

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**

Кафедра русского языка и литературы

А.А. Чевтаев

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Учебно-методическое пособие

Санкт-Петербург
РГГМУ
2021

УДК 821.1

ББК 83.3

Ч-34

Автор – к.ф.н., доцент кафедры русского языка и литературы РГГМУ
А.А. Чевтаев

Рецензент – к.ф.н., доктор искусствоведения, профессор, профессор
кафедры русского языка и литературы РГГМУ Н.М. Мышьякова

Чевтаев А.А.

**Основы теории повествования: учебно-методическое
пособие. – СПб.: РГГМУ, 2021. – 108 с.**

Учебно-методическое пособие по дисциплине «Основы теории повествования» подготовлено на кафедре русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета. Курс призван познакомить слушателей с особенностями строения повествовательных произведений художественной литературы и принципами их аналитического прочтения, составляющими один из ведущих методов современного литературоведения – нарратологию (теорию повествования). В пособии представлены тематическое содержание курса, планы практических занятий, задания и методические рекомендации для самостоятельной работы студентов, а также перечень вопросов для подготовки к промежуточному контролю знаний и список рекомендованной учебной и научной литературы по данной дисциплине. Данный специализированный курс предназначен для студентов высших учебных заведений, обучающихся по филологическим специальностям, а также для широкого круга обучающихся, интересующихся вопросами изучения художественной литературы.

© А.А. Чевтаев, 2021 г.

© Российский государственный гидрометеорологический
университет, 2021 г.

ВВЕДЕНИЕ

Курс «Основы теории повествования» призван познакомить обучающихся с особенностями строения повествовательных произведений художественной литературы и принципами их аналитического прочтения, составляющими один из ведущих методов современного литературоведения – нарратологию (теорию повествования). Данный специализированный курс предназначен для преподавателей и студентов старших курсов высших учебных заведений, обучающихся по филологическим специальностям, а также для широкого круга обучающихся, интересующихся вопросами изучения художественной литературы. Освоение данного курса предполагает знакомство обучающихся с основами теории литературы, анализа текста и закономерностями развития мировой литературы.

Целью курса «Основы теории повествования» является изучение базовых понятий современной теории повествования в соотношении с иными методологическими подходами к изучению художественной литературы и овладение навыками нарратологического анализа повествовательного текста.

Основная задача курса – ознакомление с концептуальными основаниями нарратологии и системой терминов и категорий, необходимых для аналитического описания формально-содержательных особенностей повествовательного текста.

Требования к исходному уровню знаний и умений, которыми должен обладать обучающийся:

Обучающийся, приступающий к изучению данной дисциплины, должен знать ключевые литературоведческие понятия и термины, особенности взаимодействия

различных элементов формы и содержания художественного произведения, общие закономерности исторического развития мировой литературы. Студенты должны обладать умением выявлять формальные и содержательные признаки литературного произведения, соотносить художественный текст с определенной исторической эпохой. У них должны быть сформированы навыки внимательного прочтения художественного текста, позволяющего аналитически рассматривать те или иные аспекты его структурно-семантической организации.

Учебная задача дисциплины:

В процессе изучения данного курса обучающийся должен приобрести знания о системе категорий и понятий, составляющих методологическую базу современной теории повествования, а также о специфике нарратологического анализа текста, познакомиться с существующими концепциями повествования как ведущего механизма смыслообразования в художественной литературе. В результате знакомства с основами современной нарратологии у обучающийся курса должны выработаться умения и навыки определять тип и форму повествования, анализировать структурно-семантическую организацию повествовательного текста в аспекте смыслообразования, описывать художественную картину мира, реализуемую в конкретном литературном произведении, посредством нарратологического метода.

Работа по освоению курса «Основы теории повествования» предполагает самостоятельное изучение лекционного материала по каждой теме дисциплины.

Специфика данного курса предусматривает обязательное обращение обучающихся к существующим научным работам по теории повествования,

представляющих как классические, так и инновационные подходы к исследованию системы художественного повествования. Поэтому чтение основной и дополнительной литературы является неотъемлемой частью самостоятельной работы по освоению данного курса.

Самостоятельная работа обучающихся предполагает обязательную подготовку к семинарским занятиям в соответствии с вопросами плана каждого занятия и выполнение практического задания к семинару.

1. Тематическое содержание курса

Тема 1. Нарратология как отрасль современного литературоведения

Нарратология (теория повествования) является отраслью современного гуманитарного знания, наиболее явно реализуя свои концептуальные и методологические принципы в области литературоведческой науки. В отличие от традиционных типологий, относящихся более или менее исключительно к жанрам романа или рассказа и ограничивающихся областью художественной литературы, нарратология, сложившаяся в русле западноевропейского структурализма в 1960-е годы, стремится к открытию общих структур всевозможных «нарративов», т. е. повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности. Современная нарратология представляет собой область научного поиска в области сюжетно-повествовательных высказываний (дискурсов), соотносимых с некоторой фабулой (историей, интригой).

История формирования современной теории повествования

В широкое употребление понятие «нарратологии» начинает входить после новаторских работ Р. Барта, К. Бремона, Цв. Годорова, хотя в качестве литературоведческого метода теория повествования имеет достаточно продолжительную историю: в российской научной традиции это работы А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Б.В. Томашевского, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина; в немецкоязычной – К. Фридеманн, Ф.К. Штанцеля, В. Кайзера, Г. Мюллера; в англоязычной – П. Лаббока, Н. Фридмана, К. Брукса и Р.П. Уоррена и т.д.).

Необходимо указать, что категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием русских теоретиков и школ, в частности представителей русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), таких отечественных ученых, как В. Пропп, М. Бахтин, а также теоретиков Московско-тартуской школы (Ю. Лотман, Б. Успенский). Несмотря на это, нарратология как особая общегуманитарная дисциплина в России в настоящее время только формируется. В настоящее время наиболее подробно и детально основы теории повествования разрабатываются в трудах В. Шмида, В. Тюпы, Н. Тамарченко и ряда других современных исследователей в области теоретической и исторической поэтики.

Итак, объектом нарратологии является построение нарративных (повествовательных) произведений. Как указывает В. Шмид, нарративность характеризуют в литературоведении два различных понятия. Первое из них образовалось в классической теории повествования. В этой традиции к нарративному или повествовательному разряду произведения причислялись по признакам

коммуникативной структуры. Повествование, противопоставлявшееся непосредственному драматическому исполнению, связывалось с присутствием в тексте голоса опосредующей инстанции, называемой «повествователем» или «рассказчиком» (в современной нарратологии эту субъектную инстанцию обозначают термином «нарратор»). В классической теории повествования основным признаком повествовательного произведения является присутствие такого посредника между автором и повествуемым миром. Суть повествования здесь сводится к преломлению повествуемой действительности через призму восприятия нарратора. Так, австрийский исследователь Франц Штанцель в своей работе «Теория повествования», отмечает «опосредованность» как жанровый признак повествовательных текстов. Вслед за ним в новейшем русском «Введении в литературоведение» Н. Тмарченко также выдвигает «опосредованность» в качестве ключевого параметра повествования.

Второе понятие о нарративности, сформировалось в структуралистской нарратологии. Согласно этой концепции, решающим в повествовании является не столько признак структуры коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого мира. Термин «нарративный», противопоставляемый термину «дескриптивный», или «описательный», указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определенную структуру излагаемого материала. Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую **историю**. А понятие истории подразумевает наличие некоего **события**. Событием является некое изменение исходной ситуации:

или внешней ситуации в повествуемом мире или внутренней *ситуации* того или другого персонажа, характеризующей его эмоционально-психологическое или интеллектуальное состояние (ментальное события).

Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие. Такое понимание нарративности схоже с понятием «фабульности», в истолковании Б.В. Томашевского. Однако если Б.В. Томашевский приписывает фабуле «не только временный признак, но и причинный», то событийность, как она трактуется в рамках структуральной поэтики, предполагает наличие изменения некоей исходной ситуации, независимо от того, указывает ли данный текст на причинные связи этого изменения с другими своими тематическими элементами или нет.

Понятия наррации и нарратива

Согласно классическому определению Ж. Женетта, собственно наррация есть «порождающий повествовательный акт», без которого «нет повествовательного высказывания, а иногда нет и повествовательного содержания». Можно считать, что наррация – это особая интенция говорящего или пишущего субъекта дискурса. Нарративная интенциональность высказывания состоит в связывании двух событий – референтного (поведываемого, свидетельствуемого) и коммуникативного (само свидетельствование как событие) – в единство художественного (или иного (например, религиозного, философского, научного или публицистического)) произведения в его, по выражению М.М. Бахтина, событийной полноте. Тогда как ни первое

событие (фабульное происшествие), ни второе (текстопорождающая речь определенной композиционной формы) сами по себе – без посредства нарративного акта – не могли бы быть квалифицированы как художественные.

Мимесис и художественный вымысел.

Понятие фикциональности

Один из основных признаков повествовательного художественного текста – это его фикциональность, то есть то обстоятельство, что изображаемый в тексте мир является фиктивным, вымышленным. В то время как термин «фикциональный» характеризует специфику текста, понятие «фиктивный» (или «вымышленный») относится к онтологическому статусу изображаемого в фикциональном тексте. Роман, например, является фикциональным, изображаемый в нем мир – фиктивным. Фикциональные тексты сами по себе являются, как правило, не фиктивными, а реальными. Если противоположное по отношению к фиктивности понятие – реальность, то антонимом фикциональности, как указывают Ж. Женетт и В. Шмид является фактуальность. Термин «фиктивный» обозначает объекты, которые, будучи вымышленными, выдаются за действительные, которые претендуют на факт реальности. Понятие фиктивности содержит, таким образом, элемент обмана, неправдоподобия, некоторой симуляции. Фикциональные тексты фиктивны, если они фигурируют в изображаемом фиктивном мире фикционального произведения.

Такая концепция близка понятию «мимесис», как его употребляет Аристотель в «Поэтике». Из рассуждений Аристотеля ясно, что достоинство мимесиса заключается не в его фактическом сходстве с некоей действительностью, а в таком «составлении происшествий», которое способно вызвать у реципиента

желаемое воздействие. В случае трагедии (самом достойном виде мимесиса) оно заключается в том, чтобы «путем сострадания и страха привести к очищению от таких аффектов». В отличие от историка, повествующего о том, что произошло, что, например, сказал и сделал Алкивиад, поэт, по мнению Аристотеля, «говорит не о том, что было, но о том, что могло бы быть в соответствии с вероятностью или необходимостью». Итак, предметом поэзии является не «действительно происшедшее», а «возможное».

Вымысел, понимаемый в аристотелевском смысле как мимесис, – это художественная конструкция возможной действительности. Изображая не существовавшие происшествия, а происшествия возможные, фикция как конструкция имеет характер мыслительной модели. В последние десятилетия теория фикциональности была предметом горячих дискуссий между представителями разных направлений, таких как онтология, семантика, теория высказывания, теория речевых актов, прагматика и др. Спор возник, прежде всего, вокруг вопроса о том, следует ли рассматривать специфический статус литературы со стороны онтологии изображаемых предметов или же со стороны прагматики изображающего дискурса. Этой альтернативе в современной науке соответствуют два направления. С точки зрения литературоведения и философской эстетики специфика литературы трактуется как онтологическая проблема фиктивности изображаемых предметов. Под знаменем же «лингвистического поворота» в гуманитарных науках и под руководством аналитической философии все более распространяется подход, связывающий проблему специфичности литературы не с

фиктивностью предметов, а с фикциональностью дискурса о них.

Эстетическая функция повествовательных структур

Эстетичность повествовательного высказывания. Чтобы охарактеризовать художественное повествование, необходимо прибегнуть к признаку фикциональности. Но одного этого признака недостаточно. Фикциональность и художественность — понятия не совпадающие. Есть фикциональные повествовательные тексты, которые не относятся к области художественной литературы. Таковы истории, служащие примерами в научной или дидактической работе, текстовые задачи в учебнике по математике, рекламные ролики и т.п. Художественное повествование обладает еще одним признаком — эстетичностью, вернее, эстетической функцией всего произведения, в котором оно фигурирует как составная часть изображаемого мира. Не намереваясь углубляться в пропасти литературной эстетики, ограничусь некоторыми замечаниями о том, каким образом эстетическая функция произведения влияет на повествование и его восприятие.

Наряду с теоретическими и практическими функциями литературное произведение выполняет также функцию эстетическую. В наборе функций, предопределенных фактурой произведения, эстетическая функция, в принципе, занимает первое место. Этим, однако, не исключается, что в некоторые периоды для некоторых реципиентов действительно преобладают теоретические или практические функции. На практике внеэстетические функции часто вытесняют задуманную автором или предназначенную фактурой эстетическую функцию, как и, наоборот, задуманный автором или предназначенный фактурой для внеэстетического

(теоретического, идеологического или религиозного) действия текст может некоторыми читателями и в некоторые эпохи восприниматься как текст с преобладающей эстетической функцией.

Эстетическое восприятие текста подразумевает напряжение разных воспринимающих сил, как познавательных, так и чувственных, и оно не ограничивается ни тематической информацией текста, ни средствами ее выражения. Это восприятие целостное, восприятие структуры, включающей взаимодействия содержательных и формальных элементов. В эстетической установке на текст действует презумпция семантической всех его элементов, как тематических, так и формальных. Таким образом, тематические единицы приобретают вторичный смысл, а элементы формальные, сами по себе не имеющие какого бы то ни было референциального значения, наделяются смысловой функцией. С одной стороны, они способствуют порождению эстетического содержания, подчеркивая соотношения между тематическими единицами, высвобождая в этих единицах семантические потенциалы, надстраивая на них новые сцепления в сложной семантической картине произведения. С другой стороны, формальные элементы становятся объектами восприятия.

Для того чтобы эстетическая функция действительно преобладала, повествование должно отличаться чертами, вызывающими у читателя эстетическую установку. Это не означает, что нарратор должен повествовать «красиво».носителем эстетического намерения является не нарратор, а изображающий и его, и повествовательный акт автор или текст. А для того чтобы произведение вызвало у читателя эстетическую установку, автор должен организовать повествование таким образом,

чтобы оно не было носителем лишь тематической информации, чтобы содержательной стала сама манера повествования. Преобладание эстетической функции требует, чтобы тематические и формальные элементы друг друга мотивировали и оправдывали, способствуя в познавательном и чувственном взаимодействии образованию сложного эстетического содержания.

Фикциональность и эстетичность – это два самостоятельных, независимых друг от друга отличительных признака художественного повествования. Но они одинаковым образом влияют на восприятие произведения. Как фикциональность, так и эстетичность обуславливают изоляцию произведения, снятие внешней референтности, ослабление непосредственного соотнесения с реальностью. В порядке компенсации оба эти свойства вызывают концентрацию внимания на самом произведении, на его структуре, на внутренней референтности. Под знаком фикциональности и эстетичности отношение вымышленного Наполеона к исторической личности с тем же именем, отношение внутрироманного мира к некоему историческому менталитету (соответствующему, впрочем, в романе «Война и мир» скорее 1860-м годам, когда роман писался, чем реальным наполеоновским временам) становится менее важным. Вместо внешних отношений текста к действительности в центре внимания находятся внутритекстовые отношения: с одной стороны, отношения между тематическими элементами, такими как персонажи, действия, ситуации, с другой стороны, между тематическими и формальными элементами.

Под действием фикциональности и эстетичности художественное повествование, однако, связи с внелитературной действительностью не теряет. Изменение

отношения художественного произведения к действительности под влиянием эстетической функции чешский структуралист Ян Мукаржовский рассматривает на примере «поэтического обозначения»: ослабление непосредственного отношения поэтического обозначения к действительности компенсируется тем, что художественное произведение как обозначение глобальное завязывает отношения со всем жизненным опытом субъекта, как творящего, так и воспринимающего, в его совокупности как раз в силу того, что фикциональность и эстетичность ослабляют непосредственное отношение произведения к действительности и направляют внимание воспринимаателя на внутреннюю референтность и на художественное построение повествования, они способствуют в конечном счете оживлению целостного отношения человека к действительности.

Нарратология как метод изучения художественной литературы

Специфика художественного высказывания в том или ином литературном жанре определяется не риторическими модальностями, любая из которых может быть художественно актуализирована. Она определяется архитектурной референтного события. По М. Бахтину, архитектурная форма художественности представляет собой реализующее эстетическую завершенность целого «ценностное уплотнение» воображенного мира вокруг «я» героя («своего другого» для автора) как «ценностного центра» такого мира. Архитектурные формы события сакрального (в религиозном тексте) или исторического (в историографическом труде), или политического (в средствах массовой информации) существенно иные, но и там они имеются, составляя основу своеобразия различных

«коммуникативных программ» культуры. В частности, само «историческое качество истории», как говорит П. Рикер, создается особой интенциональностью исторического познания, осуществляющей переход от «донарративных структур реального действия» к «двойной структуре конфигурирующей операции рассказа». Тогда как художественному дискурсу предшествует виртуальный опыт бытия в мире.

Согласно М. Бахтина, любой речевой жанр – это типическая форма высказывания, соответствующая типическим ситуациям речевого общения» – «по теме, по композиции, по стилю. В рамках этого жанрового единства аспектов дискурсии архитектурная форма референтного (тематического) содержания наррации не только неотждествима, но и неразделима с соответствующими композиционно-стилистическими характеристиками развертывания тематики высказывания.

Поэтому ни отстранение нарратологии от поэтики сюжета или поэтики повествования, ни сведение ее к тому или другому не является продуктивным. Объект нарратологии – это культурное пространство, образуемое текстами определенной риторической модальности, а предмет ее постижения – коммуникативные стратегии и дискурсивные практики нарративной интенциональности. Однако ни литературная сюжетология, ни теория литературного повествования, входя в состав нарратологии, не утрачивают ни своей специфики, ни своей актуальности. Напротив, богатый литературоведческий опыт изучения поэтики жанров, сюжета, повествования, будучи перенесенным и на нехудожественные нарративные тексты, открывает перед их изучением новые исследовательские возможности.

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
3. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. м., 1998.

Дополнительная литература

1. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.
2. Тamarченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Семиотика. М., 1999.
3. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2005.
4. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. М., 1987.
5. Тодоров Ц. Семиотика литературы // Семиотика. М., 1983.

Тема 2. «Точка зрения» как центральная нарратологическая категория

В современной теории повествования преобладают два подхода в решении вопроса о центральной категории нарративного текста, являющейся основой повествовательного акта.

Как отмечает Ж. Женетт, повествование осуществляется только в том случае, когда «оно рассказывает некую историю, без которой дискурс не является повествовательным». Исследователь выделяет

три стороны, характеризующие нарратив: история как повествовательное означаемое, повествование как означающее, как повествовательный дискурс или повествовательный текст и наррация как порождающий повествовательный акт. В этом случае повествование существует в качестве нарратива «благодаря связи с историей», в нем излагаемой, и в качестве дискурса «благодаря связи с нарративом, которая его порождает».

При обращении к означаемому повествовательного дискурса, то есть к истории рассказа, возникает необходимость выявить ее составляющую. По мысли В. Шмида, история подразумевает событие, то есть «некое изменение исходной ситуации: или *внешней* ситуации в повествуемом мире... или *внутренней* ситуации того или другого персонажа». В структуралистском подходе нарративным мыслится такой художественный текст, где излагается некая история, представляющая событие. На этом основании ряд нарратологов выдвигают категорию события в качестве центрального признака повествовательного текста. Так, В.И. Тюпа считает, что для понимания природы нарративности «ключевой нарратологической категорией оказывается категория *события*». Этой же позиции придерживается И.В. Силантьев.

Другая позиция основывается на выделении категории «точки зрения» в качестве центрального элемента повествовательной структуры. Впервые использование этой категории в качестве научного понятия возникает в эссе Г. Джеймса «Искусство прозы» в 1884 году. Согласно его концепции, «точка зрения» – это выбор повествовательной инстанции, исключая вмешательство автора в изображаемые события. То есть «точка зрения» представляет собой отношение нарратора

(повествователя) к повествуемой истории. Иначе говоря, категория «точка зрения» подразумевает ответы на вопросы: 1) кто видит? 2) Кто говорит? 3) Кто оценивает?

В современной теории повествования эта категория разрабатывается многими исследователями, предлагающими различные варианты описания ее параметров: Ф.К. Штанцелем, К. Бруксом, Р.П. Уорреном, Ж. Женеттом, М. Бал, Б.О. Корманом, Б.А. Успенским, В. Шмидом.

Понятие «фокализации» в концепции Ж. Женетта

Вопрос о перспективе как отношении нарратора к истории является одним из центральных для Ж. Женетта. Основываясь на понятии «фокус наррации», предложенном К. Бруксом и Р.П. Уорреном, «во избежание специфических визуальных коннотаций, свойственных терминам «взгляд», «поле» и «точка зрения», он вводит термин «фокализация». Понимая под «фокализацией» выбор повествовательной информации по отношению к «всеведению», Ж. Женетт предлагает свою типологию: 1) «нулевая фокализация», где повествование осуществляется от лица всеведущего нарратора, то есть «повествователь... говорит больше, чем знает любой персонаж»; 2) «внутренняя фокализация», где «повествователь говорит только то, что знает персонаж», то есть нарратор становится равным персонажу; 3) «внешняя фокализация», где «повествователь говорит меньше, чем знает персонаж».

Данная триадическая классификация вызывает ряд замечаний, вызванных ее внутренними противоречиями. Как указывает В. Шмид, Ж. Женетт смешивает критерии, на основе которых строит свою типологию: «типы 1 и 2 различаются по субъекту фокализации, которым является или нарратор, или персонаж. А типы 2 и 3 различаются по

объекту: во внутренней фокализации объектом является то, что воспринимается персонажем, во внешней же – сам воспринимающий персонаж». Такое смешение признаков дает возможность выделить только два типа перспективы: позиция «всеведущего» (экзегетического) нарратора и позиция диегетического нарратора. Выдвигая в качестве критерия «знание», Ж. Женетт подчиняет «фокализацию», повествовательному акту. Поскольку ученый не поясняет, что подразумевается под «знанием» – знание о мире в целом, знание обстоятельств всей повествуемой истории или знание данной ситуации, постольку остается открытым вопрос о правомерности применения этого признака к категории «фокализация», предполагающей «взгляд» на изображаемое. Говоря об ограничивающем «всеведение» выборе нарративной информации, Ж. Женетт приходит к тому, что «точка зрения» в его концепции занимает подчиненное положение по отношению к нарративу.

Несмотря на определение события как обязательного признака нарративности, разрабатывая собственную модель «точки зрения», В. Шмид считает ее центральной категорией нарратологии и определяет как *«образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий»*. Нам представляется такой подход более продуктивным, чем признание доминирования за категорией события. При осуществлении нарративного акта обязательно наличие говорящего, который отвечает за отбор информации, ее структурирование и передачу. Отсутствие позиции видения блокирует возможность дискурса, так как нарратор может передать сообщение, только обладая определенным отношением к передаваемой информации.

Иллюстрацией может служить начало рассказа А.П. Чехова «Студент»: *«Погода вначале была хорошая,*

тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку». Пространственно-временная локализация здесь подчиняется строгому отбору сообщаемой информации. Нарратор, не принадлежащий диегесису и излагающий историю от 3-го лица, обладает определенной временной дистанцией: события, о которых он рассказывает, относятся к прошлому, но дейктический элемент «вначале» уже сигнализирует о предстоящем изменении ситуации. Пространственная перспектива также подчиняется четкому отбору материала: «всеведущий» нарратор, сначала сообщает самую общую информацию, не конкретизируя пространство, а затем сужает сообщение о пространственных характеристиках диегесиса до косвенной детали («...по соседству в болотах что-то живое жалобное гудело...»). Таким образом, «точка зрения» повествователя становится тем ограничителем видения, который организует текст и способствует смыслопорождению. В следующем эпизоде, где появляется герой рассказа Иван Великопольский, пространство максимально конкретизируется: «Иван Великопольский, студент духовной академии, сын дьячка, возвращаясь с тяги домой, шел все время заливным лугом по тропинке».

Данный фрагмент показывает, что дискурс нарратора в самой локализации хронотопа осуществляется с определенной «точки зрения».

Модель «точки зрения» в работах Б.О. Кормана, Б.А. Успенского, В. Шмида.

Планы реализации «точки зрения»

По определению Ю.М. Лотмана, «понятие «художественная точка зрения» раскрывается как отношение системы к своему субъекту», где в качестве

субъекта системы предстает сознание, «способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста». Особое значение «точка зрения» приобретает в текстах с диалогической структурой: она «становится осязаемым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования».

«Точка зрения» как основополагающая категория литературного произведения подробно разработана в концепции Б.О. Кормана. В рамках «системно-субъектного метода» (теории автора), используемого ученым и его последователями для анализа субъектной организации художественного текста, «точка зрения» является центральным понятием, обозначающим «зафиксированное отношение между *субъектом сознания* и объектом сознания». Рассматривая автора как явление внутритекстовой реальности, которое обнаруживается при помощи соотношения «всех отрывков текста, образующего данное произведение, с субъектами речи... и субъектами сознания», Б.О. Корман проводит четкое разграничение первых и вторых. Субъекты речи обозначают тех, кто излагает данный отрывок текста, а субъекты сознания – тех, чье сознание в нем выражается.

Главной заслугой Б.О. Кормана представляется детальная разработка этой категории по отношению к лирическому роду литературы. Описывая специфические признаки «точки зрения», ученый выделяет четыре плана ее выражения в тексте: прямо-оценочный, временной, пространственный и фразеологический. Отношение субъекта к объекту изображения становится источником формирования параметров художественной реальности, моделируемой в произведении. Б.О. Корман отмечает, что

прямо-оценочный план является обязательным признаком «точки зрения» в лирике, так как через него выражается система ценностно-смысловых установок субъекта: «в одном случае... передаются представления о добре, норме; в другом – зле, антинорме».

В то же время существенным недостатком в кормановской концепции выступает отсутствие психологического плана «точки зрения». Возможно, это обусловлено пониманием сознания персонажа как формы авторского сознания, и в таком случае психология субъекта, организующего текст, не актуализируется, так как предстает реализацией психологических особенностей сознания автора.

Представляя субъектов текста как формы выражения сознания автора, Б.О. Корман чаще всего рассматривает их в качестве объектов, на которые направлено авторское сознание, принижая их самостоятельность, вытекающую из самого понятия субъектности. Особенно ярко это проявляется в «ролевых» стихотворениях, характеризующихся двусубъектностью, где герой «выступает... в двух функциях. С одной стороны, он субъект сознания; с другой, он объект иного, более высокого сознания». В таком определении специфики героя «ролевой» лирики изначально заявлена его принципиальная несамостоятельность.

Наиболее развернутое и адекватное природе художественного текста описание категории «точка зрения» представлено в работе Б.А. Успенского «Поэтика композиции». Ученый выделяет четыре плана, в которых она реализуется:

- план идеологии, то есть общей системы мировоззрения;

- план фразеологии (речевая характеристика повествователя и персонажей);
- план пространственно-временной характеристики, предполагающий определенную фиксацию повествователя в пространстве и времени по отношению к диегесису (повествуемому миру);
- план психологии (выбор повествователя в построении рассказа о событиях: «вести описание со ссылкой на то или иное индивидуальное сознание, то есть использовать какую-то заведомо субъективную точку зрения, – или же описывать события по возможности объективно»).

Б.А. Успенский подчеркивает, что «точка зрения» является центральной категорией при рассмотрении композиции художественного текста. Описание структуры произведения предполагает выявление различных позиций, с которых субъект осуществляет повествование или описание, и анализ отношений между ними.

Как показывает ученый, повествователь имеет возможность излагать событие с двух «точек зрения» – внешней и внутренней. Внешняя «точка зрения» реализуется тогда, когда рассказ ведется «с некоторых абстрактных позиций (принципиально внешних по отношению к данному произведению)». О внешней позиции идет речь в том случае, если нарратор принимает «точку зрения» одного или нескольких персонажей, представленных в тексте. Внешняя или внутренняя «точки зрения» может представлять как основополагающая дихотомия во всех планах: идеологическом, фразеологическом, пространственно-временном и психологическом. Реализация внутренней позиции в плане психологии возможна двумя способами: 1) повествователь занимает «точку зрения» героя и изображает событие через

призму его сознания; 2) являясь всевидящим и вездесущим, сохраняя внешнее положение по отношению к герою, повествователь совершает интроспекцию в его сознание. В. Шмид отмечает, что здесь «возникает... проблема амбивалентности противопоставления «внешней» и «внутренней» точки зрения», так как в первом случае речь идет о субъектном значении, а во втором – об объектном.

Классификация планов проявления «точки зрения» текста, разработанная Б.А. Успенским, положена в основу типологии В. Шмида. Исследователь выделяет пять планов ее реализации:

- перцептивный;
- идеологический;
- пространственный;
- временной;
- языковой.

В. Шмид дифференцирует пространственный и временной планы, представленные у Б.А. Успенского в единстве. Однако все же пространственно-временная перспектива как целое в большей степени соответствует позиции нарратора, так как локализация в пространстве и времени в тексте, как правило, характеризуется внутренним единством.

Нужно отметить, что некоторые исследователи возражают против включения идеологических и фразеологических факторов в модель «точки зрения». Введенное Ж. Женеттом в современную теорию повествования разделение «точки зрения» и «голоса», поддерживают П. Рикер и В.И. Тюпа.

По мнению П. Рикера, категория «точки зрения» «не может заменить собой... понятие повествовательного голоса». В.И. Тюпа считает, что рецептивные установки

внутреннего зрения и внутреннего слуха, «в принципе неотожествимы, хотя и составляют грани единого коммуникативного события». Ученый определяет повествовательный дискурс как взаимодействие двух систем: «конфигурации точек зрения... и конфигурации *голосов*», указывая, что «последняя создается использованием оценочных слов и стилистической маркированностью участков текста».

Несмотря на то, что «восприятие и передача событий – это разные акты в любом виде повествования», нам представляется все же правомерным их объединение в единую категорию «точки зрения». Сообщение воспринятой нарративной информации вторично по отношению к акту восприятия. Для того чтобы передать сообщение, необходимо занять определенную позицию видения, и предоставление права голоса персонажу или сохранение его за нарратором обусловлено той перспективой восприятия, которая организует данный фрагмент повествования.

Принцип анализа «точки зрения»

«Точка зрения» в нарратологическом понимании – это образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий. (Термин «перспектива» обозначает *отношение* между так понимаемой точкой зрения и событиями.) Это определение следует рассматривать в следующих аспектах:

1. События как объект точки зрения

Объектом точки зрения являются повествуемые события. Без «точки зрения» нет повествуемой истории. Истории самой по себе не существует, пока нарративный материал не становится объектом «зрения» или «перспективы». История создается только отбором

отдельных элементов из принципиально безграничного множества элементов, присущих событиям. А отбор всегда руководствуется некоей позицией видения. Таким же является принцип и фактуального повествования. Невозможно с чем-либо рассказывать, не применяя к безграничному множеству фактов определенной точки зрения и ограничивая тем самым их количество. Разница между фактуальным и фикциональным рассказыванием заключается только в том, что в первом — события реальны, а во втором — вымышленны.

2. Восприятие и передача

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

В анализе повествовательного текста нелегко проследить все планы реализации «точки зрения». Признаки, указывающие на пространственную и временную позицию в коротких отрывках, часто отсутствуют. Поэтому анализ «точки зрения» в пространственном и временном планах может опираться только на большие отрывки текста. Для анализа меньших отрывков рекомендуется применять несколько упрощенный метод, к которому в случае надобности может быть подключен и разбор пространственной и

временной «точек зрения». Этот метод заключается в постановке трех вопросов, затрагивающих основные акты:

- 1) отбор;
- 2) оценку;
- 3) обозначение нарративных единиц.

Эти акты, как видно, соответствуют планам «точки зрения» – 1) перцептивной (психологической), 2) идеологической и 3) языковой (фразеологической):

1. Кто отвечает в данном отрывке за отбор нарративных единиц? Которой из фиктивных инстанций автор поручает акт отбора имеющихся в повествуемой истории, а не отсутствующих единиц — нарратору или персонажу? Если отбор нарративных единиц соответствует горизонту персонажа, то нужно поставить вопрос о том, являются ли эти единицы актуальным (в данный момент излагаемой истории) содержанием сознания персонажа или же воспроизводит их нарратор по логике восприятия и мышления того же персонажа? Другими словами — предстает ли персонаж как актуально воспринимающий, чувствующий, мыслящий?

2. Кто является в данном отрывке оценивающей инстанцией?

3. Чей язык (лексика, синтаксис, экспрессивность) определяет стиль данного отрывка?

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.
3. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.

Дополнительная литература

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. м., 1998.
2. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
4. Баршт К.А., Чевтаев А.А. «Точка зрения» в художественном тексте (о нарратологических ресурсах концепции М. М. Бахтина) // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN). – № 3. – Autumn, 2006. – http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06_barsht_chevtaev.html

Тема 3. Событие в повествовательной структуре художественного текста

«Точка зрения» как отношение говорящего к повествуемой истории неразрывно связана с той информацией, которая передается в процессе высказывания. Позиция нарратора в планах идеологии, фразеологии, пространства, времени и психологии всегда выстраивается по отношению к сообщению, реализуемому в дискурсе. С определенной «точки зрения» воспринимается и передается некое событие, положенное в основу повествуемой истории. При обращении к вопросам повествовательного дискурса в лирике проблема определения параметров события представляется одной из самых серьезных, так как значение лирического высказывания отличается от информации, передаваемой в текстах эпических жанров.

Категория события в современной нарратологии

В современной нарратологии категория события определяется неоднозначно. Согласно определению, данному Ю.М. Лотманом, «событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля». Для понимания факта событийности по отношению к семантике естественной языковой системы необходимо выявить его место во вторичной моделирующей системе, определяемой характером культуры, в которой она возникает. Образование события становится таковым только тогда, когда происходит «значимое отклонение от нормы», и поэтому оно в разных семиотических системах воспринимается по-разному: событием или несобытием.

С событием как изменением некоей ситуации неразрывно связано понятие сюжетности. Событие предстает в качестве нерасторжимой минимальной единицы сюжетосложения. У А.Н. Веселовского такая единица названа мотивом, понятым как формула, отвечавшая «на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку», или закреплявшая «особенно яркие, казавшиеся особенно важными или повторявшиеся впечатления действительности». Признаком мотива в этом случае становится «его образный одночленный схематизм». Сюжет, по определению А.Н. Веселовского, возникает как комбинация различных мотивов. Однако приравнять мотив к событию возможно не всегда, поскольку некоторые мотивы могут не обладать статусом событийности, то есть не представлять собой значимого изменения в художественной системе.

Ю.М. Лотман выделил принцип построения сюжета по отношению к бессюжетной структуре. Так как «в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической

оппозиции», в соответствии с которым проходит граница между частями внутри текстового пространства, бессюжетный мир произведения делится на сопоставленные элементы. Для того чтобы текст получил сюжетное строение, необходим переход субъекта через обусловленную картиной фикционального мира границу семантического поля (должно произойти событие). «Пересечение... запрещающей границы», накладываясь на бессюжетную систему, подчеркивает «обратимость сюжетов: преодоление одно и той же границы в пределах одного и то же семантического поля может быть развернуто в две сюжетные цепочки противоположной направленности». Но в пределах одного сюжета событие невозможно развернуть в обратном направлении, что обуславливает целостность структуры, не позволяя ей распасться.

Определение категории события в нарратологии связано с поиском критериев, гарантирующих его существование. Так, Н.Д. Тмарченко предлагает считать событием «переход от одной ситуации к другой ... в результате... собственной активности (путешествие, новая оценка мира)» персонажа «или 'активности' обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)». В целом это определение достаточно убедительно, но оно не учитывает возможность осуществления нарратива в сжатых, обобщенных формах. Такое понимание событийности, по видимому, вытекает из представления исследователя о повествовании как организации дискурса в эпических текстах, исключая из нарративной сферы лирическое высказывание.

В.И. Тюпа указывает, что в данном определении события объединяются два признака: переход от ситуации к ситуации, меняющий состояние художественного

пространства, и перемещение, характеризующиеся повторяемостью. Так, «наступление утра или вечера, несомненно, есть «переход от одной ситуации к другой», но само по себе оно еще не событийно, поскольку абсолютно закономерно и неотменимо». Конечно, данное возражение справедливо в случае расширительного понимания нарративности, но в рамках художественной системы закономерные явления могут приобретать особое значение и, соответственно, получать статус события.

В. Шмид констатирует, что рассмотрение событийности как оппозиции двух последовательных во временном плане ситуаций оказывается минимальным, так как покрывает «огромное количество тривиальных изменений в любом произведении». По мнению исследователя, событие определяется рядом условий: 1) «фактичность» внутри фиктивного мира, то есть действительность изменения в рамках художественной системы; 2) «результативность» – основной признак событийности, предполагающий совершение изменения до конца повествования; 3) «релевантность изменения», указывающая на существенность изменения «в масштабах данного фиктивного мира»; 4) «непредсказуемость»; 5) «консекутивность», то есть изменение должно повлечь за собой «последствия в мышлении и действиях субъекта»; 6) «необратимость», которая блокирует возможность возврата к предшествующей ситуации; 7) «неповторяемость», предполагающую однократность изменения. Два первых критерия являются обязательными, а последующие способствуют повышению степени событийности.

Предложенное В. Шмидом понятие событийности применимо в основном к наррации в фикциональной системе. В.И. Тюпа считает, что рассматриваемая так категория события требует уточнения и коррекции. По его

мнению, нарратив нельзя сводить только к вопросам поэтики. Для того чтобы знаковая система воспринималась как нарративная, в ней должна быть представлена «неслиянность и нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)». В качестве нарративных систем он считает возможным рассматривать и скульптуру, и оперную или балетную музыку, так как нарратив «являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного».

В своем определении В.И. Тюпа исходит из идеи М.М. Бахтина о неразрывности информации, данной в рассказе, и акта самого рассказывания. В событии, развернутом в фиктивном мире, участвуют герои произведения, а в событии высказывания участвуют и автор (повествователь), и читатель как воспринимающее сознание. Несмотря на то, что «события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах», в нашем восприятии «они неразрывно объединены в едином, но сложном событии», которое можно «обозначить как произведение в его событийной полноте».

Основываясь на двойкой событийности, В.И. Тюпа предлагает собственные признаки события как нарратологической категории. Для того чтобы получить статус события, явление должно обладать тремя свойствами. Во-первых, событие предполагает гетерогенность, то есть должно быть фрагментарным и эпизодичным, отличаясь этим от непрерывности состояния. Во-вторых, оно должно быть хронотопичным, то есть локализуемым «во времени и пространстве, а не в вечности и безмерности». Протяженность становится

неустранимым условием событийности. Третьим признаком В.И. Тюпа называет интеллигибельность, которая проявляется в наличии актуализатора – обладателя некой «точки зрения» и собственной ценностно-смысловой позиции, – по отношению к которому актуализируется семантика события. Референтное событие актуализируется относительно нарратора, а событие коммуникации соотносится с адресатом – свидетелем «вторжения повествователя в цельность завершившегося и застывшего в прошлом события».

Сюжет и фабула в повествовательном тексте

Для понимания специфики событийности особое значение получает сюжетно-фабульная организация текста. В расположении этих элементов наблюдаются два важнейших типа: 1) причинно-временная связь между вводимым тематическим материалом; 2) одновременность излагаемого или иная сменность тем без внутренней причинной связанности излагаемого. В первом случае мы имеем произведения фабульные (повести, романы, эпические поэмы), во втором — произведения бесфабульные, "описательные" ("дескриптивная и дидактическая поэзия", лирика, "путешествия": "Письма русского путешественника" Карамзина, "Фрегат «Паллада»" Гончарова и т.п.).

Следует подчеркнуть, что для фабулы требуется не только временный признак, но и причинный. Путешествие может излагаться тоже по временному признаку, но, если оно повествует только о виденном, а не о личных приключениях путешественника, мы имеем бесфабульное повествование. Чем слабее эта причинная связь, тем сильнее выступает связь чисто временная. От фабульного романа, по мере ослабления фабулы, мы приходим к

"хронике" — описанию во времени ("Детские годы Багрова внука"). Остановимся подробнее на первом типе произведений (фабульных), так как большинство художественных произведений относится именно к нему, в то время как бесфабульные произведения стоят на границе между художественными произведениями и прозаическими (в широком значении этого последнего слова). Тема фабульного произведения представляет собой некоторую более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другим связанных. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и называется фабулой.

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

Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются свободными.

Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы ("отступления") играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы ("подробности" и т.п.) вводятся с целью художественного построения рассказа и несут различные функции, к которым мы еще вернемся. Ввод подобных мотивов в значительной мере определяется литературной традицией, и для каждой школы характерен свой репертуар свободных мотивов, в то время как мотивы связанные обычно отличаются "живучестью", т.е. встречаются в одинаковой форме в самых различных школах. Впрочем, и в разработке фабулы, понятно, литературные традиции могут играть значительную роль (например, для 40-х годов XIX в. характерна новеллистическая фабула о бедствиях мелкого чиновника: "Шинель" Гоголя, "Бедные люди" Достоевского, для 20-х годов — типичная фабула о несчастной любви европейца к иноземке: "Кавказский пленник", "Цыганы" Пушкина).

Событийность и ее условия

Событие, стержень повествовательного (сюжетно-фабульного) текста, было определено Ю.М. Лотманом как «перемещение персонажа через границу семантического поля» (или как «пересечение запрещающей границы») Эта граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной. Таким образом, событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство этого мира.

Полноценная событийность в нарративном тексте подразумевает выполнение целого ряда дальнейших условий:

1) **фактичность или реальность** (разумеется, в рамках фиктивного мира) изменения — это первое основное условие событийности. Изменение должно действительно произойти в фиктивном мире. Для события недостаточно, чтобы субъект действия только желал изменения, о нем мечтал, его воображал, видел во сне или в галлюцинации. В таких случаях событийным может быть только сам акт желания, мечтания, воображения, сновидения, галлюцинации и т. п.

2) **результативность**, предполагающая, что изменение, образующее событие, должно быть совершено до конца наррации (результативный способ действия). Речь идет не о событии, если изменение только начато, если субъект только пытается его осуществить или если изменение находится только в состоянии осуществления.

Фактичность и результативность представляют собой необходимые условия события. Без них изменение претендовать на статус события не может.

Событийность рассматривается как свойство, подлежащее градации. В нижеследующем предлагается набор пяти критериев, делающих данное изменение более или менее событийным. Эти пять критериев проявляются не при рассмотрении встречающейся в реалистическом нарративе у Достоевского и Толстого полной событийности, а при анализе редуцированной ее формы в постреализме, прежде всего у Чехова. Событие у Достоевского и Толстого заключается, например, во внутренней, ментальной перемене и воплощается в том когнитивном, душевном или нравственном «сдвиге», который обозначается такими понятиями, как «прозрение»

«просветление» или «озарение». Полноценная реалистическая событийность в творчестве Чехова подвергается значительному редуцированию. Повествование у Чехова во многих его вещах целиком направлено на осуществление ментального события, будь то постижение тайн жизни, познание социальных закономерностей, эмоциональное перенастраивание или же пересмотр нравственно-практических решений. Но Чехов не изображает ментальных событий, он проблематизирует их.

Критерии событийности

1. Первый критерий степени событийности — это **релевантность** изменения.

Событийность повышается по мере того, как то или иное изменение рассматривается как существенное, разумеется, в масштабах данного фиктивного мира. Тривиальные (по меркам данного фиктивного мира) изменения события не образуют. Отнесение того или другого изменения к категории события зависит, с одной стороны, от общей картины мира в данном типе культуры, а с другой, от внутритекстовой аксиологии, вернее, от аксиологии переживающего данное изменение субъекта.

2. Вторым критерием является **непредсказуемость**.

Событийность изменения повышается по мере его неожиданности. Событие в эмфатическом смысле подразумевает некоторую парадоксальность. Парадокс — это противоречие «доксе», т. е. общему мнению, ожиданию. В повествовании как «докса» выступает та последовательность действий, которая в нарративном мире ожидается, причем речь идет об ожидании не читателя, а протагонистов. Эту «доксу» и нарушает событие. Закономерное, предсказуемое изменение событийным не

является¹², даже если оно существенно для того или другого персонажа. Если невеста выходит замуж, это, как правило, событием является только для самих новобрачных и их семей, но в нарративном мире исполнение ожидаемого событийным не является. Если, однако, невеста дает жениху отставку, как это случается в рассказе Чехова «Невеста», событие происходит для всех.

Релевантность и непредсказуемость являются основными критериями событийности. Более или менее второстепенными можно рассматривать следующие признаки.

3. Консекутивность.

Событийность изменения зависит от того, какие последствия в мышлении и действиях субъекта она влечет за собой. Консекутивное прозрение и перемена взглядов героя сказываются тем или иным образом на его жизни.

4. Необратимость.

Событийность повышается по мере того, как понижается вероятность обратимости изменения и аннулирования нового состояния. В случае «прозрения» герой должен достичь такой духовной и нравственной позиции, которая исключает возвращение к более ранним точкам зрения. Пример необратимых событий приводит Достоевский в цепи прозрений и озарений, характеризующих ход действия в «Братьях Карамазовых».

5. Неповторяемость.

Изменение должно быть однократным. Повторяющиеся изменения события не рождают, даже если возвращения к более ранним состояниям не происходит. Это демонстрируется Чеховым цепью бракосочетаний и связанных с ними радикальных мировоззренческих сдвигов Оли Племянниковой, героини рассказа «Душечка». Изображение повторяемости

приближает нарратив к описанию. Не даром описательные жанры имеют естественную тенденцию к изображению повторяющихся происшествий и действий.

Предложенный В. Шмидом набор критериев носит максималистский характер, не все изменения того или другого повествовательного произведения удовлетворяют указанным пяти критериям в равной мере. Но событийность — это свойство, подлежащее градации, т.е. изображаемые в нарративном произведении изменения могут быть событийными в большей или меньшей степени.

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2000.
3. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
4. Тamarченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.

Дополнительная литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
2. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 1. Таллинн, 1992.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
4. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск, 2001.
5. Тamarченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Семиотика. М., 1999.

6. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2005.
7. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Тема 4. Повествовательные инстанции.

Автор в структуре повествования

Модель коммуникативных уровней в структуре повествовательного текста

В современной нарратологии повествовательный текст понимается как сложная коммуникативная структура, состоящая из трех уровней коммуникации: авторского, нарраторского и персонального. Третий, персональный, уровень коммуникации возникает в том случае, если повествуемые персонажи выступают в качестве повествовательных инстанций, то есть его наличие является факультативным. Каждый уровень предполагает две позиции: позицию отправителя сообщения и позицию получателя.

Наиболее общим уровнем является уровень авторской коммуникации. На этом уровне отправителем сообщения выступает автор, а получателем – читатель.

Второй уровень, представляющий нарраторскую коммуникацию, всецело принадлежит изображаемому миру. Инстанция отправителя здесь обозначается как нарратор. В отечественной традиции используются эквивалентные термины – повествователь и рассказчик, различающиеся по грамматической форме выражения (повествователь организует дискурс от 3-го лица, а рассказчик – от 1-го) и по степени обнаружения в тексте (повествователь – это «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», рассказчик же –

«носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст»).

Третий уровень коммуникации нарративного текста образуется инстанциями персонажей, всецело принадлежащими плану диегесиса. Речевые акты персонажей образуют цитируемый мир. Если дискурс персонажа является повествовательным, то персонаж выступает в качестве вторичного нарратора. Получателем сообщения на этом уровне также оказывается персонаж, к которому обращена речь отправителя.

Категория авторства в современном литературоведении

Рассмотрим подробнее уровень авторской коммуникации. Инстанция автора распадается на два вида: конкретный автор и абстрактный автор. Первый представляет собой реальную, биографическую личность, существующую независимо от созданного ей произведения. Конкретному автору соответствует конкретный читатель, также не зависящий от получаемого им текста. Конкретные автор и читатель не входят в состав художественного текста, но они представлены в произведении через имплицитный образ. Образ автора в классической теории повествования определяется как инстанция абстрактного автора, которому соответствует абстрактный читатель.

Впервые приступил к разработке соответствующей концепции «образа автора» В.В. Виноградов в книге «О художественной прозе» (1930). Он определяет образ автора следующими словами: «Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения,

объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчицами и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого». Добавляя, что в формах сказа «образ автора обычно не совпадает с рассказчиком», Виноградов, однако, допускает мысль, что «образ автора» в принципе может совпадать с нейтральным повествователем. Такое не совсем последовательное разграничение образа автора и нарратора характерно для всего творчества Виноградова.

Так, в терминах теории автора, разработанной Б.О. Корманом, концепция текста в совокупности всех его элементов определяется как «концепированный автор», который реализуется с помощью «соотнесенности всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)».

Существенный вклад в разработку теории внутритекстового автора внес Я. Мукаржовский говорит об «абстрактном, содержащемся в самой структуре произведения субъекте, который является только пунктом, с которого можно обозреть всю эту структуру одним взглядом». В каждом произведении, даже в самом обыкновенном, находятся признаки, указывающие на присутствие этого субъекта, который никогда не сливается ни с какой конкретной личностью, будь то автор или реципиент данного произведения.

Как видно, абстрактный автор – это структурно-семантическая организация текста, включающая в себя все элементы, функционирующие в произведении. Как отмечает В. Шмид, поскольку абстрактный автор

изображаемой инстанцией не является, нельзя приписывать ему ни одного отдельного слова в повествовательном тексте. Под автором здесь понимается вся целостная концепция произведения. Некоторые исследователи вместо термина «абстрактный автор» используют понятие «имплицитный автор».

Понятие «абстрактного» автора.

Автор как художественная концепция

Абстрактный автор — это обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя. Термин «абстрактный» не значит «фиктивный». Абстрактный автор не является изображаемой инстанцией, намеренным созданием конкретного автора. Поскольку абстрактный автор изображаемой инстанцией не является, нельзя приписывать ему ни одного отдельного слова в повествовательном тексте. Он не идентичен с нарратором, но представляет собой принцип вымышления нарратора и всего изображаемого мира. У него нет своего голоса, своего текста. Его слово — это весь текст во всех его планах, все произведение в своей сделанности. Абстрактный автор является только антропоморфной ипостасью всех творческих актов, олицетворением интенциональности произведения.

Абстрактный автор реален, но не конкретен. Он существует в произведении не эксплицитно, а только имплицитно, виртуально, на основе творческих следов-симптомов, и нуждается в конкретизации со стороны читателя. Поэтому абстрактный автор имеет двойное существование: с одной стороны, он задан объективно в тексте как виртуальная схема симптомов, с другой, он зависит от субъективных актов прочтения, понимания и

осмысления текста читателем, в которых он актуализируется. Другими словами, абстрактный автор – конструкт, создаваемый читателем на основе осмысления им произведения. Упор следует делать не только на слове «конструкт», к чему имеется склонность у некоторых представителей рецептивной эстетики. Не стоит упускать из виду, что конструирование основывается на содержащихся в самом тексте симптомах, объективность которых принципиально ограничивает свободу толкователя. В качестве таких симптомов выступают все творческие акты, порождающие произведение: вымышление событий с ситуациями, героями и действиями, внесение определенной логики действия с более или менее явной философией, включение нарратора и его повествования.

Абстрактный автор неразрывно связан с произведением, индициальным обозначаемым которого он является. Каждое произведение имеет своего абстрактного автора. Конечно, абстрактные авторы разных произведений одного и того же конкретного автора, например, Л. Толстого, в определенных чертах совпадают, образуя что-то вроде общего абстрактного субъекта творчества, некий стереотип, в данном примере — «типичного Толстого», тот конструкт, который Ю. Тынянов называл «литературной личностью». Существуют даже более общие стереотипы автора, относящиеся не к творчеству одного конкретного автора, а к литературным школам, стилистическим направлениям, эпохам, жанрам. Но это принципиальной связи абстрактного автора с отдельным произведением не снимает. Поскольку конкретизация произведения бывает у различных читателей разной и может варьироваться даже от одного прочтения к другому у одного и того же

читателя, то не только каждому читателю, но даже каждому акту чтения в принципе соответствует свой абстрактный автор.

Абстрактного автора можно определить с двух сторон, в двух аспектах — во-первых, в аспекте произведения, во-вторых, в аспекте внетекстового, конкретного автора. В первом аспекте абстрактный автор является олицетворением конструктивного принципа произведения. Во втором аспекте он предстает как след конкретного автора в произведении, как его внутритекстовой представитель.

Соотношение между конкретным и абстрактным автором, однако, не следует представлять в категориях отражения или отображения, к чему соблазняет термин «образ автора».

Как мы видели, нередко писатель производит в вымысле эксперимент, подвергая свои убеждения испытанию. Таким образом, он осуществляет в произведении те возможности, которые в жизни должны остаться нереализованными, проявляя радикальное отношение к определенным явлениям, которое он во внехудожественном контексте по разным причинам никогда не стал бы проявлять. Абстрактный автор может предстать перед читателем в идеологическом аспекте значительно радикальнее и одностороннее, чем конкретный автор был в действительности, или, выражаясь осторожнее, чем мы представляем его себе по историческим свидетельствам или просто по традиции.

Такая радикализация абстрактного автора наблюдается, например, в поздних произведениях Л. Толстого. Как нам известно по биографиям, поздний Толстой сам был в некоторых своих идеях не так глубоко убежден, как его абстрактные авторы, воплощающие в

себе только одну струю толстовского мышления и преувеличивающие ее.

Наблюдается и обратный феномен – абстрактный автор по своему духовному горизонту может превысить идеологически более или менее ограниченного конкретного автора. Ф. Достоевский, например, в своих поздних романах проявляет удивительное понимание разных идеологий, которые он как публицист резко оспаривает. Отсюда происходит тезис Бахтина о «полифоническом романе», где голос автора звучит на равных правах с голосами героев.

Существование этой инстанции, принадлежащей не к изображаемому миру, а к произведению, бросает объектную тень на нарратора, часто считаемого хозяином положения, свободно распоряжающимся семантическим потенциалом произведения. Присутствие абстрактного автора в модели повествовательной коммуникации выявляет изображаемость нарратора, его текста и выражаемых в нем значений. Эти значения приобретают свою конечную (разумеется, в рамках произведения) смысловую установку только на уровне абстрактного автора.

Процесс семантического построения произведения абстрактным автором соответствует иерархии, обозначенной на схеме коммуникативных уровней. Воспроизводя речи персонажей, нарратор использует персональные знаки и значения как обозначающие, выражающие его нарраториальные значения. Подобное имеет место и в отношении между нарратором и абстрактным автором. Знаки, конституирующиеся в процессе повествования — между прочим, на основе персональных знаков, — используются автором в целях выражения своей смысловой позиции. Высказывания

персонажей и нарратора выражают персональное или нарраториальное содержание и тем самым способствуют выражению смыслового замысла абстрактного автора.

«Абстрактный» читатель, его ипостаси

Абстрактный («концепированный», «имплицитный») читатель может проявляться в двух вариантах: как предполагаемый адресат, на которого рассчитано сообщение и эстетические возможности которого учитываются в тексте, и как идеальный реципиент, способный осмыслить произведение в соответствии с заложенными в нем смыслами.

В зависимости от функций, которые автор придает читателю, следует провести различие между двумя разновидностями этой подразумеваемой инстанции. Во-первых, абстрактный читатель — это предполагаемый, постулируемый адресат, к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято читателем. В этой функции абстрактный читатель является носителем предполагаемых у публики фактических кодов и норм. Во-вторых, абстрактный читатель — это образ идеального реципиента, осмысляющего произведение идеальным образом с точки зрения его фактуры и принимающего ту смысловую позицию, которую произведение ему подсказывает. Таким образом, поведение идеального читателя, его отношение к нормам и ценностям фиктивных инстанций целиком предопределены произведением. Если в некоем произведении противоречащие друг другу смысловые позиции находятся в иерархическом напряжении, то идеальный реципиент отождествляется с той инстанцией, которая в этой иерархии занимает самое

высокое место. Если же позиция ведущей инстанции релятивируется в аспекте абстрактного автора, идеальный реципиент солидаризируется с ней только по мере того, как это допускается целостным смыслом произведения. Хотя позиция идеального реципиента, как мы установили, и предопределена произведением целиком, степень идеологической конкретности такого предопределения варьируется от автора к автору. Если произведения авторов-проповедников могут требовать определенного осмысления, то для авторов-экспериментаторов, как правило, допустимы разные толкования. У Л. Толстого диапазон допускаемых произведением позиций, несомненно, уже, чем, например, у Чехова.

Разница между указанными двумя ипостасями абстрактного читателя — предполагаемым адресатом и идеальным реципиентом — тем важнее, чем своеобразнее идеология произведения, чем больше оно апеллирует к принятию не общепризнанного мышления.

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.

Дополнительная литература

1. Автор и текст: Сборник научных статей. СПб., 1996.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.

4. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

5. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1989.

Тема 5. Типы повествования в художественной литературе

Структура повествования во многом мотивируется **типом повествования**. Типы повествования в прозаических текстах представляют собой относительно устойчивые композиционно-речевые формы, связанные с определенной формой изложения. В их основе — система приемов и речевых средств, мотивированная единством выбранной автором точки зрения повествователя или персонажа, организующей весь текст, значительное его пространство или отдельные его фрагменты. «Типы повествования в больших эпических построениях вступают в разнообразные сочетания друг с другом, создавая сложную неоднородную систему ста». Объединение разных способов повествования в одном произведении обуславливает особый характер организации его лексико-грамматических средств, определяет чередование форм лица, корреляцию личных местоимений, «игру» времен, связанную с распределением видовременных форм в тексте, перемещение фокуса при употреблении дейктических слов, частиц, модальных слов и др.

В системе типов повествования четко противопоставлены друг другу две ядерные формы — **повествование от первого лица и повествование от**

третьего лица. Они различаются способом изложения, характером образа повествователя и, соответственно, особенностями проявления таких признаков, как субъективность / объективность, достоверность/недостоверность, ограничения изображаемого пространственно-временной точкой зрения повествователя/отсутствие этих ограничений. В произведениях, для которых характерно повествование от первого лица, повествователь, как правило, одновременно является действующим лицом и, таким образом, наряду с другими персонажами выступает одной из фигур изображаемого в произведении мира. Он рассказывает о том, что сам наблюдает, испытывает или же (реже) передает «право вести повествование» другому лицу.

Повествователь, рассказчик, нарратор

В современной теории повествования принято называть адресанта фиктивной нарраторской коммуникации нарратором. В русском литературоведении употребляются два различных термина — «повествователь» и «рассказчик». Их различие определяется по-разному, то по грамматической форме или, вернее, по критерию идентичности или неидентичности повествующей и повествуемой инстанции: «повествователь» излагает события «от третьего лица», «рассказчик» — «от первого», то по мере выявленности: «повествователь» — «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», «рассказчик» — «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст».

В общем научном словоупотреблении термин «повествователь» служит обозначению инстанции более или менее «объективной» с идеологической точки зрения,

безличной, стоящей близко к автору. Для того чтобы подчеркнуть эту близость, нередко используется составное понятие «автор-повествователь». В широком обиходе термин «повествователь» нередко смешивается с понятиями «автор» и «образ автора». Так, в самом распространенном в советскую эпоху справочнике по литературоведению «Словарь литературоведческих терминов» термины «образ повествователя» и «образ автора» даны как синонимы. Их общее значение определяется как «носитель авторской (т. е. не связанной с речью персонажа) речи в прозаическом произведении». Такое неразличение изображающего автора и изображаемого повествователя наблюдается в русском литературоведении и по сей день. Термин «повествователь» используется иногда как понятие функциональное, т. е. как обозначение носителя повествовательной функции. Это имеет место, например, в обобщающем труде Н.А. Кожевниковой «Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв.» (1994,3), где констатируется, что повествователем может быть автор или рассказчик. Это противоречит пониманию автора как всей художественной концепции, явленной в произведении.

Термин «рассказчик» чаще всего обозначает инстанцию более или менее «субъективную», личную, совпадающую с одним из персонажей или принадлежащую миру повествуемых событий. В отличие от стилистически нейтрального «повествователя» «рассказчик» характеризуется некоторым специфическим, маркированным языковым обликом.

Однако между полярными типами «объективного», безличного, стилистически нейтрального, близкого к авторской смысловой позиции «повествователя» и

«субъективного», личного, стилистически маркированного, занимающего специфическую оценочную позицию «рассказчика» простирается широкий диапазон переходных типов, четкое разграничение которых невозможно и вряд ли целесообразно. В свою очередь понятие «нарратор является сугубо функциональным, т.е. оно обозначает носителя функции повествования безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам и оказывается более предпочтительным для выявления непосредственной позиции повествующей инстанции.

Нарратор конституируется в тексте и воспринимается читателем не как абстрактная функция, а как субъект, неизбежно наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и языка. Как раз субъектность нарратора и обуславливает его притягательность в литературе. Нарратор может быть сконституирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые потаенные области сознания персонажей. Он может предстать и с подчеркнуто сниженной, по сравнению с абстрактным автором, компетентностью, например, в жанре сказа. Нарратор может быть едва уловимым, сливаясь с абстрактным автором. Но как бы объективен, безличен он ни был, нарратор всегда предстает как субъект, наделенный более или менее определенной точкой зрения, которая сказывается, по меньшей мере, в отборе тех или иных элементов из «событий» для повествуемой «истории».

Нарратор может быть также сконституирован непоследовательно, его образ может колебаться. Наглядный пример колеблющегося образа нарратора мы находим в романах «Братья Карамазовы» или «Бесы»

Ф.М. Достоевского. Чаще всего нарратор здесь выступает как вездесущая, всеведущая, заглядывающая в самую подноготную души персонажей безличная инстанция. Однако местами он превращается в ограниченного в своем знании хроникера, сообщающего, как на первый взгляд может показаться, много лишнего. В связи с таким колебанием различна и степень выявленное нарратора, присутствие которого то сильно чувствуется, то полностью забывается.

Эксплицитное и имплицитное изображение нарратора

Выделяются два основных способа изображения нарратора — эксплицитное и имплицитное. Эксплицитное изображение основывается на самопрезентации нарратора. Нарратор может называть свое имя, описывать себя как повествующее «я», рассказывать историю своей жизни, излагать образ своего мышления. Эксплицитное изображение, однако, не обязательно выражается в подробном самоописании. Уже само употребление местоимений и форм глагола первого лица представляет собой самоизображение, хотя и редуцированное. Если эксплицитное изображение является факультативным приемом, то имплицитное имеет фундаментальный, обязательный характер. Эксплицитное изображение там, где оно имеется, надстраивается над имплицитным и не может существовать без него.

Имплицитное изображение осуществляется с помощью симптомов, или индициальных знаков, повествовательного текста. Эти знаки основываются, как мы уже видели, на экспрессивной функции языка. В индициальном изображении нарратора участвуют все приемы построения повествования:

1. Подбор элементов (персонажей, ситуаций, действий, в их числе речей, мыслей и восприятий персонажей) из «событий» как нарративного материала для создания повествуемой истории.

2. Конкретизация, детализация подбираемых элементов.

3. Композиция повествовательного текста, т. е. составление и расположение подбираемых элементов в определенном порядке.

4. Языковая (лексическая и синтаксическая) презентация подбираемых элементов.

5. Оценка подбираемых элементов.

6. Размышления, комментарии и обобщения нарратора.

Имплицитный образ нарратора — это результат взаимодействия указанных шести приемов. Нарратор, таким образом, является конструктором, составленным из симптомов повествовательного текста. Собственно говоря, он является не кем иным, как носителем указываемых свойств. Релевантность этих приемов для изображения нарратора не одинакова в каждом произведении. В одних произведениях нарратор может изображаться преимущественно индексами в планах подбора, конкретизации и композиции элементов, в других он может быть представлен прежде всего стилистическими средствами, а в третьих его образ может основываться на его (эксплицитных или имплицитных) оценках, на его комментариях, размышлениях и т. п. Черты нарратора, указываемые индексами, также могут быть разными. Он может характеризоваться, например, в следующих отношениях:

1. Модус и характер повествования (устность или письменность, спонтанность или неспонтанность, разговорность или риторичность).

2. Нарративная компетентность (всеведение, способность к интроспекции в сознание героев, вездесущность или отсутствие таких способностей).

3. Социально-бытовой статус.

4. Географическое происхождение (присутствие региональных и диалектных признаков речи).

5. Образованность и умственный кругозор.

6. Мироззрение.

Нарратор может обладать ярко выраженными чертами индивидуальной личности. Но он может быть также безличным носителем какой-либо оценки, например, иронии по отношению к герою, и не быть наделенным какими-нибудь индивидуальными чертами.

Проблематику личности нарратора нужно отличать от проблематики его антропоморфности. Повествующая инстанция может быть личностной, но в то же время не быть человеком. Этот случай имеется, когда повествование ведется всеведущим и вездесущим нарратором, когда оно выходит за рамки определенной пространственной и временной точки зрения, ограниченной возможностями единичного человека. С другой стороны, нарратор может стоять «ниже» человека, быть животным. Классический пример повествующего животного — это «Золотой Осел» Апулея. Во этом тексте нарратор повествует в образе осла, в которого он был превращен в наказание за излишнее любопытство. Такие «звериные» нарраторы являются «ненадежными», неадекватно воспринимающими человеческую действительность только на первый взгляд. На самом деле повествующие животные — зоркие наблюдатели

человеческих нравов, служащие авторам орудием острашения (термин В. Шкловского). Например, в рассказе Л.Н. Толстого «Холстомер», где конь оказывается повествующей инстанцией, т.е. антропоморфным нарратором.

Повествовательный текст не может быть полностью свободным от симптомов. Поскольку текст неизбежно содержит индексы имплицитного изображения, хотя бы в самой редуцированной форме, то следует признать, что в каждом повествовательном произведении неизбежно присутствует нарратор.

Типология нарратора

В типологии, предложенной В. Шмидом, предлагаются следующие критерии и типы нарраторов в художественном повествовании:

Критерии	Типы нарратора
способ изображения	эксплицитный — имплицитный
диегетичность	диегетический — недиегетический
степень обрамления	первичный — вторичный — третичный
степень выявленности	сильно — слабо выявленный
личность	личный — безличный
антропоморфность	антропоморфный — неантропоморфный
гомогенность	единый — рассеянный
выражение оценки	объективный — субъективный
информированность	всеведущий — ограниченный по знанию

пространство	вездесущий — ограниченный по местонахождению
интроспекция	внутринаходимый — вненаходимый
профессиональность	профессиональный — непрофессиональный
надежность	ненадежный — надежный

По месту, которое нарратор занимает в системе обрамляющих и вставных историй, различаются первичного нарратора, т. е. повествователя обрамляющей истории, вторичного нарратора, повествователя вставной истории, третичного нарратора и т. д.

Примеры всех трех типов нарратора мы находим в «Станционном смотрителе» Пушкина. Первичный нарратор — это сентиментальный путешественник, который повествует о трех своих посещениях почтовой станции. Вторичный нарратор — станционный смотритель Самсон Вырин, рассказывающий путешественнику историю об увозе своей бедной дочери Дуни. Как третичные нарраторы выступают в рассказе Вырина немецкий лекарь, который рассказывает обманутому отцу о своем сговоре с Минским, и ящик, сообщающий о поведении Дуни, уехавшей с гусаром. Само собою разумеется, что прилагательные «первичный», «вторичный» и т. д. не означают никакой иерархической градации. Дело здесь исключительно в степени обрамления (нередко первичные нарраторы служат просто мотивировкой вставных истории, как например, в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре»).

Повествуемое в речи вторичного нарратора образует мир, который я предлагаю назвать цитируемый мир, так как эта речь фигурирует как цитата в речи первичного нарратора. Цитатность вторичных и всех

дальнейших вставных рассказов может быть актуализирована различными способами: стилистическим приближением вторичной речи к речи первичного нарратора, комментирующими вкраплениями последнего и, прежде всего, использованием первичным нарратором вторичного рассказа в своих целях.

Понятия экзегесиса и диегесиса.

Диегетический и экзегетический повествователь

Главным в определении типов нарратора является противопоставление **диегетического** и **недиегетического** нарратора. Эта дихотомия характеризует присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира — в плане повествуемой истории, или **диегесиса**, и в плане повествования, или **экзегесиса**. Диегетическим называется нарратор, который повествует о самом себе как о фигуре в диегесисе. Диегетический нарратор фигурирует в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегетический же нарратор повествует не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах. Его существование ограничивается планом повествования, экзегесисом. Диегетический нарратор распадается на две функционально различаемые инстанции — повествующее «я» и повествуемое «я», между тем как недиегетический нарратор фигурирует только в экзегесисе. Нарратор как повествующая инстанция остается вне рамок «внутреннего», вернее, повествуемого мира. В повествуемый мир входит только более раннее «повествуемое я» нарратора.

Грамматическая форма не должна лежать в основе типологии нарратора, поскольку любой рассказ ведется, собственно говоря, от первого лица, даже если

грамматическое лицо в тексте выражено не эксплицитно. Не наличие форм первого лица, а их функциональная отнесенность является различительным признаком: если «я» относится только к акту повествования, то нарратор является недиегетическим, если же «я» относится то к акту повествования, то к повествуемому миру — диегетическим.

Фиктивный читатель

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

Фиктивный адресат и фиктивный реципиент

Фиктивный читатель вторичного, вставного рассказа совпадает, как кажется, с одним из персонажей первичного, обрамляющего рассказа. Наррататор представляет собой лишь схему ожиданий и презумпций нарратора и никогда не идентичен с конкретным персонажем, выступающим в истории высшего уровня как реципиент.

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

Наррататор, также, как и нарратор, может изображаться двумя способами — эксплицитно и имплицитно. Эксплицитное изображение осуществляется с помощью грамматических форм второго лица или известных формул обращения, как «почтенный читатель», «любезный читатель», «просвещенный читатель» и т. п. Созданный таким путем образ читателя может наделяться более или менее конкретными чертами. Имплицитное изображение наррататора оперирует теми же индициальными знаками и основывается на той же экспрессивной функции, что и изображение нарратора. Вообще можно сказать, что изображение наррататора надстраивается над изображением нарратора, потому что первый является атрибутом последнего. Выявленность наррататора зависит от выявленности нарратора: чем более выявлен нарратор, тем сильнее он способен вызвать определенное представление об адресате. Однако само присутствие явного нарратора автоматически еще не подразумевает присутствие наррататора в той же степени явного, как и он сам.

В каждом нарративе имеется фиктивный читатель, поскольку индексы, указывающие на присутствие наррататора, как бы слабы они ни были, полностью никогда не исчезают. К отражаемым текстом свойствам нарратора принадлежит и его отношение к адресату. Для обозначения наррататора существенны два акта, характеризующие это отношение, — апелляция и ориентировка. Апелляция — это чаще всего имплицитно выраженный призыв к адресату занять определенную позицию по отношению к нарратору, к его рассказу, к повествуемому миру или отдельным его персонажам. Апелляция уже сама по себе является способом обозначения присутствия адресата. Из ее содержания

явствует, какие именно взгляды и позиции нарратор подразумевает в адресате, а какие он считает возможными. Апелляция в принципе никогда не становится нулевой, она существует и в высказываниях с преобладающей референтной функцией, хотя бы и в минимальной форме, подразумевающей такие апелляции, как «Знай, что...» или «Я хочу, чтоб ты знал, что...».

Под ориентировкой понимается такая установка нарратора на адресата, без которой не может существовать сколько-нибудь понятного сообщения. Ориентированность на адресата влияет на способ изложения и поэтому поддается реконструкции. Ориентировка относится, во-первых, к предполагаемым кодам и нормам (языковым, эпистемологическим, этическим, социальным и т. д.) адресата. Подразумеваемые нормы адресата нарратор может не разделять, но он не может не пользоваться понятным для адресата языком и должен учитывать объем его знаний. Таким образом, всякий нарратив содержит имплицитную информацию о том, какое представление имеет нарратор о компетентности и нормах своего адресата. Во-вторых, ориентировка заключается в предвосхищении поведения воображаемого реципиента. Нарратор может представлять себе адресата пассивным слушателем, послушным исполнителем своих директив или же активным собеседником, самостоятельно оценивающим повествуемое, задающим вопросы, выражающим сомнение и возражающим.

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.

3. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.

4. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994.

Дополнительная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. м., 1998.

3. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

4. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1989.

5. Падучева Е.В. Семантика нарратива // Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.

6. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.

Тема 6. Картина мира в художественном нарративе

Актуальное членение нарративного текста

Единицей актуального членения всякого сюжетного повествования служит эпизод, то есть участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц. Цепь таких эпизодов представляет собой нарративную артикуляцию повествователем диегетической цепи событий повествуемого мира.

Граница между двумя эпизодами в тексте может быть явлена словесным обозначением:

а) артикулирующего переноса в пространстве диегесиса;

б) артикулирующего перерыва во времени диегесиса;

в) появления или исчезновения в диегетическом поле повествования персонажа или единой группы персонажей.

Для образования нарративным актом нового эпизода достаточно одного из этих показателей, причем количественная протяженность пространственных переносов или временных разрывов не имеет значения.

Такого рода сегментация позволяет дать описание единства нарративной истории и ее дискурса, поскольку, с одной стороны, основывается на диегетической упорядоченности событийного ряда, а с другой стороны, выявляет последовательность артикулирующих этот ряд фрагментов, равнопротяженную тексту. При этом учитывается авторское разделение текста на фразы, а также, как правило, на абзацы и более крупные единицы формального членения.

Собственно нарратологическая сегментация на эпизоды – в противовес фабульно-диегетической и дискурсно-композиционной – предстает актуальным членением нарративного текста в его специфической модальности. Ведь само существо наррации состоит именно в том, что в отличие от идентификации она расчленяет объективную картину референтного высказыванию мира на его событийные фрагменты и одновременно стягивает эти фрагменты в коммуникативное единство высказывания, нанизывая их на нить повествования о макрособытии.

Основные свойства нарративной модальности говорения или письма суть свойства событийности, рассмотренные выше. Система эпизодов нарративного текста очевидно фрактальна и представляет собой не что иное, как реализация этих свойств, поскольку каждый такой эпизод оказывается порой редуцированной в том или ином отношении, порой превратной, но все же микромоделью полного макрособытия изложенной в тексте истории.

Именно эпизод – основная единица измерения (мера) нарративного текста. Не столько интрига, сколько таящая в основе своей интригу конфигурация эпизодов – этих сгустков актантно-хронотопической интенциональности любой истории – являет самую сущность нарративного дискурса.

Повествовательный акт, состоящий в организации текста как событийной цепи эпизодов (совсем не обязательно в хронологической последовательности), представляет собой наррацию в собственном или узком значении этого понятия. Но от этого нарративного «скелета» в общей структуре повествовательного текста неотделимы, с одной стороны, внесобытийные, констатируемые структуры «изображаемого мира» (который, согласно В. Шмиду, всегда шире «мира повествуемого»), а с другой – перформативные структуры дискурса, всегда направленного от одного сознания к другому сознанию.

Событийные изменения, протекающие от эпизода к эпизоду, не могут охватывать все без исключения семантические единицы текста. Они обнаруживают за собой некий неизменный фон: пространственно-временную картину универсума, в рамках которого повествуемые факты обретают статус события.

Рассказываемое событие необходимо нуждается в такого рода фоне, без чего его событийность не может быть актуализирована. Члени событийную динамику на эпизоды и связывая их в нарративную цепь, повествователь обнаруживает *некий ценностный кругозор*, который и оказывается семантическим универсумом текста. Это кругозор не фактического (писатель) и не фиктивного (нарратор), а «абстрактного» автора, являющегося «олицетворением интенциональности произведения».

Интерференция текста нарратора и текста персонажа

Повествовательный текст слагается из двух текстов, текста нарратора и текста персонажей. Если первый формируется в процессе повествования, то последний мыслится как существующий уже до повествовательного акта и только воспроизводимый в течение его. Интерференция ограничивается не отдельными словами или высказываниями, а касается целых текстов с их своеобразными мировоззрениями. Текст в том смысле, в котором он здесь понимается, охватывает не только воплощенные уже в языке фенотипные речи, внешние или внутренние, но также и генотипные, глубинные субъектные планы, проявляющиеся в мыслях, в восприятиях или же только в идеологической точке зрения. Поэтому интерференция текстов встречается и там, где персонаж не говорит и даже не думает, а только воспринимает и оценивает отдельные аспекты действительности.

На двустихийность повествовательного текста указывал уже Платон, характеризуя эпос как смешанный жанр, подразумевающий как собственно «повествование» (дигесис), так и «подражание» (мимесис).

В средневековье это различение жанров по признаку участия говорящих инстанций было развернуто в типологии жанров, которую предложил латинский грамматик Диомед (IV век н. э.). В своей «Грамматике» Диомед различает:

- 1) «подражающий жанр», где говорят только драматические фигуры «без вмешательства поэта»;
- 2) «повествующий жанр», где говорит один поэт;
- 3) «смешанный жанр», где говорят как поэт, так и изображаемые персонажи.

При всем кажущемся равноправии текста нарратора и текста персонажа нельзя упускать из виду, что эти тексты соединены в повествовательный текст «организующей силой» текста нарратора. Текст персонажа фигурирует в повествовательном тексте как цитата внутри текста, подбирающего его нарратора, как «речь в речи, высказывание в высказывании».

Включенность речи персонажа в повествовательный текст необязательно влечет за собой аутентичную, «объективную» передачу нарратором текста героев. Нарратор может изменять текст персонажа тем или другим образом, что становится очевидным, когда он передает одну и ту же речь дважды, но в разных выражениях или с разными акцентами, как это, например, происходит в романах Достоевского. Речи персонажей в строго выдержанном рассказе от субъективного нарратора приобретают стилистическую окраску, приспособленную к его речевому кругозору. Такая ассимиляция чужой речи к своему тексту происходит, как правило, в сказовом повествовании, где способность непрофессионального нарратора к аутентичной передаче чужой речи, тем более речи из другого социального мира, явно ограничена. Это сказывается, прежде всего, в пониженной передаче

«высокой» речи, когда неумелый нарратор старается передать книжный язык (на чем построен комизм многих рассказов Зощенко).

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

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

Вообще можно сказать, что, подбирая слова персонажа, нарратор пользуется чужим текстом в своих повествовательных целях. Речь персонажа, принимая нарративную роль, замещает в известной мере текст нарратора. Поэтому речи персонажей следует относить к повествовательному тексту. Все попытки исключить «прямые» речи и диалоги из повествовательного текста и

из круга предметов нарратологии оказываются несостоятельными.

Оппозиция текста нарратора и текста персонажа

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

В системе типов повествования четко противопоставлены друг другу две ядерные формы — повествование от первого лица и повествование от третьего лица. Они различаются способом изложения, характером образа повествователя и, соответственно, особенностями проявления таких признаков, как субъективность / объективность, достоверность / недостоверность, ограничения изображаемого пространственно-временной точкой зрения повествователя/отсутствие этих ограничений. В произведениях, для которых характерно повествование от первого лица, нарратор, как правило, одновременно является действующим лицом и, таким образом, наряду с другими персонажами выступает одной из фигур изображаемого в произведении мира. Он рассказывает о том, что сам наблюдает, испытывает или же (реже) передает «право вести повествование» другому лицу.

Для повествования от первого лица поэтому характерны высокая степень индивидуальности, субъективности изложения и одновременно

ограниченность изображаемого точкой зрения повествователя, его опытом и кругозором, как, например, в рассказе И.А. Бунина «Холодная осень», где рассказчица выделяет крупным планом только одно субъективно значимое для нее воспоминание и опускает целый ряд событий или максимально их «сгущает».

В произведениях, которые строятся как повествование от третьего лица, повествователь противопоставлен другим персонажам как фигура иного пространственно-временного плана, иного уровня. Он может выступать как объективный наблюдатель или всезнающий рассказчик, поэтому отличительными особенностями данного типа повествования является большая степень объективности, относительная полнота в передаче внутреннего мира других персонажей, в описании окружающей их жизни. Если в повествовании от первого лица устанавливается соотношение «речь рассказчика — речь персонажей», то в повествовании от третьего лица наблюдается подвижное соотношение «речь повествователя субъектно-речевой план героев».

Другие возможные противопоставления в системе типов повествования связаны с оппозицией «устное, социально-характерное – книжное». На этом основании выделяется **сказ**, предполагающий «стилизацию различных форм **устного бытового повествования**» и «возведение языковых элементов до символов языка». В качестве рассказчика выступает человек «нелитературный» (М. Бахтин)). Сказ противопоставляется другим типам повествования и связан с определенными формами построения текста, который предполагает **наличие слушателей**, и обладает сильными сильными жанрообразующими потенциями.

Третьим разграничительным признаком, способным служить основанием для классификации типов повествования, является признак субъективности/объективности, связанный с отражением в структуре повествования «голосов» и точек зрения персонажей. **Объективным** повествованием традиционно признается повествование, в котором доминирует авторская речь и господствующей является точка зрения повествователя, от него отграничивается **субъективизированное** повествование (повествование, включающее «голоса» персонажей, содержащее более или менее развернутый субъектно-речевой план других героев). Терминологические обозначения этих типов повествования не представляются нам удачными: «объективность» скорее связана с последовательной передачей точки зрения персонажа, чем с господством монологичного авторского слова, однако они закрепились в лингвопоэтике, и нет оснований ломать эту традицию.

История прозы — история развития субъектно-речевого плана персонажа и диалогизации авторской речи. Проявление репрезентируемой в прозе XX века «свободы» нарратора и героев реализуется в приемах несобственно-авторского повествования, в основе которого лежит словоупотребление персонажа, связанное с последовательным выражением его точки зрения. Этот тип повествования, наряду с субъективизированным повествованием, противопоставляется объективному повествованию и широко используется в современной прозе. Несобственно-авторское повествование долгое время существовало в виде отдельных вкраплений, передававших точку зрения второстепенных персонажей. В современной прозе несобственно-авторское повествование приобретает самостоятельность и

превращается в устойчивое средство передачи точки зрения центральных персонажей», например, в таких произведениях, как «Один день Ивана Денисовича» А.И.Солженицына или «Кысь» Т. Толстой.

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
3. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.
4. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994.

Дополнительная литература

1. Автор и текст: Сборник научных статей. СПб., 1996.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.
4. Падучева Е.В. Семантика нарратива // Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.
5. Тмарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.

2. Планы практических занятий

Практическое занятие № 1.

Традиции русского литературоведения в современной нарратологии

1. Базовые понятия современной теории повествования (наррация, нарратив, повествуемая история).

2. Сюжет и мотив как элементы повествования в понимании А.Н. Веселовского.

3. Специфика повествования в работах «русских формалистов» (В.Б. Шкловский, Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум).

4. Теория происхождения наррации в концепции О.М. Фрейденберг.

5. Нарратология и теоретическое наследие М.М. Бахтина.

6. Нарратология и структуральная поэтика Ю.М. Лотмана.

Практическое задание: составить краткие тезисы по каждому вопросу плана семинарского занятия.

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

2. Баршт К.А. Русское литературоведение XX века Учебное пособие: В 2-х частях. СПб., 1997.

Дополнительная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
4. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2005.
5. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983.
6. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.
7. Фрейденберг О.М. Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998.

Практическое занятие № 2.

«Точка зрения» как центральная нарратологическая категория

1. Категория «точки зрения» в современном литературоведении.
2. Модель «точки зрения» в работах Ж. Женетта, Б.О. Кормана, Б.А. Успенского, В. Шмида.
3. Планы проявления «точки зрения» в структуре повествования: пространственный, временной, психологический, идеологический, языковой.
4. Взаимодействие «точек зрения» повествователя и персонажей как основа композиционного строения художественного текста.
5. Понятия «кругозора и «окружения» (М.М. Бахтин).
6. «Точка зрения» как основа художественной аксиологии и источник смолообразования.

Практическое задание: выделить «точки зрения» повествователя и персонажей, охарактеризовать планы их проявления, способы взаимодействия и ценностно-смысловое значение в структурно-семантической организации повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель».

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.
3. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.

Дополнительная литература

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. м., 1998.
2. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
4. Баршт К.А., Чевтаев А.А. «Точка зрения» в художественном тексте (о нарратологических ресурсах концепции М. М. Бахтина) // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN). – № 3. – Autumn, 2006. – http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06_barsht_chevtaev.html

Практическое занятие № 3.

Событие в повествовательной структуре художественного текста

1. Проблема определения события в современной теории повествования (Ю.М. Лотман, В. Шмид, В.И. Тюпа, Н.Д. Тамарченко).
2. Событийность художественного текста и ее условия.
3. Критерии событийности.

4. Событие и повествуемая история.
5. Соотношение категории события и эпизода как актуального членения повествовательной структуры.
6. Категория события по отношению к сюжетно-фабульной организации текста.
7. Событие и «точка зрения», их взаимодействие в художественном повествовании.
8. Внешние и внутренние события повествования.

Практическое задание: проанализировать событийный ряд, указать критерии событийности, произвести разделение текста на эпизоды, соотнести каждое событие с «точкой зрения» нарратора и / или героя, сформулировать выводы о смыслопорождающем значении событийного ряда в повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет».

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2000.
3. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
4. Тамарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Семиотика. М., 1999.

Дополнительная литература

1. Бальбуров Э.А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. Вып. 5.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

3. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 1. Таллинн, 1992.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
5. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск, 2001.
6. Тмарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.
7. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2005.
8. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Практическое занятие № 4.

Проблема автора в современной нарратологии

1. Концепции автора в теоретическом литературоведении («образ автора», «концептированный автор», «смерть автора»).
2. Конкретный (биографический) автор и «абстрактный автор», специфика их взаимосвязей.
3. «Абстрактный автор» как повествовательная инстанция.
4. Индексы присутствия автора в художественном тексте.
5. «Абстрактный автор» и «абстрактный читатель».

Практическое задание: охарактеризовать «абстрактного автора», определить индексы его присутствия, реконструировать «абстрактного читателя» в рассказах Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и А.П. Чехова «Дом с мезонином».

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1989.

Дополнительная литература

1. Автор и текст: Сборник научных статей. СПб., 1996.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.
4. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.

Практическое занятие № 5.

Типы повествования в художественной литературе

1. Типы повествования от 1-го и от 3-го лица.
2. Проблема обозначения повествующей инстанции: повествователь, рассказчик, нарратор.

3. Эксплицитное и имплицитное изображение нарратора.
4. Типология нарратора в современной теории повествования.
5. Понятия диегетического и недиегетического нарратора.
6. Способы выражения позиции нарратора в повествовательном тексте.
7. Особенности сказовой манеры повествования.

Практическое задание: охарактеризуйте нарратора в соответствии с существующими критериями его свойств в следующих произведениях: А.П. Чехов «Хамелеон», И.А. Бунин «Чистый понедельник», рассказе М.М. Зощенко «Аристократка».

Основная литература

1. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
2. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
3. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.
4. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994.

Дополнительная литература

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. м., 1998.
2. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

3. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1989.

4. Падучева Е.В. Семантика нарратива // Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.

5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.

Практическое занятие № 6.

Картина мира в художественном нарративе

1. Понятие художественной картины мира.
2. Свойства художественного времени и пространства.
3. Пространственная и временная организация повествования. Понятие хронотопа.
4. Мир персонажей в структуре повествовательного текста.
5. Ценностный кругозор повествователя и героя.
6. Повествование как механизм смыслопорождения в структуре художественного текста.

Практическое задание: описать пространственно-временную организацию текста и систему персонажей в повествовательной структуре новеллы И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско».

Основная литература

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.
2. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
3. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.

Дополнительная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000.
3. Тмарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.
4. Флоренский П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.

3. Методические рекомендации и задания для самостоятельной работы студентов

3.1. Методические рекомендации к подготовке к лекционным занятиям

Лекция является традиционным видом учебных занятий, наиболее эффективно и системно организующим и презентующим учебный материал. Прямой контакт с аудиторией, позволяющий преподавателю следить за процессом усвоения знаний и оперативно реагировать на сигналы о трудностях, возникающих на этом пути, позволяет говорить о ведущей роли лекционных занятий в деле освоения дисциплины. Лекция является не просто вербализацией того или иного раздела: она формирует теоретический фундамент, без которого невозможно будет построение здания знания мировой литературы и искусства, требующего от студентов не только усвоения аудиторного материала, но и самостоятельной работы. Пропуск лекций разрушает целостность восприятия не только того или иного раздела, но и всего курса.

Современная лекционная форма занятий ориентирована на рекомендации и требования Болонской Конвенции, требующей от студентов активного участия в учебном процессе. При таком подходе главной задачей для студентов становится понимание сущности рассматриваемых явлений в их взаимосвязи, логики рассуждений преподавателя, размышления вместе с ним над затронутыми проблемными вопросами, формирование собственного мнения по поводу изучаемых явлений, поиск аргументов для защиты своей точки зрения, соотнесение новой информации с полученной ранее. Поощряются вопросы студентов по изучаемым темам, уточнения непонятых положений. Кроме того, студент должен уметь

быстро и четко конспектировать излагаемый на лекции материал, уметь выделывать ключевые слова, отделять главное от второстепенного. Главное требование к конспекту – запись должна быть систематической, логически связной; его план должен соответствовать плану лекции, основное внимание в пунктах которого следует уделить выводам и рекомендациям.

3.2. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

При самостоятельном изучении курса обучающийся должен иметь представление об имеющихся источниках информации по данной дисциплине, а также уметь пользоваться полученной информацией в виде лекционного курса по данной дисциплине и методических рекомендаций по написанию контрольной работы.

По каждой теме данного курса студенту необходимо воспользоваться не только рекомендуемой базовой и основной литературой, но и дополнительной, а также Интернет-ресурсами.

При самостоятельном изучении тем дисциплины необходимо обратить внимание на вопросы по каждой теме, которые вынесены в состав вопросов к зачету. При подготовке к зачету, в процессе изучения лекционного материала, а также дополнительной литературы надо обратить внимание на формирование четких ответов на поставленные вопросы, а также более детально подойти к рассмотрению вопросов в контрольной работе.

После изучения вопросов по темам данной дисциплины и написания контрольной работы, студенту необходимо обобщить свои знания по данному курсу и подготовиться к зачету.

3.3. Методические рекомендации по составлению конспектов научных работ

В процессе изучения данной дисциплины студенты должны подготовить конспекты ряда основополагающих научных и учебных работ, знание и понимание сущности которых является обязательным условием профессиональной компетенции филолога

Сроки представления конспектов определяются планом семинарских занятий, на которых обсуждаются теоретические вопросы, освещенные в конспектируемом источнике.

Помимо являющегося обязательным конспектирования указанных литературоведческих трудов, студентам рекомендуется при изучении каждой конкретной темы курса составлять конспекты учебных и научных работ, представленных в списках литературы к теоретическим и семинарским занятиям. Для студентов, пропускающих занятия, конспектирование источников по соответствующим темам носит обязательный характер.

Конспектирование является процессом осмысленной переработки и письменной фиксации информации, в виде краткого изложения основного содержания какого-либо текста. Результат составления конспекта – запись, которая позволит студенту немедленно или через какое-то время с необходимой полнотой восстановить полученную информацию. Конспект носит индивидуальный характер, так как рассчитан на его автора и, прежде всего, должен быть понятен составителю. Вместе с тем это обстоятельство не может оправдывать искажения информации, представленной в источнике. Соответственно, правильное составление конспекта оказывается возможным только в случае адекватного понимания смысла конспектируемой работы.

При составлении конспекта необходимо решить следующие задачи:

- 1) понять общую композицию текста (определить вступление, основную часть, заключение);
- 2) обнаружить логические связи текста, понять систему изложения автором информации в целом, а также ход развития каждой отдельной мысли;
- 3) выявить «ключевые» мысли, на которых базируется все содержание конспектируемой работы;
- 4) определить детализирующую информацию;
- 5) лаконично сформулировать основную информацию, не перенося на письмо все целиком и дословно.

В любом научном тексте содержится информация двух видов: основная и вспомогательная. Основной является информация, имеющая наиболее существенное значение для раскрытия содержания темы или вопроса. К ней относятся: определения научных (в данном случае литературоведческих) понятий и категорий, формулировки теоретических принципов и закономерностей. Назначение вспомогательной информации позволяет читателю точнее понять и усвоить предлагаемый материал. К этому типу информации относятся разного рода комментарии, описание действия теоретических положений в частных случаях.

При конспектировании основную информацию следует записывать максимально полно, а вспомогательную – кратко (или вообще не фиксировать). Сущностью составления конспекта является переработка основной информации в целях ее обобщения и сокращения, поэтому наиболее эффективным способом ее представления будут тезисы, выводы, отдельные заголовки, изложение основных результатов.

Способы конспектирования:

– тезисы – кратко сформулированные основные мысли, положения изучаемого материала. Тезисы лаконично выражают суть источника, дают возможность раскрыть содержание;

– линейно-последовательная запись текста, предполагающая: сдвиг текста конспекта по горизонтали / по вертикали; выделение цветом, иным шрифтом или подчеркиванием наиболее значимых слов; заключение в рамку главной информации;

– способ «вопросов - ответов», при котором страница разделяется на две части: в левой части самостоятельно формулирует вопросы или проблемы, затронутые в конспектируемом тексте, а в правой – на них даются ответы.

При составлении конспекта обязательно указываются выходные данные источника: автор, название работы, место и год издания.

3.4. Методические рекомендации к подготовке доклада

Доклад как форма освоения изучаемого материала требует глубокого знания первоисточников, умения связывать их теоретические положения с современностью, проводить анализ изучаемого материала, делать практические выводы, находить темы для возможных дискуссий. Учебный доклад является частным случаем научного доклада, составляемого с исследовательской целью: выборка информации по исследуемой теме из некоторого текстуального материала.

В отличие от научного доклада, традиционно выступающего частью исследовательского процесса, характеризующегося большей или меньшей новационностью (получение нового знания), учебный

доклад не ориентирован на новационность, последующее использование его научной общественностью, но выступает самостоятельным произведением, выполняемым преимущественно с тренинговой целью: формирует научно-текстуальную грамотность, развивает логико-конструктивную способность мышления, его скорость, информационную базу у студента. В связи с этим учебный доклад призван четко решать стоящую перед ним задачу: раскрытие темы доклада через изложение основных идей, тезисов, сюжетов обсуждаемых текстов.

Требования, предъявляемые к докладу

Оформление доклада

Ориентировочный объем доклада – 5-6 страниц (10 минут устного выступления). Объем доклада – не самоцель, но воплощение успешно выполненной работы, т. е. полноценно раскрытой темы доклада. Учитывая затруднительность освоения объемных текстов в современной действительности при интенсивном разрастании требующей усвоения информации и ускорения темпа жизни, студенту не следует "гнаться за объемом" составляемого им доклада, прибегать к обширным описаниям, но имеет смысл стремиться к тщательной "фильтрации", компактизации, иерархизации своих мыслей с последующим их кратким, емким изложением, к цитированию наиболее значимых, информативных фрагментов изучаемых текстов.

Тема доклада

Работа над докладом начинается с выбора студентом темы – тезиса, который должен быть раскрыт («развернут») содержанием доклада.

Для того чтобы тема доклада не воспринималась формальной, студенту имеет смысл в процессе освоения

материала курса найти в нем моменты, вызывающие у него наибольший интерес, связать с ними тему своего доклада.

При выборе темы возможны два варианта:

1) выбор темы из заданного перечня тем для самостоятельного освоения;

2) самостоятельный выбор темы: в этом случае студенту следует согласовать тему с преподавателем.

Структура доклада складывается из состава и композиции его текста.

Состав текста доклада включает в себя четыре типа текста:

1) изложение содержания изучаемого материала с высокой степенью общности, синтезирующее отвечающее теме доклада содержание различных текстуальных источников согласно его общему пониманию, автором доклада;

2) пересказ, конспектирование (последовательное "сжатие") текста (части текста) некоторого источника;

3) цитирование (содержательное "фотографирование") относительно небольшого фрагмента текста какого-либо источника;

4) библиографирование (формальное описание, "фотографирование") используемых текстуальных источников.

К различным типам текста доклада предъявляются различные требования.

Язык текста первого и второго типов должен быть в своей основе научным и лишь по мере необходимости может прибегать к образно-метафорическим средствам.

После каждого из участков текста второго типа (законченный пересказ некоторого источника) необходимо в квадратных скобках приводить библиографическую ссылку на пересказываемый источник, состоящую из

указания на источник, номера, под которым этот источник располагается в списке использованной при написании доклада литературы, а также указания на пересказываемую часть текста (номера страниц, глав, разделов, томов и др.): например: [см. об этом: 1, с. 20-25] или: [согласно: 2, т. 3, гл. 5].

Текст третьего и четвертого типов должен выстраиваться по строго определенным правилам: 1) текст цитат закавычивается, приводится дословно согласно цитируемому источнику; 2) после каждой цитаты в квадратных скобках приводится ссылка на цитируемый источник, состоящая из номера, под которым этот источник располагается в списке использованной при написании реферата литературы, а также указания на номер страницы цитируемой части текста (это относится и к приводимым в реферате схемам, таблицам, копирующим схемы и таблицы из тех или иных источников): например: [1, с. 20] или: [2, с. 5-6] – если цитируемый фрагмент текста переходит со страницы на страницу.

3.5. Контрольные вопросы по темам курса

Тема 1. Нарратология как отрасль современного литературоведения

1. Как понимаются наррация и нарратив в современном литературоведении?
2. В чем проявляется различие классического и структуралистского понимания нарративности художественного текста?
3. Какие идеи русского литературоведения XX века оказали существенное влияние на формирование современной нарратологии?

4. Объясните различие между нарративными и ненарративными художественными текстами? В чем состоит различие между повествовательными и миметическими нарративами?

5. Как соотносятся мимесис и художественный вымысел в повествовательной структуре текста?

6. В чем состоит сущность понятия «фикциональность»? Какими признаками характеризуются фикциональные тексты?

Тема 2. «Точка зрения» как центральная нарратологическая категория

1. Категория «точки зрения» в современной нарратологии, ее функции.

2. Виды «фокализации» в нарратологической концепции Ж. Женетта.

3. В каких планах может проявляться «точка зрения» повествователя или героя?

4. В чем состоит значение идеологического плана «точки зрения» в художественном повествовании?

5. Какими художественными средствами могут быть выражены пространственный и временной планы «точки зрения» повествователя или героя?

6. Способы взаимодействия нарраториальной и персонажной «точек зрения» в композиционном строении повествовательного текста

Тема 3. Событие в повествовательной структуре художественного текста

1. Что является событием в структуре повествовательного текста? Как понимается данная категория в работах современных нарратологов (Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпы, В. Шмида)?

2. Каковы условия возникновения художественной событийности?

3. Какие критерии событийности выделяются в современной теории повествования?

4. Что такое эпизод? Какими параметрами он обладает?

5. В чем состоит различие между сюжетом и фабулой?

6. Что такое внутреннее (ментальное) событие?

Тема 4. Повествовательные инстанции.

Автор в структуре повествования

1. Что представляет собой модель коммуникации в повествовательном тексте? Укажите, какие уровни ее составляют.

2. Что в современной нарратологии называется повествовательной инстанцией?

3. Что включается в понятие «абстрактного автора»? В чем состоит отличие «абстрактного автора» от автора биографического (конкретного)?

4. В чем заключается отличие категории «абстрактного автора» от традиционного понятия «образа автора»?

5. Каким образом «абстрактный автор» проявляется в структуре повествовательного текста?

6. В каких формах может проявляться «абстрактный читатель»? Назовите их отличительные особенности.

Тема 5. Типы повествования в художественной литературе

1. Укажите классические типы повествования.

2. В чем заключается различие понятий «повествователь», «рассказчик», «нарратор»?

3. Что такое диегетический и экзегетический планы повествовательного текста? Как они связаны с выражением позиции нарратора в структуре текста?

4. Какие критерии и типы нарратора выделяются в современной нарратологии?

5. В чем состоит различие между эксплицитным и имплицитным изображением повествователя в тексте? Назовите приемы его имплицитного изображения.

6. Как в художественном нарративе может быть представлен фиктивный читатель (нарратор)?

Тема 6. Картина мира в художественном нарративе

1. Понятие «хронотоп», его типы.

2. Особенности пространства и времени в повествовательной структуре текста. Как пространство и время соотносятся с категориями события и «точки зрения»?

3. Что такое интерференция текста нарратора и текста персонажа?

4. Назовите способы организации высказывания персонажей в повествовательном тексте? В чем состоит специфика каждого из них?

5. Что такое несобственно-авторское повествование?

6. Что понимается под «ценностным кругозором» повествователя?

3.6. Контрольный тест

1.	Согласно классическому определению Ж. Женетта, наррация – это: А) порождающий повествовательный акт; Б) повествуемая история; В) форма повествования.	
2.	Понятие «концептированного автора» в научный обиход было введено: А) В.В. Виноградовым; Б) М.М. Бахтиным; В) Б.О. Корманом.	
3.	Одним из ключевых признаков художественного повествования является: А) отсутствие какой-либо описательности; Б) фикциональность; В) включение в высказывание «чужой» речи.	
4.	Исходное для современной нарратологии понимание события как «перемещения персонажа через границу семантического поля» сформулировано: А) Ю.М. Лотманом в рамках структурно-семиотического подхода к художественному тексту; Б) Р. Бартом в постструктуралистской	

	<p>концепции «смерти автора»;</p> <p>В) Б.В. Томашевским в рамках формального метода.</p>	
5.	<p>«Абстрактный автор» как повествовательная инстанция обозначает:</p> <p>А) биографического автора и концепцию его произведения;</p> <p>Б) позиции повествующих субъектов;</p> <p>В) все элементы структурно-семантической организации текста в их концептуальной целостности.</p>	
6.	<p>Релевантность повествуемого события предполагает:</p> <p>А) необратимость происходящих изменений;</p> <p>Б) неожиданность происходящих изменений для его участников;</p> <p>В) ценностную значимость изменения для его участников.</p>	
7.	<p>Качествами «всеведения» и «вездесущности» по отношению к повествуемому миру характеризуется:</p> <p>А) диегетический нарратор, участвующий в повествуемой истории;</p> <p>Б) диегетический нарратор, не принимающий участия в событиях повествования;</p>	

	В) экзегетический нарратор.	
8.	<p>Диегесис – это:</p> <p>А) повествуемый мир нарративном тексте;</p> <p>Б) повествовательный акт;</p> <p>В) художественное подражание.</p>	
9.	<p>Единицей актуального членения повествовательного высказывания является:</p> <p>А) событие;</p> <p>Б) эпизод;</p> <p>В) переключение «точки зрения».</p>	
10.	<p>Особенности эмоционального состояния и поведения повествователя или героя в художественном нарративе реализуются:</p> <p>А) в идеологическом плане его «точки зрения»;</p> <p>Б) в психологическом плане его «точки зрения»;</p> <p>В) в конфигурации эпизодов, участником которых он является.</p>	
11.	<p><i>«Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его, по направлению гулянья, что-то большое, черное и услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. В душе у меня всё время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это</i></p>	

	<p><i>была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка»</i> (Л.Н. Толстой «После бала»). В данном фрагменте повествовательный акт организован «точкой зрения»:</p> <p>А) диегетического нарратора;</p> <p>Б) экзегетического повествователя;</p> <p>В) персонажа.</p>	
12.	<p>Понятие фабулы характеризует:</p> <p>А) композиционное расположение событий в художественном тексте;</p> <p>Б) временную последовательность и причинно-следственную связь событий в художественном повествовании;</p> <p>В) цепь эпизодов, повествуемых с какой-либо одной повествовательной перспективы.</p>	
13.	<p>Сказ как форма повествования предполагает:</p> <p>А) стилизацию повествования под устный бытовой рассказ;</p> <p>Б) усиление идеологического плана «точки зрения» повествователя;</p> <p>В) вненаходимость повествователя по отношению к повествуемому миру.</p>	
14.	<p>Ведущим элементом повествовательной структуры с позиций В. Шмида и Б.А. Успенского является:</p>	

	<p>А) событие;</p> <p>Б) «точка зрения»;</p> <p>В) персонаж.</p>	
15.	<p>Событие в художественном нарративе характеризуется обязательным единством:</p> <p>А) референтного и коммуникативного параметров высказывания;</p> <p>Б) временных и пространственных характеристик происходящего;</p> <p>В) «точек зрения» нарратора и персонажа.</p>	
16.	<p>Модель коммуникации в художественном повествовании состоит из:</p> <p>А) двух уровней;</p> <p>Б) трех уровней;</p> <p>В) четырех уровней.</p>	
17.	<p>Термином «нарратор» в современной теории повествования обозначается:</p> <p>А) конкретный читатель, воспринимающий художественный текст;</p> <p>Б) персонаж, к которому обращена реплика другого персонажа;</p> <p>В) фиктивный читатель, которому адресован рассказ повествователя.</p>	
18.	<p>Грамматическим выражением позиции экзегетического повествователя в</p>	

	<p>художественном тексте являются:</p> <p>А) глагольные и местоименные формы 1-го лица;</p> <p>Б) глагольные и местоименные формы 2-го лица;</p> <p>В) глагольные и местоименные формы 3-го лица.</p>	
19.	<p>Термином «хронотоп», введенным в научный обиход М.М. Бахтиным, обозначается:</p> <p>А) единство художественного времени и пространства;</p> <p>Б) особая структура повествования;</p> <p>В) композиционная связность текста.</p>	
20.	<p>Словоупотребление нарратора, последовательно выражающее «точку зрения» персонажа в процессе повествовательного акта, называется:</p> <p>А) внутренним монологом;</p> <p>Б) несобственно-авторским повествованием;</p> <p>В) косвенной речью.</p>	

3.7. Итоговая контрольная работа

Нарратологический анализ художественного текста

Проанализировать произведение художественной литературы по следующей схеме:

1. Определить тип повествования (от 1-го или от 3-го лица).

2. Определить тип нарратора в соответствии со следующими критериями: способ изображения, диегетичность, степень обрамления, степень выявленности, личностность, выражение оценки, информированность, пространственное положение, интроспекция, надежность. Каждый критерий подтверждается конкретными примерами из текста анализируемого произведения. Если в структуре повествования обнаруживаются несколько повествователей, то необходимо проанализировать признаки каждого из них.

3. Произвести членение текста на эпизоды. Каждому эпизоду дать условное название, отражающее тематику изображаемого мира.

4. Определить, какие события составляют сюжет рассматриваемого текста. Соотнести их с эпизодами (одно событие изображено в одном эпизоде; одно событие изображено в нескольких эпизодах, несколько событий изображено в одном эпизоде). Сделать вывод о смысловом наполнении такой организации событийного ряда. При наличии внешней нарративной структуры, обрамляющей основное повествование, указать ее смыслопорождающую функцию.

5. Указать, для кого из персонажей повествуемой истории, изменения, изображаемые в диегетическом плане текста, получают событийный статус. Определить, как это

связано с предшествующими событиями и с содержанием произведения в целом.

6. В соответствии с методикой анализа «точки зрения» в каждом эпизоде охарактеризовать планы реализации «точки зрения» (пространственный, временной, психологический, идеологический, языковой). В случае несовпадения языкового плана с любыми другими, определить способ интерференции текста персонажа и текста нарратора (косвенная речь, несобственно-прямая речь). Обозначить моменты переключения с одной «точки зрения» на другую. Сделать вывод о смысле подобного строения композиции текста.

7. Проанализировать специфику пространственной и временной организации повествования. Определить параметры художественного пространства и времени.

8. Обозначить индексы присутствия «абстрактного автора». Сформулировать, какова художественная концепция данного нарративного текста.

9. Составить модель «абстрактного читателя»; указать, какие элементы повествования оказываются ключевыми для воссоздания предполагаемого адресата и идеального реципиента.

10. Исходя из всех рассмотренных параметров повествовательной структуры, сделать общий вывод о смысле анализируемого текста.

Список художественных текстов для анализа в итоговой контрольной работе

- Пушкин А.С. «Метель»
- Гоголь Н.В. «Портрет»
- Тургенев И.С. «Ася»
- Достоевский Ф.М. «Белые ночи»

- Толстой Л.Н. «Отец Сергей»
- Чехов А.П. «Крыжовник»
- Куприн А.И. «Олеся»
- Бунин И.А. «Натали»
- Горький М. «Челкаш»
- Замятин Е.И. «Мамай»
- Платонов А.П. «Фро»
- Зоценко М.М. «Баня»
- Маканин В.С. «Кавказский пленный»

По согласованию с преподавателем возможен выбор другого произведения.

4. Перечень вопросов к зачету

1. Нарратология как отрасль современного литературоведения.
2. Нарратология и структурно-семиотический подход к изучению художественного текста.
3. Традиции русского литературоведения в современной нарратологии (А.Н. Веселовский, русский формализм, М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг).
4. Понятие наррации и нарратива.
5. Мимесис и художественный вымысел.
6. Понятие фикциональности и фиктивного мира.
7. Категория «точки зрения» в современном литературоведении.
8. «Фокализация», ее виды.
9. Модель «точки зрения» в работах Б.О. Кормана, Б.А. Успенского, В. Шмида.
10. Пространственный и временной планы «точки зрения».
11. Психологический план «точки зрения».
12. Идеологический план «точки зрения».
13. Языковой (фразеологический) план «точки зрения».
14. «Точка зрения» нарратора и персонажа, принципы их взаимодействия.
15. Событие как повествовательная категория.
16. Событие и повествуемая история.
17. Условия и критерии событийности.
18. Фабула и сюжет в структуре художественного повествования.
19. Внешние и внутренние события.
20. Коммуникативные уровни повествовательного текста.
21. Повествовательные инстанции.
22. Категория автора в современной нарратологии.

23. «Абстрактный» автор как повествовательная инстанция.
24. «Абстрактный» читатель, его ипостаси.
25. Типы повествования.
26. Соотношение понятий «повествователь», «рассказчик», «нарратор».
27. Типология нарратора в современной теории повествования.
28. Нарратор как фиктивный читатель.
29. Интерференция текста нарратора и текста персонажа.
30. Способы организации высказывания персонажей в повествовательном тексте.

5. Темы докладов

1. Традиции русского литературоведения в современной нарратологии
2. Нарратология и теоретическое наследие М.М. Бахтина.
3. Нарратология и структуральная поэтика Ю.М. Лотмана.
4. Понятие «фокализации» в концепции Ж. Женетта
5. Категория «точки зрения» в современном литературоведении.
6. Модель «точки зрения» в работах Б.О. Кормана, Б.А. Успенского, В. Шмида.
7. Пространственный и временной планы «точки зрения».
8. Коммуникативные уровни повествовательного текста.
9. Типы повествования.
10. Категория события в современной нарратологии
11. Проблема определения события в современной теории повествования
12. «Абстрактный» автор как повествовательная инстанция.
13. «Абстрактный» читатель, его ипостаси
14. Соотношение понятий «повествователь», «рассказчик», «нарратор».
15. Типология нарратора в современной теории повествования.

6. Литература

Основная литература

1. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
2. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1999.
3. Шмид В. Нарратология. М., 2008.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Любое издание.

Дополнительная литература

1. Автор и текст: Сборник научных статей. СПб., 1996.
2. Бальбуров Э.А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий // Критика и семиотика. Новосибирск, 2002. Вып. 5.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
6. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.
7. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.
8. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. м., 1998.
9. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. М., 1994.
10. Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

11. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
12. Литературно-энциклопедический словарь. М., 2000.
13. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т. 1. Таллинн, 1992.
14. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1989.
15. Падучева Е.В. Семантика нарратива // Падучева Е.В. Семантические исследования. М., 1996.
16. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск, 2001.
17. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.
18. Тamarченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Семиотика. М., 1999.
19. Тamarченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.
20. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тamarченко. М., 2002.
21. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2005.
22. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2000.
23. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Содержание

Введение	3
1. Тематическое содержание курса	5
2. Планы практических занятий	72
3. Методические рекомендации и занятия для самостоятельной работы студентов	81
3.1 Методические рекомендации к подготовке к лекционным занятиям	81
3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов	82
3.3 Методические рекомендации по составлению конспектов научных работ	83
3.4 Методические рекомендации к подготовке доклада	85
3.5 Контрольные вопросы по темам курса	88
3.6 Контрольный текст	92
3.7 Итоговая контрольная работа	98
4. Перечень вопросов к зачету	101
5. Темы докладов	103
6. Литература	104

Учебное издание

Чевтаев Аркадий Александрович,
кандидат филологических наук

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Учебно-методическое пособие

Печатается в авторской редакции.

Подписано в печать 05.04.2021. Формат 60×90 1/16.
Гарнитура Times New Roman.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 6,75.
Тираж 15 экз. Заказ № 1065.
РГГМУ, 192007, Санкт-Петербург, Воронежская, 79.