об этом мире в СМИ становится важнее самого мира. Осмелимся предположить, что языковая картина мира в средствах массовой информации и коммуникации совпадает с собственно медиакартиной мира. Недаром исследователи всегда приходят в затруднение, когда перед ними встает задача сформулировать дефиницию языковой картины мира в СМИ. Чаще всего они ограничиваются понятиями публицистической картины мира, художественно-публицистической картины мира, информационной картины мира, телевизионной картины мира, медиа-рекламной картины мира и т. д. Многие исследователи не отрицают, скорее, даже утверждают, сосуществование различных картин мира, формируемых в процессе массовой коммуникации (публицистической, журналистской, телевизионной и др.). Причем, по их мнению, одна картина мира не отрицает другую. Наоборот, эти разнородные картины в соответствии с принципом дополнительности коррелируют друг с другом в процессе восприятия действительности и, представляя ракурсные взгляды на одно и то же явление, позволяют воспринимающему субъекту приблизиться к его сущности [См. об этом: 6, с. 24].

Но если изначально формирование картины мира было связано с интенцией человека представить мир во всем, что ему присуще и что его составляет, как *систему*, то есть как *упорядоченную структуру* (отсюда, например, научная картина мира), то сегодня предмет нашего исследования — *медиакартина мира* — демонстрирует нам обратное движение: разрозненность, фрагментарность, дискретность — основополагающие черты *медиакартины мира*. Такое положение вещей не связано только со спецификой деятельности средств массовой информации и коммуникации. В современной культуре, сущностными чертами которой являются *вариативность, множественность, фрагментаризация*, понятие картины мира утратило интегративный, универсальный смысл: любая картина, во-первых, отражает лишь фрагмент действительности; во-вторых, представляет определенный ракурсный взгляд на этот фрагмент, т. е. особый

способ видения, подачи-интерпретации и осмысления этого фрагмента. Поэтому любая картина мира имеет объясняющую силу только для конкретного фрагмента действительности и для определенного фокуса подачи и восприятия этой действительности. В связи с этим картина мира будет для каждого субъекта всегда оставаться *незаконченным, незавершенным семиотико-виртуальным конструктом*.

Для медиариторики как теории, которая претендует на системный подход в осмыслении и описании медиадискурса (= медиакартины мира), важен акцент на той функции риторики, которая сформировалась еще в античную эпоху и стала вновь актуальной сегодня, когда целостность мира предстает в мозаичном и сетевом модусах: «...риторика оказывается возможна лишь на почве, прошитой нитями античной философии: *риторике предшествует словесное видение мира как вполне определенной целокупности*. С исчезновением подобного мировосприятия исчезают базовые основания самого искусства убеждать. Как можно убедить кого-либо в том или ином частном вопросе, если нет достоверности знания о Целом. <...> ... сам язык оказался способным принять на себя смысловую нагрузку Целого. *Язык оказался способен словесно моделировать Всеобъемлющее*, получив метафизическую точку опоры. *Слово стало мировидением*. Единожды поняв это, мы в свою очередь поймем, зачем, в каких таких своих имплицитных сверхцелях нам по-прежнему при всей их непригодности к нашим современным нуждам все-таки незаменимо нужны древние греки, причем, так, до такой степени, что даже *все свои познания о мире, человеке и истории мы как бы по необходимости соотносим с ними*, и прежде всего — *через историю понятий, иначе выражаясь, терминов или ключевых слов* (курсив везде наш. — И. А.)» [7, с. 24—25].

Сегодня термин *картина мира* многозначен, и разные исследователи вкладывают в него различные смыслы. В сложившейся научно-теоретической парадигме он интерпретируется в трех аспектах: а) как глобальный *образ мира*; б) как *инструмент познания*; в) как *теоретический конструкт-модель* [См. об этом: 8]. В последние десятилетия в различных отраслях научного знания максимально востребованным оказалось понимание картины мира как *когнитивной* модели реальности. Это позволило значительно увеличить объемность и семантический масштаб изучения феномена информации, знаний и языка как особого ментального кода, хранящего и передающего из поколения в поколение весь континуум смыслов, сформированных в течение длительной эволюции конкретного этноса.

Этот термин послужил очень удобным маркером для описания самых разных фрагментов бытия, для выделения в самостоятельный объект тех или иных культурно значимых когнитивных областей. Но когнитивный

подход в трактовке термина *картина мира* с его акцентом на *концептах* культуры не устраняет некую субъективную избирательность в выборе этих концептов для описания картины мира, например, того или иного народа. Полнота описания картины мира невозможна в принципе. Однако риторика, и особенно современная неориторика, включая в себя не только оценочную, но и ценностную компоненту аксиологического подхода, отталкиваясь от того, что «риторический статус слова одновременно миро-зидителен и космогенен», может с помощью сложившейся внутри этой науки терминологии предложить попытку описания различных типов картины мира. В том числе той, которая формируется современными медиа.

Массовая информация и массовая коммуникация рассматриваются современной словесностью (и риторикой, в частности) как одна из *фактур речи*, то есть «обработанный определенными орудиями определенный материал речи» [9, с. 21]. Ю. В. Рождественский в основу изучения текстов массовой коммуникации и информации клал три основных вида их дифференциации: 1) по совокупному *образу ратора*; 2) по территориально-профессиональному признаку и 3) по видовым и жанровым особенностям [9, с. 243]. Очевидно, что сегодня из этих трех доминант более или менее уцелела только *первая*. Размывание границ жанров, изменение самой системы жанров выводят эту текстовую характеристику из разряда доминант риторического анализа современного медиaprостранства. Территориально-профессиональный признак можно отчасти признать существенным, когда речь идет исключительно об узкопрофессиональных и узкотерриториальных (районных) изданиях: дублируемость, диффузность центральных и крупных местных (краевых, областных, республиканских) изданий формирует некую «монохромность» медиакартины мира, представленную в них. То есть три базовых основания риторического осмысления массовой коммуникации и массовой информации, некогда предложенные Ю. В. Рождественским, не смогут привести нас к целостному и именно «картинномирному» осмыслению современного медиадискурса и современного медиaprостранства.

Понимание риторики, выводимое из тех аспектов трансформации этой дисциплины, которые сложились и развились во второй половине XX века, позволяет нам говорить о возможности риторического описания и риторического моделирования медиадискурса и, соответственно, медиакартины мира, репрезентируемой посредством этого медиадискурса. Опираясь на осмысление путей возрождения риторики, на теоретические исследования и на сделанную нами терминологическую коррекцию, предлагаем следующее определение неориторической модели дискурса, а значит, и картины мира: *неориторическая модель дискурса (и репрезентируемой в нем картины мира)* — это модель дискурса, которая отра-

жает его с точки зрения соотношения в нем основополагающих риторических категорий (*этоса, логоса, пафоса*), аксиологической соотнесенности с риторическими канонами и риторическим идеалом, а также характеризует его праксиологическую, т. е. эффективную составляющую.

На наш взгляд, традиционные центральные понятия классической риторики — *этос, логос и пафос* — стали основой конструктивной модели современной медиакартины мира в неориторическом аспекте. Эти три основные категории классической риторики, непосредственно друг с другом связанные и как бы переходящие друг в друга, выделяются в структуре медиадискурса и цементируют собою уже неориторическую модель медиакартины мира.

Пафос медиадискурса воплощается в генеральной идее его текстов, которую мы предлагаем называть *риторической модальностью*. На наш взгляд, риторической модальностью, или интенцией убеждения как персуазивного воздействия, обладают все тексты медиадискурса, вне зависимости от их жанровой принадлежности. Более того, у медиадискурса есть некая *риторическая гипермодальность*, которая не есть сумма риторических модальностей всех текстов медиадискурса, а сосредоточена в идее созидания и конструирования социальной реальности, изобретения общественного мнения, изготовления публичных сфер общества и, как результат, — собственно *медиакартины мира*.

Логос воплощается в основных стратегиях дискурсивной деятельности средств массовой информации, которые сводятся к различным типам дискурсивных интерпретаций и аккумулируют в себе все признаки *неоэпохи культуры готового слова*, которую также можно охарактеризовать как *культуру интерпретации готового слова*.

Квинтэссенцией *этоса* в медиадискурсе можно считать речевую деятельность журналиста, причем как отдельной личности, так и, по терминологии Ю. В. Рождественского, «совокупного образа ратора». Сегодня этот *образ протейстичен*. И воплощается это в протейзме *риторической позиции* современного журналиста.

Язык, как любое творчество, отражает в себе и собой интеллектуально-креативное состояние национальной культуры. И то, что луч стилистических исследований все более четко фокусируется не на современной художественной литературе, а на языке газет, журналов, телевидения, радио и рекламы, очень симптоматично. «Однодневная» журналистика оказывается все более «вечной» по своему влиянию на умы людей, а, следовательно, по тому месту, которое она занимает *в формировании новой системы ценностей*. В этом смысле язык СМИ предстает перед нами в качестве особого инструмента, с помощью которого традиция обновляется и модернизируется, т. е. интерпретируется относительно историко-социального бытия нации.

Язык современных СМИ (рубежа XX—XXI вв.) можно рассматривать как *двухмерную интерпретацию*. С одной стороны, он вписывается в новую концепцию постановки основного вопроса философии, когда в центре внимания оказывается не проблема соотношения бытия и сознания, а проблема *реальности и текста как ее возможной интерпретации* [См. об этом: 10]. Этот интерпретационный уровень непосредственно соотносится с такими важными лингвориторическими субстанциями, как *корпоративная языковая политика* различных изданий, каналов и т. п.; риторическая коммуникативная установка языковой деятельности журналиста, которую можно обозначить как *протеизм языковой личности журналиста*, а точнее — *протеизм риторической позиции журналиста*, и, конечно, с *манипуляцией* и *пропагандой* — важнейшими стратегическими составляющими деятельности СМИ вообще.

С другой стороны, тексты, а значит и язык СМИ, вписываются в систему единиц вербальной коммуникации, которая сегодня сформировалась как культурная информация и включает в себя *культурные семьи, культурный фон, культурные концепты и коннотации* [См. об этом: 11, с. 26—55]. Причем какая бы составляющая ни доминировала в том или ином тексте СМИ, мы в полной мере можем говорить лишь об интерпретации адресатами СМИ собственно смыслов и образно мотивированных ассоциаций, которые им (текстом) порождаются. Культурно-языковая компетенция современных носителей русского литературного языка и русской культуры позволяет журналистам проводить и производить «прецедентные» операции различной интеллектуально-ментальной сложности и различной этико-психологической направленности.

Вербальные модели, реализуемые журналистами как качественной, так и массовой прессы, демонстрируют, а точнее — отражают эволюцию русской *языковой способности*. Сегодня именно зритель, читатель, слушатель предопределяют ту степень «письма» (термин Р. Барта), на которую решается журналист (следуя Р. Барту, назовем его *скриптором*). То направление в литературе (а СМИ, как уже говорилось выше, сегодня выполняют культуuroобразующую функцию классической литературы XIX века), которое предвозвестили структуралисты и о котором как о неизбежности писал Р. Барт в «Смерти автора» (1968 г.), сегодня уверенно заняло доминирующее положение в речевом поведении журналистов, а значит, стало стратегическим в креативно-языковой деятельности практически всех (!) СМИ.

Риторическая установка современных СМИ, несомненно, отражает тенденцию к порождению новых смыслов и новых оценок путем игры с «цитатным фондом, восходящим ко всему нашему языковому опыту» [12, с. 105—106].

В этом отношении показательны качественные издания, так как изначально рассчитаны на людей, оперирующих большим количеством субтекстов, т. е. с более широкой речевой субкультурой. (Речевая субкультура рассматривается нами как отражение речевого коллективного бессознательного.)

Обилие текстов-интерпретативов в языке СМИ отражает, по видимому, то, что мы оказались творцами и в то же время пользователями *неоэпохи культуры готового слова*. Культура готового слова — это тот риторический тип культуры, когда слово является живым носителем культурной традиции и всех важных смыслов и содержаний этой традиции. Но современная неоэпоха демонстрирует нам еще и свою интерпретацию культуры готового слова, которая заключается в первую очередь в травестировании этих смыслов и традиций. Но и само травестирование — тоже порождение определенной традиции: свободное обращение со словом — это традиционное риторическое понимание проблемы слова вообще: «<...> с самого своего возникновения в Греции риторическая теория и практика понимает слово так, как если бы оно было *целиком во власти им пользующегося*» (курсив наш — *И. А.*) [13, с. 510]. Только сегодня автор-журналист (по Р. Барту, автор-скриптор) властвует уже не только и не столько над своим словом, сколько над словом чужим, над культурным фоном, а значит — не творит, а лишь интерпретирует. Поэтому еще более точное наименование нашей эпохи — *культура интерпретации готового слова*.

Этот интерпретационный уровень (наиболее явный, наиболее открытый) в языке современных СМИ подводит нас непосредственно к более сложной интерпретационной системе, которая схематично выражается дихотомией *действительность — текст*. И в ней наибольший интерес для нас представляют интерпретационные модели важнейших национально-культурных стереотипов. «Культурная традиция — мощный механизм, который оказывает гораздо более сильное воздействие на наше восприятие, чем научное описание», — так считают Кристофер Эрли, декан факультета организационного поведения в Лондонской школе бизнеса, и Элейн Мосаковски, профессор менеджмента в университете Колорадо в Боулдере [14, с. 103—109.]

Причем интерпретации подвергаются не столько концепты культуры, сколько ее топосы. Это связано в первую очередь с теми отличиями, которые существуют между понятиями *концепт* и *топос* и которые предопределены специфическими отличиями лингвистики и риторики. Тем не менее и топос, и концепт служат инструментом описания культурного пространства. Но концепт и концептосфера существуют латентно в сознании языковой личности. Концептосфера представляет собою некое

виртуальное построение, по отношению к которому не совсем понятно, какие из носителей языка и культуры и в какой мере отражают данную концептосферу. Топосфера же эксплицитна по определению, она существует не в сознании, а в общении, т. е. изначально объективирована и эксплицирована.

В эволюционную и интерпретирующую парадигму сегодня вовлечены такие топосы русской культуры, как *слово и дело*, топосы *подвиг и жертва*, *героизм и одоление*, *сила и самоотречение*, *власть (правитель) и народ*, концепт *смерти*, который органично включен как терм в топос *жизнь и смерть*, топос *самооценки* и многие другие.

Литература

1. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры: Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX века. М., 2000. 344 с.
2. Бицилли П. М. Проблемы современности // Современные записки. 1936. № 62. С. 382—392.
3. Бицилли П. М. К пониманию современной культуры (Проблема универсального языка) // Современные записки. 1932. № 49. С. 318—334.
4. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2007. 511 с.
5. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2010. 288 с.
6. Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира: структура, семиотика, каналы трансляции: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 2010. 40 с.
7. Океанский В. П. Целое и проблемы риторики. Иваново-Шуя: Ивкиносервис, 2005. 63 с.
8. Казыдуб Н. Н. Дискурсивное пространство как фрагмент языковой картины мира (теоретическая модель): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04. Иркутск, 2006. 34 с.
9. Рождественский Ю. В. Общая филология. М.: Новое тысячелетие, 1996. 326 с.
10. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
11. Ольшанский И. Г. Лингвокультурология в конце XX в.: Итоги, тенденции, перспективы // Лингвистические исследования в конце XX в.: сб. обзоров / исслед. Отдел языкознания. М.: ИНИОН РАН, 2000. С. 26—55.
12. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
13. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII—XIX веков // Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509—521.
14. Мосаковски Э., Эрли К. Культурная компетентность // Harvard Business Review. Россия. 2004 (декабрь). С. 103—109.

ИСТОРИЯ НАРРАТИВНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ В РОССИИ²²

Annotation: The paper is an attempt to put together some important periods in the history of Russian journalism on its way to what is now known as narrative journalism. In the course of its development Russian journalism has generated a number of remarkable schools and traditions that are treated in the paper as the stages of establishing an authentically Russian narrative journalism: the 1940—1960s — a great flow of physiological sketches of «the natural school» that gave a grounding to narrative reportages; the 1880—1900s — reportages and features of the journalists of pre-soviet Russia; the 1920—1930s — «literature of fact» of the writers and journalists belonging to LEF (Left Front of the Arts); the 1955—1965s — village, camp and officer's prose of the Khrushchev's Thaw, reflecting factual events from the position of a participant; the 1990—2010s — the breakout of investigative narratives and survivor's stories.

Аннотация: Автор статьи рассматривает историю нарративной журналистики в России. Выделяются следующие этапы развития этого феномена: 1840—1860-е гг. — литературная деятельность представителей «натуральной школы», заложивших своими физиологическими очерками традиции отечественной нарративной журналистики; 1880—1900-е гг. — практика публицистов — обличителей общественного порядка, представлявших фактуальный информационный материал в форме нарратива; 1920—1930-е гг. — функционирование литературной группы ЛЕФ, разработавшей методiku «литературы факта»; 1955—1965-е гг. — «оттепель», породившая офицерскую, лагерную и деревенскую прозу, отражавшую фактуальные события с позиции автора-участника; 1990—2010-е гг. — взрыв популярности историй журналистских расследований, историй «выживленцев».

Keywords: natural school, pre-Soviet period, LEF, Thaw, post-Soviet period

Ключевые слова: натуральная школа, предсоветский период, ЛЕФ, оттепель, постсоветский период

Нарративная журналистика — это явление, характеризующееся сочетанием свойств журналистики и художественной литературы в одном произведении: с одной стороны, журналистские нарративы затрагивают социально значимые темы, отличаются фактографической точностью излагаемой информации, которая добывается посредством погружения журналиста в описываемые события; с другой стороны, они представляют увлекательные истории, написанные живым языком, с драматическим сюжетом, в которых явно звучит голос автора.

В настоящее время во всем мире, в том числе в России, наблюдается рост популярности такого изложения информации, поскольку журналистские нарративы оказывают большее воздействие на читателя, чем тради-

²²Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ.

ционные журналистские тексты или беллетристические произведения [1, с. 143]. Лидером в сфере нарративной журналистики, на которого равняются страны, где явление только складывается, считаются США, где феномен активно развивается и исследуется с 1960-х гг.

Американские ученые отмечают, что есть страны, в частности Россия, где традиции нарративной журналистики сложились раньше, чем в США, но развивались медленнее в силу исторических причин. Например, Дж. Хартсок, исследуя историю нарративной журналистики в России, отмечает, что явление зародилось в нашей стране уже в середине XIX века, но развивалось рывками с достаточно большими интервалами [2, с. 23—46].

В России исследованию проблем нарративной журналистики не уделяется достаточно внимания: не проводятся конференции, отсутствуют специализированные научные журналы. В целом, научных работ теоретического плана, предлагающих методологию анализа журналистского нарратива, рассматривающих его языковую структуру не так много (среди них — серия статей Балашовских ученых, работающих в рамках группового проекта под руководством Л. В. Татару [3, URL; 4, с. 11—14; 5, с. 37—39 и др.]).

Основную причину такого положения мы видим в том, что в отечественной науке отсутствует само понятие «нарративная журналистика». Ее отдельные жанры и их история рассматриваются в рамках теории журналистики (где они в числе других составляют информационную, аналитическую и художественно-публицистическую группы жанров журналистики) и литературоведения (где они наряду с прочими жанрами образуют художественно-документальную литературу), но практически отсутствуют попытки рассмотрения их в качестве единой категории (нарративной журналистики), как это делается на Западе.

Цель данной статьи — проследить историю возникновения и развития нарративной журналистики в России. Рассмотрим 5 основных этапов: «натуральную школу» (1840—1860-е гг.), предреволюционную репортерскую журналистику (1880—1890-е гг.), литературу факта ЛЕФа (1920—1930-е гг.), документальную прозу «оттепели» (1955—1965-е гг.), современную нарративную журналистику (1990—2010-е гг.).

«Натуральная школа» (1840—1860-е гг.)

На наш взгляд, формирование нарративной журналистики в России началось в 40-е годы XIX века с деятельности писателей «натуральной школы» — последователей гоголевского реализма (Н. А. Некрасова, Д. В. Григоровича, И. С. Тургенева, А. И. Герцена, В. И. Даля и др.), объединенных идейным влиянием В. Г. Белинского.

Хотя сам термин «натуральная школа» был введен злейшим врагом В. Г. Белинского и Н. В. Гоголя Ф. В. Булгариным как «бранная кличка»

в адрес сторонников реалистического направления, идейный глава и пропагандист «натуральной школы» В.Г. Белинский с энтузиазмом принял его: во-первых, эпитет «натуральная» подчеркивал большую близость искусства к действительности, «дельность» реалистической литературы; во-вторых, признание врагами гоголевского направления в качестве «школы» свидетельствовало о значимости этого явления в русской литературе» [6, с. 608—610].

Наиболее общими признаками, на основании которых писатель относился к «натуральной школе», являлись: общественно-значимая тематика его произведения, критическое отношение к социальной действительности, реализм художественного выражения, выступавший против «самоцельного эстетства, романтической риторики» [7, URL].

Однако единство «натуральной школы» было в значительной мере условным, поскольку ее составляли разнородные течения: либеральное и революционное. На либеральном фланге находилась дворянская группа писателей (И. С. Тургенев, Д. В. Григорович, И. И. Панаев, И. А. Гончаров), осторожно критиковавшая крепостное право в рамках дворянской идеологии, стремящаяся к эстетизации жизни, а также писатели мелкого городского мещанства (А. Н. Островский, Ф. М. Достоевский), более смело описывавшие социальные проблемы мелкого чиновничества, но остававшиеся на границах либерального жаления; на революционном — писатели «разночинцы» (Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. И. Герцен), противопоставлявшие дворянскому сочувствию и мещанской безысходности более выраженное отрицание существовавшей действительности [8, с. 238—244].

Наиболее популярным жанром (особенно в первой половине 1840-х годов) был физиологический очерк — бытовой нравоописательный очерк, цель которого — изображение типичного представителя современного общества во всех подробностях [9, с. 713]. Создание физиологического очерка требовало от писателя погружения, т. е. достаточно длительного пребывания среди героев будущего очерка с целью непосредственного наблюдения за ними.

В зависимости от локализации, физиологические очерки делились на три основных вида:

1) самый распространенный — построенный на описании какого-либо социального, профессионального, кружкового признака («Водовоз», «Гробовой мастер» А. П. Башуцкого (1841), «Армейский офицер» В. В. Львова (1841), «Знахарь» Г. Ф. Квитка-Основьяненко (1841) и др.);

2) построенный на описании какого-либо определенного места — части города, района, общественного заведения, в котором сталкивались лица разных групп. («Александринский театр» В. Г. Белинского (1845),

«Омнибус» А. Я. Кульчицкого (1845), «Петербургские углы» Н. А. Некрасова (1845), «Записки замоскворецкого жителя» А. Н. Островского (1847) и др.);

3) построенный на описании одного обычая, привычки, традиции под одним углом зрения писателя. («Чай в Москве» (1848), «Свадьба в Москве» (1848), «Сборное воскресенье» (1849) И. Т. Кокорева и др.) [10, с. 386].

Со второй половины 1840-х годов, наряду с физиологическим очерком, героем которого выступал человек как общественный тип, популярным жанром «натуральной школы» стала повесть, обращенная к внутреннему миру отдельного человека: «Бедные люди» и «Двойник» Ф. М. Достоевского (1846). «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847) Д. В. Григоровича, «Сорока-воровка» (1846) и «Кто виноват?» (1846) А. И. Герцена, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (1846).

«Натуральная школа» вызывала критику представителей разных направлений: ее обвиняли в пристрастии к «низкому люду», в «грязефильстве», в политической неблагонадежности, в односторонне отрицательном подходе к жизни [11, с. 136]. После смерти В. Г. Белинского сам термин «Натуральная школа» был запрещен цензурой. Однако произведения, отвечающие принципам этого направления, продолжали создаваться.

В 1850-х годах большой популярностью пользовались нарративы, объединенные в циклы: цикл очерков и рассказов «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852), «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого (1855), цикл очерков «Фрегат Паллада» И. А. Гончарова (1857), «Очерки и рассказы» И. Т. Кокорева (1858); а также мемуарно-автобиографические жанры: трилогия Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» (1852—1857), «Семейная хроника» С. Т. Аксакова (1856), «Былое и думы» А. И. Герцена (1854—1869) и др.

Натуралистические тенденции заметны и в произведениях 1860-х годов: «Ярмарочные сцены (очерки из простонародного быта)» (1861), «Московские нищие на поминках» (1861), «Московские „комнаты с небилью“» (1863) А. И. Левитова, «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского (1862—1863), «Картины из русского быта» В. И. Даля (1861), «Признаки времени» М. Е. Салтыков-Щедрин (1863—1871), «Записки из мертвого дома» Ф. М. Достоевского (1862) и др.

Таким образом, стремившиеся к общественному служению писатели «натуральной школы», освещавшие актуальные темы, правдоподобно изображавшие действительность в ее типических проявлениях, заложили основу нарративной журналистики в России. Но журналистские нарративы того времени значительно отличались от современных: их героями преимущественно «маленькими людьми») были не конкретные люди,

а типические образы; допускалось домысливание фактов ради создания яркого образа. В целом, первые журналистские нарративы воспринимались скорее как художественные произведения, чем журналистские.

Предреволюционная репортерская журналистика (1880—1900-е гг.)

Второй период развития нарративной журналистики мы связываем с деятельностью журналистов и публицистов — обличителей общественного порядка конца XIX века (В. А. Гиляровского, В. М. Дорошевича, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. О. Михневича и др.).

Как и писатели «натуральной школы», они освещали актуальные жизненные проблемы, информацию о которых добывали путем погружения. Но их нарративы отличались от произведений «натуральной школы» тем, что, во-первых, в качестве героев в них выступали не обобщенные образы, а реальные люди и произошедшие в действительности события; во-вторых, авторы фокусировали внимание не на типичных, а преимущественно на сенсационных событиях, или представляли их таковыми.

Заметим, что уже тогда публицисты понимали, что читателю интересна не столько сама новость, сколько новость, изложенная с позиции автора, в форме увлекательной истории:

«Газета...

Утром вы садитесь за чай. И к вам входит ваш добрый знакомый. Он занимательный, он интересный человек.

Он должен быть приличен, воспитан, приятно, если к тому же и остроумен.

Он рассказывает вам, что нового на свете.

Рассказывает интересно, рассказывает увлекательно.

Он ни на минуту не дает вам скучать.

Вы с интересом слушаете о самых сухих, но важных предметах.

Высказывает вам свои взгляды на вещи.

Вовсе нет надобности, чтобы вы с ним во всем соглашались.

Но то, что он говорит, должно быть основательно, продуманно, веско.

Вы иногда не соглашаетесь, но выслушиваете его со вниманием, интересом, как умного и приятного противника.

Он заставляет вас несколько раз улыбнуться меткому слову.

И уходит, оставляя впечатление с удовольствием проведенного получаса. Вот что такое газета. Газета...» [12, с. 131—132].

Самыми популярными жанрами нарративной журналистики были различные виды очерка (особенно путевой и криминальный, часто представлявший результаты журналистского расследования) и репортаж. Выдающимися очеркистами того периода считаются В. М. Дорошевич («Дело братьев Скитских» (1899), «Сахалин» (1903)), В. Г. Короленко («Мултанское дело» (1895—1896)), А. П. Чехов («Из Сибири» (1890), «Остров Са-

халин» (1893—1894)), В. О. Михневич («Язвы Петербурга» (1886)). «Королем репортажа» был В. А. Гиляровский («С места катастрофы на курской железной дороге» (1882), «Ураган» (1904)).

Главными героями журналистских нарративов были участники сенсационных событий, нечестные чиновники, преступники/незаслуженно обвиненные, представители различных народов.

С приходом советской власти поэтика журналистского нарратива изменилась. Работы, ассоциировавшиеся с «буржуазной журналистикой», т. е. вносившие «нездоровый дух сенсационности» и освещавшие события в видении автора, были практически вытеснены нарративами, пропагандирующими достижения нового советского государства (но не исчезли полностью: см. работы М. Е. Кольцова, Л. Рейснер и др.) [13: URL].

Таким образом, к концу XIX века журналистами была осознана перспективность изложения актуального информационного материала в форме человеческой истории. Героями журналистских нарративов выступали реальные люди, а не типические образы. В целом, журналистские нарративы воспринимались скорее как публицистические произведения, чем художественные.

«Литература факта» ЛЕФа (1920—1930-е гг.)

На этом этапе значительный вклад в развитие нарративной журналистики внесли писатели и публицисты, принадлежавшие к литературной группе ЛЕФ (В. В. Маяковский, С. М. Третьяков, О. М. Брик, Н. Ф. Чужак и др.). Близок к ЛЕФу был теоретик ОПОЯЗа В. Б. Шкловский.

Лефовцы утверждали, что традиционная литература «праздной выдумки», «наивного и лживого правдоподобия», не отвечает потребностям современного читателя; ее место должна занять «новая, пробивающая уже себе дорогу литература — литература <...> самой всамделишной и максимально точно высказанной правды» [14, с. 5]. Ее «формальными родственниками» они видели произведения «натуральной школы» (разночинский вариант), максимально далеко в свое время отошедшие от беллетристического вымысла и приблизившиеся к правдивому отображению действительности [15, с. 35—37].

Лефовцы разработали методику «литературы факта», ключевыми категориями которой обозначили:

1) установку на правду, а не «псевдореальное» правдоподобие. Лефовцы не фетишизировали идею фактографии, условно признавая выдумку, но были против «выдумки как абсолюта» [16, с. 11—13];

2) конкретизацию литературы, исключая общие обобщения. Фактовики признавали большую роль образа в искусстве, но призывали не возводить его в «орудие мышления» — например, писать истории кон-

кретных заводов с индивидуальными фактами, а не создавать нарратив, в основе которого лежит обобщенный образ типического завода [17, с. 80];

3) перенесение центра внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества [16, с. 21]. Лефовцы соглашались, что и в классическом романе существовали герои-инженеры, врачи, финансисты, но обычно внимание автора фокусировалось не на том, что и как они делают в рабочее время, а на том, что с ними происходит «во внеслужебные часы», т. е. человек рассматривался в «роковом» разрезе, а не в социально-профессиональном. Более прогрессивным фактовики видели такое построение нарратива, когда не человек-одиночка идет сквозь строй вещей, а вещь, проходит сквозь строй людей [18, с. 69—70, 72].

В качестве примеров хорошей литературы факта лефовцы называли: «Десять дней, которые потрясли мир» Дж. Рида (1919), «103 дня на Западе» Б. А. Кушнера (1928), «Последний святой» М. В. Горева (1928), «В дебрях Уссурийского края» В. К. Арсеньева (1926), «История одного литейщика» А. Лужаева (1929 и 1931) «Дэн Ши-хуа» С. М. Третьякова (1930), а также фельетоны М. Е. Кольцова, А. Зорича и др., памфлеты Д. И. Заславского, В. Б. Шкловского и др., человеческие документы А. М. Родченко, очерки и репортажи Л. Рейснер и мн. др.

В начале 1929-х гг. группа ЛЕФ преобразовалась в Реф (Революционный фронт), куда не вошли С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак и др., оставшиеся на старых лефовских позициях. В начале 1930-х гг. со вступлением вождя Лефа и Рефа В. В. Маяковского в РАПП группа перестала существовать окончательно.

Таким образом, писатели и публицисты 1920-х гг. показали возможность сочетания публицистичности и художественности в рамках одного произведения, но круг героев их нарративов был ограничен персонажами, полезными для понимания организации общества; лефовцы, обобщив опыт создания фактографических нарративов, разработали методику «литературы факта».

Документальная проза «оттепели» (1955—1965-е гг.)

Следующий толчок в развитии произошел в период «оттепели». В это время в связи с развенчанием культа личности И. В. Сталина было разрешено издание многих фактографических произведений об истории советского государства, чем новые лидеры снимали с себя ответственность за былые преступления. Кроме того, заметное ослабление цензуры дало возможность правдивого представления реальных жизненных проблем обычных людей вместо «лакировки, парадного показа действительности» [19, URL].

Во-первых, были опубликованы многие книги-осмысления Великой отечественной войны, представлявшие события с позиции непосредст-

венных участников боевых действий (офицерская проза): «Живые и мертвые» К. М. Симонова (1959—1979), «Брестская крепость» С. С. Смирнова (1957), «Батальоны просят огня» (1957), «Последние залпы» (1959) Ю. В. Бондарева, «Пядь земли» (1959), «Мертвые сраму не имут» (1961) Г. Бакланова, «Убиты под Москвой» К. Воробьева (1963) и др.

Во-вторых, А.И. Соженицын произведением «Один день Ивана Денисовича» (1962), представлявшим опыт выживания в лагере, положил начало фактографической литературы о сталинских репрессиях (лагерной прозе), продолженной В. Т. Шаламовым («Колымские рассказы» (1954—1973)), Л. И. Бородиным («Правила игры» (1973)), О.В. Волковым («Погружение во тьму» (1987)), А.В. Жигулиным («Черные камни» (1988)) и др.

В-третьих, появились журналистские нарративы (преимущественно очерки), правдиво изображавшие реальную жизнь в колхозной деревне: «Районные будни», «Трудная весна» В. В. Овечкина (1952—1956), «Деревенские дневники» Е. Я. Дороша (1958), «Вокруг да около» Ф. А. Абрамова (1963), «Рычаги» (1956) и «Вологодская свадьба» (1962) А. Я. Яшина, «Ухабы» (1956) и «Тугой узел» (1955) В. Ф. Тендрякова и др.

С приходом к власти Л.И. Брежнева в 1964 г. «оттепель», противоречащая генеральной линии партии, закончилась, и нарративная журналистика снова приостановилась в развитии.

Итак, в период оттепели писатели и публицисты получили возможность представлять злободневные для страны проблемы со своей точки зрения, описывая в своих нарративах реальных людей, а не создавая идеальные образы. Основными направлениями нарративной журналистики были: военная, лагерная и деревенская проза.

Современная нарративная журналистика (1990—2010-е гг.)

Интерес к журналистским нарративам повысился в очередной раз в начале 1990-х годов, после распада СССР.

Во-первых, в российской прессе появилась возможность публикации историй журналистских расследований (вообще журналистские расследования печатались в «Литературной газете» еще с 1970-х годов (А. Рубинов, А. Ваксберг, А. Трубникова), но подобного рода нарративы были скорее исключением, чем правилом; кроме того, расследовались, как правило, конфликты в социально-бытовой сфере, производственные недостатки и т. п. [20, URL]. Среди многих авторов журналистских нарративов-расследований назовем А. Минкина, З. Ерошок, Ю. Щекочихина, Д. Филимонова, Л. Никитинского, А. Константинова, Е. Кириченко, А. Хинштейна, А. Боровика, Л. Кислинскую и др.

Во-вторых, стали публиковаться и пользоваться популярностью истории «выживленцев» (термин введен А. Кабаковым в его романе «Все поправимо») — личные истории конкретных людей, выживших при каких-

то событиях [21, URL]. Среди них: журналистские нарративы о Чернобыльской катастрофе («Чернобыльская молитва» С. А. Алексиевич (1997), «Черно... (быль)» А. Б. Крамера (2000), «Чернобыль. Как это было» А. С. Дятлова (2005)), истории о чеченской и афганской войнах («Цинковые мальчики» С. А. Алексиевич (1991), «10 серий о войне», «Алхан-Юрт» А. А. Бабченко, «Война матерей» (рассказы родителей солдат, не вернувшихся с войны) В. И. Бакина, «Я — чеченец» Г. У. Садулаева и др.).

В-третьих, начали появляться журналистские нарративы, освещающие злободневные Российские проблемы: «Грех жаловаться» М. А. Осипова (2007), «Правый руль» В. О. Авченко (2009) и др.

Нарративы о представителях высшей власти в России еще не пользуются такой популярностью, как на Западе: например, книга М. Гессен о Путине «The Man Without a Face: The Unlikely Rise of Vladimir Putin» (март 2012), номинированная на премию Сэмюэла Джонсона (главную британскую награду в категории нон-фикшн), опубликована на английском языке в США, пока не переведена на русский. Но подобные произведения все-таки начинают публиковаться в России: например, «Путин. Взгляд с Болотной площади» С. Удальцова (2012).

Что касается жанров нарративной журналистики, наиболее популярными на сегодня являются репортаж, очерк, документальная повесть, роман нон-фикшн.

Таким образом, сейчас в России наблюдается повышенный интерес к нарративной журналистике: авторы пишут в различных направлениях, в разных жанрах.

Итак, отечественная нарративная журналистика в России развивалась в рамках литературы и журналистики: писатели стремились привлечь внимание читателей фактуальной основой, журналисты и публицисты — формой художественного нарратива. В результате сейчас у нас есть гибридные произведения, творчески сочетающие свойства художественной литературы и журналистики.

Литература

1. Sharp L. M. Creative nonfiction illuminated: cross-disciplinary spotlights: dissertation for the degree of doctor of philosophy. The University of Arizona, 2009. 157 p.

2. Hartsock J. Literary reportage: the «other literary journalism» // Literary journalism across the globe: journalistic traditions and transnational influences / edited by John S. Bak, Bill Reynolds. The University of Massachusetts Press, 2011. P. 23—46.

3. Татару Л. В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива // Narratorium. 2011. № 1—2 [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027593> (дата обращения: 12.12.2012).

4. Бозрикова С. А. Специфика представления нарративного пространства в романе нон-фикшн Т. Капоте «Хладнокровное убийство» // Вестн. Томского гос. ун-та. 2012. № 359. С. 11—14.

5. Каверина О. Н. Особенности нарративного журналистского дискурса // Иностранные языки. Герценовские чтения: матер. Всерос. межвуз. науч. конф. 23—24 апреля 2012 г. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена. С. 37—39.

6. Лотман Л. М. Натуральная школа и проза начала 1850-х гг. // История русской литературы: в 4 т. Т. 2. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. С. 580—633 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl2/rl2-5802.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

7. Натуральная школа // Литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3285/Натуральная (дата обращения: 12.12.2012).

8. Храпченко М. Русская литература // Литературная энциклопедия: в 11 т. / М. Храпченко, Б. Розенфельд, Н. Гудзий [и др.]. Т. 10. М.: Худож. лит., 1937. С. 88—397 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/lea/lea-0881.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

9. Шишмарева Е., Жуков Л. Физиологический очерк // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 11. М.: Худож. лит., 1939. С. 713—716 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/leb/leb-7131.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

10. Манн Ю. В. Натуральная школа: [Русская литература первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 8 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 384—396 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v16/v16-3842.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

11. Белкина М. А. Натуральная школа // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 5. М.: Сов. энцикл., 1968. С. 135—137 [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-1351.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

12. Сытин И. Жизнь для книги. М., 1962. С. 131—132. Цит. по: Есин Б. И., Кузнецов И. В. Три века московской журналистики. М.: Флинта, 2005. 250 с. [Электронный ресурс]. URL: http://fictionbook.ru/author/boris_ivanovich_esin/ (дата обращения: 12.12.2012).

13. Кройчик Л. Е. Система жанров журналистики // Основы творческой деятельности журналиста / ред.-сост. С. Г. Корконосенко. СПб.: Знание, СПбИВЭ-СЭП, 2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://evartist.narod.ru/text5/64.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

14. Чужак Н. Об этой книге и об нас // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. С. 5—6.

15. Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. С. 34—67.

16. Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. — С. 9—28.

17. Брик О. Ближе к факту // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. — С. 80—85.

18. Третьяков С. Биография вещи // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. С. 68—72.

19. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т. / Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Н. М. Малыгина [и др.]. Т. 2:

1940—1990-е гг. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 464 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://do.rulitru.ru/v11734/> (дата обращения: 12.12.2012).

20. Тертычный А. А. Расследовательская журналистика: учеб. пособие для вузов. Ч. I: Становление современной расследовательской журналистики в России. М.: Аспект Пресс, 2002 [Электронный ресурс]. URL: <http://evartist.narod.ru/text9/29.htm> (дата обращения: 12.12.2012).

21. Балина М. «Выживленцы» и постсоветская поп-мемуаристика // Неприкосновенный запас. 2008. № 6(62) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/ba4-pr.html> (дата обращения: 12.12.2012).

*В. В. Дементьев
Саратов, Россия*

ПОЛИТИЧЕСКИЕ АНЕКДОТЫ В РУНЕТЕ: ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КАРНАВАЛЬНЫХ ПЕРЕВЕРТЫШЕЙ

The purpose of the article is to single out the universal and the specific thematic and lingual features of the contemporary Russian political anecdote. The author assumes that, on the one hand, contemporary political anecdotes tend to preserve the generic traits going back to the traditions and narrative patterns of the carnival culture, on the other — the new context of history tells on their specificity: an accentuation of insufficient congeniality of the character (a political leader) to his prominent predecessors, debunking his activities via opposing the strong leader to the weak leader, striving for the reforms to the common sense, etc.

Цель статьи — выявить универсальные и специфичные тематические и лингво-речевые характеристики современного российского политического анекдота. Автор доказывает, что, с одной стороны, современный политический анекдот сохраняет жанровые признаки, восходящие к традициям и нарративным моделям карнавальной культуры; с другой стороны, новый исторический контекст определяет своеобразие анекдота: усиление такой характеристики героя (политического деятеля), как неполное соответствие значительным предшественникам, развенчание его деятельности через оппозицию «сильный лидер — слабый лидер», «реформаторская деятельность — здравый смысл» и так далее.

Keywords: political anecdote, Internet humor, speech genre, carnival culture.

Ключевые слова: политический анекдот, интернет-юмор, речевой жанр, карнавальная культура.

Политический юмор представляет собой часть общей неофициальной народной смеховой (карнавальной) культуры [1]. Власть, идеология, официальные институты отражаются в кривом и злом, циничном, но творческом зеркале политического анекдота по законам карнавального перевертывания, соседствуя здесь с самым низким, однозначно осуждаемым, страшным или стыдным. Смех расшатывает наиболее окостенелые,

нежизнеспособные структуры и отношения в обществе, тем самым внося оздоровительное и творческое начало [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 17, 18].

Первые лица государства, олицетворяющие власть, всегда были привлекательной мишенью для карнавала. Наверное, нет необходимости говорить, что рисуемая картина не может не быть непочтительной, нелюбезной. Лидеру достается уже за то, что он представляет власть.

Объектом настоящего исследования являются политические анекдоты про Д.А. Медведева, Президента РФ (2008—2012), опубликованные в Интернете (общий объем — около **600** анекдотов, скачанных с 10 интернет-сайтов²³).

Сначала охарактеризуем речевое своеобразие политического анекдота.

Жанры политического интернет-юмора далеко не исчерпываются анекдотами, их спектр гораздо шире — начиная с сатирических статей, блог-постов и заканчивая карикатурами, демотиваторами [10, 11]. Однако анекдоты, пожалуй, основные и наиболее многочисленные жанры интернет-юмора.

Следует отметить, что «смеховой образ Медведева» представляет собой, в определенном смысле, не самый показательный объект лингвистического анализа, поскольку в данном образе не сложилось экстраязыковых (ср. советских лидеров — Ленина, Сталина, Брежнева). Это подтверждают и начальные исследования образа Медведева в современном русском языковом сознании [12, 13].

В анекдотах, где всегда «рассказываются истории», пусть очень своеобразные, абстрактные, преобладает представление реального, а не фантастического мира. С другой стороны, в анекдоте «рассказывание истории» может становиться самоценным, тогда персонаж выступает своеобразной переменной функцией. Так, в некоторых анекдотах вроде бы «про Медведева» он выглядит совершенно случайным и неузнаваемым. Анекдоты — очень мобильный жанр, что подтверждает вся новейшая история российской неофициальной словесности. Анекдоты всегда обладали способностью очень чутко реагировать на все сколько-нибудь значительные события. В советское время, как известно, оперативность анекдотов была сопоставима с оперативностью СМИ и даже превосходила ее: люди зачастую узнавали о реальных событиях, положении вещей в стране и мире не из газет и телевидения, а из анекдотов [14, URL, с. 294].

Это «генетическое» качество русского народного анекдота в полной мере проявилось и в анекдотах про Медведева: в рассмотренных нами

²³ http://www.umoru.net/anekdoty/pro_medvedeva.html, <http://www.anekdoto.net/anekdoty/promedvedeva.html>, http://эльбан.рф/publ/pro_medvedeva/13, <http://www.anekdoto.ru/tags/%CC%E5%E4%E2%E5%E4%E5%E2> и др.

анекдотах отражено множество крупных и мелких событий в стране и мире, произошедших за четырехлетний срок правления Медведева, общественных кампаний, акций этого периода, культурных артефактов. В них фигурирует целый ряд исторических лиц: иностранные лидеры (Папа Римский, Обама, Меркель, Саркози, Ющенко, Тимошенко, Саакашвили и др.), российские политические деятели (Кудрин, Шойгу, Лавров, Сердюков, Жириновский, Собянин и др.), олигархи (Ходорковский, Березовский, Абрамович), артисты, музыканты (Пугачева, Безруков, Хабенский, Билан), журналисты (Познер, Леонтьев, Собчак), спортсмены (Хиддинк, Аршавин, Каспаров, Исинбаева).

Среди событий, отраженных в анекдотах, выделяются крупные, имеющие большое значение для мира в целом (мировой экономический кризис, войны в Южной Осетии, Ливии, Сирии, олимпиады в Пекине, Ванкувере), имеющие значение преимущественно для России (выборы в Думу, митинги в Москве в 2011—2012 г., лесные пожары в 2010 г., падение ракет ГЛОНАСС и «Фобос-грунт»).

Как и следовало ожидать, в центре внимания анекдотов — события, реформы, исходящие от самого Медведева: реформирование милиции в полицию, сокращение числа часовых поясов, строительство Сколково, снятие с должностей мэра Москвы Лужкова и министра финансов Кудрина. В ряде анекдотов обыгрываются конкретные выступления, указы Медведева, его поездки за рубеж и по России, договоры и т. д., например, визит на Украину после избрания Януковича президентом, в Силиконовую долину, где он встречался со Шварцнеггером и Стью Джобс подарил ему iPhone-4.

Анекдоты, как и события, породившие их, недолговечны, что сближает их с другими жанрами СМИ. Это свойство определяет тип базового механизма языковой игры в анекдотах, состоящего в эмоциональных ассоциациях с лингвистическими (текстовыми) единицами: в отличие от прозвищ, тяготеющих к прецедентным текстам, набор которых у носителя языка относительно стабилен и устойчив, анекдоты ближе к «просто» текстам, за которыми стоят быстротекущие события. Но было бы преувеличением утверждать, будто бы прецедентные тексты совсем не представлены в интернет-анекдотах про Медведева:

- обыгрываются прецедентные тексты из фильмов:

— *Дмитрий Анатольевич, войско взбунтовалось! Говорят: царь — не настоящий!*

- паремии:

На встрече Медведева с избирателями: — Дмитрий, а как вы будете распределять российский бюджет, когда станете президентом? — Давайте не будем делить шкуру не убитого медведя!

- и даже строчки из мировых шлягеров на других языках:

Обама в Кремле: — Превед, Медвед! Медведев: — Обама, Обама-мама!

Однако в целом относительное (да и абсолютное) количество прецедентных текстов в интернет-анекдотах про Медведева невелико.

Как уже говорилось, картина, рисуемая в рассматриваемых текстах, мягко говоря, отличается от картины в официальных СМИ, как и в хвалебных неофициальных текстах о нем (такие, конечно, тоже есть — см., например, тематический форум «Я тоже люблю Дмитрия Медведева»²⁴).

Всё это определило **методику** настоящего исследования.

В статье выявляются и анализируются универсальные (свойственные всем политическим анекдотам) и неуниверсальные признаки объекта осмеяния — Д. А. Медведева, приписываемые ему в интернет-анекдотах, а также лингвистические механизмы, позволяющие обыгрывать данные признаки в текстах интернет-анекдотов.

С целью выявить универсальные признаки «анекдотного образа Медведева» строится тематическая классификация анекдотов о нем на тех же основаниях, которые используются в наиболее распространенных классификациях политических анекдотов в целом [15, 7, 9, 17, 18]. В этом отношении важно помнить, что набор базовых недостатков, пороков, слабостей и несообразностей власти, отношений власти с народом, высмеиваемых в мировом политическом юморе, достаточно стандартен и обычно мало варьируется в связи с конкретными национально-историческими особенностями государства или этноса и личностными особенностями высмеиваемого лидера [16, с. 108]. Сатирические тексты о пороках власти понятны в разных обществах, этносах и государствах и остаются вполне актуальны, например, при замене имени одного лидера на другого.

С этой точки зрения рассматриваемые интернет-анекдоты про Медведева обнаруживают большое число «родовых черт политических анекдотов вообще» — само имя Медведева в них иногда практически незначимо или же делает такие анекдоты просто не очень удачными или странными.

С другой стороны, данные анекдоты отражают по-своему уникальную политическую, социальную, культурно-историческую ситуацию в России, а через призму отношений с другими странами — и в мире: говоря условно, *эпоху правления Медведева / тандема «Медведев — Путин»*. Поэтому и анекдоты не могут не быть по-своему уникальны.

Политические анекдоты, как и их функционирование — распространенность, популярность, оперативность, частотность обращения к ним в речи, наконец, само «место в жизни», т. е. коммуникативном простран-

²⁴<http://www.lovehate.ru/opinions/74250/6>

стве носителя языка — связаны с такими социально-политическими характеристиками общества, как свобода слова, права гражданина, уровень благосостояния общества, социальное расслоение на элиту/богатых и бедных, а также противоречие между официальной и неофициальной точками зрения, системами ценностей (шире — культурами), принципиальное для «смеховой картины мира». Характеризуя анекдоты про Медведева и его прозвища как по-своему уникальное явление истории словесной коммуникации и культуры в России, следует учитывать некоторые особенности новейшей культурно-коммуникативной ситуации. Так, неоднократно высказывалось мнение, что в новейшей «медведевской» России за внешне либеральной политикой и риторикой происходит отрыв официального слова от жизни: ужесточается цензура, уменьшается количество свободных СМИ. Соответственно свободный обмен информацией концентрируется, с одной стороны, в бесцензурных сферах (раньше это был Самиздат, сейчас — Интернет), с другой — опять-таки в юмористических, сатирических текстах, анекдотах²⁵.

Можно выделить четыре основные группы качеств, приписываемых Медведеву в политических интернет-анекдотах:

1) универсальные качества, приписываемые «власти вообще»: в сущности, в данной позиции может оказаться практически любой президент/политический лидер, по этой причине выделяемые признаки имеют достаточно абстрактный и безличный характер (деспотизм, паразитизм, алчность, сибаритство, вред и опасность для страны и народа, ложь и демагогия, надменность и глупость);

2) качества, широко распространенные в мировых политических анекдотах, но неуниверсальным образом сочетающиеся друг с другом и с другими качествами, отсюда уже некоторая узнаваемость объекта (формально главный слабый политик при сильном «теневом», необоснованные исторические претензии, оторванность от реальности);

3) менее частотные, хотя не совсем уникальные (безобидный, мягкий, по-своему искренний и даже добрый, но занимающий не свое место);

4) совсем специфические, отсутствующие в других анекдотах о политиках (по крайней мере, мы их не нашли) (любовь к информационным технологиям и другим дорогим «игрушкам», к публичности, «тусовкам»,

²⁵ Здесь, в научной статье, естественно, не место для обсуждения таких вопросов, которые, отметим, относятся к широко обсуждаемым как в оппозиционных, так и официальных СМИ — см., например, аналитические статьи в Интернете: <http://www.svobodanews.ru/content/article/24566269.html>; <http://www.polit.nnov.ru/2011/04/11/medvedev/>. Так это или не так на самом деле? Повторяем, это научная, лингвистическая, а не политическая статья. В ней обсуждается явление неофициальной речевой культуры, занимающее весьма заметное место в современном коммуникативном пространстве, знакомое десяткам, если не сотням тысяч людей. И в ней, кстати, не высказывается ни одной отрицательной мысли о Д.А. Медведеве, принадлежащей автору статьи!

неумужественность, «детскость», абстрактность и книжность мышления и речи).

Начнем с **универсальных** качеств.

В целом это наименее показательная группа, поскольку реальные личностные особенности Медведева, как правило, не учитываются совсем. Чаще всего это простая калька с других политических анекдотов, где обыгрываются обобщенные черты «плохой власти» — алчной, жестокой, равнодушной к страданиям народа. Медведев в таких анекдотах тоже предстает сильным, властным, хитрым, хотя, мягко говоря, не очень умным:

В скором будущем в Москве пройдет очередное авиашоу. Летать на ковре у Дмитрия Медведева будут: министр транспорта, министр внутренних дел и министр обороны.

— *Дмитрий Анатольевич, когда же вы займетесь борьбой с кризисом?*

— *А вы кто такие, чтобы спрашивать?*

— *Мы ваши избиратели.*

— *Избиратели бывают во время выборов. Сейчас никаких выборов нет. Так что, идите все на х...*

Иногда Медведев, наоборот, ведет себя как ответственный и даже мудрый правитель (конечно, очень по-своему):

Шварценеггер спрашивает Медведева: — Правда ли, что новым мэром Москвы будет этот, Соб... Соб... — Собянин! Это правда. А что? — А ты знаешь, Дима, что по-английски СОБ означает «сукин сын»? — Знаю, Арни, но, в отличие от Лужкова, это будет наш сукин сын!

Универсалией можно считать и склонность неофициального юмористического дискурса предельно снижать отображаемую власть и ее атрибуты, используя для этой цели табуируемые средства — нецензурную лексику, упоминания физических и умственных недостатков, подробностей физиологического характера, секса, насилия, «национальный вопрос».

Еще один универсальный признак анекдотов про Медведева — образ народа в них. Народ (как и в политических анекдотах в целом) выступает как носитель высшей мудрости и здравого смысла, выносит однозначно правильную оценку и безусловно заслуживает лучшей власти:

Дмитрий Медведев уверен, что олимпийская стройка в Сочи завершится в срок.

Только вот народ что-то не уверен в Дмитрие Медведеве.

Господи, если в чем виноваты мы перед тобой, то наказал ты нас уже Перестройкой и Приватизацией; смилуйся же над нами и не допусти еще и Модернизации с Инновациями.

Такой идеализированный, хотя и циничный взгляд не смущает даже простейшее логическое несоответствие: этого президента избрали всенародным голосованием, но и намека на признание собственной «народной непредусмотрительности» конечно, в анекдотах нет.

Перейдем к **неуниверсальным** качествам «образа Медведева» в интернет-анекдотах

В Интернете часто высказывается мысль, что Медведев снизил значение президентского поста в России своей манерой поведения (джинсы, блоги, рок-музыканты²⁶). В этом смысле он занимает особое место в юмористическом дискурсе, поскольку во многом сам осуществил ту десакрализацию, в которой и заключается игровая, карнавальная сущность осмеяния власти. В результате обыгрывается несоответствие, реальных и нереальных поводов для которого авторы анекдотов находят предостаточно.

Для завершения своего имиджа, Медведеву осталось только косячок выкурить в прямом эфире.

В анекдотах обыгрывается несоответствие мотивам, желаниям, привычкам, ожидаемым от представителей российских властных институтов — персонажей других политических анекдотов:

Я счастливый парень! Мне недавно подарили Айфон! А ещё я люблю общаться с кинозвездами, тусоваться с бывшими одноклассниками и вести Твиттер. Я не бездельник и не повеса! Президент я. Обычный российский президент.

Обыгрывается в анекдотах про Медведева некоторое несоответствие между требованиями, предъявляемыми к качествам лидера, великими предшественниками — и реальной личной значимостью. Фиктивность же, особенно такая, которую упорно не признает официальная идеология, предоставляет богатые возможности для карнавала:

Дмитрий Медведев дал поручение россиянам встретить Новый год. Теперь хоть одно его поручение точно будет выполнено.

Нобелевская премия по физике за 2011 г. присуждена Д. А. Медведеву. Он доказал, что пустота может двигаться, говорить и даже управлять государством.

²⁶ Например: <http://eugenyshultz.livejournal.com/196606.html>, http://www.dp.ru/a/2012/05/09/Volga_vpadaet_v_Kaspijsko/

В России появился детский сад имени Дмитрия Медведева. Не город, конечно, как у Петра, но тоже вклад в историю.

К наиболее частотным обыгрываемым качествам «анекдотного Медведева» относится «детскость» и ее атрибуты: маленький рост, любовь к игрушкам:

Выступает Медведев в школе: — Вот когда я был маленьким... Голос из публики: — Да ты и сейчас маленький!

Медведев в анекдотах любит, когда его хвалят (и верит лицемерным льстецам), любит почести, публичность, «тусовки»: встречи со своими сторонниками, презентации, фотосессии и т. д. Это приводит к претенциозности, показушности:

Как жаль, что наши биатлонистки на чемпионате мира не завоевали ни одной медали — у Медведева сорвалась запланированная фотосессия.

К наиболее частотным высмеиваемым относится также любовь Медведева к информационным технологиям. «Анекдотный Медведев» — завсегдатай социальных сетей. Наивысшая ценность для него — заветный iPhone-4.

— Дмитрий Анатольевич, подводя итоги, каковы ваши достижения на посту Президента? — Офигенный Айфон-4 из Силиконовой долины, планшет BlackBerry PlayBook, огромная бутылка вина от самого Шварца!.. Что, мало? По сравнению, знаете ли, с моей первой профессией...

Президент Буш посмотрел в свое время в глаза Путина, и увидел в них душу.

Барак Обама посмотрел в глаза Медведева и прочел в них: «хочу айфон»

Нельзя сказать, что, с точки зрения системы ценностей, представленной в анекдотах, модернизация сама по себе так уж плоха или не нужна (хотя и такая точка зрения встречается). Скорее анекдоты разоблачают (как и полагается сатире, в утрированном виде) вещи, на которые закрывает глаза официальная идеология, такие как истинная технологическая отсталость России, коррупционно-бюрократическая система, делающие невозможной настоящую модернизацию, а в конечном счете — опять-таки фиктивность проводимых реформ, которые существуют только на словах. «Реформаторство» Медведева в анекдотах подается как склонность к переименованиям ради переименований:

— Дмитрий Анатольевич, как быстро и дешево победить коррупцию в России? — Переименовать и то и другое.

Доблестная полиция на улицах Псковы, разъезжая с включенными пикалками, будет охранять мокой Педведева и Мутина...

Медведев в анекдотах часто почти неживой, лишенный естественнейших человеческих чувств, порой недостаточно мужественный:

В детстве Медведев был тихим и застенчивым мальчиком. В молодости Медведев был тихим и застенчивым юношей. Повзрослев, Медведев был тихим и застенчивым мужчиной. Теперь Медведев тихий и застенчивый президент.

Подпись к фотографии в газете:

«Президент Медведев на выставке осматривает человекоподобного робота. Медведев справа.»

Впрочем, иногда Медведев в анекдотах предстает «настоящим мужчиной»:

Чтобы выглядеть настоящим мужчиной, ДАМ хочет родить полицию, построить «Дом-3» в Сколково и посадить Лужкова.

Дмитрий Медведев и Елена Батурина решили пожениться и доказать всему миру, что они самостоятельные люди.

В то же время «анекдотный Медведев» — безобидный, мягкий и даже (!) добрый, только абсолютно не понимающий жизни мечтатель, «Лунтик», при этом (странное качество для анекдотов) он по-своему искренен и бескорыстен. Это своеобразный Манилов российского политического арелопага: больше любит свои утопические мечты, чем реальное обогащение, установление в стране своей диктатуры и т. д., традиционно приписываемые нелюбимой или критикуемой власти:

Медведев перед сном мечтательно:

— Сократим часовые пояса, построим Кремниевую долину лучше, чем у американцев, а потом выиграем олимпийские игры в Сочи...

Жена:

— Спи уже, Дмитрий ты мой... Наполеонович.

Однако, предаваясь мечтам, протагонист анекдотов не замечает, что его проекты не приносят пользу стране:

Медвежья услуга, это когда требуются дороги, образование и медицинские услуги, а предлагают нанотехнологии, ЕГЭ и нацпроекты.

Особый интерес для нас представляет обыгрывание **особенностей речи** Медведева в анекдотах. Наиболее частотнo его речам приписывается такое качество, как пустота, отсутствие в них какого бы то ни было смысла:

Из новогоднего поздравления президента Медведева граждане поняли только то, что пора открывать шампанское.

В анекдотах речь Медведева предстает одновременно официозной (склонность выражаться наукообразно, любовь к иностранным словам,

политическим, юридическим, техническим формулировкам) — и жаргонизированной, с претензиями на «современность», молодежность.

Конечно, в анекдотах находим экспрессивное снижение канцелярита, «положенное по карнавалу»:

— *Обеспечение порядка и законности не может быть поводом для дискриминации меньшинства или большинства по национальному признаку!* — сказал Медведев и подумал: «А не сболтнул ли я чего лишнего?»

— *Анатолий Борисович, доложите нам, сколько высоковакуумных установок для эпитаксиального роста гетероструктур приобрела возглавляемая вами госкорпорация на выделенные средства?* — Чаво??? — *Слышь, Толь! И впрямь, давай уже завязывай с этими нанотехнологиями...*

Иногда в анекдотах высмеивается «яканье» Медведева:

Медведев: «Вам надо написать заявление об отставке или взять свои слова обратно до вечера».

Кудрин: «Я сначала посоветуюсь на эту тему с премьер-министром».

Медведев: «Значит, так. Я здесь главный, как минимум до 7 мая. Я первым посоветуюсь с премьером!»

Наконец, тема, которой естественным образом уделяется очень много внимания в анекдотах, — отношения в «тандеме», т. е. Медведева с Путиным. В целом это достаточно традиционная «анекдотная» пара «ведущий — ведомый» (ср. пары «Чапаев — Петька», «Шерлок Холмс — доктор Ватсон», «крокодил Гена — Чебурашка»), но с дополнительной важной семей фиктивности: ведомый — формально главный, президент без настоящей власти:

— *Здравствуйте, вы позвонили президенту Российской Федерации. Если вы хотите поговорить с Дмитрием Анатольевичем Медведевым, нажмите «2».*

У Путина спрашивают: — Президент Медведев заверяет, что является первым лицом в государстве. Но некоторые в этом сомневаются. Путин: — Зря сомневаются. Дмитрий Анатольевич — первое лицо. Это я разрешил.

К концу 2011 года московская элита окончательно разделилась на «путинских» и «медведевских». Теперь Медведев думает — к кому примкнуть.

Иногда Путин в этой паре противопоставляется Медведеву как «более близкий к народу». В этом отношении Медведев (абстрактно мыслящий интеллигент, идеалист, «ботаник») непонятнее обывателю — это качество подается в анекдотах как отрицательное: как глупость, наивность (крайняя степень — сумасшествие).

— Откуда у Медведева столько времени, чтобы развлекаться Живым Журналом?

— Чтобы было много свободного времени, нужно правильно подобрать себе премьерера!

В России история опять пошла вспять: власть от Лжедмитрия перешла к Владимиру Красное Солнышко.

Но большинство анекдотов про «тандем» исходят из того, что Путин и Медведев **одинаковы** — если Путин чем и отличается от Медведева, то только большей степенью силы:

Путин и Медведев не отдадут Россию на растерзание жадным акулам капитализма, которые только и мечтают разделить нашу страну и выкачивать из неё природные запасы. Путин и Медведев сделают всё это сами!

Медведев после Путина — как пиво после водки. — Так, может лучше снова перейти на водку? — А может лучше поумнеть и бросить пить.

Итак, анализ достаточно большого числа анекдотов про Д. А. Медведева в Интернете показывает, что данный феномен не только уже занял достаточно значительное место в пространстве интернет-коммуникации, но и во многих отношениях представляет интерес для историка, культуролога, лингвиста. С собственно лингвистической точки зрения анализируемый объект обнаруживает, с одной стороны, тяготение к традициям — использование продуктивных метафорических моделей, моделей языковой игры, а также текстовых («анекдотных») моделей, частотных в мировых политических анекдотах, юмористическом дискурсе в целом. С другой стороны, анекдоты про Медведева в Интернете — феномен во многих отношениях новый. Исследование показало, что новизна обусловлена диалектическим единством, образуемым, с одной стороны, реальной десакрализацией, с другой — реалиями фиктивности и ее разоблачения в данных анекдотах, а также оппозициями «сильный лидер — слабый лидер», «технологическая продвинутость — отсталость», «книжность, юридическое мышление — здравый смысл». Следствием из действия данных оппозиций нередко становится новая комбинация традиционных признаков, в новых контекстах и новых реалиях, а значит, и новая система оценок.

Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Искусство, 1965. 543 с.
2. Антология мирового анекдота: социально-политический анекдот. М.: Собеседник, 1998. 345 с.
3. Архипова А. С. Анекдот и его прототип: генезис текста и формирование жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 21 с.

4. Белоусов А. Ф. Современный анекдот // Современный городской фольклор. М.: Рос. гос. гуманитар. университет, 2003.
5. Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб.: Академ. проект, 1997. 123 с.
6. Руднев В. Прагматика анекдота // Даугава. № 6. 1990. С. 99—102.
7. Седов К. Ф. Психоллингвистика в анекдотах. М.: Лабиринт, 2005. 112 с.
8. Чиркова О. А. Поэтика современного народного анекдота: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 21 с.
9. Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянских культур, 2002. 44 с.
10. Галкин Д. Виртуальный дискурс в культуре постмодерна // Критика и семиотика. Вып. 1—2. Новосибирск, 2000. С. 26—34.
11. Щурина Ю. В. Комические речевые жанры в интернет-коммуникации (на материале сайта bash.org.ru) // Речевое общение. Вып. 13(21): Категория комического в аспекте теории и практики речевого воздействия. Красноярск, 2011. С. 219—229.
12. Иванова А. И. «Мы и Россия сегодня»: лингвистический анализ твиттер-платформы президента Дмитрия Медведева // Политическая лингвистика. Вып. 2(36). Екатеринбург, 2011. С. 104—107.
13. Онищенко М. С. Медведев — Путин в современной русской концептосфере: концептуальное единство или оппозиция? // Политическая лингвистика. Вып. 3(37). Екатеринбург, 2011. С. 129—142.
14. Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот в двадцать первом веке (трансформации речевого жанра) // Жанры речи. Саратов: Наука, 2005. Вып. 4. Жанр и концепт [Электронный ресурс] URL: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2005/Shmelevy/Shmelevy.htm> (дата обращения: 10.12.2012).
15. Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. Саратов: Колледж, 1997. Вып. 1. С. 15—21.
16. Логинова Т. А. Логико-семантические основы юмора американского анекдота: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 184 с.
17. Attardo S. Linguistic Theories of Humor. Berlin; N. Y.: Mouton de Gruyter, 1994. 397 p.
18. Raskin V. Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht: Reidel Publ. Company, 1985. 284 p.

О. Н. Каверина
Россия, Балашов

ЗАРИСОВКА КАК НАРРАТИВНЫЙ ЖАНР В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ²⁷

Annotation: Two traditional narrative genres in Russian journalism are a feature article and a sketch. Sketches don't usually deal specifically with facts of life but concentrate on both the character's and the author's emotions and feelings. A sketch normally takes less than a page in a magazine and it tells about a seemingly insignificant event

²⁷Работа выполнена в рамках госзадания Министерства образования и науки РФ.

but it portrays it vividly and powerfully. A sketch demonstrates narrative characteristics — any problem that seems to be important in the journalist's view is given to the reader as a private story, it emphasizes people's feelings in real situations. A narrative sketch is usually a storytelling containing scenes (expressed by dialogues), characters, action that unfolds over time; the voice of the journalist; an interaction with the audience. A narrative sketch is a narrative full of emotions due to the events compression and rich linguistic expressivity.

Аннотация: Двумя традиционными художественно-публицистическими жанрами в российской журналистике являются очерк и зарисовка. В зарисовке основное внимание уделяется не документальному факту, а эмоциональным переживаниям героев и самого автора. Зарисовка обычно занимает менее страницы журнального текста и повествует о незначительном событии, но изображает его наглядно и ярко. В зарисовке явно прослеживаются нарративные черты: важная, с точки зрения журналиста, общественная проблема всегда подается через «частную» историю, посредством изображения людей и их эмоций в реальных ситуациях. Элементами зарисовки являются сцены (диалоги), персонажи, действие, развивающееся во времени, «личный» голос журналиста, разговор автора с читателем. Зарисовки отличаются эмоциональной насыщенностью текста благодаря компрессии содержания и яркой лингвистической выразительности.

Keywords: journalism, a narrative genre, a narrative sketch.

Ключевые слова: журналистика, нарративный жанр, зарисовка.

Как известно, в современной русской журналистике преобладают информационно-аналитические жанры, а художественно-публицистические, когда-то традиционные для русской дореволюционной и советской журналистики, стали практически неуловимыми для читателя современной прессы и посетителя медийных интернет-порталов.

Реликтами художественно-публицистического жанра, или так называемой «творческой журналистики», являются очерк и зарисовка. И хотя «король» публицистики очерк иногда появляется в том или ином журнале, зарисовка — редкий гость на страницах большинства печатных изданий, не говоря уже об Интернет-сайтах. Ведь зарисовка — это этюд, эскиз с натуры. В зарисовке основное внимание уделяется не документальному факту, а эмоциональным переживаниям как героев зарисовки, так и самого автора [1, URL]. Толчком к написанию зарисовки может послужить как какое-то событие в жизни страны, так и общественное явление или конфликт, с которым так или иначе столкнулся сам автор. Зарисовка обычно занимает менее страницы журнального текста и повествует вроде бы о незначительном событии, но изображает его наглядно и ярко.

В зарисовке, как и в очерке, явно прослеживаются нарративные черты: важная, с точки зрения журналиста, общественная проблема всегда подается через «частную» историю, посредством изображения людей и их

эмоций в реальных ситуациях. Важнейшими элементами зарисовки являются сцены (диалоги), персонажи, действие, развивающееся во времени, «личный» голос журналиста (четко выраженное мнение или настроение, эмоция от первого или третьего лица), разговор автора с читателем.

Как уже говорилось, зарисовка — наименее частотный художественно-публицистический жанр, только в журнале «Огонек» нам удалось найти постоянно существующую зарисовочную рубрику — «После всего. Мужчина и женщина», автором которой является Наталья Радулова. Изредка в этом же журнале в рубрике «Россия и мир. Путешественник» появляются зарисовки Андрея Колесникова. Зарисовки этих двух авторов и послужили материалом нарративного анализа в данной статье.

Итак, зарисовки могут быть сюжетными и бессюжетными, о конфликте или бесконфликтными, но рассказ истории в них присутствует всегда. Так, например, в зарисовке Н. Радуловой «Отец и дитя» вроде бы не описываются никакие события, но автор рисует роль, которую сыграл в ее жизни отец, описывая эпизоды из личной жизни: «И кормил, и купал, и менял пеленки <...> Показывал, где находится Большая Медведица и как солить сало <...> Он всегда был рядом, так же близко, как и мама» [2]. Автор пытается развенчать (может быть, и не напрасно существующий в России) культ матери примером своего отца и той большой любви, которую она к нему по сей день испытывает.

С другой стороны, в зарисовке «Любовь-кровь» поднимается тема семейного насилия, и от третьего лица рассказывается история одной семьи: бизнесмен порезал свою сожительницу и поджег дверь комнаты, где скрывалась она с детьми — мать и дети выпрыгнули из окна четвертого этажа. Свое критическое отношение к женщинам, рискующим жизнью ради замужества, автор высказывает, называя героиню зарисовки «дамочкой»: «Дамочка с двумя детьми держалась до последнего, все ж какой-никакой, а женщина в доме». «Дамочка» же простила своего мучителя, вышла-таки за него замуж, спасая от восьмилетней неволи, и начала с ним новую жизнь. И как трагично, горько и безнадежно, звучит завершающая зарисовку фраза автора: «До тех пор, пока смерть не разлучит их» [3].

Структурно, все зарисовки похожи друг на друга, они начинаются с завязки, выраженной либо диалогом, либо утверждением. Далее следует развитие сюжета до развязки, если зарисовка конфликтная, либо до умозаключения самого автора, которое является своеобразным выводом из вышеизложенного. Завязки обычно очень эмоциональны, их цель — сразу захватить внимание читателя, например: «Украинские социологи пришли к ужасному выводу...» [4]; «Ну наконец-то. Ученые из Бирмингема создали робота, который умеет искать в квартире носки, документы, очки...» [5].

Завязкой может выступать авторское утверждение, мгновенно вызывающее интерес у читателя: «Мать его — умелый манипулятор» [6] или короткое предложение, подразумевающее захватывающее развитие сюжета: «Петя как-то в метро ехал» [7].

В развитии действия в зарисовках очень много прямой речи, диалогов, часто это диалог журналиста с персонажем: «Она хочет меня охмурить, — нервно размешивая краску, в очередной раз сообщает он мне. — Хочет влюбить в себя, женить на себе. Гадина». Я, закутанная в целлофановую накидку, сижу и только глазами хлопаю» [6.] Еще одна стилистическая особенность зарисовок — обилие внутренних монологов персонажей: «Петя занервничал. Он понимал, к чему все идет. За девушку придется заступаться. А как заступаться, когда ее обидчик ростом с Валуева? Прибьет ведь и не поморщится» [7].

Наблюдение за развитием конфликта в зарисовке обычно сопровождается переживаниями как со стороны персонажей, так и со стороны самого автора. Осмысливая суть происходящего, журналист часто привлекает всевозможные ассоциации: «Поэтому когда Сергей заходил в бухгалтерию, то вел себя как *мужик, единственный вернувшийся в колхоз после войны*», «Сергей пыхтел и скрипел *коричневыми зубами*» [8] и отступления: пьяный хоккеист пытается убить свою жену — «Интересно, что этих парней сдерживает на льду?...» [9].

Авторский голос, отношение автора к описываемым в зарисовке явлениям или событию налицо благодаря частому употреблению фразеологизмов как в авторской речи, так и в речи персонажей (как волк, которого гонят на флажки, костью лечь, превращается в гадкую утку, как овца на заклании), а также сниженной разговорной лексики (гадина, мерзавка, огрызаться, тьфу). Например, в зарисовке под названием «Ми-ми-ми», подзаголовком которой является формулирующее основную мысль предложение «Чем кошка лучше женщины», автор высказывает свое резко отрицательное отношение к людям, предпочитающим общество преданных домашних животных отношениям с людьми, — «Моя девочка (кошка Мурка) сегодня пихалась, - делится он интимными подробностями. — А утром полезла целоваться. Ми-ми-ми». Тьфу» [10].

В зарисовках Натальи Радуловой часто наблюдается использование сказовой лексики — так проявляется особенная связь журналиста-рассказчика с читателем: «*Дело было так*. Парень отдыхал от спортивных будней в одном из ресторанов...» [9], «*Короче говоря*, бухгалтерши и Росстат совсем Сергея подкосили» [8]. Сближение журналиста с читателем демонстрирует и повествование во втором лице, таким образом автор показывает, что он испытывает такие же чувства или имеет такое же отношение к чему-либо, как и его читатель: «Иногда даже кажется,

что отцов в нашей стране вообще не существует. Особенно когда *смотришь* на названия официальных организаций, занимающихся проблемами детей» («Отец и дитя»), «И ты сам толком не поймешь» [11].

Если Наталья Радулова предпочитает, в основном, третьеличное повествование в своих зарисовках, то Андрей Колесников — поклонник повествования от первого лица, которое еще более ярко представляет эмоции автора, авторское отношение к той или иной ситуации или проблеме. «Я был студентом, и мне очень нужен был холодильник» — так начинается его зарисовка «Automatisch, брат» [12] — о его печальном опыте игры в рулетку. А зарисовка «Залп из всего, что стреляло» о Новом годе в Чечне во время второй чеченской войны начинается словами «Недавно я был в Грозном» [13].

Эмоциональная насыщенность текста выше в зарисовках, чем в очерках, за счет компрессии содержания и яркой лингвистической выразительности благодаря употреблению синонимичных выражений, метафор и метонимий. Например, холодильник в зарисовке А. Колесникова называется «предметом роскоши», «аппаратом», «холодильничком», «белым безмолвием». А предложение «Я очень обрадовался, взял 40 рублей, пошел со своим другом в это казино и вернулся с *холодильником в кармане...*» являет собой удачное использование метонимии [12].

Синтаксически экспрессивность повышается за счет контраста длинных и коротких предложений, например, нарастание напряжения во время игры в рулетку выражается контрастным употреблением распространенного и однословного предложения: «Я почувствовал прилив жизненных сил. Началось». Или в следующем примере мы видим серию предложений, синтаксическая структура которых постепенно упрощается до варваризма, демонстрируя при этом нарастание фрустрации героя зарисовки при полном проигрыше: «Действительно, можно было расслабиться. У меня уже не было ни цента. Грабеж закончился. Гейм овер» [12].

Итак, современная публицистическая зарисовка, которую часто называют «младшей сестрой» очерка, обладает такими же нарративными характеристиками, как и сам очерк. Но важные общественные явления и проблемы в зарисовках изображаются более эмоционально и живо, благодаря этому они находят живой отклик в душе и надолго остаются в памяти читателя.

Литература

1. Ворошилов В. В. Журналистика: учебник. 2-е изд. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2000 [Электронный ресурс] Url: <http://www.evartist.narod.ru/text2/01.htm> (дата обращения: 10.10.2012).
2. Радулова Н. Отец и дитя // Огонек. 2011. № 30. С. 52.
3. Радулова Н. Любовь-кровь // Огонек. 2011. № 38. С. 52.
4. Радулова Н. Замуж любой ценой // Огонек. 2011. № 50. С. 60.

5. Радулова Н. Железные люди // Огонек. 2001. № 48. С. 52.
6. Радулова Н. Дамский угодник // Огонек. 2011. № 43. С. 52.
7. Радулова Н. Отстань, урод! // Огонек. 2011. № 24. С. 52.
8. Радулова Н. Стоят в сторонке // Огонек. 2011. № 26. С. 52.
9. Радулова Н. Чем она его довела? // Огонек. 2011. № 22. С. 52.
10. Радулова Н. Ми-ми-ми // Огонек. 2012. № 41. С. 52.
11. Колесников А. Только любовь сильнее бизона // Огонек. 2011. № 22. С. 36.
12. Колесников А. Automatisch, брат // Огонек. 2011. № 38. С. 26.
13. Колесников А. Залп из всего, что стреляло // Огонек. 2011. № 50. С. 39.

Л. В. Татару
Балашов, Россия

ИСТОРИЯ ЗНАМЕНИТОСТИ: ЖАНРОВЫЕ И ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Annotation: Celebrity stories have occupied a vast sphere within massculture — a circumstance setting up a claim for a serious contemplation, particularly because they are nothing else but reflections of national consciousnesses and of historical contexts. Further arguments for this «unserious subject» are as follows: 1) narrative journalism belongs to those disciplines which are still in need of a thorough theoretical development in Russia; 2) there is a noticable discrepancy between the unwillingness of our scholars to admit the achievements of western theoreticians and the popularity of the western narrative formats among the Russian journalists who are energetically copying them. This paper considers a theoretical model of narrative journalism, celebrity stories as its genre and postulates some conclusions of a cultural character on the basis of a comparative analysis of American and Russian celebrity stories.

Аннотация: Истории знаменитостей занимают сегодня обширную сферу в пространстве культуры, что требует изучения, поскольку особенности их функционирования в разных странах во многом отражают доминанты национальных сознаний и исторические контексты. Кроме того, нарративная журналистика пока мало изучена в России теоретически, а достижения западных разработок в этой области неохотно принимаются научным сообществом — притом, что западные форматы активно копируются нашими журналистами. В статье характеризуются теоретическая модель журналистского нарратива, история знаменитости как ее жанр и делаются выводы культурологического характера на основе сопоставления историй российских и американских знаменитостях.

Keywords: celebrity story, narrative journalism, massculture, national mentality.

Ключевые слова: история знаменитости, нарративная журналистика, маскультура, национальный менталитет.

Феномен знаменитости является, в первую очередь, объектом исследований культуры, но нарративы всегда определяют развитие культуры, а теория нарратива сегодня составляет одну из самых эффективных и продуктивных методологий исследований культуры.

В своем изучении таблоидных историй мы используем теоретическую модель, задействующую ресурсы лингвистической и когнитивной нарратологии. Данная модель была основательно апробирована на материале художественной литературы — на произведениях Дж. Джойса, В. Вулф, М. Спарк, М. Шишикина, на лирике [1]. В ее основе лежит ритм — универсальная закономерность, регулирующая физиологическую, психологическую, психо-эмоциональную, речевую деятельность человека. В тексте все эти виды активности фиксируются в виде периодических чередований единиц разных уровней — от звуков до композиционных блоков, от образов до ментальных структур типа фреймов и сценариев. В качестве базовой единицы нарративного ритма мы рассматриваем точку зрения. Именно значимая динамика чередований точек зрения отвечает за порождение и восприятие смыслов истории. Универсальность ритма позволяет распространить данную теоретическую модель и на другие типы нарративов, в частности — на журналистские.

Мы исходим из того, что основные функции нарратива (смыслопорождающая и коммуникативная) осуществляются через точку зрения — базовую единицу нарративного ритма. Точка зрения — это многоаспектная единица. Она включает пространственно-временную позицию субъекта говорения и восприятия, его «голос», его оценки и эмоции. Формально точка зрения актуализируется в тексте через сверхфразовое единство (СФЕ) — границы между СФЕ отмечают границы перехода от одной точки зрения к другой. Семантически точка зрения представляет одно событие или состояние с позиции нарратора или участника истории. То есть, точка зрения — это текстовый сегмент, в котором синтезированы все четыре основных плана мира истории — пространственный, темпоральный, речевой и модальный. Они синтезированы сознанием говорящего.

Есть два основных типа точки зрения — субъективная и объективная. Точка зрения журналиста-репортера должна быть объективной, так как он должен излагать реальные факты. Когда журналист, помимо изложения фактов, дает свою оценку событий или их участников, его точка зрения становится субъективной. Чередования, переключения объективной и субъективной точек зрения создают повествовательный ритм, который порождает динамику смысла текста.

История знаменитости как жанр нарративной журналистики

Под журналистским нарративом понимается текст, содержащий следующие элементы: 1) сцены и их «драматическую» композицию; 2) героев; 3) события; 4) «голос» журналиста; 5) формы интерактивной связи с аудиторией [7]. Журналист должен быть честным и объективным, представляя факты, но, выстраивая нарратив, он также использует разговорный и художественный стили, чтобы читатель лучше прочувствовал идеоло-

гическое, моральное и эстетическое содержание, стоящее за фактами реальной истории. Поэтому нарративная журналистика, как правило, представлена объемными статьями в толстых журналах, а также в жанре романа non-fiction.

Истории знаменитостей отличаются от других жанров нарративной журналистики тем, что рассказывают об известных людях, а также тем, что журналисты часто нарушают профессиональную этику, чтобы сделать материал [8, URL]. Так называемый Хакерский скандал (The Hacking Scandal) — самый громкий скандал в британской прессе за несколько десятилетий, который разразился в Великобритании в 2011 году, — самое откровенное свидетельство тому, насколько обнаглели журналисты, прибегая к прослушиванию телефонов и тому подобным приемам и все чаще вынуждая знаменитостей подавать на них в суд за фальсификацию фактов [9]. Искрой, которая распалила Хакерский скандал, стал документальный фильм Криса Аткинса *Starsuckers* (2009), по которому потом была написана книга «The phone hacking scandal: journalism on trial», разоблачающая техники создания историй о знаменитостях [10, URL].

Термин *celebrity* был эпиграмматично определен американским историком и культурологом Дэниэлем Бурстином в 1961 году: «*A celebrity is a person who is known for his well-knownness*», «*a human pseudo-event*» [11, p. 45]. Бурстин имел в виду то, что СМИ произвели семиотику знаменитостей с помощью особого языка и образов, и любая посредственность, попадая в эту семиотическую систему, трактуется публикой как знаменитость.

Сегодня определение Бурстина уже не совсем верно. Класс американских знаменитостей включает не только кинозвезд и поп-див, но и политиков (Билл Клинтон), спортсменов (Майкл Джордан), дизайнеров (например, Джон Гальяно, который после своего ареста за антисемитские высказывания породил истории последние полтора года). Многие из них имеют значительные достижения, и их известность оправдана. Современный культуролог Нил Габлер пишет, что они и подобные им знаменитости создали «новую великую форму искусства XXI века, фонд коллективного опыта, вокруг которого можно формировать национальное сообщество»²⁸ [12]. Истории знаменитостей стали одним из немногих модусов культурного дискурса, которые поддерживают национальное единство.

Габлер дает новое определение: знаменитость — это *человек-развлечение*, который попадает на страницы прессы потому, что он *проживает интересный нарратив*. Это шоу, разыгрываемое не на сцене и не на экране, а в жизни, и пересказанное СМИ [13, URL]. Звезды порождают мыльные нарративы, своего рода «живые фильмы». Личности, у которых

²⁸ Перевод с англ. здесь и далее наш — Л.Т.

нет особых достижений, тоже могут стать знаменитостями, если они являются эпизодами истории жизни настоящих звезд. Понимание знаменитости как нарратива позволяет понять, как функционируют их истории.

Во-первых, истории знаменитостей являются более доступной формой воздействия на национальное сознание, чем формы высокого искусства. Их главная привлекательность в том, что они повествуют о реальных браках, разводах, сексе и насилии, благодаря чему публика испытывает почти вуайеристский интерес.

Во-вторых, знаменитости, в отличие от героев романов или фильмов, не имеют «последней главы» и держат нас в постоянном напряжении, в ожидании следующей «серии», в которой может быть тюрьма, психиатрическая больница, несчастный случай, беременность и что угодно.

В-третьих, психологические функции историй знаменитостей аналогичны функциям искусства. Они являются новыми вариациями архаичной мифологемы пути. В мифологии герой отправляется в странствие, сталкивается с миром богов, проходит через испытания и возвращается в реальный мир, передав людям новое знание и обретя в этом мире новый статус. Знаменитость приходит к славе из жизни, которой живут миллионы обычных людей, попадает в чудесный мир шоу бизнеса, проходит через препятствия и соблазны и возвращается через СМИ, чтобы передать нам усвоенный урок. Урок этот в том, что знаменитость – такой же человек, как я, но он прошел через испытание славой, чтобы научить меня избегать таких же ошибок.

Наконец, история знаменитости — это культурный концепт, укорененный в знаменитой Американской Мечте. Она кажется достижимой, но на самом деле рассматривается как «редкая благодать, даруемая свыше лишь избранным», «новый кальвинизм» [13, URL]. Те личности, у которых есть нарратив, являются самыми достойными, избранными, в то время как у их фанатов есть только право восхищаться миром суперменов и утешать себя мыслью о том, что и у них может когда-то появиться свой нарратив.

Подобно книге или кино, лучшие истории знаменитостей трансформируют реальный факт в метафору, а слухи и скандалы — в эпос. Таковы нарративы семьи Кеннеди, Мэрилин Монро и Элизабет Тэйлор, чьи истории продолжают после их смерти, в новых публикациях и интерпретациях. Они подобны древним текстам, хотя и имеют преимущественно скандальный характер. Примером тому является очередная история, рассказанная бывшей интернаткой Белого Дома Мими Альфорд, которая издала мемуары о своих сексуальных услугах Джону Кеннеди [14, р. 8]. В целом триумф знаменитостей объясняется тем, что сегодня они владеют умами нации гораздо сильнее, чем кино и телевидение владело умами предыдущих поколений.

Российские знаменитости и истории о них

Эффект американской таблоидной культуры на российское национальное сознание более чем ощутим. У нас были замечательные журналисты в советскую эпоху и в перестроечный период. Их острые расследования сегодня похоронены под массой глянцевого журналов. Есть серьезные опасения в том, что профессиональный уровень журналистики в России резко упал [См., напр.: 2, URL].

Тот факт, что в нашей прессе практически нет историй об истинно талантливых личностях, является во многом следствием политической ситуации. Алексей Секацкий, Санкт-петербургский философ, говорит в одном интервью: «Власть сейчас занята главным образом контролем денежных потоков и пресекает любое одухотворение. Снижение квоты разнообразия, попытка создать плоскую контролируемую поверхность, ситуация сдерживания, <...> не только представляются мне тупиковыми, это преступление против живой жизни человеческого духа» [3, URL]. До сих пор нет «сверхидеи», которая могла бы воодушевить нацию, и таблоидные истории отвлекают людей от раздумий об отсутствии такой идеи, о духовном развитии.

Удивляет то, что в России практически отсутствует теоретическое изучение техник западной нарративной журналистики, столь активно эксплуатируемой в российской прессе.

Еще одно обстоятельство, которое тревожит — качество самих российских знаменитостей. В своем большинстве это люди без особого таланта и достижений, «уроки», которые можно извлечь из их жизненных историй, не имеют большой ценности, и внимание к ним трудно объяснить. Они не только «рядом не стоят» с Майклом Джексонном или даже с Мадонной, их нарративы кажутся весьма плоскими и по сравнению с историями кинозвезд и звезд эстрады 1930—1960-х годов — например, с историей жизни Татьяны Окуневской. В Советскую эпоху пресса была идеологизированной, но герои, которых тщательно отбирали для прессы, заслуживали восхищения — это были космонавты, герои войны и труда, талантливые актеры, художники, писатели, спортсмены. Сегодня их место заняли поп-звезды и люди, причастные к гламурному миру шоу-бизнеса. Истории современных звезд транслируются в медиапространстве и в глянцевых журналах американских и британских форматов — *Hello!*, *Celebrities Russia*, *Glamour*, *Caravan of Stories*, *Tatler Russia*. Как следствие, у их поклонников нет иного выхода, кроме как довольствоваться блеклыми репликами западных знаменитостей и столь же блеклыми имитациями их жанров СМИ. Но и эти истории объединяют людей, давая им возможность сплетничать и мечтать о гламурной жизни знаменитостей или псевдознаменитостей.

Сопоставительный анализ двух историй — истории падения Тайгера Вудса и развода российской пианистки Оксаны Григорьевой с Мэлом Гибсоном [4, URL; 15, URL] — был проведен по изложенной в начале статьи модели и детально изложен в ряде других публикаций [См., напр.: 5]. Здесь мы ограничимся двумя параметрами:

1. *Заголовок*. «The Temptation of Tiger Woods» — библейская аллюзия на Христа. «Избранность» Вудса акцентируется через точки зрения (голоса) близких ему людей. Например, его отец, Эрл Вудс, на всем серьезе говорит, что его сын, как никто другой, мог «изменить человечество» («could have done more than any other man in history to change the course of humanity»). А о себе еще лучше: *I was personally selected by God Himself to nurture this young man.*

Заголовок интервью в «Комсомольской правде» — неуклюжая «цитата в цитате»: «Близкая подруга Оксаны Григорьевой: Мэл Гибсон приставил пистолет к виску Оксаны и орал: «Я тебя убью!»).

2. *Образная система и пространственный ритм*. Ритм пространственной сетки истории о Тайгере Вудсе строится на рекуррентных чередованиях портретов, сцен и диалогов от Я-повествователя (объективного наблюдателя) и публицистических пассажах субъективно-оценочного характера, в которых наблюдатель-репортер превращается в «лирического автора». Детали сцен, соответственно, определяются двумя этими типами точки зрения. Их можно охарактеризовать как декоративные и реалистичные. Первые помогают воссоздать фантастический, гламурный мир главного героя — супермэна. Например, отель в Лас-Вегасе описан так, как будто это кино-декорация: «Особняк похож на тосканскую виллу, накачанную стероидами, какое-то изобилие терракотовых стен цвета охры, Роллс-Ройсов, словно парящих лакеев, булькающих фонтанов и бассейнов». Реалистичные, даже натуралистические детали изображают грязную сторону мира истории. Вот лишь две из них: коротенькие шортики Эрла Вудса, в которых он явился на церемонию награждения его званием «Отец года», и красные трусики Минди Лоутон (*cherry-red panties*), о которых узнала вся Америка. Внимание к деталям — знак деперсонализации журналиста, его намеренного самоустранения из мира этой истории. Представление сцен и портреты отмечены сочетанием детальной точности и художественной образности. Потрясающее изображение особняк Вудса — это *Woods's small, self-contained bubble of a world*, его жена Эйлин Нордгрен характеризуется целой серией метафор: *the gorgeous, blonde Swedish ice queen, a perfect specimen of Nordic beauty, a gorgeous sphinx*. Единичные тропы, которые появляются в статье об Оксане Григорьевой, являются стертыми: «И тут разразился шторм», «романтическая сказка, которая превратилась в гангстерскую сагу».

Помимо ярких сцен, портретов персонажей и их «голосов», статья о Тайгере Вудсе актуализирует сюжет, который является постмодернистским воплощением мифа американской мечты: талантливый чернокожий юноша восходит на вершину спортивной славы и становится кумиром миллионов, но падает с этой вершины, не выдержав искушений славой (сексуальная зависимость и азартные игры). Статья в «Комсомольской правде» сначала излагает фабулу отношений Оксаны и Мела Гибсона, затем следует телефонное интервью с подругой Оксаны. В интервью приводятся скандальные подробности (приступы ярости Гибсона, угрозы пистолетом, выбитые зубы Оксаны, измены Гибсона и т. д.), но в формате «вопрос — ответ», без комментариев журналиста. История Оксаны Григорьевой представляется как миф, «сказка с плохим концом», но русская пианистка остается лишь псевдознаменитостью, которой просто «повезло» стать эпизодом истории настоящей звезды. Ее история «перекрывается» историей самого Мела Гибсона, который расплачивается за свою славу расстройством психики.

Анализ темпорального ритма, ритма речевой сетки и модальности дает аналогичные результаты: американский журналист выстраивает их по законам качественного художественного стиля, отечественная журналистка — по правилам стандартного интервью.

Истории знаменитостей как отражение культуры и менталитета нации

Знакомство с публикациями в глянцевах журналах, в том числе в тех, само название которых заявляет о художественно-нарративном их характере (*Караван историй*, например), показывает, что в подавляющем большинстве они сделаны в жанре «прямолинейного» интервью или основаны на фактах, найденных авторами в Интернете. Авторы редко утруждают себя (возможно, потому что редакторы экономят на средствах) «погружением» — главным условием журналистского нарратива, требующим длительного пребывания журналиста на месте событий, тщательного изучения биографии героя. Что еще печальнее, сами герои — русские знаменитости — это псевдознаменитости, которые стремятся стимулировать интерес публики к собственным скромным персонам, пристраиваясь к нарративам других звезд. История Оксаны Григорьевой, в частности, получила продолжение в одном интервью с Димой Бианом, в котором он рассказывает о своей встрече с Оксаной, о возможном совместном проекте [6]. Учитывая, что Оксана как музыкант достигла немого, Дима вряд ли бы предпринял поездку в Америку, чтобы встретиться с ней. Но она стала эпизодом нарратива Мэла Гибсона, а Дима решил стать хотя бы эпизодом эпизода.

Серьезный анализ личности того или иного звездного персонажа можно найти не столько в глянцевах журналах, сколько в публицистических эссе. Например, весьма информативна статья о Филиппе Киркорове [16, URL]. Жанр публикации определяет отсутствие в ней тех скандальных фактов истории жизни нашего короля поп-музыки, которые муэсируются в таблоидах (там нет ничего о браке и разводе с Аллой Пугачевой, не упоминается и его дочь, рожденная якобы суррогатной матерью). Событием, побудившим серьезного журналиста написать статью об этом «ослепительном павлине», стали результаты соцопроса, показавшие, что он — самый сексуальный мужчина в России на сегодняшний день. Кстати, на втором месте в этом топ рейтинге оказался стриппер Тарзан, известный только тем, что является мужем Наташи Королевой, затем следуют Владимир Путин (тогда еще премьер-министр) и миллиардер Михаил Прохоров. Включение Путина и Прохорова в топ лист секс символов не удивляет, в то время как рейтинг Киркорова представляется нелогичным. Во-первых, большинство его поклонниц — небогатые женщины среднего возраста, а его пышные костюмы, покрытые перьями и стразами, сильно расходятся с традиционными представлениями о русской маскулинности. Во-вторых, серия эпизодов рукоприкладства по отношению к женщинам квалифицирует Киркорова как женоненавистника. Но на самом деле выбор наших женщин вполне объясним. С одной стороны, его шоу — это сказка для людей, чья жизнь беспросветна и безрадостна. С другой стороны, внутренняя, агрессивная сторона личности Киркорова как раз и привлекает русских женщин. Их образ мыслей все еще регулируется исторически определенной тактикой психологической защиты против насилия со стороны мужа — тактика оправдания, понимания, смирения.

Еще одна характеристика русского менталитета — так называемая русская душа — также влияет на качество наших историй знаменитостей. Русская душа, как известно, — концепт, который с трудом поддается определению. Она проявляется в искусстве и в поведении: в превалировании чувств над разумом, в готовности страдать и приносить себя в жертву, в мазохистском упоении страданием вместо активного поиска пути к счастью, в ностальгии по прошлому вместо принятия реальности настоящего. Несмотря на материализм и прагматизм, вытесняющий сегодня русскую идею духовной и сельскохозяйственной «коммунности», чувствительность и метафизическая рефлексия все еще пронизывают нашу культуру. Нам нужны сентиментальные эмоции, мечтания и слезы. В Америке с ее укорененным англо-саксонским прагматизмом и мифом американской мечты нарративы знаменитостей в большей степени апеллируют к *разуму и к воле поклонников*, к их стремлению к успеху. Россий-

ских поклонников привлекает в первую очередь сказочная сторона жизни звездных персонажей — она не пробуждает их волю, не заставляет изменить что-то в собственной жизни, *а затрагивает струны их души*.

Тем не менее, российская медиакультура все же не слишком сильно отличается от западной. Самые громкие британско-американские истории знаменитостей 2011 года, например, в своем большинстве — сентиментальные истории, от помолвок принца Уильяма и Ким Кардашьян до разводов Деми Мур и А. Шварценеггера. Окончание сериала «Гарри Поттер» — тоже показательный случай, иллюстрирующий нежелание миллионов его поклонников расставаться с фантастическим миром этой сказки нового времени. Но особенно эмблематична свадьба принца Уильяма и Кейт Миддлтон, которая заняла первое место в топ списке громких историй. Это, с одной стороны, воплощение чисто британского сценария исторической преемственности, с другой — яркая вариация универсального архетипического сюжета, сказка, очаровавшая людей во всем мире. Церемония в Вестминстерском Аббатстве стала моментом реализации мечты для миллионов, сценарием превращения невесты из простушки в принцессу. Она вошла в серию репродуктивных, ритмически повторяющихся уроков-предупреждений: границы между чудесным миром богов и обыденным миром тонки, любой человек может взойти на Олимп, если он того достоин, но может и в любой момент упасть с него, если окажется недостаточно сильным, чтобы сохранить достоинство.

Литература

1. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. М.: ЛЕНАНД, 2011. 296 с.
2. Федоров Б. Мини-исследование на основе личного опыта преследования со стороны Газпрома // Персональная страница Бориса Федорова, 20.06.2001. [Электронный ресурс] URL: http://www.compromat.ru/page_10912.htm (Дата обращения: 11.08.2012).
3. Князев С. Увещатель: Интервью с Александром Секацким // The Prime Russian Magazine, 2012. № 2(11) [Электронный ресурс] URL: <http://www.primerussia.ru/№-2-11/uveshchevatel> (Дата обращения: 25.11.2012).
4. Мурашкина Р. Близкая подруга Оксаны Григорьевой: Мел Гибсон представлял к виску Оксаны дуло пистолета и орал: «Я тебя уничтожу!» // Комсомольская правда. 2010. 22—29 июля. С. 6—7.
5. Татару Л. В. Нарративная модальность американских и российских табloidных историй // Новый филологический вестник, 2012. № 1 (20): Белые чтения — 2011 (избранные материалы). С. 56—67.
6. Ремизова М. Дима Билан поселился у гражданской жены Мела Гибсона? // Комсомольская правда. 2010. 19—26 авг. С. 39.
7. Sims N., Kramer M. (eds). Literary Journalism. N. Y.: Ballantine Books, 1995. 480 p.
8. Journalism genres. From Wikipedia [Electronic resource] URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Journalism_genres (Last seen 07.06.2012).

9. Cathcart B. Hacking book: how we fooled tabloids into running false celebrity stories // The Guardian. — March 10th, 2012. [Electronic resource] URL: <http://www.guardian.co.uk/media/greenslade/2012/mar/10/national-newspapers-leveson-inquiry> (Last seen: 09.09.2012).

10. The phone hacking scandal: journalism on trial. Ed. by Richard Lance Keeble and John Mair. Arima publishing, 2012. 362 p.

11. Boorstin D. The Image: A Guide to Pseudo-Events in America (1961). N. Y. Vintage Books, 1992. P. 45.

12. Gabler N. The Greatest Show on Earth / N. Gabler // Newsweek. Dec. 21, 2009.

13. Gabler N. Towards a New Definition of Celebrity // The Norman Lear Center, 2007. [Electronic resource] URL: <http://www.learcenter.org/html/publications/index.php?search=oward+a+New+Definition+of+Celebrity&c=> (Last seen 11.06.2012).

14. Bennetts L. Jackie, Oh No! What took Mimi Alford so long to tell her tale? // Newsweek. — February 20, 2012.

15. Seal M. The Temptation of Tiger Woods // Vanity Fair, May 2010 [Electronic resource] URL: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2010/05/tiger-woods-article-full-201005?current> (Last seen: 05.06.2012).

16. Antonova N. Is this Russia's sexiest man? // The Moscow News. 19/03/2012. [Electronic resource] URL: <http://themoscownews.com/people/20120319/189546510.html> (Last seen 10.06.2012).

*А. Е. Чуранов
Балашов, Россия*

ГРАММАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВРЕМЕННОЙ РЕФЕРЕНЦИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Annotation: The paper deals with the grammatical means of temporal reference in British and American publicist texts. In this kind of texts the following means of temporal reference are used: tense forms, the forms of modal verbs, verbals, forms of expressing unreal/problematic actions, temporal constructions, and conjunctions of time. The nucleus of the grammatical means of expressing temporal relations is the tense forms of which the most common are the Present Indefinite, the Past Indefinite, the Present Perfect.

Аннотация: В статье на материале британских и американских публицистических текстов рассматриваются грамматические средства выражения темпоральных отношений. В публицистических текстах используются следующие грамматические средства временной референции: видовременные формы глагола, формы модальных глаголов, неличные формы глагола, формы выражения нереальности/проблематичности, конструкции, выражающие временные отношения, а также временные союзы. Ядром грамматических средств выражения темпоральности является видовременная форма глагола. Основными из них, как в британской, так и в американской публицистике выступают Present Indefinite, Past Indefinite, Present Perfect.

Keywords: temporality, temporal space of the text, temporality markers, grammatical means of temporality.

Ключевые слова: темпоральность, темпоральное пространство текста, маркеры темпоральности, грамматические средства выражения темпоральности.

Выражение категории темпоральности, или текстового времени, осуществляется различными языковыми средствами выражения времени. Эти средства могут быть грамматическими (временные формы глагола, модальные глаголы, неличные формы глагола, формы выражения нереальности/проблематичности, конструкции, выражающие временные отношения и т. д.), лексическими (слова разных частей речи, корневая морфема которых содержит сему темпоральности и др.) и комбинированными (сочетание лексических, грамматических и других средств).

К. И. Белоусов выделяет 29 типов маркеров, формирующих темпоральное пространство текста. В работе также указана частотность маркеров времени в тексте, выраженная в процентах. Классификация разработана им на материале русского языка с привлечением большого корпуса текстов разной жанровой природы, включая и тексты газетно-публицистического стиля. К грамматическим средствам К. И. Белоусов относит временные формы глагола (настоящее, прошедшее, будущее время), временные формы модальных глаголов, полное и краткое причастие, предложные конструкции предлог + существительное без семы времени и с семой времени (т. е. как имеющие, так не имеющие в своем составе слова, содержащие семы темпоральности), временные союзы [1, URL].

Применительно к английскому языку к собственно грамматическим средствам репрезентации времени в тексте нами относятся следующие: а) видовременные формы глагола, б) формы модальных глаголов, в) неличные формы глагола, г) формы выражения нереальности/проблематичности, д) конструкции, выражающие временные отношения, е) временные союзы. Что же касается конструкции предлог + существительное, имеющее или не имеющее сему времени, то ее можно выделить и в английском языке. Однако мы относим эту конструкцию к лексикограмматическому (т. е. комбинированному) способу выражения времени.

Что касается видовременных форм, то, как известно, английский язык имеет довольно развитую их систему. Она складывается из четырех форм настоящего, прошедшего, будущего и так называемого «будущего в прошедшем» времени в активном залоге, а также 10 пассивных видовременных форм.

Г. А. Вейхман приводит примеры использования форм Future Continuous Passive и Present Perfect Continuous Passive [2, с. 206—207]:

Jones will be being allowed to go out soon at this rate — Джону вскоре будут разрешать выходить, если так дальше дело пойдет.

Whilst I have been away, prior to my illness, our offices have been being refurbished.

Последний пример заимствован им из письма англичанки.

Кроме того, Г.А. Вейхман говорит о возникновении новых форм в британском варианте английского языка, которым он не дает название [2, с. 207]:

Our plant's going to be having been without water for three days.

It's been being occuring to me for some time.

He's being joking.

В итоге, вместе с редко используемыми и новыми формами система времен включает 35 форм.

Говоря о неличных формах глагола в английском языке, следует отметить, что их трактовка давно уже подверглась некоторому упрощению во многих зарубежных учебных пособиях [3] и ряде отечественных [4]. Эти и многие другие авторы учебных пособий отказались от традиционного разграничения герундия и причастия I., объясняя подобное разграничение «несущественным с позиций реального функционирования этих форм в речи» и рассматривая указанные формы недифференцированно как «инг-говую форму» (the ing-form) [4, с. 3—4]. Такая трактовка, в какой-то степени облегчает практическое усвоение различия в употреблении между инфинитивом, герундием и причастием. Тем не менее, при исследовании явлений языка нам представляется необходимым проводить традиционное различие между герундием и причастием настоящего времени.

В данной статье рассматриваются особенности использования грамматических средств выражения темпоральных отношений в публицистическом тексте. Материалом для исследования послужили 150 газетных статей из онлайн-версий британских и американских газет и таблоидов: *The Telegraph*, *The Sunday Express*, *The Daily Express*, *The Sun*, *The Guardian*, *The New York Times*, *The Washington Post*, *The Washington Times*, *The Wall Street Journal*, *The Weekly World News*.

В рассмотренных британских текстах зафиксированы следующие грамматические маркеры темпоральности: 1) видовременные формы (The Present Perfect Passive, The Past Indefinite, The Past Perfect Passive, The Present Indefinite, The Present Perfect, The Past Perfect, The Future Indefinite, The Past Continuous, The Present Continuous, The Past Indefinite Passive, The Future Indefinite-in-the Past); 2) формы выражения нереальности/проблематичности (would, could, might + Simple Infinitive; may + Perfect Infinitive); 3) модальные глаголы (can/could, may/might, should, to have to, to be to); 4) неличные формы глагола (The Indefinite Gerund Active, The Indefinite Gerund Passive, Participle I Indefinite Active, The Indefinite Infinitive Active, The Indefinite Infinitive Passive), 5) временные союзы (after, when, while, until).

Исследование показало, что основными маркерами темпоральности в британских публицистических текстах выступают видовременные формы. Их использование составляет 60,4 % от общего числа грамматических маркеров. Далее следуют неличные формы глагола — 27,9 %, затем формы выражения нереальности/проблематичности — 4,9 %. Использование и модальных глаголов, и временных союзов составляет 3,4 %.

Из видовременных форм глагола наибольшая частотность отмечается у Past Indefinite. Она составляет 47,6 % от общего числа использования видовременных форм. Затем следует форма Present Indefinite — 19,7 %. Низкая частотность отмечается у страдательных форм (6,6 %) и у формы Past Perfect (1,6 %).

У неличных форм преобладает использование причастия I и инфинитива — 73,4 % от общего числа неличных форм (6,7 % — герундий, 19,9 % — причастие II).

В текстах американских публикаций зафиксированы следующие грамматические маркеры темпоральности: 1) видовременные формы (The Past Indefinite, The Present Indefinite, The Present Perfect, The Future Indefinite, The Past Continuous, The Present Continuous, The Past Indefinite Passive, The Future Indefinite-in-the Past, The Present Indefinite Passive); 2) модальные глаголы (can/could, may/might, should, to have to, to be to); 3) конструкция to be going to; 4) формы выражения нереальности/проблематичности (would, might + Simple Infinitive; even if + Past Indefinite); 5) неличные формы глагола (The Indefinite Gerund Active, The Indefinite Gerund Passive, Participle I Indefinite Active, The Indefinite Infinitive Active, The Indefinite Infinitive Passive); 6) временные союзы (after, when, since, while, before).

Исследование американских публицистических текстов показало, что в них также преобладает использование видовременных форм. Их использование составляет 58 % от общего числа маркеров. Далее следуют неличные формы глагола — 28,7 %, затем модальные глаголы — 5 %, формы выражения нереальности/проблематичности — 4,6 %, конструкция to be going to — 2,3 %, временные союзы — 1,4 %.

Использование формы Present Indefinite несколько превышает использование формы Past Indefinite (40,9 и 34,6 % соответственно). Однако и в данном случае отмечается широкое использование этих видовременных форм. Что касается страдательных форм, то в американских публицистических текстах они встречаются гораздо реже (2,5 % от общего числа использования видовременных форм). Общее количество активно используемых видовременных форм в американских текстах ниже, чем в британских. Если в британских текстах активно используются 11 видовременных форм, то в американских их всего 9.

У неличных форм, в отличие от британских текстов, преобладает использование причастия II и инфинитива (20,6 и 60,3% от общего числа неличных форм). Случаи использования герундия и причастие I составляют 4,8 и 14,3 % соответственно.

Использование грамматических средств выражения темпоральности в англоязычных публицистических текстах имеет следующие особенности:

1. Как в британских, так и в американских текстах отмечается тенденция строго соблюдать правило согласования времен. Оно соблюдаются даже и в тех случаях, когда сообщается фактическое время событий, (т. е. когда они не утратили своей актуальности и к моменту выхода статьи):

Jagland conceded that the 27-member bloc was not in great shape, saying: «The EU is currently undergoing grave economic difficulties and considerable social unrest.»(The Guardian) [5, URL] — мнение председателя Нобелевского комитета Турбьёрна Ягланда о нынешнем состоянии Евросоюза.

<...> the Obama administration concluded that democracy would inevitably empower Islamist parties [6, URL].

Как отмечает Г. А. Вейхман, несоблюдение правила согласования времен в подобных случаях «справедливо главным образом для тех случаев, когда в придаточной части можно употребить Present Indefinite» [2, с. 178]. С формами Continuous и Future, как правило, согласование времен соблюдается, поскольку для данных форм обычно не свойственно использование для передачи актуальных фактов [2, с. 178].

В обследованных нами текстах согласование времен соблюдалось всегда, и случаев его несоблюдения отмечено не было.

2. В американских текстах широко используется конструкция to be going to в сочетании с последующим инфинитивом глагола для выражения возможного действия в будущем, когда его признаки очевидны в настоящем. Однако подобные примеры встречались нам лишь при цитировании прямой речи:

«If you don't even try to shape events», Mr. Cohen said, «then for sure you are going to get a bad outcome» [6, URL].

Что касается сочетаемости данной конструкции с глаголом to go, то она достаточно свободно употребляется с указанным глаголом, если он выступает как часть фразового глагола:

«Sooner or later Assad is going to go down <...>» [6, URL].

Случаи использования глагола to come с данной конструкцией достаточно редки:

In the weeks to come, a lot more people are going to come to the same conclusion <...> [7, URL].

В британских текстах подобные примеры нами зафиксированы не были.

3. Как было отмечено выше, из временных союзов используются следующие: after, when, while, until, before, since. Однако чаще указывается

конкретный год, день недели, месяц, число или их комбинации, когда имело место то или иное событие, что является лексическим маркером темпоральности и, соответственно, не является предметом нашего исследования:

«Give it a rest, Obama», one resident posted in a Twitter message on Saturday morning [6, URL].

The economic downturn hit the nation's job market with full force just as Barack Obama took office in January 200 [8, URL].

Official news agency Wafa quoted Mr Abbas as saying the Palestinians will request to upgrade their status on November 29 (The Express) [10, URL].

4. В британских и американских текстах глагол to need используется, главным образом, как смысловой:

Mr Monti warned that European leaders need to act quickly to spur growth [9, URL].

Случаи использования глагола to need как модального ограничены, как правило, отрицательными предложениями, в которых он употребляется в значении «ненужность какого-то действия»:

A Financial Crisis Needn't Be a Noose (заголовок статьи из газеты *The New York Times*) [11, URL].

Как показывает проведенное исследование, ядром грамматических средств выражения темпоральности является видовременная форма глагола. Основными видовременными формами как в британских, так и в американских публицистических текстах выступают Present Indefinite, Past Indefinite, Present Perfect, что обусловлено, как нам кажется, особенностями исследованных текстов. Форма Present Indefinite используется для выражения фактов, актуальных на момент выхода статьи, Past Indefinite — выражение фактов, имевших место в прошлом, а также тех, которые, хотя и имели место в прошлом, актуальны для настоящего; Present Perfect — указание на события, которые произошли к моменту выхода статьи.

Литература

1. Белоусов К. И. Теория и методология полиструктурного синтеза текста. М.: Флинта, 2012. 108 с. [Электронный ресурс]. URL: http://fictionbook.ru/author/konstantin_igorevich_belousov/teoriya_i_metodologiya_polistruktornogo/ (дата обращения: 02.11.2012).

2. Вейхман Г. А. Новое в грамматике современного английского языка. М.: Астрель; АСТ, 2002. 178 с.

3. Quirk R. A, Greenbaum S., Leech G. *Comprehensive Grammar of the English Language*. London-New York: Longman Inc., 1985. 1779 p.

4. Крылова И. П., Крылова Е. В. *Практическая грамматика английского языка*. М.: ЧеРо; Юрайт, 2002. С. 3—4.

5. European Union wins Nobel peace prize / *The Guardian* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.guardian.co.uk/world/2012/oct/12/european-union-nobel-peace-prize> (дата обращения: 12.10.2012).

6. Benghazi and Arab Spring Rear Up in U. S. Campaign // The New York Times [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2012/10/22/us/politics/benghazi-and-arab-spring-rear-up-in-us-campaign.html?hp> (дата обращения: 22.10.2012).

7. Hacking General Petraeus // The New York Times [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com/2012/11/17/opinion/nocera-hacking-general-petraeus.html> (дата обращения: 18.11.2012).

8. Obama's record: Struggling to bring back jobs // The Washington Post [Электронный ресурс]. URL: http://www.washingtonpost.com/business/economy/obamas-record-struggling-to-bring-back-jobs/2012/10/18/f59c6bda-0403-11e2-8102-ebee9c6be190_story.html?hpid=z1 (дата обращения: 18.11.2012).

9. EU finance ministers in bank talks // The Express [Электронный ресурс]. URL: <http://www.express.co.uk/posts/view/357967/EU-finance-ministers-in-bank-talks> (дата обращения: 13.11.2012).

10. Palestine intensifies UN diplomacy // The Express [Электронный ресурс]. URL: <http://www.express.co.uk/posts/view/357899/Palestine-intensifies-UN-diplomacy> (дата обращения: 13.11.2012).

11. A Financial Crisis Needn't Be a Noose // The New York Times [Электронный ресурс]. URL: http://www.nytimes.com/2011/12/18/business/financial-crises-impact-varies-widely-economic-view.html?_r=0 (дата обращения: 25.11.2012).

ТЕОРИЯ НАРРАТИВА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ПЕДАГОГИКИ, ПСИХОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

Е. И. Алиференко
Балашов, Россия

НАРРАТИВНЫЙ АСПЕКТ ЖАНРОВ НЕСКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРЕДАНИЙ ПРИХОПЕРЬЯ)

Annotation: The author analyses the narrativity of tales (*Rus. predaniya*) as a genre of oral non-fairy tale prose and emphasizes the influence of the communicative situation on the genre narrative structure. An analysis of concrete texts reveals the narrative function of the tales in structuring the space of their locus.

Аннотация: В статье рассматривается нарративная составляющая преданий как жанра устной несказочной прозы. Подчеркивается влияние коммуникативной ситуации на повествовательную основу жанра. Анализ отдельных текстов показывает, как работает нарративная функция преданий в структурировании пространства локуса.

Keywords: non-fairy tale prose, tale (*predaniye*), historicism, narrative practices.

Несказочная проза, предание, историзм, топос, нарративные практики.

Последовательное наблюдение целостных феноменов крестьянской культуры в их функциональной связанности и обособленности дает возможность выделения нарративных практик, их закрепления за теми или иными пространственными объектами.

Нарративная основа жанров несказочной прозы определяется устной традицией локуса, индивидуальными особенностями реципиента — носителя и передатчика информации. Бесформенный рассказ, имеющий прикладной характер, обретает жанровые границы благодаря устойчивым повествовательным единицам, которыми выступают традиционные мотивы, образы, позиция нарратора — его оценка и восприятие происходящего. Так формируются основные жанры несказочной прозы — предания, легенды, былички, сказы.

Термином предания обозначают повествования, «отражающие главным образом обыденные представления о мире» [1, с. 30]. В народной

поэзии наиболее распространены исторические предания, хотя в широком смысле историческими можно назвать все устные рассказы, посвященные жизни общества, в том числе и топонимические. Предания формируют значение деталей деревенского ландшафта. В этом выражается их главная семантическая и нарративная функция.

Давно доказано, что эстетическая сторона преданий «имела для них подчиненное значение. Важнее было, что передать, а не как рассказать; до слушателей надо было прежде всего донести самый факт и его смысл» [2, с. 260]. И, тем не менее, современные записи преданий раскрывают отношение информантов к историческим повествованиям как к особым художественным дефинициям. Самостоятельность и оформленность последних подчеркивается фактом признания информации историей прошлого, от которой исполнитель в известной степени абстрагируется. Обрамлением рассказа являются фразы, типа: «по сей день существует легенда», «рассказывают», «живет такая легенда».

Историзм повествования создает эффект реальности. Событие, герой, название топоса и пр. имеют здесь исторические ориентиры, что выступает главным аргументом достоверности информации. В то же время предания сегодня — это реликты прошлого, содержание которых подвергается сомнению. Отсутствие новых текстов способствует закреплению старых, традиционных, но даже в том случае, когда фиксация текста в указанном пространстве абсолютна, его эмоциональная окраска ситуативна. Интонирование вносит в повествовательную структуру произведения новое качество и рождает новые варианты произведения.

Субъективно-оценочная сторона повествования отражена в стилистике произведения. Информатор, пересказывая известную историю, невольно передает две точки зрения на событие — традиционную и личную. Обратимся к преданию, записанному в селе Подгорное Романовского района Саратовской области — «Клад Богатырки»:

— В селе ходит множество слухов о кладах Богатырки. Они связаны с тем, что в XVII веке здесь было городище, которое использовала в качестве укрепления ватага местных разбойников, «воровских казаков», во главе с легендарным Кудеяром.

— По сей день существует легенда, что в Богатырке есть клад, но взять его не так просто. Клад находится в подвале, а дверь у подвала железная, и открыть ее нельзя. Открывается подвал сам и только в тот момент, когда зацветает цветок папоротника. Возле двери стоит старик с бородой, всех приглашает: «Входите, берите!»

— Однажды один цыган подкараулил это время, вошел свободно в подвал и увидел, что золото лежит в куче. Насыпал он фуражку золота, вышел и думает: «Мало мне будет одной фуражки, пойду еще возь-

му!» Только вошел, а дверь-то и захлопнулась. И поныне живет этот цыган в подвале и исполняет роль старика, а старик исчез. А может, уже и не живет, так как постигает такая участь всех, кто не успеет выйти из подвала. Золото, которое вынес цыган, превратилось в черепки, так как во вторые руки оно не дается (село Подгорное Романовского р-на, 2010, исполнитель Игнатьева Раиса Егоровна, записала В. Попова) [3, с. 52].

Нарратор несколько раз подчеркнул, что история носит постоянный характер и давно вошла в культурное пространство села. Передача чужой речи рассказчиком не имеет четко выраженных стилистических границ. Указание на источник информации, в известной степени отстранение от нее, несет композиционную нагрузку.

На древность происхождения сюжета указывает факт наличия в нем двух традиционных для произведений несказочной прозы мотивов: о разбойнике Кудеяре и о цветущем папоротнике, якобы открывающем клады. Текст имеет все признаки законченного произведения. Нарратор склоняется к стилизации речи, пытается передать древность истории, ее устный характер, используя при этом старинный словесный оборот «по сей день». В целом же наблюдается смешение стилей — книжного и разговорного. Двухмерность стиля выдает социально-культурный облик современного носителя фольклора, человека грамотного, относящегося к рассказанной истории как к очередной байке.

Рассказы о Кудеяре имеют широкую локализацию. Легенды о нем записаны во всех центральных и южнорусских губерниях страны — от Смоленской до Саратовской. Детальная разработка образа указывает на то, что он стал частью русской народной культуры. Постепенно шло формирование сюжетов-клише о разбойничьих делах Кудеяра, о сокрытых им кладах. Предание «Клад Богатырки» в известной степени содержит отголосок этих историй.

В приведенном тексте эпитет «легендарный Кудеяр» подчеркивает давность и значимость этого имени. Информанту ничего не известно о возможных прототипах народного героя. Он создает пространство прошлого, указывает XVII век, хотя все известные гипотезы связывают имя легендарного разбойника с веком XVI. В частности, указывается, что он был современником Грозного, более того, его старшим братом. Для информанта Кудеяр лишь декоративная деталь рассказа: важен не он, а клад, принадлежащий когда-то ему.

Вне связи с коммуникативной ситуацией запись фольклорного произведения деконтекстуализируется. В устном пересказе присутствует эмоционально-оценочная сторона события, утрачиваемая, как правило, в момент записи текста. В этом плане можно говорить об ущербности

печатного оригинала, а также о том, что нарративная основа фольклорного произведения в полной мере раскрывается лишь в момент устного рассказа.

— А, помнишь, про Журавлевых ты мне рассказывала?

— По божесу, где отец ваш жил, там раньше жили Журавлевы, у них лавка была. Богато жили. А тут революция. Их раскулачили, а дом вашему деду дали. А во дворе кладка была. Деду кирпичи понадобились, не знаю для чего. Забыла. Говорили, что Журавли закопали деньги где-то во дворе. Дед недокопался, но потом после войны вернулся сын Журавля и чуть ли не с ножом к горлу приставал, чтоб продали дом. Дед не хотел продавать. А там уже ваша крестная Любка жила, и ей пригрозил Журавль, иль чего даже сделал. В общем, ушли, продали дом. А Журавль прям скоро и дом отстроил, и заборы выстроил. Нашел, видать, клад припрятанный. Он же знал, где искать.

(село Мордовский Карай Романовского района Саратовской области, 2010 г., исполнитель Бессчётнова Екатерина Ивановна, 1924 г/р., записала дочь М. И. Лукашина, сотрудник БИ СГУ) [3, с. 52].

Эмоциональный фон данной записи максимально снижен, лишь по отдельным стилистическим знакам можно воссоздать истинное отношение нарратора к этой истории. Функционально предание структурирует пространство конкретного локуса. В данном случае — это село *Мордовский Карай*. Участники разговора — близкие люди. Случай из частной жизни конкретной семьи вписывается в общее историческое пространство: революция, раскулачивание. Событийная основа сюжета предельно реалистична, но в то же время история мифологизируется. Фольклорный мотив о кладах, который входит в международный арсенал мотивов, находит здесь местное применение. Именно в этом мифе, а не в желании человека вернуться в свое родовое гнездо, рассказчик находит объяснение всему происходящему.

Семантика, эмоционально-оценочная сторона предания во многом определены местным взглядом на историю края. Нарратор в преданиях — романтик, он часто поэтизирует окружающую действительность, подбирая для этого необходимый исторический материал. Именно так строятся топонимические предания, раскрывающие этимологию названия конкретного топоса.

— «Бабинки». Откуда такое название?

Живет такая легенда. Екатерина II, императрица, была женщиной любвеобильной. Она, вроде бы, вне конкуренции. Однако сколько в России было и есть красивых женщин! Всегда ведь найдутся красивей и моложе. Вот императрица решила постепенно избавляться от возможных соперниц. Так образовалось село «Бабёнки» — «Бабинки». Императрица высылала красавиц подальше от столицы.

Мы не знаем даты основания Бабинок. Дата правления Екатерины — 1762—1796. В этот период и возникло поселение. Так появилось село с красивыми женищинами, которых по сей день там много (Рабочий поселок Турки, 2003 г., исполнитель Иванова Мария Ивановна, 1924 г/р, записала студентка Ю. А. Назаркина) [3, с. 51].

Имя Екатерины II для информанта выступает знаком времени и источником достоверности изложенных событий. Более того, он ссылается на вполне реальные цифры правления императрицы, что сближает устный рассказ с летописным повествованием. В содержании и подаче информации присутствует местный патриотизм, что характеризует нарратив топонимических преданий.

Предания способствуют формированию коллективной исторической памяти. В небольшой информации порой достаточно четко обозначены пространственно-временные границы, имена исторических лиц. Никогда не был Емельян Пугачев в Прихоперье, но в местной устной традиции этот персонаж истории популярен. Его имя включается в топонимические предания, в собственно исторические, где Пугачев выступает главным фигурантом события. Повествовательная функция таких преданий — связать историю края с общерусской.

Таким образом, нарративные практики семантизируют и структурируют пространство локуса, что определяет функциональную направленность предания как повествовательного жанра в целом.

Литература

1. Азбелев С. Н. О подразделениях сказочной прозы // Фольклор народов РСФСР; межвуз. сб. Уфа, 1978. С. 28—38.
2. Соколова В. К. Исторические предания. М.: Наука, 1970. 288 с.
3. Фольклор Прихоперья (составитель — Е. И. Алиференко). Весы: Альманах гуманитарных кафедр Балашовского института СГУ. Балашов: Николаев, 2010. № 40. 162 с.

С. Я. Вартанов
Саратов, Россия

НАРРАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИИ И. В. ГЕТЕ «ФАУСТ» В СОНАТЕ Ф. ЛИСТА *H-MOLL*

Annotation: The idea of music and narrative as a new research paradigm has developed in Europe since the 1980. More recently, postclassical narrative theories and principles in support of musical analysis have shaped: intertextuality and intermediality, cognitive theory, M. Fludernik's «experientiality», D. Herman's «qualia» etc. In Russia musical narratology as a discipline has not yet emerged. It presupposes a dual competency, which is a rarity among musicologists, who are thus in need of a thorough knowledge in narrative theory. The aim of the article is to present the concept of narrative

interpretation of a piece of music and to analyze F. Liszt's Sonata h-moll as a sample of musicological-narrative praxis.

Аннотация: Идея синтеза музыки и нарратива в новой исследовательской парадигме развивается в Европе, начиная с 1980-х годов. Теории и принципы, выдвинутые новой, постклассической нарратологией поддерживают идею нарративного анализа музыки: интертекстуальность, интермедийность, когнитивная теория, понятие «проживания опыта» М. Флудерник, «первичного ощущения» Д. Германа и так далее. В России музыкальная нарратология как дисциплина пока еще не существует даже в проекте. Она предполагает двунаправленную компетенцию музыковеда, что является пока редкостью, и требует от него основательного знания теории нарратива. Цель данной статьи — представить концепцию нарративной интерпретации музыки и проанализировать Сонату Ф. Листа h-moll как пример музыкально-нарративной практики.

Keywords: musical narratology, concept of music interpretation, F. Liszt, Sonata h-moll.

Ключевые слова: музыкальная нарратология, концепция интерпретации музыки, Ф. Лист, Соната h-moll.

Коммуникативные, выразительные возможности музыки как проводника смыслов особенно очевидны во взаимодействии с вербальными текстами: в песне, опере, в ораториальных жанрах. Иное дело — сфера чистой инструментальной музыки, к которой ещё недавно (во времена Баха) относились как к искусству утилитарному: почти как к коврам или шпалерам. Искусство Нового времени знаменует принципиально новый этап — «абсолютная, чистая» музыка открывает безграничные возможности для психологизации, учится самостоятельно повествовать и уже в эпоху романтизма достигает невиданной силы и глубины воздействия на слушателя.

Идея синтеза музыки и повествовательных видов искусства реализовалась в программной музыке, в концепциях музыкантов-исполнителей (Лист, Рахманинов). Музыканты-теоретики также признают важность этой идеи. По словам крупнейшего отечественного теоретика М. Арановского, «музыка пошла по пути моделирования, то есть, воссоздания признаков того или иного объекта с помощью своих средств... она стремилась вырваться за пределы собственных возможностей и выйти в область внемузыкальных реалий...» [1, с. 20]. Однако, повествовательность музыки принимается пока в отечественной теории как некая данность, не требующая специального изучения, разработок специальной методологической парадигмы.

В России практически нет системных работ интегративного характера, соединяющих достижения музыкознания и теории нарратива, в то время как в Европе развивается особая синтетическая дисциплина — музыкальная нарратология. Там, начиная с 1980х годов, существует международный исследовательский проект *Musical Signification Project (ICMS* — Про-

ект выявления смыслов музыки), теоретически основанный на работах В. Проппа, А. Греймаса, П. Рикера и других нарратологов [2]. Одним из его лидеров является финский музыковед Э.Тараста, выпустивший целый ряд работ [3]. На начальном этапе в Западной музыкальной нарратологии наблюдалась дихотомия «формалистской» и «тематической» тенденций: одни теоретики опирались на категорию «голоса повествователя» (авторского голоса) и искали музыкальные формы его выражения или стратегии восприятия его слушателями, другие пытались искать экспрессивную логику музыки с помощью категорий жанра, темы, поиска нарративных аналогий.

Постклассическая нарратология последних лет, исповедующая принципы интермедиальности, интертекстуальности и когнитологии, выдвинула целый ряд теорий и идей в поддержку нарративного анализа музыки: концепция «проживания опыта» (experientiality) М. Флудерник, аналогичная категория «первичного ощущения» (the qualia) Д. Германа и т. д. [4, 5].

Мы предлагаем свою концепцию нарративной интерпретации музыки и надеемся, что она в определенной мере будет способствовать развитию музыкальной нарратологии в России. В модели исполнительской интерпретации сочинения мы обобщаем опыт системы фортепианной культуры и опираемся на следующие инструменты нарратологии. 1. Отражение образа автора в сочинении. 2. Внутренний лексикон текста. 3. Триада сюжетности: персонификация мотивов, сегментация текста, трансформации мотивов. 4. Преломление теории концептуальной интеграции М. Тёрнера, которая является развитием принципа дополнительности Н. Бора [6, 7]. Согласно этой теории, концепция интерпретации является результатом интеграции пяти видов восприятия текста пианистом: а) акустический текст; б) визуальный текст — нотный текст — фактура; в) пластический текст — тактильное ощущение клавиатуры, г) метатекст — система интертекстуальных связей; д) ментальный текст — театрально-сюжетные отношения — релятивная семантика отношений актеров-персонажей. Их диффузное взаимопроникновение, взаимодействие позволяет интерпретатору сформировать единую руководящую идею.

По словам М. Арановского, «вопрос о том, как музыка научилась повествовать, тесно связан с происхождением крупной инструментальной формы. При этом огромную роль сыграл принцип „тема — развитие“. Тематизм, аккумулирующий семантический потенциал произведения, персонифицировался как „персонаж“, а моменты тематического развития, где за тему представлял тот или иной её элемент, — как действия самого этого „персонажа“ <...> Всё это не раз давало повод видеть в сонатной форме известную параллель структуре драмы с её стадиями завязки, действия и развязки. Но поскольку эти же фазы в развитии сю-

жета, а также система персонажей и последовательность событий свойственна и нарративным жанрам, то сопоставление с ними может быть столь же правомерным <...> Становится понятным и происхождение программности: в виде либо новеллы-программы, либо заголовка, указывающего на литературное произведение, послужившее прообразом, она была призвана усилить именно повествовательную сторону крупных инструментальных жанров <...> Суть метода мотивно-тематического развития состоит в диалектике сохранения и обновления. Сохранение необходимо, чтобы установить связь, единую нить всех моментов развития, а обновление — придать каждому из них значение качественно нового этапа. Именно это сочетание прежнего и нового, нового в прежнем, нового через прежнее и создает в каждый момент тематического преобразования атмосферу события и последовательную связь в цепи событий. При этом масштаб события и его значение целиком определяется контекстом.

В результате из последовательности музыкальных событий возникла своеобразный „сюжет“, обладающий собственной логикой развития и конечной целью. Произведение обрело способность как бы рассказывать о чем-то. Композиторы не преминули этим воспользоваться, чтобы конкретизировать „тему рассказа“ в виде содержательных внемузыкальных концепций, а программность ещё более сблизила музыку с литературой <...> В этом плане музыкальная сюжетность выступает в качестве аналога литературной программы» [1, с. 22].

Эпоха Романтизма, «психологическая эпоха» выдвинула параллельно два феномена: а) творчество артистов-интерпретаторов; б) расцвет программной музыки. Их общность обусловлена свободой, ассоциативностью смыслов в композиции и в интерпретации. Музыка живет лишь в звучании: «умирает» в нотной записи, чтобы воскреснуть в новых прочтениях; между автором и аудиторией необходим посредник: исполнитель-артист. Его воздействие определяется способностью театрализовать действие, восстановить «живую связь времен», воскресить дух синкретического искусства, когда музыка выступала в союзе с театром, танцем, пластикой, словом. Программная музыка и искусство интерпретации актуализируют единство музыки, нарратива и драмы. Об этом говорят базовые понятия, которые ввели крупнейшие композиторы-исполнители. Ф. Лист (XIX в.): *Recital* — музыкальный монолог, «синтез искусств» и С. Рахманинов (XX в.): концепция, интертекстуальность.

Свой первый в истории сольный концерт Ф. Лист (Рим, март 1839) назвал *Recital*, имея в виду речевое, ораторское произнесение музыки. «Моя музыкальная дерзость такова, что я сказал бы, как Людовик XIV, с гордостью публике: «Концерт — это я!» [8, с. 227]. Лист пишет: «виртуоз — не каменщик, верно и добросовестно обрабатывающий долотом камень

по эскизу архитектора... он творит так же, как сам композитор, ибо в нём должны бушевать те же страсти... воспроизводящий все указания композитора, достигнет лишь половины того, что нужно, чтобы произведение зажило художественной жизнью» [9, с. 300].

Лист утверждает принцип образности мышления, единый для сфер композиции, интерпретации и педагогики, исходит из приоритета воображения, эвристического поиска Gestalt'a, целостности. Он выдвигает идею «синтеза искусств»: пути обновления музыки видит в союзе с поэзией, драмой. Когда мифический *Орфей* покорил фурий, пропустивших его в ад, он также выступал в смешанном жанре: как певец, артист и рассказчик истории о Эвридике.

Естественно обращение Листа к программе и к принципу монотематизма: программно-сюжетные отношения расширяют нарративные возможности музыки, открывают путь к построению сочинения по законам «инструментальной драмы», придают устойчивые смыслы знакам текста: «В программной музыке повторение, смена, изменение и модуляции мотивов определяются их соотношением с поэтическим замыслом. Здесь одна тема не влечёт за собой другую, здесь мотивы обуславливаются не последовательностью стереотипных сближений или противоположностью тембра; и колорит как таковой не определяет группировки идей. Все исключительно музыкальные соображения подчинены развитию избранного сюжета» [10, с. 323—324].

В центре нашего сообщения — концепция связи сонаты Листа с трагедией Гёте «Фауст»: мы предлагаем решение загадки сонаты, выявив в ней переплетение автобиографии композитора с сюжетной канвой трагедии, со многими её узловыми сценами.

Пианист-исполнитель в коммуникативной системе фортепианной культуры опирается на речевые смыслы произнесения перед аудиторией: для Recital ему необходим Gestalt, целостный образ сочинения — «маленькой вселенной», построенной по законам ассоциативного мышления. В поисках концепции сочинения интерпретатор выстраивает сюжет, использует авторскую программу (при наличии); его концепция вызревает в поиске смыслов в процессе означивания текста. События в сочинении развиваются в соответствии с логикой нарратива. Информацию пианист получает из разных каналов: вербальных и невербальных. За звуковым пространством сочинения стоят пласты знаков разной семантики. 1. Язык мотивов, риторических фигур, жанров. 2. Язык ритмов, красок, тембров. 3. Тактильно-сенсорное ощущение клавиатуры, пластики движения. 4. Интертекстуальные связи сочинения с мировой культурой. 5. Театрально-сценическая, режиссерская подача материала пианистом в исполнении перед аудиторией.

1. Отражение автора в сочинении. В жизни Листа, помимо Библии, огромную роль сыграли две книги, с которыми он никогда не расставался: «Божественная комедия» Данте и «Фауст» Гёте. Они были для него одновременно зеркалом — отражением собственного пути, и компасом — маяком в духовном становлении. Лист ощущал потребность передать эти великие творения в своих программных сочинениях: соната-фантазия «По прочтению Данте» и «Данте-симфония», «Фауст-симфония». Исключение составляет Соната, высшее достижение Листа, которая создавалась параллельно с «Фауст-симфонией» и родственна ей по тематизму. Сложилась парадоксальная ситуация: причастные к миру фортепиано знают о традициях её связи с трагедии, однако в названии это не отражено: почему Лист в данном (единственном) случае уклонился от объявления программы? Соната, словно загадка Сфинкса, стимулирует стремление пианистов проникнуть в её тайну.

Причина уклонения Листа от объявления программы видится в двойственности замысла сонаты; в ней сплетены две линии: коллизии трагедии Гёте и рассказ автора о собственных поисках смыслов жизни. Это автопортрет, автобиография композитора и воплощение его Credo. Мы выдвигаем гипотезу: Лист идентифицирует себя с Фаустом (Фауст — символ человека вообще) — поэтому не указывает программу типа «Фауст-соната» или «По прочтению Гёте».

2. Сегментация текста. Ассоциативный сюжет Сонаты Листа позволяет проследить связи между двумя текстами. Вступление сонаты соответствует «Прологу на небесах» трагедии Гёте, экспозиция — I части трагедии, средний раздел — актам I—III части II, реприза — актам IV—V части II, кода — эпилогу.

3. Внутренний лексикон текста, персонификация мотивов и тем. Мотоматическая система в сюжете сонаты вырастает из немногих мотивов. Их бинарные оппозиции параллельно отражают вехи автобиографии Листа и событийный план трагедии: связи между судьбой Листа и путем его Alter ego — Фауста.

I-я пара воплощает биполярность мировосприятия Листа, мысль об отличиях между человеком и художником: человек дышит — художник устремляется. Вступление сонаты предваряет знак: 3 унисона Schlagoktav'a (удары октав); его тихие напряженные синкопы обозначают состояние вслушивания в тайны бытия. Первым из двух полюсов выступает мотив catabasis (нисхождение) в темпе Lento assai (очень медленно), в звучности sotto voce (шепотом). Он символизирует путь человека: «от колыбели до могилы»²⁹, воспринимается как знак Фатума, трепета чело-

²⁹ Гёте так отвечал на вопрос о концепции «Фауста»: «Да почем я знаю? И разве я могу это выразить словами? С горних высот через жизнь в преисподнюю, — вот как, на худой конец, я мог бы ответить, но

века перед тайной судьбы, страха перед смертью. Повторное его проведение в венгерском звукоряде подчеркивает черты автопортрета, содержит намек на национальность Листа.

Другой полюс автопортрета — тема самоутверждения (первая побочная): образ творческого созидания художника, преодоления страха смерти. Её знаки: ff Grandioso (грандиозно) парадоксальное использование ритмоформулы ритуальной сарабанды, дух гимна, мотивы восхождения — как воплощение девиза Листа «Excelsior!» («Выше!»). К вершинам: Per aspera ad astra! Две эти темы идеально «рифмуются» по ритму.

II-я пара: экспозиция в темпе Allegro energico (быстро, энергично) символизирует персонажей Гёте и, вместе с тем, две ипостаси в душе художника: веру в творчество и скепсис, неверие. Тема Фауста символизирует образ ученого: её знаки воспроизводят эвристический процесс поиска истины методом проб и ошибок. Они воссозданы в чередовании вопросов (восхождений) и ответов (отрицательных) в нисходящих мотивах октав. Следует отметить сходство тем Фауста в Сонате и в одноименной симфонии. Напротив, тема Мефистофеля — образ провокации к действию; её знаки: активность тират (стремительных гамм) упорство, возбуждение в репетициях на одном звуке; символ неверия в ритмически искаженном мотиве креста в окончании.

III-я пара: тема Маргариты, любовь земная (побочная партия) — тема Елены, любовь идеальная (средний раздел). В этих темах отображены не только персонажи трагедии Гёте, но и образы женщин, сыгравших особую роль в жизни Листа. Как отмечает Б. Асафьев, «вдохновение любви проходит через сочинения Листа <...> В жизни его большое значение имели встречи с женщинами и особенно продолжительные с двумя из них: с графиней Д'Агу (Даниэль Стерн) и с княгиней Каролиной Витгенштейн <...>. Любовное пламенение — сущность музыки Листа <...> В психологическом аспекте она пропитана мистикой католицизма и эмоциями любовника-рыцаря благородной дамы» [12, с. 71—72]. Сухая графика staccato (отрывисто) в одноголосии темы Мефистофеля трансформировалась в полнокровную мелодию темы Маргариты — cantando espressivo (певуче, выразительно), парящей над гармонией. В семантике знаков темы Елены *dolcissimo* con intimo sentiment (нежнейше, с интимным чувством) — ирреальность rrrr, эфемерность танца на пуантах в дымка педали.

это не идея, а последовательность действия. Да и что бы это было, попытайся я всю богатейшую, пеструю и разнообразную жизнь, вложенную мною в «Фауста», нанизать на тонкий шнурочек сквозной идеи! Вообще, — продолжал Гёте, — не в моих привычках стремиться к воплощению в поэзии *абстрактного* понятия. Я всегда воспринимал чувственные, сладостные, пёстрые, многообразные *впечатления жизни*, и моё живое воображение жадно впитывало их. Как поэту мне оставалось только художественно формировать и завершать таковые, стараясь живостью воссоздания добиться того, чтобы они и на других оказывали такое же действие» [11, с. 522—523].

Вершиной иерархии ценностей, отображением цели духовных поисков Листа оказывается хорал *Andante sostenuto* (шагом, сдержанно): арка его проведений связывает средний раздел и финальную сцену, эпилог-инобытие. Жанр необычайно светлого и проникновенного хорала выступает символом божественной любви и благодати. «„Часть II“ — самое фантастическое из всего созданного Гёте»; её содержание сам Гёте сформулировал как «наслаждение действительностью и красота мира» [13, с. 545]. Хорал позволяет совместить дух II части «Фауста», передать путь Листа к религии (композитор принял сан аббата в 1865 г); одновременно в нём воплощение рая, где обрели покой тени героев трагедии — Маргариты и Фауста.

Выводы. Интерпретация сонаты Листа является образцом применения выявленного нами имманентного метода интеграции концепции в системе фортепианной культуры. В основе этого универсального инструмента в работе пианиста с сочинением лежит понятие экстерииоризации, выдвинутое А. Корто. Авторская программа или концепция интерпретации дает возможность пианисту «лучше овладеть выразительной или тонкой передачей чувств, пониманием живописных деталей, подлинной атмосферой, присущей сочинению, и в довершение развить у музыканта дар экстерииоризации (разрядка моя — С. В.), составляющий талант исполнителя, дар, без которого музыка является мертвой буквой» [14, с. 16]. Метод способствует успешности коммуникации в деятельности исполнителя, театральной яркости репрезентации сочинения. Идея А. Корто подсказывает, что метод интеграции концепции следует назвать методом экстерииоризации. Метод позволяет сделать выводы о роли нарратива в «синтезе искусств»: литературы, театра, музыки в интерпретации сочинения. Метод оказывается мостом, соединяющим систему фортепианной культуры с единой системой гуманитарного знания.

Литература

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987. С. 20.
2. Musical Signification Project [Электронный ресурс]. URL: <http://www.music.helsinki.fi/musigpro/main.html> (дата обращения: 10.11.2012)
3. Tarasti E. Pour une narratologie de Chopin // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. № 15. 1984. S. 53—75.
4. Fludernik M. Chronology, Time, Tense and Experientiality in narrative // Language and Literature. 12.2. 2003. P. 117—134.
5. Herman D. Narratology as a cognitive science // Image [&] Narrative. Issue 1. Cognitive Narratology. Published Sept, 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm> (дата обращения: 07.11.2012)
6. Turner M. Double-scope stories // Narrative theory and the cognitive sciences / Ed. by Herman D. Stanford (CA): Center for the study of language and information, 2003. P. 117—142.

7. Turner M., Fauconnier G. Conceptual integration and formal expression // *Metaphor and symbol activity*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaumassociates, 1995. Vol. 10. № 3. P. 183—203.

8. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 864 с.

9. Huneker J. Franz Liszt. NY: Charles Scribner's sons, 1911. 462 p.

10. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // *Избранные статьи*. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 271—349.

11. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Художественная литература, 1986. 688 с.

12. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.

13. Людвиг Э. Гёте. М.: Молодая гвардия, 1965. 545 с.

14. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 362 с.

М. С. Волохонская

Санкт-Петербург, Россия

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ СО СМЫСЛАМИ В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ КОНСУЛЬТИРОВАНИИ

Annotation: The central idea of the article is that the role of the language and discourse in psychological counseling is very important and often underestimated. The counselor usually seeks the «true» meanings in the discourse of the client that are supposed to be appropriate to him. Our intent is to show another approach to discourse-analyses using real life examples and counseling situations. Following this way, the counselor shows and explores the logical relationship between signifiers. The methodological basis for this approach is the lacanian psychoanalysis.

Аннотация: В своей работе психологи-консультанты невольно приписывают речи клиента смыслы, коннотации, перекликающиеся с их собственным жизненным опытом, и вынуждены всё время следить за тем, чтобы эти смыслы не повлияли на ход консультации. Кроме того, многие из них одновременно с этим ищут «правильный», подходящий для клиента смысл сказанного. Связанных с этим затруднений можно избежать, если не отдавать предпочтения конкретным коннотациям, а обратить внимание на взаимоотношения используемых клиентом слов и выражений, анализируя то, каким образом логика этих взаимоотношений конструирует его мир и историю. Означенный тезис рассматривается на конкретных примерах из жизни и из области психологического консультирования. Одним из теоретико-методологических оснований такой практики является лакановский психоанализ, использующий понятие символического регистра для описания работы с логикой связи означающих.

Keywords: psychology, counseling, signifier, discourse, relationship.

Ключевые слова: психология, консультирование, смысл, логика, связь.

— *Меня очень сильно раздражает мой начальник. Он всё время чего-то от меня требует. И когда он вызывает меня к себе побеседовать, мне кажется, что он ставит мне оценку, как учитель в школе. Меня ка-*

жрый раз после этого два дня трясёт, спать не могу нормально, есть не могу нормально, работать тоже.

— Ваш начальник напоминает Вам кого-то из школьных учителей? Кого именно?

— Марью Ивановну, учительницу начальной школы. У неё была точно такая же манера держать себя. Мне даже кажется, что они чем-то внешне похожи.

— Вы обнаружили сходство между своим начальником и Марьей Ивановной. Кажется, чувства, которые Вы испытываете, общаясь с ним, обращены главным образом к ней, к фигуре из Вашего прошлого. Тогда Вы были ещё ребёнком и ничего не могли поделать с требованиями и оценками, от которых зависела Ваша жизнь, но теперь Вы взрослый человек...

— ...Но я и сейчас ничего не могу с ними поделать, эти бесконечные требования меня бесят [некоторое время держит паузу, потом переводит разговор на другую тему].

Мы только что стали свидетелями обычного диалога между психологом-консультантом и его клиентом — а также свидетелями ошибки, допущенной консультантом при попытке проанализировать то, что было сказано его собеседником. В вышеприведённом примере клиент описывает своего начальника как деспотичного, грубого, требовательного человека, который постоянно его оценивает. Это событие постоянно выбивает клиента из колеи, он очень переживает и не может нормально работать. У консультанта возникает гипотеза, что в данном случае воспроизводятся отношения из детства, потому что клиент, по сути, сравнивает своего начальника с учительницей («ставит мне оценку, как учитель в школе»). Консультант делает это сравнение явным, и клиент принимает эту интерпретацию — вспоминает о Марье Ивановне и даже произносит слова «учительница начальной школы» (слова «начальник» и «начальная» — однокоренные, зачастую такая игра слов указывает на связь между двумя, казалось бы, разными ситуациями). Однако тут консультант делает свой второй ход, акцентируя внимание на фигуре Марьи Ивановны. И этот ход совершенно очевидным образом не срабатывает. Сейчас мы попробуем понять, почему так происходит, опираясь на некоторые теоретические положения, разработанные в рамках лакановского психоанализа.

Когда люди общаются, их цель — понять друг друга. Этот процесс подразумевает допущение, что каждое высказывание собеседника имеет один «настоящий» смысл, который выражен явно или в скрытой форме в тех означающих, которые собеседник произносит.

Явная форма:

— Сколько тебе лет?

— Двадцать.

Скрытая форма:

— *Сколько тебе лет?*

— *Столько не живу* [я не хочу тебе отвечать].

Мы редко задумываемся о том, что как явная, так и скрытая формы коммуникации между людьми *de facto* содержат множество равноправных смыслов одновременно. Например, фраза «Столько не живу» как минимум означает одновременно то, что я не хочу тебе отвечать, и то, что я хочу тебе ответить (я же отвечаю). То же самое означает и ответ «двадцать». Я тебе отвечаю, но одновременно я тебе не отвечаю — ведь, задавая вопрос «сколько тебе лет», человек всегда хочет узнать больше, чем информацию о нашем паспортном возрасте. Если он не работает таможенником на границе, конечно. А иногда — даже если работает.

Нельзя сказать, что ответ «хочу» является более правильным, чем ни ответ «не хочу», или наоборот. Точнее, хотя и непривычнее с точки зрения формальной логики, было бы сказать, что оба ответа одинаково верны (или одинаково неверны). Этот принцип Зигмунд Фрейд описал как одну из характеристик бессознательного: оно не знает бинарной логики взаимоисключающих полярностей [2, 3]. Позже Жак Лакан, изучая наследие Фрейда, скажет, что *бессознательное структурировано как язык* [1]. В языке работает принцип «и — и», а не «или — или».

Консультант из нашего примера общается с клиентом так, как общаются друг с другом нормальные люди. Он воспринимает речь клиента как нечто такое, что скрывает за собой тот самый «правильный» смысл, то, что существует «на самом деле». Он замечает в речи клиента две фигуры, обозначенные разными словами, — фигуры начальника и учительницы. Почему-то означающее «Марья Ивановна» оказывается для него более уместным, более подлинным, чем означающее «начальник». Вероятно, потому, что наш консультант смутно (?) помнит: раннее детство играет большую роль в жизни человека. Попытка подчеркнуть эту уместность и подлинность, утвердив ценность «правильного» смысла, ни к чему не приводит.

Как можно подойти к вопросу иначе? Можно допустить, что означающие «начальник» и «Марья Ивановна» одинаково подлинны (или одинаково ложны, в данном случае это непринципиально). Это две формально разные фигуры, в отношении которых субъект осуществляет одно и то же действие. По сути, обе они представляют собой одно и то же означающее. Субъект ставит обе эти фигуры на одно и то же место, с которого его, субъекта, можно оценивать и от него можно требовать. Место и его параметры имеют значение, фигуры начальника и учительницы — нет. Что даёт нам такая позиция в анализе речи? Возможность не искать правильное слово (правильное чувство, правильного человека), которые

«должны здесь быть на самом деле», а обозначить отношение, логическую связь между означающими. Отношения с другим и позиция субъекта в этом отношении, его ответ на действие другого — вот что нас с этой точки зрения интересует. При этом совершенно неважно, кто конкретно занимает позицию другого сейчас — начальник, учительница, кто-то из родителей или бабушка в троллейбусе. Важна сама позиция. И какую, в свою очередь, позицию занимает в этих отношениях клиент. Он мне начальник, он требует и оценивает, а кто я ему? Что я делаю? Где моё место? Какое отношение я имею ко всему этому?

Как можно было бы выстроить коммуникацию с клиентом с учетом всего вышесказанного? Например, так: «Вы сказали, что начальник и Мария Ивановна ведут себя похожим образом: требуют, оценивают. Что значит для Вас чье-то требование или оценка? Что означает эта ситуация? Какова Ваша роль в ней?» В реальной ситуации, послужившей прототипом для нашего примера, клиент пришёл к мысли о том, что требования и оценки — это одновременно и неприятная, и безопасная для него ситуация. У человека, который всё время находится под гнётом требований другого, нет ощущения, что его жизнь и судьба принадлежат ему. Он в безопасности: не может потерять что-то своё в неожиданных и/или сложных жизненных ситуациях. И это только одна из бесконечного множества историй, которые становятся явными, стоит нам только обратить внимание на то, какова логика связи между различными местами в рассказе клиента. Если в ходе консультации не поставлены вопросы, проясняющие логику истории клиента, консультант вынужден сознательно или неосознанно опираться на одну или несколько уже известных ему историй, унифицируя свою работу. Нередко бывает так, что консультант использует различные ходы и связи своей собственной судьбы. Такая стратегия, равно как и унификация, будет срабатывать сравнительно редко, поскольку судьба каждого субъекта уникальна, наполнена своими собственными, по-своему связанными означающими. Эта связь формируется, развивается и осознаётся в жизненном опыте каждого человека и представляет собой канву его существования.

Литература

1. Лакан Ж. *Образования Бессознательного* // Семинар, Книга V (1957/58). Гл. IV. М.: Гнозис; Логос, 2002. 608 с.
2. Фрейд З. *Отрицание* // Психология бессознательного. М.: Фирма-СТД, 2006. С. 397—404.
3. Фрейд З. *Толкование сновидений*. СПб.: Азбука-классика, 2011. 512 с.

ОБРАЗНОЕ И НАРРАТИВНОЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КАРТИНЕ МИРА ЧЕЛОВЕКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Annotation: The mythological phase of the human thought, closely associated with the ritual, is opposed to the narrative one in the given article. The features of ideas and time-space coordinates of the conceptual picture of the world are investigated taking the qualitative shift from «image» to «history» into account. The mythological consciousness is considered as a structure consisting of the prototypes, each of them having the germ of the sacral that determines the vertical movement to the hierophany and horizontal space of relations, in which the signals can overlap each other. The mythological consciousness is before-descriptive and integrated; it relies on the perceptual experience and is accessible in the conditions of the right-hemisphere brain activity.

Аннотация: Мифологическая фаза мышления человека, тесно связанная с ритуалом, противопоставляется нарративной. Исследуются особенности представлений, временно-пространственных координат концептуальной картины мира человека на обоих этапах с учетом качественного перехода от «образа» к «истории». Мифологическое сознание рассматривается как структура, состоящая из прототипов, каждый из которых имеет зародыш сакрального, чем определяется вертикальное движение к иерофании, а также горизонтальное пространство соотношений, в котором знаки могут дублировать друг друга. Мифологическое сознание до-дескриптивно и целостно, полагается на перцептивный опыт и доступно человеку в режиме принудительной правополушарной активности мозга.

Keywords: image, narrative, mythological consciousness

Ключевые слова: образ, нарратив, мифологическое сознание

Проблема соотношения образного и логически-дескриптивного пребывала в центре внимания нескольких дисциплин — антропологии, психологии, лингвистики и литературоведения. Ее знаменательность связана, прежде всего, с необходимостью реконструкции и осмысления мифологической фазы мышления человека, которая, как полагали и полагают некоторые исследователи, была не только одним из этапов его развития, но является постоянным элементом внутренней реальности [1, 2].

В нашей статье мы ставим перед собой цель подытожить наиболее яркие гипотезы относительно соотношения образного и нарративного в концептуальной картине мира человека в историческом аспекте. Цель статьи определила ее следующие задачи:

— подать определение мифологическому сознанию и ракурсов его изучения,

— определить место образного в мифологической картине мира (с учетом вклада аналитической психологии, семиотики, неврологии),

— выявить характер «квантового» скачка от образного к нарративному и последствия такой эволюции для исторического мышления,

— осмыслить пути преодоления дигитальной композиции концептуальной картины мира человека.

Современные западные исследователи полагают, что в науке закрепились три базовых подхода в вопросе презентации и анализа мифологического сознания: эволюционистская, феноменологическая и культурно-научная [3, URL]. Первая в аспекте методологии восходит к Ч. Дарвину и представлена научными исследованиями Э. Тэйлора и Дж. Фрезера, рассматривающими мифологическую стадию развития человечества в эволюционном ряду с последующими как более развитыми. В некотором смысле современный неодарвинизм Р. Докинза продолжает этот подход, предполагая, что мифологически-религиозное («детское») восприятие является побочным продуктом деятельности и рекомбинации мимических информационных единиц — мемов, выступающих носителями культурных представлений [4, с. 212]. При этом эволюционисты уделяют незначительное внимание *качествам* мифологического сознания, указывая в основном на последовательности его трансформаций в эволюционном ряду.

В рамках феноменологической парадигмы объединяют герменевтов Ж. ван дер Леув, В.-Б.Кристенсена и М. Элиаде, полагая, что данная модель интерпретации рассматривает мифологическое (религиозное) сознание как таковое, *suī generis*, то есть как уникальное явление, которое не может быть объяснено при помощи методологии, заимствованной из параллельных областей знаний [3, URL], например, истории, лингвистики или культурологии, а только лишь при помощи своего собственного инструментария. Мифологическое сознание предстает в этом разрезе как центрированное вокруг иерофании — проявления священного, а иерофания, в свою очередь, как качество мифа, т. е. реального события-откровения [5, с. 10]. Таким образом, исследования этой парадигмы пребывают как бы во внутреннем поле живого мифологического сознания, до момента противопоставления его логически-дескриптивному опыту.

Наконец, третья парадигма, культурно-научная, рассматривает мифологическое в широком культурном и общественном контексте с акцентом на характерном поведении «обычных» людей под воздействием механизмов этого сознания [3, URL]. Весьма популярными в этом направлении являются исследования трансформации обыденных представлений современного человека под давлением неомифологических артефактов в кинематографе и художественной литературе (напр., [6]), которые активно используют предложенную русскими формалистами теорию сюжета и функций (В.Пропп).

Попытку синтезировать наработки различных школ за последние десятилетия можем встретить в фундаментальном исследовании В.-Э. Пэйдена, поставившего перед собой цель преодолеть эссенциализм, свойственный антропологическим и историко-культурным студиям, посвященным мифологическому сознанию. Последнее рассматривается как соответствующее периоду существования мифа — «родового понятия, указывающего на основополагающие прототипы, воплощенные либо в устно изложенных сакральных историях, либо в письменных религиозных источниках» [7, р. 69]. Ключевые понятия, которыми оперирует В.-Э. Пэйден — прототипы, модели, поведенческие карты — безусловно, заимствованы у когнитивных наук, в частности когнитивной психологии. Миф, как и мифологическое сознание, конструируется, в первую очередь, благодаря образам-прототипам как строительному материалу. В аналитической психологии аналогом к такому выступают архетипы, но при этом следует принимать во внимание именно аналоговое, но не идентичное соответствие, так как архетипы К.-Г. Юнга внеисторичны, в то время как прототипы В.-Э. Пэйдена — первичная субстанция мифологического (исторически фиксированного) сознания.

Выше названные составляющие — прототипы, модели и карты поведения — взаимосвязаны в устной сакральной истории, отражающей ритуал и отличающейся специфической формой языкового выражения, согласно В.-Э. Пэйдену. Определение мифа как «истории», тем не менее, следует уточнить. «Сакральная, прототипная функция мифа отличает его от других типов нарратива, — пишет исследователь. — К примеру, миф принципиально отличен от сказки, которая описывает вымышленное государство в несуществующем месте и времени, со свободно вымышленными персонажами. Миф, по-видимому, предполагает реальное время и место действия, реальных героев и предков, реальные генеалогии и события <...> Мифологическая установка нацелена на представление неких сообщений об актуальном мире» [7, р. 72].

В мифе как нарративе В.-Э. Пэйдена определяет два речевых уровня: первый воплощает сакральные реалии, а второй — говорит о качествах этого первого «языка» [7, р. 75]. По всей видимости, исследователь отмечает основополагающие черты нарратива как такового — «историю» и событие рассказывания [8, р. 59]. В то же время, В.-Э. Пэйдена настаивает на том, что мифологическое сознание оперирует трансисторическими образами [7, р. 83], оно реконструирует и преобразует жизнь через эти образы [7, р. 74], и при этом «различные метафоры <...> являются ключами анализа различных мифологических миров» [7, р. 85].

Исследование В.-Э. Пэйдена на сегодня является базовым в анализе мифологического сознания в англоязычных студиях, но оно содержит

целый ряд противоречий, которые становятся очевидными именно в представлении мифа как нарратива, а также в аспекте соотношения нарративного и образного в мифологическом представлении, что было продемонстрировано выше. В самом деле, миф относится к сознанию как язык, образ или нарратив? Если он представляет набор прототипов, то, в таком случае, этот «язык» должен иметь скорее характер «субстанциального», а зияния, имеющие отношение к действию, должен заполнить ритуал, обеспечивающий мифу реальное воплощение во времени и пространстве. К примеру, древнегреческий миф о Минотавре не фиксирует внимания на амбивалентности образа принца-чудовища (зияние 1), не объясняет этическую возможность заточения Минотавра в лабиринте (зияние 2), как и неумолимую жестокость человека-животного к своим жертвам (зияние 3). Итак, в центре пребывает образ-прототип, сообщающий с планом сакрального и концентрирующий некий эскиз событий, которые сценически разыгрываются в ритуале.

Некоторую ясность в вопрос соотношения «образа» и «истории» вносят исследования Р. Грейвса, в частности, его комментарии к «Мифам Древней Греции» и те двузначности, на которые указывает его интерпретация. Как полагает исследователь, «собственно миф можно определить как стенографическую запись ритуального мифа, исполнявшегося на народных празднествах. В большинстве случаев мы находим такую запись на храмовых стенах, вазах, печатях, чашах, зеркалах, ларцах, щитах, гобеленах...» [9, с. 5]. Таким образом, миф как таковой вырос из образа, тесно связанного с ритуалом, очевидно, имел первоначально дословесную природу, и уже позднее был пересказан. В период нарративизации мифологическое сознание подверглось упрощению, схематизации и линейному выстраиванию ритуальной бесконечности (цикличности, одновременности). Само понятие миф («вымышленная история»), как известно, является дигитальным противоположением «правдивой истории» в античном понимании и сравнительно молодо, при сопоставлении с тем явлением, которое оно стремится обозначить. Это понятие — явление дескриптивно-логического этапа человеческого существования [7, р. 23]. Должен был произойти парадигматический сдвиг, чтобы мифологическое сознание утратило связь с ритуально-сакральным и тем самым перестало самоповторять себя, попытавшись теперь описать когда-то живую, образно-ритуальную целостность мира уже как объект и породив обедненную, но логическую дескрипцию.

Парадигматическое несоответствие между образным и дескриптивно-логическим может быть проиллюстрировано благодаря исследованиям невролога Рождера Сперри, который доказал, что левополушарная зона человеческого мозга имеет характер вербально-аналитической, в то время

как правополушарная — образно-перцептивной [10, s. 663]. Как полагает педагог Б.Эдвардс, для перехода в режим работы правого полушария человеку необходимо принудительное усилие, поскольку постоянная левополушарная активность мозга поддерживается за счет всех многочисленных слоев социализации, идущих через речь как основной инструмент дескриптивного мышления. Как преподаватель рисования, Б. Эдвардс провела многочисленные эксперименты, исходя из гипотезы: чтобы получить доступ к подчиненному, образно-целостному мышлению, необходимо предложить мозгу работу, которую отвергает вербально-аналитический режим [11, URL]. Ее эксперимент получил небывалый успех, помогая тысячам людей познать режим целостного, образного, дословесного, интуитивного осознания явлений. Рисование в таком режиме, свидетельствует исследовательница, прекращает внутренний диалог — результат аналитической обработки внешнего материала. Состояние сознания в режиме целостно-образного восприятия, без вмешательства логически-описательного, сродни интуитивному озарению; оно характеризуется вневременностью, видением цельными образами, отсутствием таких редукций, как числа или слова [11, URL]. Такой режим восприятия, доступный человеку и сегодня в определенных ситуациях (медитативные практики, религиозные озарения), можно предположить, является аналогичным мифологическому сознанию — в историческом представлении. Данная гипотеза могла бы объяснить принципиальную непереваемость ритуала на язык дескриптивного мышления и многочисленные «зияния» в мифологическом нарративе, о чем шла речь выше.

Если обратиться к исследованию В. Шмида «Нарратология» и попытаться сопоставить мифологический нарратив с классическим литературным, мы заметим существенные несоответствия. Условия событийности, представленной через нарратив, кратко можно представить следующим образом: фактичность (реальность), результативность, релевантность изменения событий, непредсказуемость [12, с. 13—18]. Следует предположить, что точка зрения слушателя находится внутри мифологического события, образуя с ним некое символическое целое. В этом случае мы согласимся с такими аспектами нарративности, как фактичность, при этом сделав поправку на то, что мифологическое сознание не воспринимает это событие как фиктивное, напротив, только лишь как тут и теперь заново происходящее, в момент представления (драматического разыгрывания или словесного уже описания). Как подчеркнул А. А. Тахо-Годи, «...миф — это не аллегория, не метафора, не сказка и... не только сведение ритуального действия на словесно-изобразительную зашифрованную запись, которую к тому же можно неверно истолковать или объяснить примитивно-эвгемеристически. Нет, миф — это жуткая реальность тыся-

четных бездн, миф — это живая жизнь, одна из форм осмысления мира там, где господствуют непреложные и жестокие законы дородовой стихии и родо-племенной общности» [13, с. 584].

В этих же рамках следует рассматривать и результативность мифологического нарратива, и релевантность изменения (градацию событий), предполагая, что время мифа протекает синхронно со временем его представления / восприятия, а вне драматического действия стремится к абсолютной синхронизации всех наличествующих событий, которые должны центрироваться не вокруг «истории», а вокруг образа-символа (Дельфийский оракул, лира, солнечный диск, щит Афины, космическое яйцо и проч.) или образа протагониста мифа. Наконец, непредсказуемость как один из важнейших элементов нарратива, в мифе отсутствует, поскольку событие повторяемо, и в этом состоит его ценность для мифологического сознания: неизменность всех микроэлементов утверждает единство и непрерывность мира человека этой исторической фазы развития.

Таким образом, нарративность мифа может иметь место только вне мифологической реальности, во времена, когда последняя разрушена, а миф скорее «описывает», чем повествует. Можно было бы определить эту попытку описать мифологическое или рассказать о мифологическом событии через понятие «нарративизирующая модальность». Такой тип рассказывания формируется в пространстве между собственно нарративом и описанием (если обратимся к классификации В. Шмида [12, с. 19—21]), поскольку в нем еще не до конца разграничены «вечное» тут-и-теперь события-ритуала и план рассказывания. Подход В.-Э. Пэйдена к рассмотрению двух планов рассказывания в мифе, благодаря предыдущему анализу, таким образом, существенно уточняется: его первый уровень (от прототипа к событию) еще фиксирует мифопоэтическую реальность, в то время как второй, собственно рассказывание, ее расчленяет и разрушает.

Как справедливо отмечает Ю. М. Лотман в работе «Миф — имя — культура», «все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации — переводы мифологического сознания на словесно-линейный язык (живой миф иконически-пространствен и знаково реализуется в действии и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных и наскальных изображениях, нет линейной заданности порядка) и на ось линейно-исторического сознания. Отсюда представление о поколениях и этапах, все эти «сначала» и «потом», которые организуют известные нам записи и пересказы, но принадлежат не самому мифу, а его переводу на немифологический язык. То, что в пересказе на языке линейного мышления превращается в последовательность, в мифологическом мире представляет бытие, располагающееся на концентрических кругах, между которыми существует отношение гомеоморфизма» [14, с. 571].

Художественная литература, в отличие от мифа, апеллирует к двум языкам, словесно-дискретному (текст) и иконически-континуальному (типологически сводимому к мифу), как полагает А.С. Киченко, развивая идеи Ю. М. Лотмана [15, с. 74]. При этом исследователь уточняет, что семиотический подход к мифу позволит «реконструировать «бессюжетную структуру» как первичную основу современного сюжетного текста, своего рода «мифологический код» сюжетных текстов нашего времени», поскольку миф «вне- и над-сюжетен, это заряд, генетический код, точка отчета повествования, но не сюжет в его историко-типологической перспективе» [15, с. 75—76]. Оба подхода — семиотическая реконструкция мифологического в культуре и синтезирующая феноменология В.-Э. Пэйдена — тяготеют к рассмотрению мифа как «языка» или «кода»; мы попытались, вслед за Р. Сперри и Б.Эдвардс, дать характеристику мифологическому сознанию как функционирующему по преимуществу в дословесном и додескриптивном режиме. Сложная нарративно-описательная конструкция мифа — в том виде, в котором он пришел к нам, его принципиальная «внесюжетность» и сконцентрированность вокруг образа-символа в большей мере, чем вокруг послужных списков богов и героев, свидетельствуют также о его возможном трансформирующем потенциале для современного человека, утратившего связь с креативным, целостным началом.

Мифологическое сознание, таким образом, может быть представлено как структура, состоящая из иконических знаков (согласно В.-Э. Пэйдену, прототипов), каждый из которых имеет зародыш восприятия сакрального, чем определяет вертикальное измерение (движение к отождествлению с иерофанией), а также горизонтальное гомеоморфное пространство соотношений, в котором иконические знаки могут апплицироваться и даже дублировать друг друга. Мифологическое сознание до-дескриптивно и целостно-деятельно, полагается на перцептивный опыт и доступно современному человеку в режиме принудительной правополушарной активности мозга.

Литература

1. Уилбер К. Око духа: Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира / пер. с англ. В. Самойлова; под ред. А. Киселева. М.: АСТ» и др., 2002. 476 с.
2. Юнг К.-Г. Архетип и символ / Ред. В. В. Зеленский. М.: Ренессанс, 1991. 296 с.
3. Hylén T. (2011) Essentialism i religionsundervisningen: ett religionsdidaktiskt problem [Электронный ресурс]. URL: [https://fronter.com/hda/links/files.phtml/857199396\\$997324496](https://fronter.com/hda/links/files.phtml/857199396$997324496) (дата обращения: 1.11.2012)
4. Докинз Р. Бог как иллюзия. М.: КоЛибри, 2008. 560 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. В. Большакова. М.: Изд. центр «Academia», 1994. 108 с.

6. Axelsson T. Film och mening. En receptionsstudie om spelfilm, filmpublik och existentiella frågor. Acta Universitatis Upsaliensis. Psychologia et sociologia religionum 21. Uppsala, 2008. 284 s.

7. Paden W.T. Religious Worlds. The Comparative Study of Religion. Boston: Beacon Press, 1994. 188 s.

8. Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003. 128 s.

9. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. П. Лукьяненко; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992. 620 с.

10. Sperry R. Consciousness, personal identity and the divided brain // Neuropsychologia. 1984. Vol. 2. № 6. S. 661—673.

11. Эдвардс Б. Откройте в себе художника [Электронный ресурс]. URL: www.labirint.ru/books/183700 (дата обращения: 3.11.2012).

12. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

13. Тахо-Годи А. А. Роберт Грейвс — мифолог-поэт. Послесловие // Мифы Древней Греции / Р. Грейвс; пер. с англ. К. П. Лукьяненко; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992. С. 577—584.

14. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.

15. Киченко А. С. Пушкинистика Ю. М. Лотмана 1970—1980-х годов: реконструктивные стратегии в семиотике: моногр. Черкассы: ЧНУ им. Б. Хмельницкого, 2012. 156 с.

John McGarrigle

Wexford, Republic of Ireland

A PERSONAL REFLECTION ON THE 'NARRATIVE TURN' IN PSYCHOLOGY AND EDUCATION IN IRELAND

Annotation: As a psychologist working in education the author reflects on the 'narrative turn' in his work with children, students and adults. Using social constructivist methodology informed by the ideas of Bruner [1] on narrative and Vygotsky [2] on play and the Zone of Proximal Development, authentic assignments tasks are devised within a Problem Based framework that require students to engage with early learning curricula from around the world. Self and peer assessment tasks provide the opportunity for dialogue and peer learning and parallels are drawn with the co-construction of knowledge between child and student through implementing the 'Learning Stories' approach developed by Margaret Carr in New Zealand [3]. Links are made to the Te Whāriki [4] preschool curriculum of New Zealand, the Reggio Emilia approach from Italy and the Irish Aistear [5, URL] preschool curriculum in relation to underlying themes and principles that encourage parental and community involvement [6]. Stories that include a child with a special or additional need are created by students to counter the dominant negative societal view of disability and promote a positive view of children with special needs. As teachers and learners the writer acknowledges we may seek to co-construct preferred 'learning stories' as we support each other in what Andreas Weircinski calls, the 'better living of life'[7, p. 111].

Аннотация: Автор — психолог, работающий в сфере образования, — размышляет о влиянии «нарративного поворота» на его работу с детьми, школьниками и взрослыми. Используя методологию социального конструктивизма, в основе которой лежат концепция нарратива Брунера [1] и концепции игры и зоны ближайшего развития Выготского [2], автор разрабатывает специальные проблемные задания для учащихся раннего этапа обучения из разных стран. Задания на самооценку и оценку друзей по группе дают им возможность вступать в диалог друг с другом и в совместное обучение. Автор проводит параллели между детскими группами и группами старших школьников в плане их сотрудничества по приобретению знаний, используя метод «обучающих историй», разработанный новозеландским педагогом Маргарет Карр [3]. В своей работе автор опирается на опыт Те Ворики [4] по разработке учебного плана для дошкольников Новой Зеландии, на аналогичный опыт региона Реджио Эмилия в Италии и на учебный план для ирландских дошкольников Aistear («Путешествие») [5, URL], выявляя лежащие в их основе темы и принципы, направленные на вовлечение родителей и местных сообществ [6]. Учащиеся создают истории о ребенке с особенностями или недостатками развития, нацеленные на преодоление доминирующего в обществе отрицательного отношения к людям с ограниченными возможностями и на продвижение положительного отношения к таким детям. Автор утверждает, что мы, как учителя и ученики, можем стремиться создавать вместе «обучающие истории» с предпочтительными сюжетами, поддерживая друг друга на пути к тому, что Андреас Ваярсински называет «лучшим проживанием жизни» [7, p. 111].

Keywords: narrative, learning story, peer assessment, co-construction of knowledge, curriculum.

Ключевые слова: обучающая история, оценка товарищей по группе, сотрудничество по приобретению знаний, учебный план.

As an educator I apply social constructivist principles by devising authentic problem based activities to facilitate learning for my students. As I teach on courses preparing students to work with young children and in social care I am aware of my participation in the ‘learning story’ of my students as well as their influence on the children and people they work with. Thus child development theorists such as Jerome Bruner have referred to the ways in which children use narrative to structure their thinking and how ‘narrative organises the structure of human experience’ [1, 20] Referring to Vygotsky and Luria a greater emphasis is placed on the social cultural environment and the role of language in how children develop. The work of Katherine Nelson[8] and others acknowledges the pivotal role of language in development and her early research with Lucariello showed how children’s monologues at the age of 3 or 4 provide evidence for the Vygostkian notion of thought arising out of the internalising of speech. Narrative appears to have a dual role for a child in making things understandable within a culture and also being of use in communicating one’s ideas to others. The content of this narrative talk for children may be centred

on their play activities where children can act out and practice social roles and language. In social play activities a child can literally ‘play’ with their developing knowledge of the world and how to talk about it.

Acknowledging the role of Vygotsky’s Zone of Proximal Development in children at play one can see the value of narrative and I adopted the ‘learning story’ approach developed by Margaret Carr in New Zealand [3] as a way to engage my students and the children they work with on placement. In other related work with students I have devised creative book projects which require students to work in small groups to produce a children’s story book that may be included in the child centre’s library and highlights positive ways to include children with a special or additional need. As I was originally drawn to the restorying approach in therapy as espoused by Michael White and David Epston [9] in Australia I can acknowledge the ‘narrative turn’ in these different areas of my work as an educator seeking ways to use education as a transformative process in the life of its participants. This essay will explore some of these strands and record my own ‘learning story’ as I engage in research with my students into the use of self and peer assessment in student projects.

In devising authentic learning tasks for the students of my Pedagogy class I wished to engage them in having conversations about their work so that they could learn from each other. To that end the students were required to work in small groups of 3 students examining different approaches to early childhood practice from around the world. They would then present these to each other informally and as a group peer assess each others’ work. The goal for this was to encourage more informal learning based on discussions with peers and this fits neatly into a social constructivist view of epistemology. There is also a parallel in the informal peer learning that children participate in when they play together. Knowledge acquired in this formative way may vary within a group and, to ensure the student processed their learning in a more analytical way, a summative element required each student to write an academic reflective essay thus ensuring, what Bigg’s [10] calls, ‘constructive alignment’.

In the second part of the course I introduced the critique of formal assessment in early learning settings outlined in Margaret Carr’s Learning Story approach. The traditional ‘folk based model of assessment’, she suggests, does not promote active engagement of children with their environments and relies on an adult imposed criteria for evaluation using narrow checklists which do not capture the richness of a child’s experiences. She argues that observations of children should inform us of their interests and lead to co-constructing activities in which the child will be more engaged and, thus, become more disposed to learning with each other and the adults in the setting. The Reggio Emilia approach from Italy also emphasises a social constructivist approach and suggests that adults explore the child’s interests to devise creative projects that

allow their developing competencies in expression to decide and control the direction of the activity. Artists and *pedagogista* combine to create work with children to actively share with their community. Carr's work originates from New Zealand where the Te Whāriki curriculum has been devised and implemented in recent years. Many of the principles behind these approaches have been incorporated into the curriculum that is designed to guide practice in Ireland — the Aistear curriculum. Carr et al [11] carried out an action research project in New Zealand to explore the use of 'learning stories' with early childhood practitioners and, in a similar manner, I was seeing how these could work for my students in early learning settings in Ireland.

The interpretation of 'learning story' in this context was an evolving process for the student as I required them to document the learning story of one child from their placement practice and present this to class. As students were in a variety of settings these stories would each have the individual input of the student and the child but also the story would be influenced by the context of the setting. Some issues over confidentiality were raised by the students and measures to overcome them were taken to protect the identity of the child and also by ensuring the story was to be confined to the class. As the project continued students also reported how, in many cases, the 'learning story' approach was not part of the childcare facility's approach and some of these settings learned more about its potential benefits and pitfalls. The students at the end reported favourably about this type of work but raised issues over how to manage the production of an individual learning story for each child. Having focussed on a particular child's interests and worked with the child (or group of children in some cases) the child and student produced a small poster or book which documented the child's learning throughout the project. These simple accounts were easily accessible for the child who had participated in producing them and this child centred aspect is one advantage of the approach ensuring it can be easily understood by both child and adult. This can facilitate and support the important links between home and the setting, creating the opportunity for dialogue between child and adult focussed on their interests and activities and avoiding the limitations of 'this is a picture I coloured in today'. Indeed at the plenary session where students presented their learning story it was reported how involved parents had become and their subsequent pride in their child's learning story. As an approach it can capture in a simple manner the ways in which children grow and learn about the world.

The preschool curricula of New Zealand and Italy previously referred to enshrine in their principles some of the theoretical ideas of the ecological systems theory of Urie Bronfenbrenner [6]. Connecting the child to the home, the school and the community are part of the goals of these curricula and Aistear also has similar aims in its themes of Identity and Belonging. In the context of

Irish society's wide range of preschool services with different funding bases and the value placed on preschool in children's development, attention is required in developing links between the home and the wider community. However, the learning story approach offers a practical start to implement these goals and the Aistear curriculum in Ireland. The research I carried out into the student experience of self and peer assessment identified that the 'learning story' was the most favourably received part of the course [8]. Perhaps I can identify that the process is accessible to children, students and the adults that participate in children's lives. To that end it attempts to document the processes rather than the end results of children's experiences and my students find it easier to relate to practical, authentic real life experiences rather than the theoretical content of their course.

In turning to the Creative book project I use with another class in their Special and Additional Needs I draw attention to the use of similar narrative aspects such as producing a story with children and group work. The requirement for students is to work together:

1. To write a story that includes/relates to a child with a special or additional need and produce a resource for inclusion in an early learning setting.
2. To present the story to a group of children in a public setting.

The goal behind this project is to raise awareness of issues such as inclusion of children in preschool and educational settings, and how children with diverse needs can be represented positively in children's literature. Having produced the book or resource we jointly arrange a storytelling event in the local public library where students can tell their story to children and parents/carers. As the project requires collaboration it follows a social constructive framework and students are required to link their learning to the academic literature on inclusion through a reflective essay. This project builds on previous aspirations to build links to the wider society by making children visible in the public places of their community such as the public library. There is also an important role in promoting the idea that literary activities with children can be fun. The students produce books with a child centred focus on play and incorporate visually appealing images into a simple story that highlights an aspect of inclusion from the perspective of the child with a special need. Attempts are made to discuss and address pertinent issues raised in the process with students such as stereotyping, labelling and pathologising in order to avoid negative representations of children. The journey through these stories for students requires self examination of attitudes as well as an appraisal of our society's approach to inclusion.

Having examined the 'narrative turn' in my courses in Early Childhood Education and Care and the use of 'learning stories' I will finally report on relevant areas from my psychology courses. In teaching what is usually termed

‘Abnormal Psychology’ to Social Care students I attempt to introduce ideas derived from narrative therapy which can assist the client to move away from the ‘victim’ story or the ‘addict’ story towards a more humanistic possible future based on more adaptive ways of experiencing the world. In my teaching I endeavour to challenge the notion of the detached observer examining the troubled person and to acknowledge the interaction between practitioner and client. Sometimes in the process of learning about others we become more self aware and this process draws us towards the humanist tradition of Maslow and our need for self esteem and to maximise our human potential. In constructing a view of the ‘other’ in society I am required to become self aware and acknowledge my own potential to enhance or limit the lives of others by my actions or my language. Hopefully, I can model the challenge to students (some of whom may have negative views of their own capacity to learn) to inspire hope and expectancy to believe in their own capabilities to produce their own positive ‘learning story’ and go on to a preferred future in their chosen occupation.

To conclude, this paper has reflected on the ‘narrative turn’ in the teaching and learning experiences of an educator in Ireland preparing students for careers in the ‘caring’ professions. An exploration of student learning within a social constructivist framework has described authentic learning tasks that required student collaboration and dialogue related to co-constructing stories with children and adults. Reference was made to the theoretical basis of narrative in the developmental learning theory of Bruner. The practical application of Carr’s Learning Story approach in student’s placement settings was discussed in relation to creating links to the home and community in accordance with Bronfenbrenner’s Ecological Systems theory. Finally, it was acknowledged that teaching is a human activity with the energising power to promote transforming life stories for both educator and student. The author’s research into self and peer assessment forms part of his own ‘learning story’ and must rightfully acknowledge the contribution of his students in co-constructing his epistemological framework in this area.

Literature cited

1. Bruner J. (1991) The narrative construction of reality // *Critical Inquiry*, 18. [URL] available <http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf> (accessed 27th July 2012).
2. Vygotsky L. (1978) *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 145 p.
3. Carr M. (2001) *Assessment in Early Childhood Settings: Learning Stories*. London: Sage.
4. Ministry of Education, (1996) *Te Whāriki Early Childhood Curriculum* Wellington, NZ: Learning Media.

5. NCCA, (2009) *Aistear: the Early Childhood Curriculum Framework*. [URL] Available: http://www.ncca.ie/en/Curriculum_and_Assessment/Early_Childhood_and_Primary_Education/Early_Childhood_Education/Framework_for_early_learning/ (accessed 21st October 2012).
6. Bronfenbrenner U. (1979) *The Ecology of Human Development* Cambridge, MA: Harvard. 348 p.
7. Wiercinski A. (2010). Hermeneutic education to understanding: Self Understanding and the Willingness to Risk Failure. —Chap. 7 in *Education, Dialogue and Hermeneutics* by P. Fairfield, P. ed. — London: Continuum International Publishing. P. 107—123.
8. Nelson K. (2007) *Young Minds in Social Worlds: Experience, Meaning, and Memory*. — Cambridge, MA: Harvard University Press. P. 303.
9. White M. and Epston D. (1990) *Narrative Means to Therapeutic Ends*. New York: Norton. 256 p.
10. Biggs J. (1999) *Teaching for quality learning at university*. Buckingham: SRHE and Open University. 336 p.
11. Carr M., May H., Podmore V.N., Cubey P. Hatherly A. & Macartney B. (2002) Learning and teaching stories: Action research on evaluation in early childhood in Aotearoa-New Zealand, *European Early Childhood Education Research Journal*. 10:2. P. 115—125.

И. П. Морозова
Балашов, Россия

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КАТЕГОРИЙ ТЕОРИИ НАРРАТИВА ПРИ ОБУЧЕНИИ ВТОРОМУ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Annotation: The paper deals with the problems of teaching the second foreign language and the possibility of using some categories of narrative theory in the process of forming the communicative competence of the students of foreign language specialities.

Аннотация: Статья затрагивает проблемы обучения второму иностранному языку и возможности использования категорий теории нарратива для оптимизации процесса формирования коммуникативной компетенции студентов языковых специальностей.

Keywords: narrative, teaching foreign languages, competence-based approach.

Ключевые слова: нарратив, обучение иностранным языкам, компетентностный подход.

Гуманитарные и социальные науки конца XX века, в широком диапазоне от литературоведения до психологии, очарованы феноменом нарратива, с помощью которого они стремятся сегодня интерпретировать практически любое понятие. Притягательная сила нарратологии заключается в том, что все проявления человеческой жизни, так или иначе оформленные языком, можно подвергнуть нарративному анализу. Более того, нарративный анализ предлагает гуманитарным и социальным наукам опре-

деленную оптику, картину мира, где все познается через нарратив. По мнению У.Р. Фишера, теория нарратива предлагает целую парадигму изучения человека и общества [3, р. 350].

Цель данной статьи — показать, как можно использовать категории теории нарратива при обучении второму иностранному языку.

Вначале хотелось бы отметить два важных момента. Во-первых, использование категорий теории нарратива не означает, что мы отошли от компетентностного подхода в обучении иностранным языкам. В соответствии с требованиями современной личностно-ориентированной образовательной парадигмы, целью обучения иностранным языкам в языковом вузе является подготовка студентов к активному и полноценному сотрудничеству в современном поликультурном мире средствами иностранного языка. В целом, в области языкового образования цели определяются в терминах формирования **коммуникативной компетенции**. Во-вторых, особенностях отбора материала при обучении второму иностранному языку заключается в необходимости считаться с тем, что студенты уже имеют весьма большой потенциальный словарный запас, определенный речевой и учебный опыт, и овладение вторым иностранным языком осуществляется ими более сознательно, чем в начале обучения, при овладении основным иностранным языком (далее — ИЯ). Студенты уже склонны сравнивать как отдельные языковые явления первого иностранного языка и второго иностранного языка, так и организацию процесса обучения, у них больше развита рефлексия.

Это позволяет предъявлять более высокие требования к предметному содержанию учебных материалов, их языковой сложности, дает возможность с первых шагов обучения использовать аутентичные тексты, которые должны обеспечивать приобщение к культуре стран изучаемого второго ИЯ, расширять кругозор и обогащать внутренний мир студентов.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что обучение второму ИЯ должно осуществляться на комплексном развитии речевой и социокультурной компетенций, что соответствует положениям когнитивно-коммуникативного метода, интегрирующего все уровни владения и овладения ИЯ.

Разрешить это противоречие и оптимизировать сам процесс обучения возможно путем совершенствования методики преподавания второго иностранного языка. На наш взгляд, именно работа с текстом позволяет подготовить студента к успешной коммуникации с носителями языка через знакомство с культурой, знание менталитета народа и его видения мира. Все эти сведения имеются в художественном тексте, и поэтому его не заменит никакая методика коммуникативного характера, так как она представляет в первую очередь сведения практического характера, но

не обладает, как художественный текст, глубиной представления народа и страны.

Такой вид работы, как домашнее чтение становится важным и неотъемлемым аспектом процесса обучения второму иностранному языку, при этом само понятие «домашнее чтение» требует нового осмысления, а его реализация как содержательного компонента обучения нуждается в разработке ряда методических положений, связанных с его проведением и организацией. Поэтому мы считаем, что использование нарратива как «лингвистической категории (текст, ритмическая композиция которого строится с помощью чередований точек зрения) и когнитивной сущности (глобальная ментальная репрезентация истории) и коммуникативной стратегии, нацеленной на определенное решение проблемной ситуации» [1, URL] в состоянии сделать этот вид работы наиболее эффективным и продуктивным. Нарратив может помочь студентам научиться целенаправленно читать художественные тексты, видеть за сюжетной линией произведения типы и характеры действующих лиц, понимать причины, движущие их поступками, их социально-историческую обусловленность.

Как известно, существует множество методов анализа художественного текста, однако каждый из них отражает интересы конкретной научной школы, результаты её исследования и отвечает её конкретным задачам. Коллектив кафедры иностранных языков Балашовского института СГУ в своих исследованиях опирается на теоретическую модель нарратива, разработанную профессором Л.В. Татару. Согласно этой модели, нарратив — это сюжетно (дискурсивно) организованная актуализация мира истории (фабулы), способная пробуждать в сознании реципиента аналогичную историю — глобальную целостную репрезентацию мира, вымышленного или реального. Нарратив — это и лингвокультурный феномен, отражающий некоторые инвариантные способы мировосприятия, разделяемые носителями лингвокультуры. Базовой единицей нарратива является точка зрения — «клетка» текста, порождаемая взаимодействием четырех его уровней, каждый из которых образует определенный вид текстовой сетки: 1) пространственной, 2) темпоральной, 3) нарративно-речевой и 4) модальной [2, с. 53]. Наша задача заключается в том, чтобы научить студентов понимать механизм продуцирования нарративного текста, познакомив их с категорией точки зрения — базовой единицы нарративного дискурса. Для ее решения достаточно задействовать два плана манифестации точки зрения в нарративном тексте — пространственный и темпоральный. Как уже говорилось ранее, рамки учебного плана, предусмотренного для второго иностранного языка, не позволяют в достаточной мере ознакомить студентов с остальными, более сложными для их понимания планами точки зрения — композиционно-речевым

и модальным. Однако, будучи уже знакомы с системой времен и наклонений французского языка, студенты обладают определенным лингвистическим опытом для того, чтобы ориентироваться во времени и пространстве истории и интерпретировать их с помощью лингвистической категории текстовой сетки (темпоральной и пространственной).

Работа над художественным текстом начинается уже на первом курсе, продолжается и углубляется на старших курсах. На этом этапе мы уже анализируем тексты как классических рассказов (Г. де Морассан, П. Мериме), так и современных французских новелл (Ф. Делерм, А. Гавальда). Новеллистический текст был выбран не случайно, ведь именно он представляет собой короткую завершённую структуру, дающую оптимальные возможности для постижения смыслового поля нарратива через его категории. Кроме того, новелла XX—XXI веков является своего рода полигоном для французских авторов, которые ищут новые формы нарративного письма, благодаря чему функционирование интересующих нас текстовых категорий проявляется в ней наиболее ярко и оригинально. Все это позволяет познакомить студентов с широкой палитрой текстов французской новеллы, поэтапно привести их к умению понимать и самостоятельно интерпретировать нарративный текст средней степени сложности, что существенно расширяет привычную картину мира и помогает обогатить межкультурную компетенцию студентов.

Работа на занятиях строится на разработанном нами алгоритме: задания опережающего характера, задания, направляющие коммуникативный процесс, задания креативного и дискуссионного плана, а также письменные задания, которые носят характер размышлений и рассуждений. Приведенные ниже задания могут продемонстрировать этот алгоритм на примере работы над новеллой Мопассана «Два друга» [4, URL].

I. Задания на контроль понимания общего содержания.

- 1) Где происходят события? (пространство истории).
- 2) Когда они происходят? (время истории).
- 3) Кто главные действующие лица? (герои или главные персонажи).
- 4) Кто является рассказчиком? (повествователь, тип повествователя).
- 5) Какие события образуют сюжет?
- 6) Определите основные композиционные части (экспозиция, завязка, развитие, осложнение ситуации, кульминация и развязка). В каком порядке они следуют?
- 7) Какие сцены изображаются крупным планом, в каких пространство и время сжимаются? Какие из них оказывают более сильное психологическое воздействие?
- 8) Найдите в тексте портреты и описания — прусских солдат и офицера;

- жизни французской провинции во время войны;
- друзей-рыбаков.

9) Какой «урок» извлекает читатель из этой истории?

II. Творческие задания.

1. Если бы вы оказались в мире этой истории, на месте событий, какие вопросы вы бы задали персонажам?

2. Расскажите эту историю с точек зрения различных персонажей (друзей-рыбаков, прусского офицера, прусского солдата).

3. Сравните персонажей, которые явно противопоставлены друг другу.

4. Напишите продолжение истории — как изменится жизнь героев после франко-прусской войны?

5. Военную прозу каких советских писателей вы знаете? Сравните персонажей советских военных историй с героями новеллы Мопассана.

Теперь о самой новелле «Два друга». Одной из важных для Мопассана тем является франко-прусская война, которую в 1870 году он пережил юношей — новобранцем во время отступления — и которая во многом определила его мирозерцание. Возвышенным негодованием проникнуты его новеллы о войне «Мадемуазель Фифи», «Два друга», «Дуэль», в которых простые люди, рискуя жизнью, дают отпор насилию и унижению. Сюжет новеллы «Два друга» незамысловат. Каждое воскресенье два друга мсье Соваж и мсье Мориссо отправлялись на реку ловить рыбу. Эта мирная традиция была прервана с началом франко-прусской войны. Вскоре после окружения немцами Парижа друзья встретились вновь и решили, что в будущем воскресенье они снова пойдут на рыбалку.

Итак, события начинаются в оккупированном Париже, друзья встречаются на бульваре. Пространство истории разбито на несколько сцен, неодинаковых по объему. Так, например, сцена 1, описывающая встречу друзей на бульваре, — небольшая, а сцена 2, где друзья-рыбаки «возвращаются» в довоенное прошлое, может быть разбита на несколько маленьких сцен. Следующий этап работы — ответ на один из вопросов задания: «Какие сцены изображаются крупным планом, в каких пространство и время сжимаются? Почему?». Свой ответ студенты должны аргументировать.

Как правило, темпоральная расчлененность текста совпадает с пространственной. Анализируя использование грамматических категорий глагольного времени и вида французского языка *passé simple* и *passé composé* (для обозначения завершенного действия в прошлом), *plus-que-parfait* (для обозначения давнопрошедших событий) и *imparfait* (в описаниях природы), студенты вникают в смысл чередования временных планов истории. Смена планов изображения помогает студентам понять динамику пространственной перспективы новеллы. Задача следующего

этапа — определить повествовательный ритм новеллы и выразить его схематически. Это заключительный этап работы над текстом, поскольку схема ритмических чередований пространственно-временных планов истории дает графическую основу для интерпретации смысловой динамики новеллы.

Итак, мы считаем, что использование категории точки зрения в ее пространственном и временном планах при обучении второму иностранному языку способствует не только максимально эффективному формированию коммуникативной компетенции студентов, но и обогащению всех её составляющих — языковой, речевой и социокультурной, — одновременно способствуя «погружению» студентов в эстетический и эмоциональный план высокохудожественного нарратива.

Литература

1. Татару Л. В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.narratorium.rggu.ru/article.html> (дата обращения: 23.11.2012).
2. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. М.: Ленанд, 2011. 288 с.
3. Fisher W. R. The Narrative Paradigm: An elaboration // Communication Monographs / Ed. K. Miller. 1985. Т. 52. № 4. Р. 347— 67.
4. Maupassant G. Deux amis. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gallimard-jeunesse.fr/Catalogue/-GALLIMARD-JEUNESSE/Folio-Junior/Deux-amis-et-autres-contes> (дата обращения: 14.5.2012).

Т. В. Платонова
Балашов, Россия

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ ПЕРСОНАЖЕЙ КОМЕДИИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ»

Annotation: In the last third of the XX century social history studies witnessed an obvious shift from the social-structural to the social-cultural approaches to history. One of the most important signs indicating this process is the extensive use of literary sources in historical research. Works by literary classics alongside with memoirs and archives data make it possible to get a convincing picture of those times, to see the past in a completely different light. In Leo Tolstoy's play «The Fruits of Enlightenment» the prototype for the main character, L. F. Zvezdintsev, is a Moscow nobleman N. A. Lvov, the owner of the estate in Bobylevka in Balashov district of the Saratov region. Tolstoy's play together with the archives documents provide detailed information on the peculiarities of the metropolitan and provincial life of the nobility in the post-reform Russia. The artistic text helps to create a vivid image of the estate owner N. A. Lvov and his family. Various types of sources enable researchers to develop a deeper understanding of the post-reform nobility: their social circle, leisure activities, interests, the peculiarities of their children's upbringing and training, the relationship between the older and the younger generations in the noble families, the interaction between the two

communities: the peasants and the landlords. The overlap of the biographies of some definite people and the scenes from L. N. Tolstoy's comedy «The Fruits of Enlightenment» proves that narrative is a universal cognitive structure.

Аннотация: В последней трети XX в. в изучении социальной истории произошел видимый сдвиг от социально-структурной к социально-культурной истории. Важным знаком перемен стало интенсивное использование в исторических работах источников литературного происхождения. Тексты литературных классиков, сопоставленные с мемуарами и архивными данными, позволяют воссоздать более яркую убедительную картину времени, увидеть прошлое в новом ракурсе. В пьесе Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» прообразом главного героя Л. Ф. Звездинцева выступил московский дворянин Н. А. Львов, владелец имения Бобылевка в Балашовском уезде Саратовской губернии. Художественный текст и архивный материал дают уникальные сведения о столичной и провинциальной жизни дворянства в пореформенной России. Художественный текст помогает воссоздать колоритный образ хозяина имения Бобылевка Н. А. Львова и членов его семьи. Разнообразные виды источников позволяют получить новый аспект видения пореформенного дворянства: круг общения, культурный досуг, интересы, воспитание и обучение детей, взаимоотношения представителей старшего и младшего поколения большой дворянской семьи, контакты двух миров: крестьян и помещиков. Переключки между биографиями конкретных личностей и сюжетами комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» подтверждает мысль о том, что нарратив — это универсальная когнитивная структура.

Keywords: historical source, social daily life, post-reform Russia, metropolitan and provincial nobility, N. A. Lvov, Bobylevka, L. N. Tolstoy

Ключевые слова: исторический источник, социальная повседневность, пореформенная Россия, столичное и провинциальное дворянство, Н. А. Львов, Бобылевка, Л. Н. Толстой.

История по самой своей природе — наука, достаточно консервативная, опирающаяся на факты, источники, документы, для изучения и осмысления которых требуется определенное время. Однако и в исторической науке происходят важные перемены. Об этом рассуждают, например, Г. И. Зверева в работе «Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории», Ю. В. Шатин в работе «Исторический нарратив и мифология XX столетия» [1, URL]. Как справедливо отметил известный А. Я. Гуревич, труд любого исследователя-историка не может не нести на себе отпечатка эпохи. Видение прошлого, как недавнего, так и самого отдаленного, в конечном итоге определяется исторической ситуацией. Меняется перспектива, смещается «точка отсчета», и история приобретает иной облик, получает новую оценку [2, URL]. В последней трети XX в. в изучении социальной истории произошел видимый сдвиг от социально-структурной к социально-культурной истории, связанный с распространением методов культурной антропологии, соци-

альной психологии, лингвистики, с формированием устойчивого интереса к микроистории, с «возвращением» от внеличных структур к индивиду, к анализу конкретных жизненных ситуаций. Одним из наиболее заметных знаков перемен стало интенсивное использование в исторических работах источников литературного происхождения. Обращение к ним особенно помогает при изучении социокультурной среды. Социальная повседневность (не броская, не яркая, не героическая), подчас, способна дать убедительную картину времени.

Одним из таких источников при изучении столичного и провинциального дворянства пореформенной эпохи служит комедия Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» [3, с. 101—194]. Она создавалась в 1886—1889 гг. Одно из действующих лиц комедии — Леонид Федорович Звездинцев, богатый владелец собственного дома в Москве, крупнопоместный дворянин. Праздное семейство Звездинцевых, принимая гостей для «разгулки времени», увлечено шарадами, благотворительными обществами, спиритизмом. Барин-аристократ, европейски образованный человек, тратит на спиритические сеансы огромные деньги. В комедии показан один день из жизни столичного дворянства, очень далекого от проблем крестьян, приехавших к помещику-землевладельцу с просьбой о продаже земли. Литературный классик мастерски описал характеры господ, значительный штат лиц, находящихся в услужении, роскошный господский дом.

Выяснить, кто скрывается в персонажах комедии Л. Н. Толстого, позволил другой источник. В московском издательстве «АИРО-XXI век» вышла книга «С.Б. Веселовский. Семейная хроника. Три поколения русской жизни» [4, 596 с.]. Это воспоминания, письма, наблюдения, заметки, другие документы и фотографии из семейного архива родителей, детей и внуков большой старинной дворянской семьи Веселовских. Источники мемуарного характера, подкрепленные по возможности архивными данными, позволяют глубже прочувствовать безвозвратно ушедшее время, узнать мысли и чувства людей, понять причины тех или иных поступков. Нас интересует та часть воспоминаний Веселовских, в которой говорится об усадьбе пореформенной эпохи. Борис Степанович Веселовский в 60—80-е гг. XIX в. занимал должность управляющего имением Бобылевка московского дворянина и балашовского помещика Н. А. Львова.

Обратимся к воспоминаниям родителей — Бориса Степановича и его супруги Леониды Степановны, урожденной Лозино-Лозинской из Каменец-Подольска, детей — Степана Борисовича, Варвары Борисовны (в замужестве Сифферлен), внуков — Натальи Константиновны и Всеволода Степановича Веселовских [4, с. 15—30; 39—60; 132—196]. Интересно отметить, что Степан Борисович Веселовский — известный историк, исследователь Московского государства XV—XVII вв. Труды С.Б. Веселов-

ского не утратили своей актуальности и продолжают пользоваться авторитетом у современных исследователей [5, с. 84—110].

Прослужив несколько лет управляющим в крупном образцовом подмосковном имении графов Уваровых Поречье [6, URL], Б. С. Веселовский был приглашен по рекомендации Уварова Н.А. Львовым на службу управляющим всеми его имениями в Саратовскую губернию. Хозяин усадьбы Бобылевка Н. А. Львов со своей семьей жил постоянно в Москве. Его образ, как отмечает В. Б. Сифферлен, выписан почти с натуры Л. Н. Толстым в комедии «Плоды просвещения» [4, с. 63]. Возможно, Л. Н. Толстой хорошо знал семью Львовых. По мнению В. Б. Сифферлен, супруга Львова Мария Михайловна (урожденная Челищева) показана почти с натуры, без преувеличения в образе Анны Павловны Звездинцевой, а двое старших детей Александр и Варвара — в образе литературных персонажей Василия и Бетси. Согласно документам, М. М. Челищева, фрейлина двора его императорского величества, вступила в брак в 17-летнем возрасте, имела 9 детей, старшие из которых, действительно, Александр и Варвара родились в 1863 и 1864 гг. [7]. На момент завершения создания комедии Л. Н. Толстым Александру было 25 лет. В комедии Василий Леонидович — 25-летний кандидат юридических наук.

Варвара Борисовна могла знать о некоторых подробностях создания новой модной комедии Л. Н. Толстого и прототипах героев, выведенных классиком в пьесе. Вместе с матерью старшие дети Веселовских переехали из Бобылевки в Москву для продолжения обучения. Как вспоминает Варвара Борисовна, связь со Львовыми продолжалась. Для семьи Львовых в Москве в Неопалимовском переулке, недалеко от дома Л. Н. Толстого в Хамовниках, был построен двухэтажный роскошный просторный дом, отделанный «с большим комфортом и изыском». Работы велись, по сведениям Варвары Борисовны, под присмотром отца, Б. С. Веселовского [4, с. 63;10].

По воспоминаниям Веселовских Н. А. Львов не служил, вел открытую светскую жизнь с постоянными приемами гостей. Он поддерживал связь с английскими спиритами, тратил на свои увлечения огромные средства. Делами своих многочисленных богатейших имений помещик не интересовался. Согласно архивным документам за Н. А. Львовым к 1887 г. числились в Саратовской губернии два имения (Бобылевка и Журавка), в Самарской губернии два имения (Сосновка и Мордвиновка), и еще несколько имений на Кавказе (Харч, Новоскуратово и Джантемирово). В. Б. Сифферлен вспоминает огромных мороженных стерлядей с Волги и громадные, редких сортов груши с Кавказа, которые зимой, вероятно, отправлял отец в Москву Львовым [4, с. 64]. Бобылевское имение относилось к крупнопоместным. В описи имения значились: пашня, выгоны, большой фруктовый сад, четырехэтажный каменный господский дом,

множество иных, необходимых для ведения крупного хозяйства построек. Бобылевская экономия доставляла почти все, что требовалось для жизни. В саду росли яблони (500 деревьев), вишни (560 деревьев), сливы (25 деревьев), кусты крыжовника, смородины, малины³⁰. В особых парниках выращивались дыни и арбузы, «величины, сортов и вкуса необычайного» [4, с. 93]. В хозяйстве имелись овчарни (2—3 тысячи овец), приносившие неплохой доход. Управляющий следил за улучшением породы, выписывая лучших овец из Англии. В распоряжении управляющего Б. С. Веселовского, его семьи, многочисленных помощников всегда были лошади. На конюшне всем распоряжался конюх, человек необычайной физической силы, не употреблявший спиртного. Немаловажный факт, учитывая то, что прислуга периодически пропадала на несколько дней по причине «загула», но потом работы начинали выполняться с еще большим рвением. Особенно ценился в Бобылевской экономии повар Прохор за исполнительность и честность, а также за то, что совершенно никогда не употреблял спиртного. Вообще же пьянство было распространенным явлением: употребляли спиртное и крестьяне, и слуги в доме и даже местный священник. В комедии Л. Н. Толстого кухарка прячет от барских глаз спившегося повара.

Для семейства Н. А. Львова в первую очередь важны были доходы со всех поместий. При ведении хозяйства без активного участия в этом процессе владельца-помещика, ему был просто необходим умный, бескорыстный, честный и преданный человек. Вероятно, таким и стал Б. С. Веселовский. «Для жизни за границей и в Москве, жизни широкой и без расчета Львовым нужно было очень много денег, их надо было доставать и посылать по первому требованию», — вспоминала В. Б. Сифферлен [4, с. 64]. В комедии Толстого 25-летний Василий Звездинцев, личность без определенных занятий, основатель общества конских ристалищ и поощрения борзых собак, просит у отца на серьезные благородные цели «каких-нибудь 300 рублей. Сам Л. Ф. Звездинцев тратит гораздо большие суммы, «сумасшествует со своим спиритизмом» [3, с. 119—120].

Б.С. Веселовский служил у Львовых в течение почти четверти века. Оставив службу он удалился в свое имение Лунино, располагавшееся в 30 верстах от Бобылевки. Хозяйство в имении Лунино было иным, однако сведения о его ведении представляют большой интерес для исследователя пореформенного дворянского землевладения. Бобылевку Б. С. Веселовский не забыл, по возможности старался заезжать, а детям завещал после смерти похоронить его на местном кладбище³¹.

³⁰ Собственный дом Н.А. Львова находился в Хамовнической части 2 участка, Смоленский бульвар, д. 49 [7, Л. 37].

³¹ Надгробная плита на могиле Б. С. Веселовского в настоящее время сохранилась на кладбище в с. Бобылевка Романовского района Саратовской области.

Таким образом, разнообразные виды источников: архивные материалы, художественное произведение и мемуары — дают уникальные сведения о подробностях столичной и провинциальной жизни дворянства в пореформенной России, о неоднородности дворянского сословия вообще и «столбового» дворянства в частности, о важных изменениях в ценностях и традициях дворянского общества пореформенной эпохи. Ярко представлен круг общения, культурный досуг, интересы, воспитание и обучение детей, взаимоотношения представителей старшего и младшего поколения большой дворянской семьи, контакты двух миров: крестьян и помещиков. Архивные документы подтверждают и расширяют мемуарные сведения о хозяйственном положении пореформенной усадьбы, которая сохраняла крепкие позиции во многом благодаря деятельности управляющего. Комедия Л. Н. Толстого помогает воссоздать колоритный образ хозяина имения Бобылевка Балашовского уезда Н. А. Львова и членов его семьи. Биографии конкретных личностей нашли отражение в сюжетах комедии. Думается, список имен писателей и поэтов, чьи судьбы и произведения связаны с историей нашего края, составленный профессором В. С. Вахрушевым [8], можно дополнить новым именем Л. Н. Толстого.

Литература

1. Зверева Г. И. Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории // Одиссей. М: Наука, 1996 [Электронный ресурс]. URL: http://krotov.info/libr_min/15_o/di/ssey_1996.htm
2. Гуревич А. Я. Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. М: Наука, 1996 [Электронный ресурс]. URL: http://krotov.info/libr_min/15_o/di/ssey_1996.htm (дата обращения: 12.10.2012).
3. Толстой Л. Н. Плоды просвещения // Собр. соч.: в 22 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 11. 502 с.
4. Веселовский С. Б. Семейная хроника. Три поколения русской жизни / подготовка текстов, составление А. Г. Макарова. М.: АИРО-XXI, 2010. 536 с.
5. Веселовский С. Б. Дневники 1915—1923, 1944 годов / вступ. ст. А. Л. Юрганова, А. Г. Макарова // Вопросы истории. 2000. № 8. С. 84—110.
6. Дробнич О. А. Поречье Уваровых — памятник культуры XIX в. // Уваровские чтения-II. Муром, 21—23 апреля 1993 г. М., 1994 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum-murom.ru/page.html?pid=117> (дата обращения: 15.11.2012).
7. БФ ГАСО. Ф. 11 ИА. Оп. 1. Д. 162. Л. 9.
8. Вахрушев В. С. Большой, как солнце, Балашов: очерки по истории и культуре среднего Прихоперья. — Балашов: Николаев, 2006. 264 с.

Сведения об авторах

- Алиференко, Елена Ивановна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Анненкова, Ирина Васильевна** — доктор филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).
- Безе, Надежда Юрьевна** — старший преподаватель кафедры иностранных языков БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Бессмертнова, Светлана Владимировна** — аспирант кафедры литературы БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Санкт-Петербург, Россия).
- Бозрикова, Светлана Алексеевна** — преподаватель кафедры иностранных языков, аспирант кафедры литературы БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Братчикова, Елена Александровна** — старший преподаватель кафедры иностранных языков БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Бугаева, Любовь Дмитриевна** — доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного СПбГУ (Санкт-Петербург, Россия).
- Вартапов, Сергей Яковлевич** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской гос. консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).
- Вишиомирските, Виёле** — доктор филологических наук, Университет Витовта Великого (Каунас, Литва).
- Волохонская, Марина Сергеевна** — кандидат психологических наук, психоаналитическое сообщество «Интерналия» (Санкт-Петербург, Россия).
- Ганц-Блэттлер, Урула** — доктор Ph.D. по истории средних веков, докторант по исследованиям кино и телевидения, лектор по истории и теории нарратива Института социологии университета Санкт-Галлен и Высшей школы прикладных наук (Люцерн, Швейцария).
- Герман, Дэвид** — Почетный Профессор Искусств и Гуманитарных наук, факультет английской филологии, Университет штата Огайо (Колумбус, США).
- Давыдова-Белая, Анна Викторовна** — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков (Донецк, Украина).
- Дементьев, Вадим Викторович** — доктор филологических наук, профессор Института филологии и журналистики СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Саратов, Россия).
- Джундубаева, Алла Абдрахмановна** — магистр педагогических наук, аспирант Института магистратуры и докторантуры КазНПУ имени Абая, Генеральный директор ТОО «Центр детского развития «Добруша» (Алматы, Казахстан).
- Ефименко, Александр Евгеньевич** — преподаватель русского языка, Ланьчжоуский университет (Ланьчжоу, КНР).

- Егоров, Борис Федорович** — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Санкт-Петербургского Института истории РАН, академик Независимой академии эстетики и свободных искусств, Москва (Санкт-Петербург, Россия).
- Каверина, Ольга Николаевна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Макгарригл, Джон** — психолог Психологического Общества Ирландии, лектор Уэксфордского кампуса Технологического Института Карлоу (Уэксфорд, Республика Ирландия).
- Маркезини, Ирина** — доктор Ph.D., ассистент кафедры русской литературы Alma Mater Studiorum Болонского университета (Болонья, Италия).
- Матченя, Светлана Рудольфовна** — кандидат филологических наук, доцент Псковского филиала Российской международной академии туризма (Псков, Россия).
- Мельникова, Любовь Александровна** — аспирант кафедры литературы БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Морозова, Ирина Петровна** — старший преподаватель кафедры иностранных языков БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Оробий, Сергей Павлович** — кандидат филологических наук, доцент Благовещенского государственного педагогического университета (Благовещенск, Россия).
- Платонова, Татьяна Валентиновна** — кандидат исторических наук, доцент кафедры истории БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Розеватов, Денис Александрович** — кандидат филологических наук, преподаватель Поволжского института управления имени П.А. Столыпина (Саратов, Россия).
- Савелова, Лилия Владимировна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры средств массовой информации Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).
- Седов, Алексей Федорович** — кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой литературы БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Тарнаруцкая, Елена Петровна** — кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного университета (Самара, Россия).
- Татару, Людмила Владимировна** — доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Тюпа, Валерий Игоревич** — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).
- Урусиков, Дмитрий Сергеевич** — Фонд «Русский интернет» (Елец, Россия).

- Чевтаев, Аркадий Александрович** — кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и иностранных языков Государственной полярной академии (Санкт-Петербург, Россия).
- Чуранов, Александр Евгеньевич** — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков БИ СГУ имени Н.Г. Чернышевского (Балашов, Россия).
- Шеина, Светлана Евгеньевна** — доктор филологических наук, профессор Балашовского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Балашов, Россия).

ABOUT THE AUTHORS

- Aliferenko, Elena Ivanovna* — Ph.D. in Philology, assistant professor, Chair of Literature, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Annenkova, Irina Vassilyevna* — Doctor of Philology, associate professor, Chair of Russian Stylistics, Department of Journalism, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia).
- Bessmertnova, Svetlana Vladimirovna* — Ph.D. student at the Chair of Literature, Balashov Institute of Saratov State University (Saint Petersburg, Russia).
- Beze, Nadezhda Yuryevna* — senior lecturer, Chair of Foreign Languages, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Bozrikova, Svetlana Alexeevna* — Ph.D. student, lecturer, Chair of Foreign Languages, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Bratchikova, Elena Alexandrovna* — senior lecturer, Chair of Foreign Languages, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Bugaeva, Lyubov Dmitrievna* — Doctor of Philology, associate professor, Chair of Russian as a Foreign Language, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).
- Chevtayev, Arkady Alexandrovich* — Ph.D. in Philology, associate professor, Chair of National Philology and Foreign Languages, State Polar Academy (Saint Petersburg, Russia).
- Churanov, Alexandr Yevgenyevich* — Ph.D. in Philology, associate professor, Chair of Foreign Languages, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Davydova-Belaya, Anna Viktorovna* — Doctor of Philology, professor, Chair of Literary Theory and the History of Ukrainian Literature, Gorlovka State Pedagogical Institute of Foreign Languages (Donetsk, Ukraine).
- Demytyev, Vadim Viktorovich* — Doctor of Philology, professor, Department of Philology and Journalism, Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky (Saratov, Russia).
- Dzhundubayeva, Alla Abdrakhmanovna* — Master of Pedagogy, Ph.D. student at the Institute for Masters' and Doctoral Studies, Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Director of the Center for the Early Development «Dobrusha» (Almaty, Kazakhstan).
- Egorov, Boris Fyodorovich* — Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the St. Petersburg Institute of History, the Russian Academy of Sciences, Academician of the Independent Academy for Aesthetics and Free Arts, Moscow (Saint Petersburg, Russia).
- Ganz-Blaettler, Ursula* — Ph.D. in Medieval History, a habilitation degree in Film and Television Studies; senior lecturer in media and cultural studies, Sociology Institute of the University St. Gallen and the Lucerne High School of Applied Sciences (Lucerne, Switzerland).
- Herman, David* — Arts and Humanities Distinguished Professor, Department of English, Ohio State University (Columbus, Ohio).
- Kaverina, Olga Nikolayevna* — Ph.D. in Philology, assistant professor, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).

- Marchesini, Irina** — Ph.D., the Chair of Russian Literature at Alma Mater Studiorum, Università di Bologna (Bologna, Italy).
- Matchenya, Svetlana Rudolfovna** — Ph.D. in Philology, associate professor, Pskov Branch of the Russian International Academy of Tourism (Pskov, Russia).
- McGarrigle, John** — Registered Psychologist of the Psychological Society of Ireland, lecturer at Wexford Campus, Institute of Technology, Carlow (Wexford, Republic of Ireland).
- Melnikova, Lyubov Alexandrovna** — Ph.D. student at the Chair of Literature, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Morozova, Irina Petrovna** — senior lecturer, Chair of Foreign Languages, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Orobiy, Sergey Pavlovich** — Ph.D. in Philology, associate professor, Blagoveschensk State Pedagogical University (Blagoveschensk, Russia).
- Platonova, Tatyana Valentinovna** — Ph.D. in History, associate professor, Chair of History, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Rosevatov, Denis Alexandrovich** — Ph.D. in Philology, lecturer, the Povolzhsky Institute of Administration named after P.A. Stolypin (Saratov, Russia).
- Savelova, Liliya Vladimirovna** — Ph.D. in Philology, assistant professor, Chair of Mass Media, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).
- Sedov, Alexey Fyodorovich** — Ph.D. in Philology, associate professor, Chair of Literature, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Sheina, Svetlana Yevgenyevna** — Doctor of Philology, professor, Balashov Branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Balashov, Russia).
- Tarnarutskaya, Elena Petrovna** — Ph.D. in Philology, associate professor, Samara State University (Samara, Russia).
- Tataru, Ludmila Vladimirovna** — Doctor of Philology, professor, Chair of Foreign Languages, Balashov Institute of Saratov State University (Balashov, Russia).
- Tyupa, Valery Igorevich** — Doctor of Philology, professor, Chair of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).
- Urusikov, Dmitry Sergeevich** — Russian Internet Fund (Yelets, Russia).
- Vartanov, Sergey Yakovlevich** — Ph.D. in Arts, professor, Chair of Special Pianoforte, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov (Saratov, Russia).
- Višomirskytė, Vijaletė** — Doctor of Humanities, Vytautas Magnus University (Kaunas, Lithuania).
- Volokhonskaya, Marina Sergeevna** — Ph.D. in Psychology, Internalia Psychoanalytical Society (Saint Petersburg, Russia).
- Yefimenko, Alexandr Yevgenyevich** — instructor of Russian, Lanzhou University (Lanzhou, People's Republic of China).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

Русский след в нарратологии

*Материалы Международной
научно-практической конференции*

Балашов, 26—28 ноября 2012 г.

Подписано в печать 21.12.12. Формат 60×84/16.
Уч.-изд. л. 17,1. Усл.-печ. л. 17,0.
Тираж 100 экз. Заказ №

ИП «Николаев»,
г. Балашов, Саратовская обл., а/я 55.

Отпечатано с оригинал-макета,
изготовленного редакционно-издательским отделом
Балашовского института Саратовского университета.
412309, г. Балашов, Саратовская обл., ул. К. Маркса, 29.

Печатное агентство «Арья»,
ИП «Николаев», Лиц. ПЛД № 68-52.
412300, г. Балашов, Саратовская обл.,
ул. К. Маркса, 43.
E-mail: arya@balashov.san.ru