ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Т.Л. Рыбальченко

ОБРАЗНЫЙ МИР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И АСПЕКТЫ ЕГО АНАЛИЗА

Издательство Томского университета
2012

УДК 882
ББК Ш 401
Р 93

Рассмотрено и утверждено на заседании кафедры
истории русской литературы XX века Томского государственного университета
20 сентября 2011 года (протокол № 8)

Рыбальченко Т.Л.

Р 93 Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа: Учебно-методическое пособие / Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 130 с.

ISBN 978-5-7511-2054-2

Содержит основные понятия, обозначающие образные элементы словесного художественного произведения и приёмы их связи; краткое изложение основных подходов к анализу образной структуры; образцы и алгоритмы анализа; задания и вопросы для самостоятельного анализа художественного произведения.

Для студентов-филологов, изучающих поэтику художественного произведения в семинарах, в курсах «Теория литературы» и «Введение в литературоведение», а также для студентов специальности «Художественное творчество».

УДК 882
ББК Ш 401

ISBN 978-5-7511-2054-2 © Т.Л. Рыбальченко, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Предварение 4
Часть 1. Художественное произведение. Поэтика 6
Часть 2. Образ и образность 24
Часть 3. Внутренний мир художественного произведения 42
Часть 4. Художественное пространство 50
Часть 5. Художественное время 59
Часть 6. Композиция 77
Часть 7. Сюжет как образ события и как повествование о событии 93
I. Сюжет, фабула, история, событие 93
II. Сюжетостроение. Элементы сюжета 101
III. Сюжет как организация повествования 115
План занятий 129

ПРЕДВАРЕНИЕ

Пособие «Образный мир художественного произведения и аспекты его анализа» предлагает студентам-филологам и студентам, обучающимся основам словесного художественного творчества, необходимый минимум инструментария и техник литературоведческого анализа для самостоятельной интерпретации образного мира художественного произведения как особой образной системы, требующего прочтения и истолкования. В пособии собраны основные положения о структуре внутреннего мира словесного художественного произведения; кратко изложены общепринятые научные концепции организации образной системы в целостный мирообраз, что должно быть усвоено не только как язык науки, но и как основа для самостоятельного выявления семантики образного текста. Пособие продолжает методические рекомендации по анализу художественного текста, понятого как художественная речь (Художественный текст и его прочтение. – Томск, 2010), и обращено к образному слою, архитектонике художественного произведения.

Все части пособия включают следующие разделы:

1) определение литературоведческих понятий, обозначающих элементы образного слоя словесного художественного произведения;

2) функции и содержательность основных элементов внутреннего мира художественного произведения;

3) приёмы связи (композиционные, мотивные и/или сюжетные) элементов между собой и парадигматические связи элементов;

4) абстрактные схемы и возможные алгоритмы анализа художественного произведения на разных уровнях образного мира;

5) примеры возможных аспектов анализа (не образцы!);

6) вопросы, обращающие внимание на главные теоретические и методические проблемы;

7) задания, предполагающие как самостоятельный анализ названного художественного произведения, так и творческую работу по созданию экспериментального варианта художественного произведения или деформации известного произведения внесением новых элементов или новых приёмов организации;

8) основная литература по разным аспектам теории словесного художественного произведения.

Предполагается, что методическое пособие поможет сформировать как научные компетенции студентов (умение истолковать многозначную образную (иносказательную) систему в художественном произведении), так и творческие компетенции (возможность использования компонентов и приёмов их соединения при создании художественного мира, выраженного словесно). Последовательность работы в практическом семинаре предложена в графике занятий. Вопросы по темам могут быть использованы при оценке знакомства студентов с предложенной научной литературой (минимум обязательных для самостоятельного изучения и конспектирования работ выделен жирным шрифтом). Задание по каждой теме выбирается самим студентом, выполняется самостоятельно в виде письменной работы, которая является материалом для оценки компетенций студента.

Соответственно ожиданиям от пособия автор предлагает не собственную методологию анализа, опирающуюся на оригинальную теоретическую концепцию, не изложение всех концепций структуры художественного произведения, не историю развития научных концепции, а излагает наиболее распространённые (и принятые автором пособия) концепции, систематизируя и схематизируя их для трансляции теории и методики литературоведческого анализа студентам-филологам и для приобретения навыков отрефлексированного творчества у студентов специальности «Литературное творчество».

1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ПОЭТИКА

I. Словесное художественное произведение – зафиксированное в тексте (устной или письменной речи) высказывание художника о бытии, выражение-изображение внешней и внутренней, отражённой и воображённой реальности для воплощения мироощущения художника как личности и как человека. Конкретнее: **образный мир, создаваемый в сознании читателя посредством речи.**

Текст и художественное произведение не одно и то же. Словесный текст (речь или её письменная форма) – «один из компонентов художественного произведения» (Ю. Лотман). В художественном тексте языковые средства сами по себе фиксируют внеязыковую действительность, **выражают конкретные значения** вещей, явлений, состояний, идей. Помимо этого, они имеют **образопорождающую функцию**, служат средством создания художественных образов, тождественных реалиям и явлениям действительности или метафорически замещающих их. Образы реалий (вещественных и невещественных) в художественном произведении создают целостный мирообраз, даже при изображении *части* эмпирической реальности система образов создаёт представление о целом мире. Можно говорить, что образы, чувственные представления вещей, явлений, состояний осознаются как знаки, заместители образов сознания (воспоминаний, психологических состояний, рождающихся в реальной жизни, то есть художественные образы имеют семиотическую природу, замещают реальные представления о мире. Поэтому образную систему художественного произведения тоже можно назвать текстом, хотя этот текст опосредован языком, лишён собственного способа материализации (телепатического, например). В образном «тексте» образы выполняют функцию знаков реальности (подлинной или воображённой), а их связи не просто отражают внетекстовые связи образно представимых объектов, но создают собственные внутренние многозначные связи, порождают многослойную семантику как составляющих образов-элементов, так и всего мирообраза.

Структура словесного художественного произведения
Двухслойность и многоуровневость

В литературоведении существуют разные представления о структуре, т. е. законах строения художественного произведения: дихотомическая (форма и содержание), трёхуровневая (внешняя форма, внутренняя форма, содержание – А. Потебня), многоуровневая (звучащая речь, значение речи, изображённые предметы, их связь в целостный образ – Р. Ингарден). Мы акцентируем два критерия: способ развёртывания художественного произведения во времени и строение целого завершённого образа.

Двухмерность литературного произведения: 1) временная последовательность, «горизонталь» речи, 2) парадигматические связи, «вертикаль» смыслов. «В одном измерении мы имеем дело с последовательностью сменяющих друг друга фаз – частей произведения, а во втором – с множеством совместно выступающих разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев»). <...> а) то или иное языково-звуковое образование, в первую очередь звучание слова; б) значение слова, или смысл <...> предложения; в) то, о чем говорится в произведении, предмет, изображенный в нем или в его части; и, наконец, г) тот или иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения. <...> "представленные" в произведении "предметами" <...> также связаны друг с другом и складываются в более или менее спаянное целое, безусловно, благодаря тому, что обозначаются связанными друг с другом предложениями. Целое это мы называем предметным слоем, или изображенным в произведении миром» (Р. Ингарден).

Художественное произведение как словесно-образная система

А. Словесное художественное произведение **двухслойно**: словесный и образный слои, неразрывно связанные, обладают каждый своей собственной организацией. Словесный текст, смысл которого может быть прочитан в отвлечении от образной семантики («дождь идёт») организован по своим фонетическим, грамматическим, лексическим, синтаксическим законам, которым следует и нехудожественный текст. Образная система, порождаемая речью, имеет свои способы отношений образов-знаков, не связанные с прямым значением слов и с реальными связями отображаемых реалий. Оба слоя – материальный (речевой) и нематериальный, но чувственно ощутимый (образный) – это артефакт, создание художника (поэтому оба они составляют художественное «произведение»).

Б. Будучи созданием художника, художественное произведение имеет собственную **структуру** (лат. *structure* – строение, порядок) – *законы* внутренних связей элементов целого. Закон **системы** (гр. *σύστημα* – сочетание) – устойчивые принципы взаимосвязи частей, элементов, составляющих целое. Структура наделяет элементы различными функциями, связывающими каждый элемент с элементами не только своего уровня, но и с другими уровнями связей. Так, звук может быть только звуком на фонетическом уровне речи, может быть словом на лексическом уровне («ай»), может быть грамматической формой («слез*ай*»); на синтаксическом уровне звуковые повторы создают ритм речи и т.д.

Структура устанавливает не только «горизонтальные» (последовательные связи) элементы, но и «вертикальные», парадигматические, иерархические связи, т. е. использование элемента на разных уровнях связей и связь каждого элемента не только с рядом стоящими элементами, но и с целым, с художественным произведением как единством высказывания. В словесном художественном образе процессуальность развёртывания образа связана с многоуровневостью.

1. **Процессуальность** предполагает, что в *словесном тексте* происходит наращивание смысла не путём прибавления значений слов и фраз, а расширением сферы смысла. Каждый новый языковой знак оказывается в семантическом поле предыдущего и корректирует общий смысл высказывания, меняя значение всех предыдущих знаков, при этом сам знак обретает каждый раз дополнительные смыслы, меняя своё денотативное значение. Можно представить этот процесс не в образе цепочки (A+B+C…), а в образе разрастающегося шара или разворачивающейся спирали: A+B=A'B'↔A'B'+C=A"B"C'↔A"B"C'+D=A'"B'"C"D'…

В образном слое художественного произведения также последовательные связи образов, их возникновение и смена создают не простое прибавление (сложение) смыслов, но наращивание, объёмное разрастание. В какой-то мере значение последовательных связей устанавливается композицией, однако композиция создаёт, прежде всего, итоговое соотношение образов в *статике* завершённого художественного произведения. В современном литературоведении истолкование процесса развёртывания конкретной системы образов (вещей, событий, состояний) берёт на себя нарративный анализ, исследование повествования как всей полноты воспроизведения сюжета (см. раздел «Наррация»).

2. **Многоуровневость** художественного произведения проявляется также в двух его слоях. Словесный (речевой) слой текста организован по законам языка, определяя связь фонетического, морфологического,

грамматического, лексического, синтаксического уровней высказывания. Образный слой художественного произведения также организован по законам иерархических и парадигматических связей, когда отдельный частный образ имеет разные функции на разных уровнях связи: деталь (уровень конкретно представимого), образ (уровень чувственно представимого), мирообраз (уровень концептуально-символический). В образном слое художественного произведения, в свою очередь, возникает переход с а) уровня **конкретной изобразительности** (**микрообразов**) на б) уровень **целостных образов,** т. е. образов цельных, завершённых проявлений жизни, феноменов реальности в их отношениях с конкретным окружением (человек или животное, или вещь в пространственных. временн`ых, этических, социальных и пр. отношениях); далее образ цельного проявления действительности (или множества цельных образов жизни) становится метафорой универсального бытия, угадываемого за образами фрагмента жизни, это в) **уровень мирообраза, или макро́бразный уровень**. Уровень предметной изобразительности создаётся речевыми средствами; уровень образного целого создаётся сюжетными и композиционными связями конкретных образов и деталей; уровень макрообразов переводит образно представимое в сферу общих понятий концептов, ментальности, выражаемых образами-символами, образами-концептами, переживаемым общим смыслом (пафосом) мироообраза – мироощущением.

Связь разных слоев и уровней художественного произведения понятно демонстрирует модель В. Тюпы. Он выделяет 6 уровней художественного произведения как 6 этапов перехода психической реальности автора в материальность художественного произведения, в речь: ситуация – сюжет – деталь – голос – композиция – ритм. Общая психологическая **ситуация**, переживаемая эстетически как восприятие мира в целом, как мироощущение, воплощается в образе более определённых интенций, побуждений, воображаемых по отношению к более определённым проявлениям внешнего мира, к действительности – это **коллизия** (сюжет как со-бытие́). Затем в сознании художника происходит конкретизация коллизии, обстоятельств и субъектов, индивидуализация их свойств и отношений – **детализация**. Конкретизированное представление о реальности получает воплощение в речи, в потоке названий реалий и явлений – **голос**. Поток речи организуется в процессе организации, выстраивания называемых реалий и явлений, в организации субъектов высказывания – **композиция**. Возникает особым образом организованная речь, воспринимаемая в соответствующем замыслу порядке, создающем образы в той последовательности и связи, какие создало воображение художника, –

ритм (в широком смысле, не только ритм речи). Так материальность речи переходит на уровень чувственно представимого, а затем на уровень идеально осознаваемого и всё же чувственно переживаемого (эстетического целого).

Схематически переход от одного уровня художественного произведения можно представить как уход и возвращение от общего к конкретному (стрелка ↓) и, наоборот, от материального к духовному (знак ↓↓): ритм – композиция – голос – детализация – коллизия – ситуация.

Уровни обобщения	Образная сфера	Связи на одном уровне	Речевая сфера
Уровень универсального	**Ситуация**	↔	**Ритм**
	↓ ↑↑		↑ ↓↓
Уровень образно представимого	**Коллизия (сюжет)**	↔	**Композиция**
	↓ ↑↑		↑ ↓↓
Уровень конкретного	**Детализация**	↔	**Голос**

Если понятие *словесность* акцентирует роль слова, особого материала для создания художественного произведения, то понятие *художественная* словесность акцентирует не особенности речи, но особый статус *образного* мира как мира вымышленного, *иносказательно* (многозначно) высказывающегося о предполагаемой реальности.

Иносказательность достигается не использованием тропов, а тем, что образы замещают реалии. Вымышленность и знаковость образов в художественном произведении осознаётся и автором, и читателем, это обязательная конвенция, без которой либо читатель избирает неверный код для понимания, либо автор фальсифицирует факт. Игра образами в сознании автора не сводится ни к развлечению, ни к поучению, это способ косвенной интерпретации мира, даже если его объективная реальность проблематична. Мы уходим от процесса генезиса художественного творения, не сводя его к последовательной смене довербальных ощущений-мыслей, к довербальным образам и к их словесному выражению. Эта последовательность может иметь и обратную направленность, и разнонаправленность. (Психический процесс рождения речи, как и дискурса словесного художественного произведения, описан В. Рудневым). Художественный

вымысел проявляется не только в создании фантастических, не имеющих соответствия образов, но и в выстраивании новых связей между образами, представляющими реальность.

Вот почему важно исследование образного слоя художественного произведения, который можно назвать образным «текстом», то есть семиотической системой (материализованной с помощью словесного текста).

Художественное словесное произведение обладает:

1) **ограниченностью** и завершённостью, неизменностью (необходимое свойство любого текста, нарушаемое в современном искусстве – см. *гипертекст*), придающей ему смысловую завершённость, не сводимую к однозначности. Возможность интерпретации многозначных компонентов художественного произведения делает его смысл неисчерпаемым;

2) **телеологичностью** (гр. *τέλειος* – заключительный и *логос* – учение) – целесообразностью, целеполаганием творческого замысла и целостностью: каждый элемент имеет значение, раскрывающее (и раскрывающееся) не только связью с другими компонентами, но общим значением всей художественной системы, общим смыслом образной (и лексической) системы;

3) **организованностью**, иерархичностью: каждый элемент выполняет различные функции на разных уровнях образной системы (сюжетном, композиционном, тематическом и пр.). Поэтому в художественном произведении нет «лишних» элементов, а интерпретация требует учёта всех формальных элементов для постижения смысла целого. Смысл целого определяет значение каждого из элементов, но и каждый элемент может не только дополнить, но и изменить смысл целого. Телеологичность (целенаправленность) художественного мира создаёт семантическое поле, в котором конкретизируется (преодолевает неопределённость) или символизируется (наделяется общей семантикой целого) каждый образ и каждый приём.

Только целостный анализ образного мира художественного произведения позволит выявить структурные связи, приблизиться к смыслу художественного произведения как высказыванию о целом мире. При анализе художественного произведения возможно: 1) исследование отдельного образного элемента в целом произведении; 2) исследование какой-либо частной связи образов (мотив, мир вещей, топосы, диалоги персонажей, субъекты изображения, образы-эмблемы); 3) исследование одного из уровней образного мира художественного произведения (сюжет, композиция); 4) исследование пространственно-временного континуума художественного произведения.

Особый уровень образного мира художественного произведения составляет ассоциативный уровень (лат. *associo* – объединяю), уровень образов, представление о которых намеренно вызвано автором при изображении конкретных образов в художественном произведении. Ассоциативный план дополняет внутренний мир художественного произведения образами как действительной реальности, так и образами других произведений искусства. Ассоциации могут быть спровоцированы словесно, цитатой (интертекстуальность) или отсылкой к чужому тексту, но может быть спровоцирована бытованием словесного образа, вызывающего воспоминания об известном образе (по принципу сходства, реже – противоположности).

2. Поэтика (гр. *poietike* – поэтическое искусство) – 1) совокупность художественно-эстетических и стилистических качеств произведения искусства; 2) – **наука о строении литературных произведений**. **Теоретическая** (общая структурная) поэтика исследует законы построения (структуру) и функции элементов художественного произведения; **описательная** поэтика – строение конкретных произведений; **историческая** поэтика изучает происхождение и развитие художественных средств словесного искусства.

Поэтика направлена, прежде всего, на образный слой словесного художественного произведения, тогда как стилистика исследует законы языкового построения: художественные речь и текст. В отличие от поэтики **риторика** исследует законы построения нехудожественной речи (Б. Томашевский).

Языковой слой текста нами будет исследоваться только в функции, во-первых, образопорождения: создания системы образов (микрообразов – деталей и подробностей; макрообразов – антропоморфных, зооморфных, вещественных, психических; мирообразов – пространственно-временных континиумов); во-вторых, в функции проявления субъекта изображения, «точки зрения» на образный мир.

В таком случае поэтика в нашем толковании предстанет как организация внутреннего образного мира словесного художественного произведения: а) уровни образной системы: субъектно-объектные связи; модальности изображённого; б) способы связи образов: статической (композиция) и динамической (сюжет). Мы оставляем в стороне словесный и идейно-эстетический уровень словесного художественного произведения (сферу идей, тематическую структуру, пафос и пр.), уделяя внимание лишь образной структуре художественного произведения, его «внутренней форме». В пособии внимание обращено к теоретическим аспектам

поэтики, лишь в некоторых случаях даётся исторический экскурс для выявления генетической содержательности образных форм и приёмов. Определяя общие принципах организации внутреннего мира словесного художественного произведения, мы не описываем известные конструктивные типы поэтики (жанровые и родовые поэтики). Исследование различий законов формообразования в лирике, эпосе, драме, а также анализ закрепившихся в художественной словесности жанровых форм будут на следующем этапе изучения поэтики.

Литература[1]

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.

Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Гадамер Х.-Г. Онтология произведения искусства и её герменевтическое значение // Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – Ч. 1. Гл. 2.

Гаспаров М. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). – М.: Советская энциклопедия, 1987.

Гиршман М. Литературное произведение // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 9.

Есин А. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 1998. Раздел «Художественное произведение и его свойства».

Иванов Вяч. Вс. Поэтика // КЛЭ. Т. 5.

Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностр. лит-ра, 1962.

Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970 (и др.).

Потебня А. Теоретическая поэтика // Потебня А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.

Романова Г. Практика анализа литературного произведения (Русская классика): Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 2006.

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Аграф, 2000. – Гл. 1 и 4.

Тамарченко Н. Теоретическая поэтика. Введение в курс: Учеб. пособие. – М.: РГГУ, 2006.

Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-пресс, 1996.

Торшин А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 2006. – Гл. 1.

Тюпа В. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. – Красноярск, 1987. – Гл. 5. Литературное произведение как эстетический феномен.

Тюпа В. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. – Т. 1.

[1] Выделены полужирным обязательные для чтения работы.

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – Ч. 4, разд. 12.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.

Хализев В. Теория литературы. – М.: Высшая школа. 1999 (и др.). Гл. 1, разд. 1.

Введение в литературоведение. Хрестоматия / Под ред. П. Николаева и А. Эсалнек. 4-е изд. М.: Высш. школа, 2006. Разд. 3 «Литературное произведение».

ВОПРОСЫ

1. В чём различие понятий «художественное произведение» и «текст»?

2. В чём различие понятий «целостность» и «системность» художественного произведения?

3. Как соотносятся понятия «образ», «форма», «материал»?

4. В чём заключается переход формы в содержание и каковы уровни образного мира словесного художественного произведения?

5. В чём различие теоретической, исторической и описательной поэтики?

ЗАДАНИЯ

1. Сравните определение понятий «текст» и «художественное произведение» в работах Р. Барта, Р. Уэллека и О. Уоррена, Х.-Г. Гадамера, М. Бахтина.

2. Сопоставьте определение понятия «поэтика» А. Потебни, Б. Томашевского, Н. Тамарченко и С. Бройтмана («Теория литературы»: в 2 т.).

3. Сравните речевой и образный слои художественного произведения в стихотворениях Г. Айги и Л. Губанова:

Г. Айги

И: ЗАСЫПАЯ: ЛЕС
и загораживая –
рукою
губами!.. –
о тайная
(где-то в тумане) –
с зевами
дышащими:
слегка – драгоценность:
в сердечности – словно на волю отпущенной!.. –
из грусти
что много –
(далёко

в тумане) –
жемчужиной той что лишь только понятие –
самая грусть
1967

Айги Г. Стихи разных лет. М.: Сов. писатель, 1992. Цит. по: http://www.vavilon.ru/texts/aigi6-1.html#1

Леонид Губанов
ОСЕНЬ (акварель)

В простоволосые дворы
Приходишь ты, слепая осень,
И зубоскалят топоры,
Что все поэты на износе,
Что спят полотна без крыльца,
Квартиросъемщиками – тени,
И на субботе нет лица,
Когда читают понедельник.
О, Русь, монашенка, услышь,
Прошамкал благовест на радость,
И вяжут лебеди узлы,
Забыв про августину святость.
А за пощечиной плетня
Гудят колокола беды.
Все вишни пишут под меня
И ты!
1964

Цит. по: Губанов Л. «Я сослан к Музе на галеры…» М., 2003.

4. Можно ли обнаружить знаки художественного и нехудожественного текстов в двух фрагментах:

М. Шишкин «Венерин волос»

И прах будет призван, и ему будет сказано:
“Верни то, что тебе не принадлежит;
яви то, что ты сохранял до времени”.
Ибо словом был создан мир,
и словом воскреснем.
Откровение Варуха, сына Нерии. 4, XLII.

У Дария и Парисатиды было два сына, старший Артаксеркс и младший Кир.

Интервью начинаются в восемь утра. Все еще сонные, помятые, угрюмые – и служащие, и переводчики, и полицейские, и беженцы. Вернее, беженцем еще нужно стать. А пока они только GS. Здесь так называют этих людей. Gesuchsteller [претендующий на предоставление убежища].

Вводят. Имя. Фамилия. Дата рождения. Губастый. Весь в прыщах. Явно старше шестнадцати.

Вопрос: Опишите кратко причины, по которым вы просите о предоставлении убежища в Швейцарии.

Ответ: Я жил в детдоме с десяти лет. Меня насиловал наш директор. Я сбежал. На стоянке познакомился с шоферами, которые гоняют фуры за границу. Один меня вывез.

Вопрос: Почему вы не обратились в милицию с заявлением на вашего директора?

Ответ: Они бы меня убили.

Вопрос: Кто они?

Ответ: Да они там все заодно. Наш директор брал в машину меня, еще одного пацана, двух девчонок и отвозил на дачу. Не его дачу, а чью-то, не знаю. И вот там собирались все они, все их начальство, и начальник милиции тоже. Они напивались и нас тоже заставляли пить. Потом разбирали нас по комнатам. Большая дача.

Вопрос: Вы назвали все причины, по которым просите о предоставлении убежища?

Ответ: Да.

Вопрос: Опишите путь вашего следования. Из какой страны и где вы пересекли границу Швейцарии?

Ответ: Не знаю. Я ехал в фуре, меня заставили коробками. Дали две пластмассовые бутылки: одну с водой, другую для мочи, и выпускали только ночью. Меня высадили прямо здесь за углом, даже не знаю, как город называется, и сказали, куда идти, чтобы сдаться.

Вопрос: Занимались ли вы политической или религиозной деятельностью?

Ответ: Нет.

Вопрос: Находились ли под судом или следствием?

Ответ: Нет.

Вопрос: Подавали ли вы заявление о предоставлении убежища в других странах?

Ответ: Нет.

Вопрос: У вас есть юридический представитель в Швейцарии?

Ответ: Нет.

Вопрос: Вы согласны на проведение экспертизы для определения вашего возраста по костной ткани?

Ответ: Что?

В перерыве можно выпить кофе в комнате для переводчиков. Эта сторона выходит окнами на стройку – возводят новое здание для центра приема беженцев.

Белый пластмассовый стаканчик то и дело вспыхивает прямо в руках, да и вся комната озаряется отблесками сварки – сварщик устроился прямо под окном.

Никого нет, можно десять минут спокойно почитать.

Итак, у Дария и Парисатиды было два сына, старший Артаксеркс и младший Кир. Когда Дарий захворал и почувствовал приближение смерти, он потребовал к себе обоих сыновей. Старший сын находился тогда при нем, а за Киром Дарий послал в ту область, над которой он поставил его сатрапом.

Страницы книги тоже вспыхивают в отблесках сварки. Больно читать – после каждой вспышки страница чернеет.

Закроешь глаза – и веки тоже прошибает насквозь.

В дверь заглядывает Петер. Herr Fischer. Вершитель судеб. Подмигивает, мол, пора. И его тоже озаряет вспышка – как от фотоаппарата. Так и останется запечатленным с одним прищуренным глазом.

Вопрос: Вы понимаете переводчика?
Ответ: Да.
Вопрос: Ваша фамилия?
Ответ: ***.
Вопрос: Имя?
Ответ: ***.
Вопрос: Сколько вам лет?
Ответ: Шестнадцать.
Вопрос: У вас есть паспорт или другой документ, удостоверяющий вашу личность?
Ответ: Нет.
Вопрос: У вас должно быть свидетельство о рождении. Где оно?
Ответ: Сгорело. Все сгорело. Наш дом сожгли.
Вопрос: Как зовут вашего отца?
Ответ: *** ***. Он давно умер, я его совсем не помню.
Вопрос: Причина смерти отца?
Ответ: Не знаю. Он много болел. Пил.
Вопрос: Назовите имя, фамилию и девичью фамилию вашей матери.
Ответ: ***. Девичьей фамилии я не знаю. Ее убили.
Вопрос: Кто убил вашу мать, когда, при каких обстоятельствах?
Ответ: Чеченцы.
Вопрос: Когда?
Ответ: Вот этим летом, в августе.
Вопрос: Какого числа?
Ответ: Не помню точно. Кажется девятнадцатого, а может, двадцатого. Я не помню.
Вопрос: Как ее убили?
Ответ: Застрелили.
Вопрос: Назовите ваше последнее место жительства до выезда.
Ответ: ***. Это маленькая деревня рядом с Шали.
Вопрос: Назовите точный адрес: улицу, номер дома.
Ответ: Там нет адреса, просто одна улица и наш дом. Его больше нет. Сожгли. Да и от деревни ничего не осталось.
Вопрос: У вас есть родственники в России? Братья? Сестры?
Ответ: Был брат. Старший. Его убили.
Вопрос: Кто убил вашего брата, когда, при каких обстоятельствах?
Ответ: Чеченцы. Тогда же. Их убили вместе.
Вопрос: Другие родственники в России?
Ответ: Никого больше нет.
Вопрос: У вас есть родственники в третьих странах?

Ответ: Нет.

Вопрос: В Швейцарии?

Ответ: Нет.

Вопрос: Ваша национальная принадлежность?

Ответ: Русский.

Вопрос: Вероисповедание?

Ответ: Что?

Вопрос: Религия?

Ответ: Верующий.

Вопрос: Православный?

Ответ: Да. Я просто не понял.

Вопрос: Опишите кратко причины, по которым вы просите о предоставлении убежища в Швейцарии.

Ответ: К нам все время приходили чеченцы и говорили, чтобы брат шел с ними в горы воевать против русских. Иначе убьют. Мать его прятала. Я в тот день возвращался домой и услышал из открытого окна крики. Я спрятался в кустах у сарая и видел, как в комнате чеченец бил брата прикладом. Там их было несколько, и все с автоматами. Я брата не видел – он уже лежал на полу. Тогда мать бросилась на них с ножом. Кухонный ножик, которым мы чистили картошку. Один из них отпихнул ее к стене, приставил ей калаш к голове и выстрелил. Потом они вышли, облили дом бензином из канистры и подожгли. Они стояли кругом и смотрели, как горит. Брат был еще жив, я слышал, как он кричал. Я боялся, что они меня увидят и тоже убьют.

Вопрос: Не молчите, рассказывайте, что было потом.

Ответ: Потом они ушли. А я сидел там до темноты. Не знал, что делать и куда идти. Потом пошел к русскому посту на дороге в Шали. Я думал, что солдаты мне как-то помогут. Но они сами боятся всех и стали меня прогонять. Я им хотел объяснить, что случилось, а они стреляли в воздух, чтобы я уходил. Тогда я провел ночь на улице в каком-то разрушенном доме. А потом стал пробираться в Россию. А оттуда сюда. Я не хочу там жить.

Вопрос: Вы назвали все причины, по которым просите о предоставлении убежища?

Ответ: Да.

Вопрос: Опишите путь вашего следования. Через какие страны вы ехали и каким видом транспорта?

Ответ: По-разному. На электричках, поездах. Через Белоруссию, Польшу, Германию.

Вопрос: У вас были средства на покупку билетов?

Ответ: Откуда? Так ездил. Бегал от контролеров. В Белоруссии меня поймали и сбросили на ходу с поезда. Хорошо еще, медленно ехали, и был откос. Удачно упал, ничего не сломал. Только распорол кожу на ноге о битое стекло. Вот здесь. На вокзале ночевал, и какая-то женщина мне дала пластырь.

Вопрос: Какие документы вы предъявляли при пересечении границ?

Ответ: Никакие. Пешком ночью шел.

Вопрос: Где и каким образом вы пересекли границу Швейцарии?

Ответ: Здесь в этом, как его...

Вопрос: Кройцлинген.

Ответ: Да. Просто прошел мимо полиции. Они только машины проверяют.
Вопрос: На какие средства вы поддерживали ваше существование?
Ответ: Ни на какие.
Вопрос: Что это значит? Вы воровали?
Ответ: По-разному. Иногда да. А что делать? Есть-то хочется.
Вопрос: Занимались ли вы политической или религиозной деятельностью?
Ответ: Нет.
Вопрос: Находились ли под судом или следствием?
Ответ: Нет.
Вопрос: Подавали ли вы заявление о предоставлении убежища в других странах?
Ответ: Нет.
Вопрос: У вас есть юридический представитель в Швейцарии?
Ответ: Нет.

Пока принтер распечатывает протокол, все молчат.

Парень ковыряет черные обгрызенные ногти. От его куртки и грязных джинсов пахнет куревом и мочой.

Петер, откинувшись назад, покачиваясь на стуле, смотрит за окно. Там птицы обгоняют самолет.

Рисую в блокноте крестики, квадратики, делю их диагональными линиями на треугольники, закрашиваю так, чтобы получился рельефный орнамент.

На стенах кругом фотографии – вершитель судеб помешан на рыбалке. Вот на Аляске держит рыбину за жабры, а там что-то карибское с большим крюком, торчащим из огромной глотки.

У меня над головой – карта мира. Вся утыкана булавками с разноцветными головками. С черными впились в Африку, с желтыми – торчат из Азии. Белые головки – Балканы, Белоруссия, Украина, Молдавия, Россия, Кавказ. После этого интервью добавится еще одна.

Иглотерапия.

Принтер замирает и моргает красным – кончилась бумага.

Цит. по: Знамя. 2005. №4.

Суд над Иосифом Бродским. Запись Фриды Вигдоровой.

Заседание суда Дзержинского района города Ленинграда. Судья – Савельева. 18. 2.1964 г.

Первый суд.

Судья: Чем вы занимаетесь?

Бродский: Пишу стихи. Перевожу. Я полагаю...

Судья: Никаких «я полагаю». Стойте как следует! Не прислоняйтесь к стенам! Смотрите на суд! Отвечайте суду как следует! (Мне). Сейчас же прекратите записывать! А то – выведу из зала. (Бродскому): У вас есть постоянная работа?

Бродский: Я думал, что это постоянная работа.

Судья: Отвечайте точно!

Бродский: Я писал стихи. Я думал, что они будут напечатаны. Я полагаю...

Судья: Нас не интересует «я полагаю». Отвечайте, почему вы не работали?

Бродский: Я работал. Я писал стихи.

Судья: Нас это не интересует. Нас интересует, с каким учреждением вы были связаны.

Бродский: У меня были договоры с издательством.

Судья: У вас договоров достаточно, чтобы прокормиться? Перечислите: какие, от какого числа, на какую сумму?

Бродский: Точно не помню. Все договоры у моего адвоката.

Судья: Я спрашиваю вас.

Бродский: В Москве вышли две книги с моими переводами... (перечисляет).

Судья: Ваш трудовой стаж?

Бродский: Примерно...

Судья: Нас не интересует «примерно»!

Бродский: Пять лет.

Судья: Где вы работали?

Бродский: На заводе. В геологических партиях...

Судья: Сколько вы работали на заводе?

Бродский: Год.

Судья: Кем?

Бродский: Фрезеровщиком.

Судья: А вообще какая ваша специальность?

Бродский: Поэт. Поэт-переводчик.

Судья: А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?

Бродский: Никто. (Без вызова). А кто причислил меня к роду человеческому?

Судья: А вы учились этому?

Бродский: Чему?

Судья: Чтобы быть поэтом? Не пытались кончить Вуз, где готовят... где учат...

Бродский: Я не думал, что это дается образованием.

Судья: А чем же?

Бродский: Я думаю, это... (растерянно)... от Бога...

Судья: У вас есть ходатайства к суду?

Бродский: Я хотел бы знать, за что меня арестовали.

Судья: Это вопрос, а не ходатайство.

Бродский: Тогда у меня ходатайства нет.

Судья: Есть вопросы у защиты?

Защитник: Есть. Гражданин Бродский, ваш заработок вы вносите в семью?

Бродский: Да.

Защитник: Ваши родители тоже зарабатывают?

Бродский: Они пенсионеры.

Защитник: Вы живете одной семьей?

Бродский: Да.

Защитник: Следовательно, ваши средства вносились в семейный бюджет?

Судья: Вы не задаете вопросы, а обобщаете. Вы помогаете ему отвечать. Не обобщайте, а спрашивайте.

Защитник: Вы находитесь на учете в психиатрическом диспансере?

Бродский: Да.

Защитник: Проходили ли вы стационарное лечение?

Бродский: Да, с конца декабря 63-го года по 5 января этого года в больнице имени Кащенко, в Москве.

Защитник: Не считаете ли вы, что ваша болезнь мешала вам подолгу работать на одном месте?

Бродский: Может быть. Наверно. Впрочем, не знаю. Нет, не знаю.

Защитник: Вы переводили стихи для сборника кубинских поэтов?

Бродский: Да.

Защитник: Вы переводили испанские романсеро?

Бродский: Да.

Защитник: Вы были связаны с переводческой секцией Союза писателей?

Бродский: Да.

Защитник: Прошу суд приобщить к делу характеристику бюро секции переводчиков... Список опубликованных стихотворений... Копии договоров... Телеграмму: «Просим ускорить подписание договора» (Перечисляет). И я прошу направить гражданина Бродского на медицинское освидетельствование для заключения о состоянии здоровья и о том, препятствовало ли оно регулярной работе. <…>

Суд удаляется на совещание. А потом возвращается, и судья зачитывает постановление:

Направить на судебно-психиатрическую экспертизу, перед которой поставить вопрос, страдает ли Бродский каким-нибудь психическим заболеванием и препятствует ли это заболевание направлению Бродского в отдаленные местности для принудительного труда. Учитывая, что из истории болезни видно, что Бродский уклонялся от госпитализации, предложить отделению милиции № 18 доставить его для прохождения судебно-психиатрической экспертизы.

Судья: Есть у вас вопросы?

Бродский: У меня просьба – дать мне в камеру бумагу и перо.

Судья: Это вы просите у начальника милиции.

Бродский: Я просил, он отказал. Я прошу бумагу и перо.

Судья (смягчаясь): Хорошо, я передам.

Бродский: Спасибо.

Когда все вышли из зала суда, то в коридорах и на лестницах увидели огромное количество людей, особенно молодежи.

Судья: Сколько народу! Я не думала, что соберется столько народу!

Из толпы: Не каждый день судят поэта!

Судья: А нам всё равно — поэт или не поэт!

Второй суд /.../

Заседатель Тяглый: Где Бродский читал свои переводы и на каких иностранных языках он читал?

Адмони (улыбнувшись): Он читал по-русски. Он переводит с иностранного языка на русский.

Судья: Если вас спрашивает простой человек, вы должны ему объяснить, а не улыбаться.

Адмони: Я и объясняю, что переводит он с польского и сербского на русский.

Судья: Говорите суду, а не публике.

Адмони: Прошу простить меня. Это профессорская привычка – говорить, обращаясь к аудитории.

Судья: Свидетель Воеводин! Вы лично Бродского знаете?

Воеводин (член Союза писателей): Нет. Я только полгода работаю в Союзе. Я лично с ним знаком не был. Он мало бывает в Союзе, только на переводческих вечерах. Он, видимо, понимал, как встретят его стихи, и потому не ходил на другие объединения. Я читал его эпиграммы. Вы покраснели бы, товарищи судьи, если бы их прочитали. Здесь говорили о таланте Бродского. Талант измеряется только народным признанием. А этого признания нет и быть не может.

В Союз писателей была передана папка стихов Бродского. В них три темы: первая тема – отрешенности от мира, вторая – порнографическая, третья тема – тема нелюбви к родине, к народу, где Бродский говорит о родине чужой. Погодите, сейчас вспомню... «однообразна русская толпа». Пусть эти безобразные стихи останутся на его совести. Поэта Бродского не существует. <…>

Адвокат: Справка, которую вы написали о Бродском, разделяет вся комиссия?

Воеводин: С Эткиндом, который придерживается другого мнения, мы справку не согласовывали.

Адвокат: А остальным членам комиссии содержание вашей справки известно?

Воеводин: Нет, она известна не всем членам комиссии.

Бродский: А каким образом у вас оказались мои стихи и мой дневник?

Судья: Я этот вопрос снимаю. Гражданин Бродский, вы работали от случая к случаю. Почему?

Бродский: Я уже говорил: я работал всё время. Штатно, а потом писал стихи. (С отчаянием). Это работа – писать стихи!

<…>

Сорокин (общественный обвинитель): Наш великий народ строит коммунизм. В советском человеке развивается замечательное качество – наслаждение общественно полезным трудом. Процветает только то общество, где нет безделья. Бродский далек от патриотизма. Он забыл главный принцип – кто не работает, тот не ест. А Бродский на протяжении многих лет ведет жизнь тунеядца. В 1956 году он бросил школу и поступил на завод. Ему было 15 лет. В том же году – увольняется. (Повторяет послужной список и перерывы в штатной работе снова объясняет бездельем. Будто и не звучали все объяснения свидетелей защиты о том, что литературный труд – тоже работа).

Мы проверили, что Бродский за одну работу получил только 37 рублей, а он говорит – 150 рублей! <…> Говорят об одаренности Бродского. Но кто это говорит? Люди, подобные Бродскому и Шахматову.

Выкрик из зала: Кто? Чуковский и Маршак подобны Шахматову?

(Дружинники выводят кричавшего).

Сорокин: Бродского защищают прощелыги, тунеядцы, мокрицы и жучки. Бродский не поэт, а человек, пытающийся писать стишки. Он забыл, что в нашей стране человек должен трудиться, создавать ценности: станки, хлеб как стихи. Бродского надо заставить трудиться насильно. Надо выселить его из города-героя. <…>

(Затем цитируется письмо одной девушки, которая с неуважением пишет о Ленине. Какое отношение ее письмо имеет к Бродскому совершенно нам неясно. Оно не им написано и не ему адресовано).

В эту минуту судья обращается ко мне: Прекратите записывать!

Я: Товарищ судья, я прошу разрешить мне записывать.

Судья: Нет.

Я: Я журналист, член Союза писателей, я пишу о воспитании молодежи, я прошу разрешить мне записывать.

Судья: Я не знаю, что вы там записываете! Прекратите!

Цит. по: http://polit.ru/article/2004/03/14/brodsky1/

2. ОБРАЗ И ОБРАЗНОСТЬ

Образ – от общесл. *ob-* и *razъ*/rěz- (резать) – то, что вырезалось, врезалось, осталось как знак, «картина».

Образ: 1) субъективная картина мира или его предметов, явлений, состояний; представление о связях частей мира и мире как целом; 2) продукт человеческой деятельности, воплощающий психические представления и замещающий реалии и феномены сознания (художественный образ, эстетический объект). Применительно к художественной словесности, образ – чувственное содержание литературного произведения (совокупность физических, эмоциональных, ментальных представлений в целостности). Источник образов: а) картины феноменов эмпирической реальности, б) внутренние субъективные представления художника, в) речь, слова и высказывания, вызывающие чувственную реакцию или представление (значением или звучанием слов). **Образ не сводится к наглядности,** он может быть зрительным, слуховым, обонятельным, осязательным, вкусовым, кинетическим (ощущение движения).

Воплощённость художественного образа

Художественный образ – «высказывание» художника, воплощённое в материальной форме (речь) и воспринимаемое посредством восприятия формы; в то же время это способ освоения (познания и ориентации) жизни не в прямом действенном и эмоциональном взаимодействии, а посредством создания (оформления, материализации) замещающих феномены реальности представлений-знаков реальности. В отличие от образов психики (отражающих реальность и фантастических) художественный образ – это результат преображения (воображения), создание некоего «заместителя» феномена реальности или психики, это материально воплощённое, созданное художником явление (вещь, поток звуков, речь). Даже воплощение копии реалий – это создание некоего нового объекта реальности, сопоставимого (похожего или непохожего) и замещающего познаваемый объект реальности. Напротив, создание не имеющего подобия образа (вымышленного, существующего только в сознании) соотносится с предметами и явлениями действительности.

Уровни воплощённости художественного образа

1. Уровень материально выраженного (без которого невозможен художественный образ как материальный знак) – речь (или письменный текст, закрепляющий речь: не буквы, а поток звуков, наделённых значением, подчинённых установленным законам языка, материал словесного художественного творчества.

2. Уровень психически воспроизводимого: в сознании возникают (создаются воображением и затем получают словесное выражение) чувственно-ментальные ощущения, подобные восприятию реальных предметов и явлений (чувство пространственно-временной протяжённости; тактильные, визуальные, слуховые, обонятельные и пр. ощущения; эмоции страха, радости и пр.). Совокупность эстетических чувственных реакций рождает образ, замещающий реальный предмет или явление.

3. Уровень абстрактно осознаваемого (идеальный) – интеллектуальный слой сознания обнаруживает в материале (художественном высказывании) и в комплексе эмоциональных переживаний смысл (значение), выходящий за пределы конкретной семантики слов и образов: идею, соединённую с целостным мироотношением (**пафосом**: гр. *páthos* – страдание, чувство, страсть). На этом уровне художественный образ становится иносказательной и чувственно переживаемой мыслью, раскрывающей бытие через изображение его явлений. Поэтому художественный образ метафоричен и ассоциативен (сам порождает круг смысловых связей, сопоставлений), многозначен и неисчерпаем в интерпретации.

В аспекте генезиса (происхождения) и существования художественный образ меняется от образа-замысла к образу-произведению (текст, воплощающий образную систему) и к образу-восприятию (исполнению).

Субъективное и объективное в художественном образе

В художественном (созданном и выраженном в материальной форме) образе соединяется воплощение и выражение. В искусстве слова образ опосредует прямое (риторическое) высказывание художника о жизни: слово создаёт образ мира, возникающий из образов отдельных проявлений мира, и только в созданной системе образов-представлений проявляется субъективное отношение творца к реальности. Словесный художественный образ не сводится к словесному выражению отношения, он создаётся и нейтральными словами, создающими экспрессивный образ, смысл которого свидетельствует об авторском восприятии изображённого. В образе соединяются объективные свойства предмета отображения (не зависящие от отношения художника) и субъективное восприятие

предмета изображающим субъектом (например, колобок и все прочие образы из русской сказки).

Объективность художественного образа проявляется не только в его материализации, но и в том, что он может быть соотнесён с эмпирической и психической реальностью (если абстрагироваться от проблемы, существует ли объективная реальность). Художник имеет право выдавать созданный образ за соответствующий внеóбразной реальности или не соответствующий ей. При этом форма воплощения образного представления, конкретные образы, выдаваемые за реальные, не остаются только условными знаками, они важны, так как в пересоздании реалий или в точности их воспроизведения обнаруживается авторское понимание подразумеваемой реальности. Субъективность проявляется в степени деформации «подлинника» или его связей с другими реалиями, изображаемыми или умалчиваемыми автором.

А. Поскольку художественный образ не сводится к наглядности, можно говорить о разного **типа образах**, создаваемых словом, на основе их **обращённости к разным способам восприятия**:

1) **визуальные** – словесные образы, отражающие внешнюю, видимую форму предметов, тел, явлений (предметная изобразительность): антропоморфные и зооморфные образы; образы природного и предметного мира; образы событий, взаимодействия феноменов реальности;

2) **сенсорные –** непредметные и нетелесные образы физиологических чувств и ощущений: звук, запах, вкус, холод, жар и т.п.;

3) **психические** – образы эмоциональных состояний: тревога, радость, печаль, веселье, эротическое влечение и т.п.;

4) **ментальные** – эмоционально прочувствованное осознание смысла каких-то явлений или ситуаций: ирония, трагизм, абсурд и т.п.;

5) **мистические (метафизические**) – ирреальные ощущения сверхматериальной, инофизической реальности: озарение, транс, изменённое сознание.

Б. По **соответствию художественного образа реальности** различаются такие типы образов, как **мимитические, иносказательные и фантастические**.

1. **Миметические** образы (гр. *mimesis* – **ми́месис** или **ми́мезис** – подобие, подражание) – образы-отражения (а не образы-копии). Жизнеподобные образы не обязательно точно воспроизводят конкретные реалии, но они соотнесены со множеством реалий одного ряда (типа), они представляют явления одного типа. Поэтому можно говорить о **типическом образе** или **образе-типе** в искусстве (даже в натюрморте, пейзаже, портрете), в отличие от изображения абсолютно точных реалий в фото-

графии, кино, документальном тексте. В миметических (вымышленных, обобщённых, но соотнесённых с реальностью) образах незначительна трансформация форм жизни, они, как правило, предметно и психически представимы, узнаваемы:

«…Шухов, как был в ватных брюках, не снятых на ночь (повыше левого колена их тоже был пришит затасканный, погрязневший лоскут, и на нем выведен черной, уже поблекшей краской номер Щ-854), надел телогрейку (на ней таких номера было два – на груди один и один на спине), выбрал свои валенки из кучи на полу, шапку надел (с таким же лоскутом и номером спереди) и вышел вслед за Татарином» (А. Солженицын).

В современном искусстве часто применение не миметических, а точных подобий (имитаций, моделей) реалиям или даже включение предметов и явлений реальности в художественный мир. Установка на подлинность (и даже не на жизнеподобие) порождает **гиперреалистические** (сверхреалистические) **образы;** в современном искусстве они создают убедительный образ *мнимой* реальности (Ж. Бодрийяр: «симуляцию чего-то, что никогда в действительности не существовало»). Гиперреалистический образ входит в современное искусство под влиянием фотографии и кино, в литературе он проявился как актуализация натуралистической образности: принцип автоматизма, бесстрастная фиксация реалий повседневной жизни, имитирующий документальную точность, визуальная узнаваемость изображения («гипнотически жизнеподобные детали») при отсутствии индивидуальности образов; атмосфера статичной, отчужденной от человека реальности (аналогичной искусственному миру кино, фотографии, рекламы).

Вот великий праздник праздничный
У окошка я сижу
В небо высшее гляжу
И салют там вижу праздничный
А над ним цветочек аленький
Невозможный расцветает
Д.А. Пригов
Цит. по: http://lib.rin.ru/doc/i/153858p52.html

Отказ от *художественного* образа, созданного воображением художника в подражании формам реальности, в современном искусстве проявляется и в том, что образ предмета заменяется самим предметом (сапог вместо изображения сапога; тексты реальности вместо текстов, обозначающих реальность): **колла́ж, техника *реди-мейд*** (англ. *ready-made* – готовое изделие) – совмещение известных «чужих» образов (не художественных, воспринимаемых как подлинные) в **конкретном** искусстве. В литературе это проявляется в коллаже (фр. *collage* – приклеивание), создании образов путем наклеивания на какую-либо основу предме-

тов и материалов, отличающихся от основы по своей природе; неожиданное сочетание разнородных материалов создаёт эмоциональную остроту восприятия (например, соединение документальных и собственно художественных текстов в «Красном колесе» А. Солженицына). Возможна и **имитация фактической подлинности** подчёркнуто вымышленного образа (имитация свидетельства в абсурдистском тексте Д. Хармса: «Гоголь переоделся Пушкиным, пришел к Пушкину и позвонил. Пушкин открыл ему и кричит: “Смотри, Арина Родионовна, я пришел!”»).

Иногда образ заменяется не предметом реальности, а моделью. **Моде́ль** (лат. *modulus* – мера, образец) – объект-заместитель объекта-оригинала, воспроизводящий только интересующие автора свойства и характеристики оригинала. Воспроизведение осуществляется как в предметной (макет, устройство), так и в знаковой формах (график, схема). В художественной литературе это свойственно метатекстовым и гипертекстовым структурам, видеопоэтическим текстам (видеомы А. Вознесенского).

2. **Фантастические образы** (гр. *phantastike* – искусство воображать) – образы-пересоздания. В отличие от миметических образов вымысел в фантастических образах подчёркнуто лишает образ подобия, воображение здесь не воссоздаёт, но создаёт, вымышляет образ, придавая ему несуществующую форму (образ мыслящей материи в «Солярисе» С. Лемма). В ряду таких образов возможно различать собственно фантастические, фантасмагорические и гротесковые образы.

Если собственно фантастические образы лишены реального эквивалента, то **гротесковые** образы деформируют жизнеподобие или создают несуществующие связи реальных свойств или деталей. **Грóтеск** (фр. *grotesque* – смешной, необычайный; от ит. *grotta* – грот, пещера) – вид художественной óбразности, обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством намеренно деформированного изображения

1. Раскаяньем вспоротый,
сердце вырвал –
рву аорты!
Или
вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!

2. Это встают из могильных курганов,
мясом обрастают кости.
Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оторванные ноги звали по имени?
Вот
на череп обрубку
вспрыгнул скальп,
ноги побежали,
живые под ним они.

Цит. по: Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 1.

явления: а) гротеск-гиперболизация (или преуменьшение); б) гротеск – необычное сочетание частей, элементов, свойств предмета изображения. В гротесковом образе реальное переплетается с фантастическим, страшное со смешным, уродливое с красивым, высокое с низким. В. Маяковский «Война и мир»:

Фантасмаго́рия (гр. φάντασμα – призрак и ἀγορεύω – публично выступаю) – в отличие от фантастического образа соотносит образ с реальностью, но в отличие от гротескового образа соотносит образ с внутренней реальностью человека. Фантасмагорический образ – это проекционный образ, воссоздающий болезненное состояние сознания, где образы становятся авторскими знаками бреда. А не заострением свойств внешней реальности. Как в гротесковом образе:

Слезы льются по горлу
И превращаются в брюхе
В мелкий горбатый жемчуг.
Их глаза проливают,
Отворачиваясь от мира
В хаос своей головы, –
Черные с белым зрачком
Слезы горькой водою
Были, а блещут огнем.
Кто соберет эту жатву?
Этого я не знаю,
Слезоточивый колос,
С краю растущий, с краю.

Е. Шварц

Цит. по: Новый мир. 2001. № 9.

В сюрреалистическом искусстве (фр. *surréalisme* – сверхреализм) натуралистические образы соединяются в причудливый коллаж с фантастическими образами, совмещая видения подсознания (сна) и реальности и создавая фантасмагорический образ. Практика *автоматического письма*, отказ от смысла ради создания неопределённого образа-ощущения (использование образов сна, звукопись) применяется как способ выражения мистической, скрытой реальности. Для этого требовалось разрушение привычных образов, их деформация в фантасмагорические.

3. **Иносказательность** – неотъемлемое свойство художественного образа – связана с тем, что конкретные образы, замещая феномены реальности и психики, опосредуют как отношение к конкретным неизображённым явлениям, так и целостное эстетическое отношение миру. Образ (даже миметический) всегда условен, заостряет формы жизни, экспрессивен и содержит иносказание. Замещая реальность, становясь знаком, он приобретает возможность обнаруживать сходство с разными явлениями, близкими по сходству или смежности (соположению). Иносказательность

и многозначность художественного образа рождаются не переносными значениями слов (не тропами); образ может быть создан номинативным значением слов, но чувственно-ментальное восприятие художественного образа выводит за рамки содержания конкретного образа.

В словесном искусстве закрепились некоторые **виды образной иносказательности,** которая не сводится к *словесной* изобразительности. Конкретные образы создаются с помощью, прежде всего, прямого, номинативного, значения слов, хотя широко используются и переносные значения слов. Однако каждый конкретный образ замещает не один предмет реальности, соотносится с множеством похожих и непохожих явлений, предметов, состояний, и образ может стать знаком множества, знаком целого мира.

Олицетворе́ние – наиболее универсальный и архаический способ переноса образного значения на множество феноменов реальности, способ, коренящийся в мифическом сознании, в анимизме (лат. *anima* – душа, дух). О**лицетворение** – это наделение признаком одушевленности всех объектов, уподобление природных и вещных явлений человеческой жизни, и наоборот:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, –
сначала прошёлся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
чёткий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечёткой.

В. Маяковский «Облако в штанах»

Образ-мета́фора (гр. *μεταφορά* – перенос) – перенесение свойств одного предмета или явления на другой по принципу их сходства, скрытое сравнение, один из основных приемов познания объектов действительности, создания художественных образов. Метафора прилагает признаки одного класса объектов к другому классу, выявляет постоянное, глубинное подобие. Сопоставляя объекты, метафора их противопоставляет. Образная метафора выполняет характеризующую функцию: «Били копыта по клавишам мерзлым» (т.е. булыжникам – В. Маяковский). Образная метафора делает конкретное значение более общим: речь не о сравнении булыжника с клавишами, улицы с музыкальным инструментом, но о состоянии реальности и её восприятия субъектом.

Образ-гипе́рбола (гр. *hyperbolē* – избыток, преувеличение) – не только стилистическая фигура, но один из способов создания художественного образа путём деформации реальных размеров (великаны в книге Свифта). **Литота** (гр. λιτότης – простота, малость) – преуменьшение или нарочное смягчение, в противоположность гиперболе: «такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить» Н. Гоголь «Невский проспект».

Образ-символ (гр. *symbolon* – знак, примета) – образ, являющийся представителем других явлений, смыслов и отношений; обозначение не отдельного явления реальности, а его связи с универсальным бытием. Объединяя различные уровни реальности, символ обладает многозначной семантикой с разными кодами понимания. Символ – это способ всякого восприятия реальности с помощью знаков (Э. Кассирер). Непроизвольная символизация основана на признании наличия общих свойств символа и предмета изображения. Произвольный (немотивированный) символ определяется принятием условной связи предмета и образа. По Ю. Лотману, главное свойство символа, в отличие от знака, – выражение более общего содержания. По А. Лосеву, символ обнаруживает «субстанциональное тождество бесконечного ряда вещей» и не имеет непосредственную связь с символизируемым явлением (то есть метафорическую основу); символ – указание на безусловно другое, но не на подобное, а на целое.

Примем компромиссное толкование символа, признавая, что его значение выходит к универсальным свойствам мира, а не к свойствам обозначаемых явлений.

А. Символ, основанный на сходстве (мифологизированный образ):

От зноя воздух недвижим
Не в силах дерево сдержать
Дрожащие листки,
Оно бы радо убежать.
Да корни глубоки
М. Петровых «Дальнее дерево»

Б. Символ, основанный на метонимических связях (представление в образе какого-либо комплекса значений) – парус в стихотворении М. Лермонтова «Парус», где непосредственное образное значение (картина плывущей в море лодки с парусом) вырастает до выражения внутреннего состояния человека и до выражения сущности человеческой жизни.

Образ-аллего́рия близок символу, отличаясь от него незначительностью конкретного значения; конкретный образ служит лишь обозначением неназванного и неизображённого явления. Аллегория (гр. *allēgoría* –

иносказание) – условное изображение в искусстве отвлечённых идей, которые сохраняют свою самостоятельность в восприятии художественного образа; это вещественное изображение невещественного понятия. В отличие от образа-метафоры, которая создаётся писателем для изображения конкретной ситуации, аллегории являются общим достоянием:

Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?.

М. Лермонтов «Поэт»

Аллегория является основным типом образности в традиционалистском искусстве, в жанрах животного эпоса, басне, притче, в сатирической литературе. Аллегория превращает сложные явления в определённые: либо примитивные, либо в универсальные (лилипуты у Свифта).

«Жил-был будильник. У него были усы, шляпа и сердце. И он решил женить ся.

Он решил жениться, когда стукнет без пятнадцати девять. Ровно в восемь он сделал предложение графину с водой.

Графин с водой согласился немедленно, но в пятнадцать минут девятого его унесли и выдали замуж за водопроводный кран. Дело было сделано, и графин вернулся на стол к будильнику уже замужней дамой.

Было двадцать минут девятого.

Времени оставалось мало.

Будильник тогда сделал предложение очкам.

Очки были старые и неоднократно выходили замуж за уши. Очки подумали пять минут и согласились, но в этот момент их опять выдали замуж за уши. Было уже восемь часов двадцать пять минут.

Тогда будильник быстро сделал предложение книге.

Книга тут же согласилась, и будильник стал ждать, когда же стукнет без пятнадцати девять. Сердце его очень громко колотилось.

Тут его взяли и накрыли подушкой, потому что детей уложили спать.

И без пятнадцати девять будильник неожиданно для себя женился на поду шке».

Л. Петрушевская «Будильник»

Образ-эмбле́ма (гр. *ἔμβλημα* «вставка» или лат. *emblema* – мозаичная работа) – условное изображение идеи в рисунке и пластике, которому присвоен тот или другой смысл. Образ-эмблема не связан с сущностью денотата (голубь как эмблема мира избран не за его природную сущность; здесь используется библейская семантика: голубь принес Ною во время Потопа оливковую ветвь, знак смены гнева Бога на милость). От символа эмблема отличается установленностью и однозначностью иносказания. Голубь как *эмблема* – знак мира в политическом коде; голубь как *символ* – многозначен: дух жизни, душа, переход от одного состояния к другому, дух света, непорочность (но в некоторых традициях – символ сладострастия), невинность, нежность, женственность и материнство.

Возможно эмблематическое использование образа в словесном художественном тексте не только как включение изобразительного образа (визуальная поэзия), не только как э́кфрасис (описание пластического образа), но и как элемента повествования или описания.

В. Критерий **неповторимости** художественного образа не может быть абсолютным даже для современного словесного искусства, хотя всякий образ – выражение субъективного сознания художника. Во-первых, индивидуальность образа определяется индивидуальностью/неиндивидуальностью изображаемого.

Установка на воспроизведение общих свойств ряда явлений реальности рождает особый **образ-тип. Тип** (гр. *typos* – отпечаток, образец) – вид чего-либо, обладающего общими признаками; в социологии – представитель какой-либо группы людей (сословия, нации, эпохи). В русском литературоведении утвердилось понятие **типический образ** – а) социально характерный в какой-либо эпохе; б) обычный.

Во-вторых, индивидуальность образа не сводится к созданию несуществовавшего образа. Художник, создавая образы-знаки сознания, опирается на созданные до него, общие для культуры образы, определяющие культурную традицию, на «готовые образы» (Н. Тамарченко). Художник неосознанно или целенаправленно пользуется образным языком искусства, делающим доступным выражению и восприятию его субъективный духовный опыт.

Виды устойчивых образов словесного искусства

Архети́п (гр. *archetypos* – первообраз), по теории К.Г. Юнга, – это инстинктивные формы восприятия внешней реальности, общие для человека как родового существа (структуры коллективного бессознательного, проявляющиеся в снах, фантазиях). Архетипы определяют стадии освоения внешнего мира сознание человека, стадии выделения человека из мира и определения своего места в нём: таковы выделенные Юнгом первообразы: мать/дитя, а́нимус/а́нима, сам/тень (или персона/двойник), мудрый старик /старуха. С. Аверинцев понимал архетип как «инвариантное ядро»: «…это не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки»; когда «первообраз… наполняется материалом сознательного опыта», архетипы переводятся на «язык объектов внешнего мира», «трансформируются в образы» (в мифах и в произведениях искусства). Тождественные по характеру образы и мотивы, реализующие **архетипические схемы,** Аверинцев называл **архетипическими мотивами и образами,** что позволяет избежать употребление понятия *архетип* не в юнгианском смысле, а «для обозначения наиболее общих, фундамен-

тальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных… структур» (напр., древо мировое – это не архетип, а архетипический образ).

В дописьменном искусстве архетипы воплощались в мифах. **Миф** (гр. *mythos* – предание, сказание) – это повествование о свойствах мира, выраженное через одушевлённый образ и историю его рождения и свершений. Мифологические образы – это словесно воплощенные в образах представимых и одушевлённых существ универсальных законов бытия. Мифологический образ конкретен, но не индивидуален, напротив, он тождествен всем однородным явлениям и всему универсуму: дерево – это каждое дерево и древо жизни в целом. Мифологический образ опирается на повествование о происхождении, на отождествление внешних явлений человеческой жизни: одушевлены предметы, растения, животные и природные явления (заяц, топор, река, травинка, гора, огонь), телесно воплощены природные и космические процессы (мороз, солнце, звёзды, гром, тьма, земля, океан), психические состояния (страх, болезнь, смерть, душа), ментальные представления (добро, верность, любовь, день, число). Типология мифологических образов обнаруживает близость мышления в разных культурных традициях (славянская, кельтская, античная мифологии и т.д.): антропологические (человекоподобные) образы (тотемические существа – первопредки, герои, трикстеры, андрогинны и пр.); зооморфные образы (образы животных, рыб, птиц и пр.); хтонические образы (гр. *χθών* – земля), образы низшего мира (чудовища), теогонические образы (образы богов), космологические образы (солярные, астральные, лунарные образы, хаос и космос, огонь, земля, вода, воздух).

Рассказ о любом образе-мифе выражал представление о мире, поскольку всякое явление соответствовало всеобщему сакральному закону (дерево – человеческое тело – космос построены по одному закону). В современном искусстве используется поэтика образа-мифа, воспроизводящего универсальность мира, хотя мифический образ утратил сакральность, сменив её на символическую семиотичность, став образом-иносказанием (олицетворение, гротеск).

Из земли в час вечерний, тревожный
Вырос рыбий горбатый плавник.
Только нету здесь моря! Как можно!
Вот опять в двух шагах он возник.

Вот исчез. Снова вышел со свистом.
– Ищет моря, – сказал мне старик.
Вот засохли на дереве листья –
Это корни подрезал плавник.

Ю. Кузнецов

На архаических образах-мифах построены мировые религии. В современной культуре образами-мифами называют продукты массового сознания (**социальные мифы**), некритические, неперсональные образы, концепции, представления, навязанные социальными нормами и стереотипами (советская идеология опиралась на архаические образы-мифы – дедушка Ленин – миф о первопредке; современная националистическая мифология опирается на мифический образ чужого, на архетип двойника-врага). Художественная литература, опираясь на архетипы, мифологизирует образы индивидуального воображения, воспроизводит социальные мифы и/или подвергает их деконструкции.

Наряду с архетипическими и мифологическими образами в ряд традиционных образов, ставших языком мирового искусства (так как образ отрывается от оболочки конкретного языка), следует поместить и **образы-символы, образы-эмблемы**, о которых шла речь в разделе иносказательности художественного образа.

Современное искусство редуцирует миметическую образность, обращаясь к **концéптам** и **образам-симулякрам** (Ж Бодрийяр). **Симулáкр** (лат. *simulatio* – видимость, притворство) – явление, предмет, знак, имитирующие явление или предмет, не имеющие формы бытия. Тем не менее можно говорить об *образной* функции *безóбразных* знаков, так как они создают некое представление и мире, о каком-то переживании бытийной ситуации субъектом. **Концепт** (лат. *conceptus* – мысль, понятие) – содержание понятия, смысловое значение имени (знака), отличается и самого знака и от его предметного значения (денотата), например, *раб, вера*. Концепт – устойчивая идея, имеющая традиционное выражение, стереотип сознания и/или выражения: «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека» (Ю. Степанов).

В «концептуальном искусстве» (концепт-арт), отказывающемся не только от формы, но и от выражения идеи, общее представление отвлечено и от языкового выражения, и от банализированной образной формы:

не нас
жалко

скажи пожалуйста

а пожалуй что
уже и сказал
Вс. Некрасов

Цит. по: http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-3.html

Концептуализм в художественной литературе отвергает материальную реализации художественного образа, замещая образ концептом. Концепты предстают как бессмысленные ярлыки, слова-стереотипы, стёртые выражения, лишённые связи с предметной реальностью, проявляющие стереотипы сознания, с другой стороны, это образы-схемы, подобные рекламным моделям, образцам. В русской литературе XX века концепты используются как в **литературе соц-арта**, демонстрирующей пустоту тестов и идей социалистической культуры (здесь, наряду с концептами широко используется гиперобразность), так и в концептуализме, открывающем онтологическую пустоту, и поэтому бессмысленность слов. Авторская концепция важнее её выражения, остаются отдельные слова, фразы, лишь намекающие на идею:

Соц-арт:

Всей страною загрустили
Всей душой изнемогли
Когда в гроб его вместили
На том свете разместили
В центре нынешней земли

Ну а сверху глас Отчизны
Вдруг раздался как живой:
Эй, товарищ, больше жизни!
Отпевай, не задерживай, шагай!

Д.А. Пригов

Цит. по: Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М., 1997.

Концептуализм:

лето
эх лето лето

да нет
плохого-то
это лето не делает
только проходит
холодно
что
что небо нетоплено
небо нетоплено

на небо потянуло

Вс. Некрасов

Цит. по: http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-3.html

Г. По *полноте* воспроизведения объекта разделяют **образ и образную деталь**.

Если образ – это воспроизведение целого феномена реальности или сознания, то **деталь** (фр. *detail* — часть, подробность) – элемент художественного образа, выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую нагрузку.

Деталь можно назвать микрообразом (представление об отдельной части объекта, создающее образ целого предмета), тогда макрообраз – чувственное представление о жизни, образ мира, внешней целостности бытия, созданное с помощью конкретных образов или деталей этих конкретных образов.

Деталь представляет целое явление одним признаком, но, воспроизведя часть, она представляет сущность явления. Деталь метонимична, близ-

ка синекдохе, сближая часть и целое, однако деталь создаётся прямым значением слов и обнаруживает, в отличие от синекдохи, не внешнюю, а внутреннюю связь явлений; деталь не замещает, а раскрывает целое. Значение детали неоднозначно и реализуется не лексически, а в контексте всей образной системы, это сигнал образности, пробуждающий разные ассоциации и требующий интерпретации.

Деталь – компонент предметной изобразительности, однако не сводится к изображению внешней формы явления, к пластичности. По функции детали делятся на изобразительные, характерологические, миромоделирующие. По композиционной роли детали можно разделить на повествовательные (указывающие на изменение ситуации) и описательные. По способу включения в образную систему деталь может быть имплицитной (скрытой, растворённой в системе образов) и эксплицитной (введенной автором намеренно, пробуждающей интерпретацию читателя). Художественная деталь может иметь символический смысл, поскольку символ тоже выражает метонимические отношения между образом и понятием: («чёрное солнце» в сцене похорон Аксиньи в «Тихом Доне» М. Шолохова). Использование детали связано с позицией отстранённости автора, с установкой на лаконизм и объективность субъекта изображения, с предоставлением читателю возможности домыслить смысл целого объекта: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» (А. Ахматова).

Е. Добин различает **деталь** и **подробность** на основании единичности и повторяемости, интенсивности и экстенсивности. Именно деталь, в отличие от подробности, способна дать представление о предмете в целом.

Ср. в «Палате №6» А. Чехова: «…он с одинаковой жадностью набрасывался на всё, что попадало ему под руки, даже на прошлогодние газеты и календари. Дома у себя читал он всегда лёжа» (о Громове); «Читает он …медленно, с проникновением, часто останавливаясь на местах, которые ему нравятся или непонятны. Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит солёный огурчик или мочёное яблоко прямо на сукне, без тарелки» (о Рагине).

Важно помнить, что художественный образ – это не просто образ какого-либо фрагмента реальности, это образ целого, выраженный через восприятие образа конкретного явления. В таком случает конкретные образы имеют статус детали мирообраза. Наиболее важные аспекты изображения мира через создание образа конкретной части реальности:

– образы человека: тела (руки, глаза и т.п.), психики;

– образы человеческой деятельности (труда, еды);

– образы вещного мира (орудия труда и быта, одежда, средства передвижения;

– образы живых существ: образы животных, рыб и насекомых, образы растений;

– образы природной сферы (реки, горы, небо, облака, гроза, дождь и пр.);

– образы богов или хтонических существ.

Литература

Аверинцев С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. Т. 1.

Есин А. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 1998. Раздел «Изображённый мир».

Кассирер Э. Философия символических форм. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 1: Введение и постановка проблемы. Т. 2: Мифологическое мышление.

Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995.

Мелетинский Е. О происхождении литературно-сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М.: РГГУ, 2001.

Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М., 1976.

Павлович Н. Словарь поэтических образов. Т.1, 2. УРСС, 2007. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/pavl/index.php

Роднянская И., Кожинов В. Образ художественный // КЛЭ. Т. 5.

Топоров В. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995.

Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М., 1978.

Эпштейн М. Образ художественный // ЛЭС. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.

Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991.

ВОПРОСЫ

1. Каково соотношение в художественном образе: а) внешней предметности и внутреннего психологического восприятия; б) эмоционального и интеллектуального содержания; в) воплощённости и иносказания; г) индивидуального и обобщённого?

2. Чем отличается типология образной и словесной иносказательности?

3. В чём различие и общность мифа – символа – эмблемы?

4. Почему концепт может быть назван средством создания художественного образа?

5. Деталью или образом Вы назвали бы изображенное в стихотворении А. Кушнера:

Вчера я заметил, что голуби ходят, кивая,
Впервые заметил, я видел их тысячу раз.
Как будто на что-то согласие важно давая,
Да-да, – уверяя в полнейшем сочувствии нас.
Как прежде не видел я чудной готовности этой
Поддакивать нам на ходу и во всём потакать…

(Сб. «Мелом и углем», 2011)

ЗАДАНИЯ

1. Определите виды образности в главе «Уха на Боганиде» повествования в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба».

2. Охарактеризуйте функцию детали в повести Ю. Трифонова «Другая жизни»

3. Определите виды образности в «Жизни насекомых» В. Пелевина

4. Назовите виды образов по соответствию реальности, по полноте воспроизведения реалий, по степени индивидуальности: Е. Носов «И уплывают пароходы, и остаются берега»

А утром Онегу уже не узнать: очнулась, зашумела, заходила широкими размашистыми вилами. Под засвежевшим ветром порывисто летят тугие грудастые облака. Они рождаются где-то в одной точке горизонта и, растянувшись через весь небосклон лебедиными вереницами, опять слетаются по другую сторону в плотную синеющую стаю. Облака обгоняют теплоход, тенями накрывают встречные острова, и уже различимо, как на одном из них встают нерукотворным дивом седоглавые храмы. Остров невысок и безлесен – узкая, едва приметная полоска земли над вспененными водами, и чудится, будто храмы вырастают, поднимаются из бегущих валов, из самих глубин расходившейся Онеги. Теперь уже и простым глазом видно, как многоярусные шатры и маковки церквей чутко откликаются на переливчатую игру ветренного неба.

Срубы то золотятся под брызнувшими лучами, то, когда набежит облако, снова суровеют, прячут свою минутную улыбку в строгую седину.

Теплоход, разворачиваясь, подбегает широким полукружьем, бодро трубит бархатистым кличем – приветствует остров, и ждешь, что вот-вот встречный град грянет ответно в запальные пушки и ударит в веселые звоны...

Но остров молчит, серые теремные храмы, не замечая белопалубного гостя, в раздумье глядят поверх его мачт в какие-то дальние дали, и немы их распяленные временем колокола... И подчиняясь этому безмолвию древнего погоста, что уже вознесся стенами над кораблем и рассекает маковками наседающие на него косяки облаков, постепенно

стихает суетный гомон на палубах. Пассажиры молча трудятся у правого борта, щелкают фотоаппаратами, торопливо ловят набегающий берег в окуляры биноклей и дымчатых очков.

Судно же тем временем, уняв машины, бесшумно сближается с пристанью, матросы вяжут чалки, налаживают трап, и публика нетерпеливо выплескивается на дебаркадер. Сбегают по сходням полосатые пижамы, пестрые куртки с капюшонами и без капюшонов, шумные шуршащие болоньи, молодцеватые округлоплечие свитеры... По длинным лавам, выстланным на сваях от пристани к берегу, над зеленой стоялой водой, над осоками сходят на островную твердь и с выражением чинного умиления принимаются озираться вокруг.

Рейсовый массовик-затейник велит всем ожидать тут, на берегу, сам же озабоченно и всезнающе бежит в гору в музейную конторку – договариваться насчет экскурсии. От нечего делать публика разбредается по берегу, читает всякие надписи и указатели, разглядывает причаленные туземные лодки или просто смотрит, как плещется усталая озерная волна на дробном береговом камешнике.

Неподалеку под сенью лозняка виднеется свежая глина вперемешку с голышами. Время от времени над ворохом выброшенного грунта вскидывается лопата, и с нее срываются и летят в кусты блинчатые ломти. Бредут смотреть, что там такое, и, обступив яму, с любопытством заглядывают внутрь: в виду музейных храмов все на этом острове обретает особый смысл и значение.

В яме, уже отрытой метра на два в глубину, мелькает донышко суконного флотского картуза, обсыпанное глиной. Серая рубаха, выпростанная из штанов, мокро темнеет на спине. Грунт каменист, неподатлив, желтеющие стены до самого дна зияют вмятинами от вывороченных голышей. <…>

<…> Человек в яме выпрямляется, сдвигает картуз на затылок, открывая дробное безбровое лицо с детским вздернутым носом. Из-под замусоленного околыша мичманки, подпираемой как-то врастопырку торчащими ушами, выкатываются обильные горошины пота, путаются в давно небритой стерне, местами сивой, сквозящей темными заветренными скулами.

<…> Ему протягивают сразу несколько пачек. Человек суетливо обтирает руки о штанины и неловкими короткими пальцами, виновато напрягшись, берет у каждого по штучке. Из последней же пачки торчащую сигаретину вытаскивает деликатно вытянутыми губами...

– Из Москвы, стало быть... – говорит он в нос, подрагивая в деревянно-онемевших губах сигаретой. – Добро, добро! Идете аж из Москвы? - изумляется он и тут же одобряет: – Места у нас занятные, дитю тоже развлечение.

<…> Только вам надобно итить к погосту, к церквям, – говорит он, окутываясь дымом. – Потому как дело мое абнакавенное и никакого для вас интересу. Ежели по-хлотски разъяснить, дак вся и затея, что гальюн будет. А вам надо вон по той дорожке итить.

<…> Публике делается неловко стоять и глядеть, как роют такую прозаическую штуку, интерес к яме сразу пропадает, и все возвращаются к дебаркадеру.

Человек в яме плюет на ладони и принимается долбить глину.

***

Чудится ему, будто он и на самом деле выбирает невод по темной осенней воде, и невод этот тяжел и бесконечен. Савоня все перехватывает и перехватывает тетиву и видит, как в черной глубине огненно мечутся запутавшиеся сиги, высвечивают вокруг себя ночную воду. Савоня спешит-поспешает вытащить сигов, но глядеть на них жарко, невмоготу, и он отворачивается и, обжигая руки, торопко рвет их вместе с ячеями. Рвет и бросает, рвет и бросает... В лодке появляется Дима-большой, он громоподобно хохочет, и эхо шарахается по ночным шхерам и островам: "О-хо-хо! О-хо-хо!" А рыбы пляшут на огненных хвостах, бьются в дно лодки и со звоном рассыпаются на красные каленые угли...

Савоня приходит в себя от жара, бьющего в лицо. Он невольно отстраняется, трет накалившиеся штанины и только теперь различает по ту сторону высокого языкастого костра, сложенного из сухих валежин и лапника, возвратившегося из лесу Диму-большого. Озаренный отсветом, багроволицый, с набившейся в цыганистые кудри сухой хвоей Дима-большой наотмашь лупит по гитарным струнам…

Задание2

Определите виды образности в главе «Уха на Богданиде» повествования в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба».

Задание 3

Охарактеризуйте функцию детали в повести Ю. Трифонова «Другая жизнь».

Задание 4

Определите виды образности в «Жизни насекомых» В Пелевина.

3. ВНУТРЕННИЙ МИР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. Понятие «внутренний мир» художественного произведения

Художественное произведение, будучи системой конкретных образов, создаёт образ целого мира, «**художественный мир**», осознанно воспринимаемый как иной мир, отличный от реального, но представляющий и замещающий либо объективность бытия, либо представления сознания об объективном бытии. Если понятия «художественный мир», «поэтический мир» фиксируют отличие образа эмпирической реальности и образа созданной писателем с помощью слов реальности сознания, то для обозначения внутренней цельности и иллюзии полноты и изолированности, самодостаточности изображённой реальности Д.С. Лихачёв предложил понятие «**внутренний мир**» художественного произведения. Н. Тамарченко справедливо отождествляет понятие «внутренний мир» художественного произведения с понятием «мир героя», то есть мир, в котором существует персонаж, в отличие от мира, где существует и творит текст и образную систему автор-творец.

1. М.М. Бахтин показал, что художественный мир определён **кругозором героя**, поставленным автором в центр создаваемого образного единства, ограниченного в пространстве и времени точкой зрения героя. Автор в таком случае занимает позицию вненаходимости, его кругозор шире, что и позволяет автору видеть и знать о жизни героя больше, чем сам герой, изображать его в объёмной полноте («реакция на целое героя»). С другой стороны, автор получает возможность ограничить изображение безграничного бытия кругозором героя, временем и пространством его жизни, теми связями с бытием, в которые вступает герой (изобразить со-бытиé героя и реальности), то есть завершить образ, без чего не возникнет акт эстетической позиции автора (и читателя), не сводимой к познавательно-этической позиции, когда автор (или читатель) могли бы вмешаться в изображаемое, отождествляя его с эмпирической действительностью. Эстетическая позиция даёт лишь позицию со-чувствия, сопереживания ценностям героя, при осознании закрытости, имманентности мира, в котором существует герой, образ этого мира и представляет «внутренний мир» художественного произведения.

2. **Позиция субъекта повествования**. Мир героя представлен субъектом изображения, **субъектом речи**, описывающим мир героя со стороны, имеющего свою зону видения мира героя и мира вокруг героя. Словесно воссозданный мир героя представляет **мир рассказчика** (повествователя), и это единство двух миров можно назвать внутренним миром художественного произведения, так как кругозор субъекта изображения – это тоже выражение авторского замысла, условность, позволяющая завершить изображаемый мир если не кругозором героя, то кругозором рассказывающего (описывающего и повествующего, характеризующего мир героя).

3. **Авторская овнешняющая позиция вненаходимости**. Художественный мир, создающий континуум, в который помещены и персонажи и рассказчики, даёт образ художественных пространства и времени, то есть пространства и времени автора-творца, моделирующего в конкретном мирообразе координаты бытия. Кругозор автора делает внутренний мир художественного произведения выражением авторского образа мира, моделирует картину мира автора и той культуры, которой следует автор.

Современные литературоведы, разграничивая художественный текст и художественное произведение, выделяют два аспекта творчества: событие изображаемого и событие изображающего. При восприятии и анализе художественного мира необходимо учитывать и текстовые и образные и сверхтекстовые способы создания авторского образа мира (Мир А), опосредованного миром персонажа (Мир П) и миром рассказчика (Мир Р):

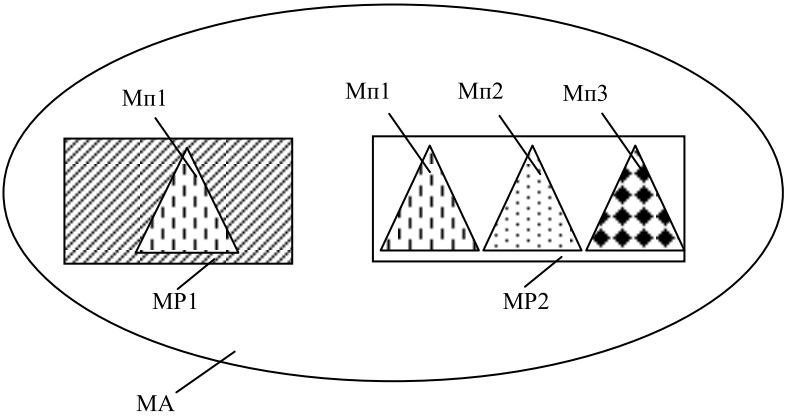


Рис. 1. Условные обозначения:
МА – мир автора; МР1, МР2 – миры рассказчика;
Мп1, Мп2, Мп3 – миры персонажей

Автор подвергает своей оценке, не сводимой к риторике или логике сосуществования образов, составляющих внутренний мир, и мир героев, и мир рассказчика, подвергает деформации их представления реальности и о реальности. Антропологическая природа художественного мира проявляется в том, что мир дан в аспекте человеческой точки зрения: пространственно-временной, психологической, этической – ценностная иерархия и кругозор персонажа создаёт иллюзию проживаемой жизни в чувственно воспринимаемой иллюзии реальности. В реальности автора-творца этот мир обладает функцией знака, моделирующего бытие, а не только замещающего отдельные реалии. «Мир художественного произведения – явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преобразования…» (Д. Лихачёв).

Во внутреннем мире произведения действуют особые законы пространства, отражающие восприятие персонажа и рассказчика, но выступающие в авторском отстранённом ви́дении – **художественное пространство**, то есть образ пространства: его вертикальная и/или горизонтальная протяжённость, его направленность (трёхмерность или n-мерность) и / или многослойность, его иерархия (верх/низ или правое/левое, или перед/зад, или центр/периферия), его наполненность/пустота или статичность/динамичность (характер пространственной *среды*).

Столь же значимы и опосредованы восприятием поставленных в центр авторского видения героя и рассказчика временные параметры, определяющие образ времени в художественном произведении – **художественное время**: наличие времени (ощущение меняющейся реальности) и/или отсутствие его (временность и/или вечность); направленность времени обратимость, цикличность или линейность (перспективная или ретроспективная); динамичность реальности (темп, ритм). В художественном мире произведения создаются особая психологическая атмосфера (восприятия окружающего мира и собственной внутренней жизни, толкающий к действиям, переживаниям, осмыслению), социально-историческая атмосфера (нормы взаимоотношений людей, отношений людей и природы, тип поведения).

Внутренний мир художественного произведения в образной организации (композиция и сюжет) передаёт некую структуру действительности, обусловленную человеческим восприятием, поэтому внутренний мир (выраженный словом) доступен восприятию читателя, соотносящего этот мир с собственным образом-переживанием действительного мира. Эта структура выражает авторскую версию (модель бытия в образе фрагмента жизни), но автор принимает эстетическое допущение, проигрывая

этот конкретный вариант бытия с позиции поставленного в центр «чужого» сознания, получая возможность «оформить», «оцельнить» образ бытия. В таком случае рождаются многогранные связи конкретных образов, которые создают чувственно воспринимаемый образ мира. Структура пространства воплощается в конкретном камерном, природном, космическом пространственных образах, в образе среды, наполненной явлениями, телами, вещами, звуками. Чувство времени воплощается в изображении меняющихся положений или в форме ментальных выходов персонажей из своего «сейчас». Психологическая атмосфера конкретизируется изображением конкретных психологических состояний, чувств, ощущений по поводу конкретных физических и метафизических явлений (персонажа, рассказчика, автора). Социальный мир выразится в способах отношений персонажей: интимными, бытовыми, социальными, экономическими, духовными и пр. – и в отношении рассказчика к изображаемым связям.

Итак, «внутренний мир» – это образ той реальности, в которую автор помещает образ человека, отчуждающего, воплощающего авторские сознание, и которую воссоздаёт речью созданного автором субъекта (в разной степени близкого автору). Внутренний мир создаётся конкретными образами, но не только: в создании образа мира важнейшую роль играет позиция изображения, та самая «точка зрения», которая субъективирует созданный образ. Наделяет его чувственной позицией: ощущением пространственной позиции предмета изображения, его временной соположенности, эмоциональным отношением, осознанным ценностным значением. Возникает иллюзия присутствия созданного мира в бытии, иллюзия самодвижущейся реальности.

Б. Пространственно-временной континуум

Целостность образа мира, в котором ценностный центр отведён персонажу (нескольким «центральным» персонажам), возникает, прежде всего, вследствие ощущения пространственно-временного континуума.

Конти́нуум (лат. *continuum* – непрерывное, сплошное) – непрерывная целостность координат, условий, направленностей реальности, в которой существует и развивается совокупность явлении. **Константы** (лат. *constans* – постоянная) – представления и понятия, символы, значения, описывающие фундаментальные законы природы и свойства материи (пространство, время, закон всемирного тяготения и пр.). В современной метафизике утверждается теория четырехмерного, или риманова, континуума (Б. Риман): три измерения пространства и одно измерение

времени в единстве. А. Эйнштейн доказал, что при приближении частиц к скорости света растет их масса, замедляется время, что и подтвердило четырехмерность пространства-времени, в котором происходит изменение свойств реальности, её констант: переход одной константы в другую при неизменности самих констант. М. Бахтин показал, что физические константы могут быть воспроизведены в художественных аналогах, например в хронотопе, художественно воплощённом единстве пространства-времени в конкретном образе-событии: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем».

Субъект образа-мира «организует» пространственно-временной континуум, его границы и структуру, создавая масштаб и направленность отношения к далекому и близкому, к настоящему и прошлому/будущему, к позиции соположения с другими феноменами жизни (космическими, природными, предметными, межличностными). Эстетическая позиция в разных типах пространств, как правило, амбивалентна, то есть внутренне противоположна: одно и то же пространство в разных художественных системах может выступать как с позитивной семантикой, так и с негативной («свой мир» может быть архетипически защитой, но в немифологическом сознании – враждебен).

Другой аспект связи художественного времени и художественного пространства обусловливается временной природой искусства слова. Художественное пространство динамично не только потому, что создает среду для изображения процессов и событий, но и потому, что даже статические явления вовлекает во временной ряд самой последовательностью изображения (и нарушением этой последовательности).

Субъектом пространственно-временного видения могут быть:

1) персонаж, поставленный в центр изображаемого мира («изображаемый» объект, наделённый внутри художественного мира свойствами субъекта восприятия, носителя «точки зрения», не только временной и пространственной, но также психологической и оценочной);

2) «изображающий» субъект – повествователь или рассказчик, описывающий окружающий героя мир и действия героя в определённой среде: ему принадлежит лексическая пространственно-временная позиция (образ пространства и времени возникает также внесубъектно, при восприятии пространственных и временных отношений описываемых явлений и предметов);

3) автор-творец, создающий концептуальные координаты, континуум, с его внешними и внутренними характеристиками: это внесубъектный способ создания образа пространства-времени как ощущения читателем позиции автора из другой, нехудожественной, реальности, в которой находится и читатель.

Семантика художественных пространства и времени возникает на пересечении всех трёх уровней ви́дения мира: выявляется позиция изображаемого, изображающего в соотношении между собой и в соотнесении с авторской семантикой.

Образ пространства и времени создаётся на лексическом и образном уровнях художественного произведения.

1. На **словесном уровне** текста слова и словосочетания прямо маркируют пространственные и временные характеристики, грамматически указывают временные отношения (грамматическое время и залог), а главное, выявляют пространственную и временную позицию субъекта высказывания по отношению к объекту изображения, создавая чувственное ощущение пространственно-временной сферы, в которой существуют и действуют образы реалий.

2. На **образном уровне** композиция конкретных образов явлений (вещей и событий) создает образ **пространства**, представление о границах, направленности и свойствах среды, в координатах которой располагаются и проявляются в действиях явления. Косвенно расположение образов рождает и образ **времени**, поскольку размеры и состояние пространства (*длительность* как длина) характеризуют и время существования в пространстве (*длительность* как время преодоления, освоения пространства). Композиция образов определяет и отбор образов, представляющих реальность, и способ их связи. В художественном мире может быть нарушено соположение реалий, возникает конструкция, не отражающая, но моделирующая авторскую версию реальности. Основным способом выражения **временны́х** связей становится повествование о событиях и процессах развития (сюжет). В сюжете проявляется отличие «объективного» времени от художественного времени, что связано не только с отбором временн`ых моментов, но и с нарушением их последовательности и их субъективными характеристиками.

3. На ментальном уровне авторской модели мира, соответствующей какой-либо культурной модели. Безусловно, во внутреннем мире художественного произведения запечатлевается национальный образ мира, что обусловлено как традициями культуры, в которой рождалось мировос-

приятие автора, так и языком, формирующим картину мира в сознании носителя языка.

Литература

Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. С. 7–180.

Белая Г. Нравственный мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1983. №4. Или в: Белая Г.А. Литература в зеркале критики. – М.: Сов. писатель, 1986.

Белянин В. Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе). – М.: Тривола. 2000.

Виролайнен М. Структура культурного космоса русской истории // Пути и миражи русской культуры. – СПб.: Сев-Зап. 1996.

Гачев Г. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. – М., 1995.

Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. – М.: Искусство, 1981.

Кассирер Э. Философия символических форм. М.;СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 1, гл. 3, т. 2, ч. 2, т. 3, ч. 2.

Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века: Учеб. пособие. – М.: Высш. школа, 2008. Гл. 1 и 3.

Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8 (и др. издания).

Лихачёв Д. Художественная среда литературного произведения // Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве. – Л.: ЛГУ. 1970.

Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.

Лотман Ю. О специфике художественного мира // Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970 (и др. издания)

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Аграф, 2000. Гл. 1 и 3.

Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974.

Тамарченко Н. Читатель, текст и «внутренний мир» литературного произведения // Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. Т. 1. Введение и глава 1.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. Часть II. 5. 8. Пространство и время мира.

Федоров В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.

Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.

Цивьян Т. Модель мира и её лингвистические основы. – М.: КомКнига, 2006.

Хализев В. Мир произведения // Хализев В. Теория литературы. М.: Высш. школа. 1999.

ВОПРОСЫ

1. Можно ли сводить особенность художественного мира к изображаемому материалу? В чём проявляется автономность внутреннего мира художественного произведения?
2. Роль пространственно-временного континуума в создании внутреннего мира художественного произведения?
3. Индивидуальное и национальное в образе мира писателя?
4. В чём проявляется вымысел художественного мира?
5. В чём разница модели мира и мирообраза?

ЗАДАНИЯ

1. Сопоставьте национальную специфику художественных миров в рассказах Э. Хемингуэя «Старик и море», Ч. Айтматова «Пегий пёс, бегущий краем моря» и новеллы «Царь-рыба» В. Астафьева.

2. Охарактеризуйте различие внутреннего мира художественных произведений: «Зона» С. Довлатова, «Казённая сказка» О. Павлова, «Буква А» В. Маканина.

4. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

Художественное пространство – это не просто среда, в которой размещены предметы и происходят события, но образ мира, в котором взаимодействуют образы реальности и сознания. По Ю. Лотману, художественное пространство – это модель мира, выраженная на языке пространственных представлений автора. Тем не менее образ пространства создаётся описанием положений предметов явлений реальности относительно друг друга, видимых с какого-то положения (то, что не видится отсутствует, не фиксируется в тексте). Пространственная организованность есть признак самодостаточности внутреннего мира художественного произведения: оно обозримо и определённо. Предполагает доверие к тем отношениям, в которых находятся изображённые явления. Язык создает ощущение пространственной бесконечности внутри замкнутой художественной реальности, так как слово является «фигурой» (Ж. Женетт), «телесной метафорой», само представляет собой пространственный образ. Слово многозначно, поэтому, наряду с буквально означаемым, создаёт образ представимого, пространственную перспективу, образ пространства. По Женетту, художественное пространство опирается на метонимические (смежные) связи изображённых предметов и явлений, а художественное время – на метафорические (и, добавим, причинно-следственные).

По установке автора на соответствие художественного пространства реальному пространству можно выделить **миметическое**, с установкой на «отражение» объективного пространства (при условии, что признаётся наличие самой реальности), и **фантастическое** пространство, подчёркнуто лишенное соответствия с действительностью; иначе его можно назвать **виртуальным** пространством (лат. *virtus* – потенциальный, возможный и *realis* – действительный): вымышленное и созданное намеренно для имитации реальности; более узкое значение слова «виртуальный» – компьютерная модель реальности (киберпространство).

По установке на воспроизведение «**объективного**» (условно объективного, так как художественное пространство всегда – воплощение представлений субъекта о пространственной организации внешнего мира) или **субъективного** (субъективно воспринимаемого) пространства выделяют

«внешнее» пространство, позиционируемое автором (или субъектом повествования) как соответствующее реальному пространству, и **«внутреннее»** пространство, присущее сознанию персонажа или рассказчика, пространство воображения, сновидения, галлюцинаций – **онири́ческое** (гр. *oneiros* – сновидение) пространство, по определению Г. Башляра. Возможны частные проявления неполноты выявленности пространства: видимое/невидимое, слышимое/неслышимое.

В лирике реальное пространство предстаёт, прежде всего, как онирическое пространство, пространство сознания (воображения и памяти), хотя в описательной повествовательной лирике текст непосредственно отсылает к внешней реальности. В тексте драматургического произведения образ реального пространства создаётся посредством создания сценического пространства, то есть пространства, непосредственно воспринимаемого в границах сцены и в предметно-телесном заполнении среды (предметы и изображения вещей, замещающие реальные; тела и речь актёров, замещающих реальных людей). Словесно драматургический текст соотносит отражаемые явления как с объективной реальностью (диалоги действующих лиц), так и с условным пространством сцены (ремарки автора), делая сценическое пространство символическим замещением реального.

Объективное пространство выражает разные аспекты (грани, сферы) реального пространства. Точное вписывание образа пространства в пространство физического земного мира, имеющего точные координаты в сознании читателя (и персонажей), происходит в **географическом** пространстве, имеющем точную привязку к природным (реки, горы) и социальным топосам (Днепр у Н. Гоголя, Киев у М. Булгакова, Колыма у В. Шаламова). В отличие от географического пространства, **условное** пространство проявляет признаки любого реального социально-бытового пространства (село Ясное – одно из возможных; город Ейск – один из провинциальных городов).

По масштабу образа пространства можно выделить **универсум** (свойства мирового **космического пространства)** и образ конкретного пространства, некой физически воспринимаемой среды, **пространства места (**части пространства; этимологически слово *место* родственно *мести́* – очищенное для размещения, ориентированное пространство).

Образ универсума создаёт представление о континууме, о константах природно-космического материально-духовного бытия: протяженность, расширение или сужение, непрерывность или прерывность, трехмерность или плоскостность. Конкретное пространство характеризует эм-

пирически воспринимаемое пространства: его форму, местоположение, протяжённость, границы, наполненность располагающимися в пространстве реалиями. Архаическое искусство создаёт прежде всего образ универсума; современное искусство, наряду с миромоделированием, создаёт образ универсума опосредованно, символизируя или мифологизируя ощущение конкретного пространства.

Универсум может предстать как в модели природного космоса (**природное пространство**), так и в модели созданного **социального пространства** («вторая природа» – пространство условного города, крепости и пр.).

Особо значимые **конкретные образы пространства** в их обобщающей семантике

То́пос (гр.*τόπος* – место) – образ конкретного пространства, характерный для какой-либо (природной, социальной) среды, характерный, повторяющийся пространственный объект; в переносном смысле – мотив, повторяющийся образ или выражение («общее место» в прямом и переносном смысле). **Ло́кус** (лат. *locus* – место) – в отличие от топоса, определённое (фиксированное) конкретное малое пространство с индивидуальной характеристикой.

Хроното́п (гр. *chronos* – время и *topos* – место) – это связь времени и пространства, которая обозначает устойчивую ситуацию, устойчивое положение персонажей во **время-пространстве** (дом – место-время покоя, дорога – место-время движения, перекрёсток – место-время встречи). Хронотоп определяет устойчивые (жанровые) пространственные образы: идиллический хронотоп – время в родительском доме; авантюрный хронотоп – испытания в чужом мире; «мистерийный» хротоп – погружение в преисподнюю, карнавальный хронотоп – место временного переворачивания ценностей (см. М.М. Бахтина).

Итак, образ пространства (то, что и называется художественным пространством) возникает как представление о пространственно-временном континууме, об универсуме, устанавливая **протяжённость** целого и его **структуру,** то есть внутреннюю организацию, в которых проявляются образы-феномены в определённой связи внутри художественного мира. Хотя граница не всегда очевидна, её отсутствие делает невозможным смыслообразование, семантика возникает только в целом, однако протяжённость целого может быть различной – от точечной до бесконечности. В постмодернистской поэтике воплощается представление об отсутствии континуума, о плюрализме ориентиров в сознании дезориентированного субъекта: реальность если и представлена, то только потоком феноменов

без внутренних связей; субъект ориентирован не на целое, а на ситуации.

Образ пространства создаётся не только при описании универсума или места. Чувственное восприятие пространства (его образ) возникает как **координаты расположения вещно-предметных образов** (выше/ниже, слева/справа, впереди/за)**,** как психологическое ощущение **разных масштабов бытия** (больше/меньше, близко/далеко, внутри/вовне) **и разных пространств в бытии** (три мира в мифе: земной, подземный, небесный, мир и антимир в современной физике).

В художественном пространстве важен носитель пространственной ориентации: персонаж (один или несколько); субъект изображения, видящий изображаемое место с определённого положения; автор, выстраивающий перспективу пространства (см. Б. Успенского). **Пространственная позиция изображения** названа Б. Успенским «**точкой зрения»**. Возможны при этом: а) совмещение пространственной позиции повествователя и персонажа; б) последовательный обзор; в) сохранение пространственной позиции при изображении какого-либо замкнутого пространства (крупный план); г) изображение с позиции «птичьего полёта», т. е. с устойчивой всеохватывающей точки зрения. Автор организует разные позиции одного субъекта, позиции разных субъектов в произведении, обладая позицией вненаходимости, позволяющей принимать пространственную точку зрения разных «центров» пространства, персонажей и повествователей.

Характеристики художественного пространства имеют такие же константы, что и характеристики реального пространства. Речь может идти о нарушении привычных (реальных) свойств пространства во внутреннем мире произведения.

По наличию **границ** можно выделить **замкнутое и открытое** пространства. Осознание границы позволяет субъекту сохранять устойчивость существования. Переход за эмпирически ограниченный мир или от виртуальной реальности к действительной показывает возможность скрытых миров, иных структур в онтологии.

По организованности пространственных отношений между явлениями и предметами (или их образами в художественном произведении) можно выделить **структурированное и аморфное (неоформленное) пространство.**

А. Организованное, структурированное пространство предстаёт в разных культурных традициях различными моделями: **концентрическое**, **многослойное (или плоское), двух-, трёх-, четырёхмерное** простран-

ство и пр. В концентрическом пространстве мир организован по отношению к центру (к субъекту или к иной желаемой перспективе). В таком пространстве **центр и периферия** (гр. *periphéreia* – окружность, окраина, граница) связаны амбивалентной (равно возможной) оценкой; центр может восприниматься как позитивная упорядоченность, тогда периферия – опасна энтропией, рассеянием жизни; с другой стороны, неупорядоченность периферии может оцениваться позитивно как возможность свободного развития жизни. Концентрическое пространство определяет и отношения правого/левого

Концентрическое пространство, таким образом, стремится к ограниченности. В его границах возникают разные векторы, организующие отношения между составляющими частями. Пространственная «матрица» (ориентационная сетка, модель, перспектива) ориентирует субъекта (и читателя), создавая ценностные отношения к разно удалённым явлениям, предметам, местам или мирам (правое/левое, впереди/сзади).

В других координатах выстраивается многомерное пространство, дающее представление о вертикальной организованности мира, о многослойности или разноправленности перспективы, о масштабах, разновеликости явлений. Модель объёмного пространства выстраивает отношения **далеко/близко, высоко/низко, многослойное (небесное – земное – подземное, или хтоническое).**

Традиционная модель сохраняет черты мифологической картины мира, поддерживая её моделью эвклидова пространства (плоского, объёмного, трёхмерного). В современной литературе осваиваются модели гиперболического, искривлённого, пространства (Лобачевский), четырёхмерного пространства (Риман), модель расширяющейся Вселенной (Эйнштейн).

Б. Образ **аморфного пространства** возникает как характеристика неупорядоченных пространственных отношений. Универсум может быть **фрагментарным, рассеянным, дискретным** (прерывистым); **флуктуационным** (англ. *fluctuation* – колебание, текучесть), изменяющимся в размерах и свойствах; **бифуркационным** (лат. *bifurcus* – раздвоенный) **многомерным**. Аморфное пространство не сводится к **ха́осу**: хаос (гр. χάος – от раскрываться, разверзаться) – бесформенная материя, в противоположность порядку, находящаяся в стадии рождения форм. Образ **диффу́зного пространства** (лат. *diffusio* – распространение, растекание) предполагает устойчивое состояние вне оформившихся положений между явлениями. То есть а-морфное пространство может быть как динамичным, так и статичным.

Аморфное пространство, так же как и организованное, возникло ещё в архаическом сознании, которому присущ принцип невыделенности, принцип партиципации (лат. *participatio* – причастность), предполагающий отсутствие прямых связей феноменов бытия между собой, однако существует мистическая связь каждой части с нематериальным целым (душа мира, Бог) вне пространства («все есть все», принцип оборотничества, как показал К. Леви Брюль).

И в архаическом, и в современном искусстве пространственные координаты связаны с психологической и ценностной характеристиками пространственной среды: своё/чужое, доброжелательное/враждебное, животворное/губительное, пустое/наполненное, просторное/тесное, динамичное/статичное.

Способы воплощения пространственных представлений в словесном художественном произведении

Лексический – слова, выражения, прямо обозначающие пространственные предметы, их пространственные положения и отношения (*большой стол, высокое дерево, близко, далеко, за три дня пути, тесный и т.п.);* стоит помнить, что пространственные понятия в художественном тексте могут иметь не пространственное значение (*он имел высокие помыслы*).

Образный – изображённые локальные пространства, т. е. вещно-телесная материальная среда: ландшафт, предметное пространство (описания предметов и тел в их пространственном положении: «одинокий дом стоял на берегу реки»).

Композиционный – выражение пространственных отношений, пространственных координат, обусловливающих положение изображаемых предметов и явлений по отношению друг к другу: «ребёнок в зале казался зверьком, влезшим из норы в открытом поле»); изменение ракурса изображения, позиции изображения, меняющее восприятие объекта (общий план, мелкий план, крупный план и т.д.).

Структурный – соединение нескольких картин мира, присущих сознанию персонажей или субъектов изображения и имеющих разную степень обобщённости: конкретное пространство (образ конкретного проявления мира, в котором опосредованно выражены свойства целого мира) и абстрактное пространство (модель мира, в которой не проявляются конкретные пространственные свойства, свойства пространственной среды).

Аспекты анализа художественного пространства

1. Анализ текста, лексических средств, создающих образы предметов с присущими им объёмом и протяжением, обозначающих пространственные отношения между предметами, а главное – выявляющих субъектов изображения и их пространственную точку зрения. По Б. Успенскому, это: а) позиция совмещения положения объекта и носителя слова; б) позиция свидетеля, наблюдения со стороны; в) позиция пространственной вненаходимости (взгляд с «птичьего полёта»; г) динамическая или статическая позиция субъекта.

2. Установление субъектов в`идения, а также наличие совмещения «точек зрения»: пространство персонажа X, персонажа Y, персонажа Z…; пространство рассказчиков. Определяется взаимокоррекция образов пространства, выводящая к авторской пространственной модели, слагаемой из различных субъективных картин мира внутри художественного произведения. При этом определяется соответствие «пространств сознания» (онирических пространств) «объективному» пространству, а также степень верифицируемости авторского художественного мира: выдаётся ли он за реальный или акцентируется его условность: пространство творческой игры или фантазии.

3. После этого возможно выявить основные пространственные характеристики (тип пространства) художественного произведения (авторскую модель универсума) и пространственные характеристики конкретных изображаемых пространств. Это может быть: а) характеристика мест действия (их совокупность, логика их смены, их изменение); б) описание содержательности соединения разных пространственных миров с разным пространственным центром-персонажем: мир персонажа X, мир персонажа Y, мир персонажа Z; в) система предметов, явлений и ситуаций изображения: вещный мир, мир животных, пространства еды, пространства драк; чудесные места и т.п.; г) характеристика локальных пространств, социальных и природных: пространство неба; подземное пространство; пространство города, пространство комнаты; пространство тела.

4. Анализ художественного пространства может быть направлен на особо значимые пространственные образы – топосы и хронотопы (по Г. Башляру – «топоана́лиз»), на выявление архетипических образов и культурных символов: поле, лес, река, овраг, облако, дом, гнездо, лестница и т.п.; Башляр вводит сюда и образы источников света, создающих границы видимого пространства: свеча, лампа. Пространственный анализ может быть ограничен анализом хронотопов, особых ситуаций совмещения временной ситуации и места: хронотоп дороги, порога, расставания. С другой стороны, образ пространства художественного произведения

возникает не в особых пространственных символах (хронотопах, топосах), но как результат композиции *всех* конкретных образов, в их пространственных положениях выражается как континуум, так и конкретные образы пространства.

5. Анализ художественного пространства связан с раскрытием временн`ых характеристик пространства: изменение пространства с течением времени; изменение восприятия пространства персонажами; а главное – с развёртыванием в границах пространства изображаемых событий. Таким образом, пространство раскрывается в сюжетно-фабульной организации художественного произведения. Пространство событийное (фабульное) характеризует не только «рамку событий»), но и пространственную среду (предметную, природную, социальную), препятствующую или способствующую действиям персонажей. При анализе фабулы важно соответствие места действия и события, места действия и времени событий.

Сюжетное время часто создаёт субъективный образ пространства, связанный с позицией персонажа и отношением к ней рассказчика. Кроме того, развёртывание образа пространства в динамическом повествовании позволяет внести дополнительную семантизацию пространственных образов: постепенность или единовременность их появления; повторы; совмещение во времени событий, происходящих или происходивших в разных пространствах, – это нарративные способы сопоставления пространственных образов создают образ пространства; они выявляются в анализе **сюжетной** организации.

Литература

Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979 (и др. изд.). Гл. «Пространственная форма героя».

Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы эстетики и поэтики. – М., 1975.

Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004.

Евзлин М. Миф и ритуал // Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993.

Есин А. Время и пространство // Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высш. школа, 2002.

Женетт Ж. Пространство и язык; Литература и пространство // Женетт Ж. Фигуры. – М., 1998. Т. 1.

Замятин Д. Феноменология географических образов // НЛО. 2000. №46.

Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Худ. лит-ра, 1971. Гл. 5.

Лотман Ю. Проблема художественного пространства. Точка зрения текста // Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970 (и др.).

Лотман Ю. Семиотика пространства (раздел тома) // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992 . Т. 1.

Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998.

Николина Н. Филологический анализ текста: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2008. Разд. «Художественные время и пространство».

Петрухин В. История пространства и пространство истории // Антропология культуры. Вып.1. – М. ОГИ, 2002.

Подорога В. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков. – М.: Наука, 1993.

Роднянская И. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. – М. 1983

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000. Разд. «Художественное пространство».

Тамарченко Н. Художественное время, пространство, событие // Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. Т.1.

Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983.

Успенский Б. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970 (и др. изд.). Гл. 3.

Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.

Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994.

ЗАДАНИЯ

1. Система пространственных точек зрения в описании и повествовании в повести Ю. Трифонова «Другая жизнь».

2. Пространственные характеристики места действия и мирообраза в рассказе М. Харитонова «Агасфер».

3. Сотношение места действия и времени (прошлое и настоящее) в романе Ю. Бондарева «Берег».

4. Роль интертекстуальности – отсылки к пространственным образам из других художественных произведений – в рассказе В. Шаламова «Прокуратор Иудеи»

5. Динамика художественного пространства в пьесе Л. Петрушевской «Три девушки в голубом».

6. Хронотопы в пьесе Л. Петрушевской «Лестничная клетка».

7. Сценическое пространство в пьесе А. Володина «Пять вечеров».

8. Миромоделирующая функция художественного пространства в стихотворении Н. Рубцова «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны».

9. Топос города в повести В. Быкова «Знак беды».

5. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ

Художественное время – это воссоздание чувственного представления о процессуальности мира, о динамичности явлений реальности; об их длительности, последовательности, темпе, а также о дистанции между процессом и моментом его изображения. Художественное время создаёт иллюзию реального времени, независимого от восприятия, и представление о субъективном восприятия реальности разными людьми (персонажем, рассказчиком, автором). Особое значение образа времени в литературе обусловлено тем, что словесный художественный образ по материалу **темпоральный** (лат. *tempus* – время), поскольку он развёртывается в последовательности речи, воспроизводит реальность и сознание как процесс, создавая временну́ю картину мира.

Тем не менее художественное время отличается от реального времени, поскольку это образ времени, замещающий реальное время, то есть образ-знак, семиотический объект. Художественное время отличается от времени физической реальности, во-первых, своей ограниченностью (границами времени изображения и представлением реального времени в границах какого-либо периода, момента; вечность только обозначается), во-вторых, будучи завершённым образом незавершаемого, художественное время обладает особыми свойствами, отличающими его от реального времени. Художественное время обратимо, разнонаправлено, движется в произвольном темпе и ритме. Соответствие художественного времени реальному может быть заявлено в художественном произведении, может быть намеренно отвергнуто. Однако в любом случае необходимо оценивать художественное время как авторскую модель реального времени, как концептуальное время, а не как воспроизведение подлинного объективного времени. Само понятие «реальное время» условно, основано на допущении, что существует объективная реальность, которой свойственно изменение; представление о сущности и направленности этих изменений обозначается категорией «время».

Модели «реального времени» и художественное время

В воссоздании образа времени искусство опирается на разные модели времени, существующие в культурах разных исторических эпох.

1. **Циклическое время** свойственно архаическому, мифическому сознанию; эта модель представляет связь двух времен: **сакрального** времени (лат. *sacrum* – священное), времени высшего мира, проявляющегося в законах вечного воспроизведения, вечного повторения в **профанном** времени (гр. *pro* – прежде и лат. *fanum* – святилище, храм), т.е. мирском, обыденном. Сакральное время проявлялось в циклах земной жизни (смена дней, природных циклов, человеческих жизней, глобальных социальных эпох и т.д.) и фиксировалось в **календарном** времени. В этой модели неразличимы начало и конец; обратима в превращениях последовательность; ценностная ориентация – прошлое, в котором начало, рождение даёт закон развитию как повторению каждым отдельным явлением общего и сакрального цикла. Архаическая модель времени вечность бытия связывала с перевоплощением его явлений. Подобно мифу, время сказки создаёт образ завершённого события прошлого, условного прошлого, повторяющегося, а не единичного момента.

2. **Линейное время** – продукт исторического изменения сознания, выделение единичного и неповторимого, чьё существование ограничено. Линейное время одномерно, непрерывно, необратимо, оно доказывает закон связи явлений как причины и следствия, оно характеризует явления длительностью их существования (начало и конец), последствиями существования (за явлением возникает новое явление). Линейное время представлено, в свою очередь, разными моделями.

Энтропийное время (гр. *entropía* – поворот, превращение) в научной материалистической традиции представляет модель необратимого процесса рассеяния энергии (второй закон термодинамики), разрушения материальных форм. Энтропийное время возникает в искусстве Нового времени, открывшем **бытовое** время (время эмпирически ощущаемых изменений и процессов) и **историческое** время (время смены социального уклада и представлений о жизни). Энтропийное время связано с настоящим как точкой отсчёта. Ценностная оценка настоящего, прошлого и будущего вариативна.

Эсхатологическое время (гр. *eschatos* – последний, конечный и *logos* – слово, закон) опирается на модель движения к финалу, идеалу Творца. Достижение конца времени – это переход времени в вечность. Ценностный ориентир в такой модели – будущее, но замысел Творца принадлежит не прошлому, а вечности. Эсхатологическую модель времени можно назвать **телеологической** (гр. τέλειος – заключительный, *logos* - учение) моделью (целенаправленного течения времени) или **финалистской** (лат. *finis* – конец).

Эволюционная модель линейного времени (лат. *evolutio* – развертывание) даёт представление о времени как о бесконечном процессе развития возможностей физических явлений от простейших к высшим; с одной стороны, она совпадает с эсхатологической, выдвигая изменение в будущем как цель (телеологичность), с другой стороны, она близка энтропийной модели в утверждении отсутствия субъекта и цели развития материи.

3. Современные нелинейные и нециклические модели физического времени коренным образом отличаются от традиционных (см. концепции Римана о четырёхмерном пространстве, Эйнштейна об относительности времени, модели разнонаправленного времени, корпускулярного (лат. *corpusculum* – тельце, частица) или разного времени в разных физических частицах и т.д.).

4. В идеалистической концепции время не есть свойство материальной реальности, но лишь иллюзия сознания, ментальный знак, символическая форма сознания (Э. Кассирер).

При истолковании художественного времени необходимо устанавливать связь художественного времени конкретного художественного произведения с моделью времени, на которую опирается автор.

Модели времени

Источник времени	Время – субъективное ощущение	Время – форма воплощения вечности в конкретном	Время – длительность замысла Творца и категория физической реальности	Время – категория физической реальности		
Физическая модель времени	Ирреальное разнонаправленное время	Циклическое время	Линейное время			Нелинейное время
Ценностная модель времени	Шизофрен. или параноид. время	Сакральное (вечное) и профанное время метаморфоз физически-духовных явлений	Эсхатологическое время: физическое время как приближение к духовной вечности	Эволюционное время – процесс бесконечного развёртывания возможности явлений	Энтропийное время	Обратнонаправленное, разнонаправл., корпускулярн. время

Структура художественного времени

Художественное время как время внутреннего мира художественного произведения совпадает с **эсхатологической** моделью времени, поскольку оно определено замыслом, целью, в процессе развёртывания образа мира оно становится более объёмным и многозначным: знание о причинно-следственных связях явлений лишь увеличивается в художественном мире произведения. Однако в образном, чувственно-ментальном представлении о времени в художественном произведении соединяют **два плана: время изображаемого и время изображения**

1. Изображаемое время и время изображения. Художественное время сталкивает восприятие двух временн`ых координат словесного художественного произведения: времени развёртывания художественного образа (времени высказывания и времени восприятия этого высказывания) и времени изображаемого фрагмента реальности (события и др.), отражение свойств объективного времени.

Повторим, что чувственное воспроизведение свойств реального времени опирается на представления о времени (модели времени), принятые в языке и культуре, к которым принадлежит создатель художественного произведения. Тем не менее художник, даже воссоздавая физическое время, наделяет его такими свойствами, какие не присущи ему в действительности, либо не фиксирует свойства, кажущиеся автору незначительными, или даёт произвольные связи временных моментов, то есть образ реального времени неизбежно трансформирован, и необходимо выявить его характеристики в отвлечении от способа словесного изображения. Изображаемое время – это воплощение всех аспектов реального времени, важных для автора, это концептуальное время.

Образ художественного времени создаётся и тем, что в художественном произведении передана временная позиция изображающего субъекта (рассказчика): а) временная дистанция от времени изображаемого явления, б) деформация временно́го процесса (ограничение, ускорение, замедление, психологическое восприятие). Существуют разные обозначения времени изображения: повествовательное время, авторское время, концептуальное время, и, поскольку эти определения используются в разных аспектах характеристики художественного времени, будем употреблять понятие «время изображения».

Важно различать эмпирическое бытовое и историческое время, в котором творит автор, как и длительность рождения художественного произведения от замысла до конечного текста – от образа времени изображения, намеренно создаваемого автором в художественном произведении:

как и изображаемое время оно есть продукт вымысла, тоже концептуальное время.

2. Изображаемое время: объективное и перцептуальное время. Оба плана художественного времени по позиционированию (по декларируемому соответствию) внешней реальности могут представить **два типа времени**: **объективное,** присущее действительности независимо от восприятия субъектов) и **субъективное** или **перцептуальное** (лат. *perceptio* – восприятие), определяемое восприятием отдельного человека. Как правило, за объективное время выдаётся авторское концептуальное время и время объективного повествователя, находящихся в позиции временной вненаходимости (позиции всезнания). Перцептуальное время – это образ времени в сознании персонажей или рассказчика-свидетеля событий, или время лирического субъекта, чья деформация «реального» времени мотивирована психологически или событийно. Перцептуальное время – это изображаемое время, даже если субъект изображения сам рассказывает о внешнем по отношению к нему событии или явлении (рассказ от первого лица).

Напомним, что оба типа художественного времени выражают авторское представление о времени; сама возможность создания образа времени связана с тем, что неизменно существует точка отсчёта – субъект, находящийся в моменте настоящего (это может быть и субъект события, и субъект повествования). Однако позиция субъекта может утверждаться как объективная или быть подчёркнуто субъективной, деформирующей «подлинные» характеристики времени.

3. Фантастическое время. Напоминая, что объективное время – тоже плод авторского сознания, либо неизбежной деформации времени в процессе изображения, либо воспроизведение одной из возможных моделей времени, выделим образ времени, намеренно отталкивающийся от подобия реальному, образ фантазии автора, выдаваемый за возможную реальность, за неизвестное, таинственное время «иной реальности», якобы существующей независимо от авторского сознания. В отличие от перцепционного времени фантастическое время может изображаться не как плод сознания персонажа или повествователя, а как отражение неизвестной внешней реальности. В таком художественном времени воссоздаются современные модели времени не только в жанрах фантастики, но и в постмодернистских текстах.

В художественном произведении смешиваются разные типы и модели времени, объективное время оборачивается не просто перцепционным

временем, но вымышленным временем, воображаемым или фантастическим временем.

Виды изображаемого художественного времени

1. Д. Лихачев по отсылке художественного времени к внетектовой реальности выделял открытое и закрытое время. «**Открытое»** время – вписанность художественного времени в историческое, в определенную историческую эпоху. «**Закрытое»,** или **замкнутое,** время – время, совершающееся только в пределах изображаемого события.

2. По масштабам внешней по отношению к художественному произведению реальности, определяющей границы изображаемого времени, можно выделить время универсума и социально-историческое время.

Время универсума: **метафизическое** (время Творца)**, мифологическое** (сакральное время мифа) и **природное (физическое)** (календарное время).

Социально-историческое время представляет разные основания классификации: по опоре на конкретное историческое время или на процессы частной жизни можно различать **историческое время,** время в границах конкретных исторических событий, и **бытовое время**, время эмпирически ощущаемых изменений и процессов, историческая эпоха в которых угадывается косвенно, как общая атмосфера и жизненная среда. Социально-историческое время выделилось в сознании Нового времени, поставившем в центр человека. Существуют иные классификация по тому же основанию. Если критерием становятся границы и способ связи событий, то выделяются: **событийное время** (изображаемое время ограничено одним событием), **хроникальное время** (воспроизводит последовательность событий и соотносит их с историческим временем), **процессуальное** время (воспроизводит бессобытийный процесс, которому присущи случаи, непредвиденные положения). Если критерием становятся границы отдельной человеческой жизни, то выделяют **биографическое** время (время выделенной человеческой жизни), соответствует и событийному, и хроникальному времени по предыдущей типологии; **событийное** время (время одного события в жизни человека); **социально-бытовое** время (время событий, не связанных с судьбой одного персонажа), оно соответствует как хроникальному, так и процессуальному времени по предыдущей типологии.

М. Бахтин выделял виды художественного времени, закрепившиеся в истории литературы после мифологического периода, где господствовало **мифологическое время**: авантюрное (событийное, в нашей типологии),

авантюрно-бытовое (процессуальное, в нашей типологии) и биографическое (хроникальное, в нашей типологии). **Авантюрное** время – изображение жизни только в событиях-авантюрах, вызванных вмешательством внешних сил, случайностями, оно пунктирно. **Биографическое** время – изображение времени в границах человеческой жизни, оно последовательно и необратимо. Для воссоздания биографического времени, согласно М. Бахтину, используется два способа изображения: «характерологическая инверсия» (воспроизведение событий человеческой жизни в действиях и поступках) и аналитическое время (описание свойств характера и событий не в их последовательности). В событийном времени по характеру событий Бахтин выделял **карнавальное время** (карнавальный хронотоп), временное «выключение» из исторического времени, время, «протекающее по своим особым карнавальным законам и вмещающее в себя неограниченное количество радикальных смен и метаморфоз» (М. Бахтин).

Перцепционное время тоже может соответствовать какому-то из видов художественного времени: социально-бытовому (хроникальному – в дневнике), процессуальному – в романе «потока сознания»; событийному – «**кризисное время»** (М. Бахтин), время отказа персонажа от прежней картины мира.

В границах **событийного времени** различаются **фабульное** и **сюжетное** время. Фабульное время – это образ времени реального события, «объективное» время: оно позиционируется датировкой момента действия, точной (хронологической) или относительной вписанностью в «реальное время» (указания на длительность или последовательность событий: «через день», «весь день»). Сюжетное время – это время моментов, фиксируемых в повествовании. Это деформированное время, в котором возникают отличающиеся от принятого за норму «объективного» времени ощущения скорости и последовательности течения события. Сюжетное время близко к реальному времени в воссоздании ситуаций речи персонажей (диалогов); замедляет и «растягивает» реальное время при изображении внутренних состояний и в описаниях; сжимает реальное время в повествовании. Сюжетное время по-разному сориентировано относительно фабульного времени (хронологическая несовместимость проявляется во всех возможных временных сдвигах в повествовании, во включении перцепционного времени: снов, воспоминаний, предугадывания). Фабульное время более широко, оно включает время не изображаемых, но подразумеваемых процессов и изменений, время предысто-

рии (нем. *Vorgeschichte*), или экспозиция, и время после события (нем. *Nachgeschichte*), или эпилог.

Границы изображённого времени концептуальны, проявляют авторскую временну́ю модель. Не менее важны ценностные характеристики образа времена в художественном произведении, которые составляют **с**истему оппозиций, характеризующих образ времени как и реальное время. Художественное время – «четвертая координата» художественного мира: оно предъявляет авторскую модель бытия, представленного в изображении временно́го фрагмента, или выражает ориентацию героя в мире через временные координаты:

- подвижность/неподвижность,
- изменчивость/неизменность,
- стремительность/медленность
- линейность/цикличность
- прерывистость/непрерывность
- конечность/вечность
- краткость/длительность
- однонаправленность/разнонаправленность (обратимость).

Время изображения

Субъект временно́й позиции и временна́я точка зрения

При истолковании художественного времени необходимо различать в образе времени, во-первых, авторский образ времени, его представление о реальном времени; образ времени, деформированный повествователем в связи с несовпадением времени события и времени повествования; в-третьих, отражение субъективного восприятия времени персонажами и повествователем.

Несовпадение изображаемого времени и времени повествования (конкретно: времени события и времени повествователя) проявляется в разных временных позициях изображающего субъекта, во временной точке зрения (Б. Успенский).

Система носителей временной точки зрения: а) персонажный уровень (перцепционное время); б) уровень повествования (разные субъекты повествования: повествователь и рассказчик (другую терминологию см. в разделе о сюжете); автор-создатель (его позиция вненаходимости проявляется в компоновке как временных положений изображаемых явлений, так и точек зрения субъектов изображения).

По степени выраженности временная позиция изображаемого и изображающего может быть определённой (акцентированной) и слабо определённой, фиксируемой лишь грамматически.

По степени выявления носителя временной позиции можно выделить время конкретного субъекта (персонажа или повествователя) и совмещенную точку зрения, точку зрения персонажа, выраженную словом повествователя.

По дистанцированности времени изображения и изображаемого времени может быть внешняя и внутренняя точки зрения.

По направленности времени изображения к изображаемому времени может быть: синхронная (из настоящего о настоящем), ретроспективная (из настоящего о прошлом), перспективная (из настоящего о будущем), проспективная (из будущего о настоящем): «Через год он будет говорить о ней с печалью».

По устойчивости временной позиции можно выделить постоянную и подвижную временную точку зрения (устойчивую дистанцию и меняющуюся).

Принципиально для восприятия и истолкования художественного времени определение **точки зрения**: причины выдвижения субъектов восприятия времени; их количество и способ связи (возможно – несвязанности); содержательность разных временных картин мира; авторское отношение к субъективным моделям мира персонажей и субъектов повествования.

Деконструкция изображаемого времени во времени изображения

Художественное время представляет не простое «отражение» временных связей реальных процессов и явлений, но авторскую концепцию причинно-следственных связей, что проявляется в деконструкции реального времени. Несоответствие художественного времени реальному времени проявляется в нарушении: 1) продолжительности («объём» времени – от мгновения до вечности), 2) последовательности (нарушение однонаправленности времени), 3) темпа (частоты смены явлений, состояний).

1. О **несовпадении границ реального и художественного времени** говорилось в разделе «Виды художественного времени». Добавим здесь о произвольной фрагментарности художественного времени, отличающейся от незавершённости реального времени.

2. **Смещение временной последовательности,** связанное с процессом изображения, с временнóй последовательностью речи, проявляется в следующих особенностях художественного времени.

Ретроспекции (лат. *retro* – назад и *specio* – смотрю) – изображение произошедших ранее событий в настоящем времени; **проспекции** – изображение будущих по отношению к настоящему событий – нарушают линейное развертывание времени (необратимость движения от прошлого к настоящему и будущему). Обратимость присуща как изображаемому времени (перцепционное время персонажей или воспроизведение авторской модели нелинейного времени), так и времени изображения (нарушения последовательности повествования о последовательном времени);

Дискретность (лат. *discretus* – разделённый, прерывистый) – изображение времени с пропусками (лакунами), что вызвано отбором явлений в потоке времени. Дискретность отражает психологическое время персонажей, но может представлять и характеристику автором или повествователем объективного нелинейного времени. Время может быть прервано размышлениями по поводу других событий или описаниями пространственной среды, в которой протекает событие.

Ретардация (лат. *retardatio* – замедление, задержка) или **сжатие** времени, то есть нарушение темпа изображаемого процесса темпом повествования, вследствие несовпадения времени события с временем изображения: время может быть замедлено, не совпадать с временем повествования; напротив, время может быть сжато лаконичным обозначением длительности;

Разнонаправленность времени вызвана, с одной стороны, выражением субъективного восприятия времени персонажем или автором; с другой стороны, многомерностью событийного времени, сосуществованием разных коллизий и разных восприятий времени в сюжете. Изображаемое время разводит события, происходящие одновременно, создавая возможность их разного восприятия, устанавливая связи, невозможные в эмпирической реальности

3. **Несовпадение темпа и ритма** изображённого времени с темпом и ритмом реального времени проявляется как в воссоздании субъективного (перцепционного) времени, так и в композиции (монтаж временных фрагментов с разными предметами изображения и точками зрения – рассказы разных лиц об одном событии) и лексически – темп речи, передающий стремительность или замедленность процесса, система повторов.

Главное – смешение разных моделей времени в художественном произведении, когда невозможно определить статус образа времени: объек-

тивное время оборачивается не просто перцепционным временем, но вымышленным временем, воображаемым или фантастическим временем.

Средства создания образа времени

Движение времени в словесном художественном произведении передаётся:

1) словесными средствами: словами, обозначающими временные координаты, и грамматическими формами (грамматическое время, вид);

2) трансформацией образов-реалий и состояний; изменением их позиции по отношению друг к другу и в континууме; сменой событий (сюжетно). Образ времени возникает как подвижная система образов времени во внутреннем мире произведения, как восприятие изменчивости реальных явлений и изменения их отношений. Образ времени невозможен без изображения пространственных связей, образ времени создаётся не какими-либо особыми образами и не только повествованием о событиях, действиях, но и при воссоздании статических явлений: образов природы (пейзаж), предметной среды (интерьер), внешности персонажей. Во-первых, положение субъекта изображения создаёт временную перспективу (из прошлого, из будущего, синхронно); во-вторых, последовательность словесного изображения с неизменностью создаст образ временной позиции изображаемого предмета: сама его неизменность соотнесена с координатой времени, имеет временную характеристику.

Анализ художественного времени требует:

1) выявления субъективных образов реальности персонажей и субъектов повествования;

2) определения содержательности временн`ых позиций и деформации «реального» времени в художественном времени;

3) установления соответствия «реального» времени и изображённого времени в системе временных ориентиров персонажей и субъектов повествования;

4) выявления авторской модели времени в художественном произведении.

Литература

Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979 (и др. изд.). Гл. «Временно́е целое героя»

Валгина Н. Теория текста: Учеб. пособие. – М.: Логос, 2003.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. Ч.1, гл. 2 («Темпоральность»).

Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. – М.: Прогресс-Традиция, 2006.

Есин А. Время и пространство // Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высш. школа, 2002.

Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Худ лит-ра, 1971. Гл. 4. «Поэтика художественного времени».

Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.

Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. №8.

Роднянская И. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1983.

Руднев В. Морфология реальности. – М. Гнозис. 1996. Разд. «Время и текст».

Стенгерс И., Пригожин И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени. – М.: Прогресс, 1999.

Тамарченко Н. Художественное время, пространство, событие // Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. Т.1.

Тураева З. Категория времени. Время грамматическое и художественное. – М.: Высш. школа, 1979.

Успенский Б. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. Гл. 3.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. М.; СПб.: Университетская книга, 2002.

Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Ad Marginem, 1997. Разд. 2. «Присутствие и временность».

Хализев В. Теория литературы. – М., 2002. Гл. 2, ч. 10.

Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994.

ВОПРОСЫ

1. Назовите характеристики объективного времени и перцепционных времен.

2. Каково значение темпоральных моделей в художественном времени?

3. Назовите возможные временные аспекты в художественном времени по их отношению к объективному времени (историческое… и т.д.).

4. Что такое хронотоп в понимании М. Бахтина и в чём функция времени в хронотопе?

5. Виды и средства создания временных деконструкций в художественном произведении.

ЗАДАНИЯ

1. Авторское время, время повествователей и субъективное время персонажей в повести А. Кима «Собиратели трав».

2. Образ энтропийного времени в рассказе Л. Петрушевской «Гигиена».

3. Физическая модель времени в основе художественного времени рассказа А. Платонова «Такыр».

4. Художественное время в рассказе И. Бунина «Ида». Обратите внимание на:

1) несовпадение времени события и времени рассказывания;

2) субъектов восприятия времени в рассказе (рецепционное или авторское концептуальное время?);

3) нарушения объективного времени в художественном времени рассказа;

4) грамматические и образные средства создания образа времени;

5) роль хронотопов в рассказе;

6) модель времени в рассказе;

7) соотнесённость художественного времени с календарным, историческим временем, с художественным временем других произведений.

И. Бунин «Ида»

Однажды на Святках завтракали мы вчетвером, – три старых приятеля и некто Георгий Иванович, – в Большом Московском.

По случаю праздника в Большом Московском было пусто и прохладно. Мы прошли старый зал, бледно освещенный серым морозным днем, и приостановились в дверях нового, выбирая, где поуютней сесть, оглядывая столы, только что покрытые белоснежными тугими скатертями. Сияющий чистотой и любезностью распорядитель сделал скромный и изысканный жест в дальний угол, к круглому столу перед полукруглым диваном. Пошли туда.

– Господа, – сказал композитор, заходя на диван и валясь на него своим коренастым туловищем, – господа, я нынче почему-то угощаю и хочу пировать на славу. – Раскиньте же нам, услужающий, самобранную скатерть как можно щедрее, – сказал он, обращая к половому свое широкое мужицкое лицо с узкими глазками. – Вы мои королевские замашки знаете.

– Как не знать, пора наизусть выучить, – сдержанно улыбаясь и ставя перед ним пепельницу, ответил старый умный половой с чистой серебряной бородкой. – Будьте покойны, Павел Николаевич, постараемся...

И через минуту появились перед нами рюмки и фужеры, бутылки с разноцветными водками, розовая семга, смугло-телесный балык, блюдо с раскрытыми на ледяных осколках раковинами, оранжевый квадрат честера, черная блестящая глыба паюсной икры, белый и потный от холода ушат с шампанским... Начали с перцовки. Композитор любил наливать сам. И он налил три рюмки, потом шутливо замедлился:

– Святейший Георгий Иванович, и вам позволите?

Георгий Иванович, имевший единственное и престранное занятие, – быть другом известных писателей, художников, артистов, – человек весьма тихий и неизменно прекрасно настроенный, нежно покраснел, – он всегда краснел перед

тем, как сказать что-нибудь, – и ответил с некоторой бесшабашностью и развязностью:

– Даже и очень, грешнейший Павел Николаевич!

И композитор налил и ему, легонько стукнул рюмкой о наши рюмки, махнул водку в рот со словами: «Дай боже!» – и, дуя себе в усы, принялся за закуски. Принялись и мы, и занимались этим делом довольно долго. Потом заказали уху и закурили. В старой зале нежно и грустно запела, укоризненно зарычала машина. И композитор, откинувшись к спинке дивана, затягиваясь папиросой и, по своему обыкновению, набирая в свою высоко поднятую грудь воздуху, сказал:

– Дорогие друзья, мне, невзирая на радость утробы моей, нынче грустно. А грустно мне потому, что вспомнилась мне нынче, как только я проснулся, одна небольшая история, случившаяся с одним моим приятелем, форменным, как оказалось впоследствии, ослом, ровно три года тому назад, на второй день Рождества...

– История небольшая, но, вне всякого сомнения, амурная, – сказал Георгий Иванович со своей девичьей улыбкой.

Композитор покосился на него.

– Амурная? – сказал он холодно и насмешливо. – Ах, Георгий Иванович, Георгий Иванович, как вы будете за всю вашу порочность и беспощадный ум на Страшном суде отвечать? Ну, да бог с вами. «Je veux un tresor qui les contient tous, je veux la jeunesse!»[1] – поднимая брови, запел он под машину, игравшую Фауста, и продолжал, обращаясь к нам:

– Друзья мои, вот эта история. В некоторое время, в некотором царстве, ходила в дом некоего господина некоторая девица, подруга его жены по курсам, настолько незатейливая, милая, что господин звал ее просто Идой, то есть только по имени. Ида да Ида, он даже отчества ее не знал хорошенько. Знал только, что она из порядочной, но малосостоятельной семьи, дочь музыканта, бывшего когда-то известным дирижером, живет при родителях, ждет, как полагается, жениха – и больше ничего...

Как вам описать эту Иду? Расположение господин чувствовал к ней большое, но внимания, повторяю обращал на нее, собственно говоря, ноль. Придет она – он к ней – «А-а, Ида, дорогая! Здравствуйте, здравствуйте, душевно рад вас видеть!» А она в ответ только улыбается, прячет носовой платочек в муфту, глядит ясно, по-девичьи (и немножко бессмысленно): «Маша дома?» – «Дома, дома, милости просим...» – «Можно к ней?» – И спокойно идет через столовую к дверям Маши: «Маша, к тебе можно?» Голос грудной, до самых жабр волнующий, а к этому голосу прибавьте все прочее: свежесть молодости, здоровья, благоухание девушки, только что вошедшей в комнату с мороза... затем довольно высокий рост, стройность, редкую гармоничность и естественность движений... Было и лицо у нее редкое, – на первый взгляд как будто совсем обыкновенное, а приглядись – залюбуешься: тон кожи ровный, теплый, – тон какого-нибудь самого первого сорта яблока, – цвет фиалковых глаз живой, полный...

Да, приглядись – залюбуешься. А этот болван, то есть герой нашего рассказа, поглядит, придет в телячий восторг, скажет: «Ах, Ида, Ида, цены вы себе не знаете!» – увидит ее ответную, милую, но как будто не совсем внимательную

[1] «Я хочу обладать сокровищем, которое вмещает в себе все, я хочу молодости!» (фр.).

улыбку – и уйдет к себе, в свой кабинет, и опять займется какой-нибудь чепухой, называемой творчеством, черт бы его побрал совсем. И так вот и шло время, и так наш господин даже никогда и не задумался об этой самой Иде мало-мальски серьезно – и совершенно, можете себе представить, не заметил, как она, в одно прекрасное время, исчезла куда-то. Нет и нет Иды, а он даже не догадывается у жены спросить: а куда же, мол, наша Ида девалась? Вспомнит иной раз, почувствует, что ему чего-то недостает, вообразит сладкую муку, с которой он мог бы обнять ее стан, мысленно увидит ее беличью муфточку, цвет ее лица и фиалковых глаз, ее прелестную руку, ее английскую юбку, затоскует на минуту – и опять забудет. И прошел таким образом год, прошел другой... Как вдруг понадобилось однажды ему ехать в западный край...

Дело было на самое Рождество. Но, невзирая на то, ехать было необходимо. И вот, простясь с рабами и домочадцами, сел наш господин на борзого коня и поехал. Едет день, едет ночь и доезжает, наконец, до большой узловой станции, где нужно пересаживаться. Но доезжает, надо заметить, со значительным опозданием и посему, как только стал поезд замедлять возле платформы ход, выскакивает из вагона, хватает за шиворот первого попавшегося носильщика и кричит: «Не ушел еще курьерский туда-то?» А носильщик вежливо усмехается и молвит: «Только что ушел-с. Ведь вы на целых полтора часа изволили опоздать», – «Как, негодяй? Ты шутишь? Что ж я теперь делать буду? В Сибирь тебя, на каторгу, на плаху!» – «Мой грех; мой грех, – отвечает носильщик, – да повинную голову и меч не сечет, ваше сиятельство. Извольте подождать пассажирского...» И поник головой и покорно побрел наш знатный путешественник на станцию...

На станции же оказалось весьма людно и приятно, уютно, тепло. Уже с неделю несло вьюгой, и на железных дорогах все спуталось, все расписания пошли к черту, на узловых станциях было полным-полно. То же самое было, конечно, и здесь. Везде народ и вещи, и весь день открыты буфеты, весь день пахнет кушаньями, самоварами, что, как известно, очень неплохо в мороз и вьюгу. А кроме того, был этот вокзал богатый, просторный, так что мгновенно почувствовал путешественник, что не было бы большой беды просидеть в нем даже сутки. «Приведу себя в порядок, потом изрядно закушу и выпью», – с удовольствием подумал он, входя в пассажирскую залу, и тотчас же приступил к выполнению своего намерения. Он побрился, умылся, надел чистую рубаху и, выйдя через четверть часа из уборной помолодевшим на двадцать лет, направился к буфету. Там он выпил одну, затем другую, закусил сперва пирожком, потом жидовской щукой и уже хотел было еще выпить, как вдруг услыхал за спиной своей какой-то страшно знакомый, чудеснейший в мире женский голос. Тут он, конечно, «порывисто» обернулся – и, можете себе представить, кого увидел перед собой? Иду!

От радости и удивления, первую секунду он даже слова не мог произнести и только, как баран на новые ворота, смотрел на нее. А она – что значит, друзья мои, женщина! – даже бровью не моргнула. Разумеется, и она не могла не удивиться и даже изобразила на лице некоторую радость, но спокойствие, говорю, сохранила отменное. «Дорогой мой, – говорит, – какими судьбами? Вот приятная встреча!» И по глазам видно, что говорит правду, но говорит уж как-то чересчур просто и совсем, совсем не с той манерой, как говорила когда-то, главное же... чуть-чуть насмешливо, что ли. А господин наш вполне опешил еще и оттого, что и во всем прочем совершенно неузнаваема стала Ида: как-то удивительно расцвела вся, как

расцветает какой-нибудь великолепнейший цветок в чистейшей воде, в каком-нибудь этаком хрустальном бокале, а соответственно с этим и одета: большой скромности большого кокетства и дьявольских денег зимняя шляпка, на плечах тысячная соболья накидка... Когда господин неловко и смиренно поцеловал ее руку в ослепительных перстнях, она слегка кивнула шляпкой назад, через плечо небрежно сказала: «Познакомьтесь, кстати, с моим мужем», – и тотчас же быстро выступил из-за нее и скромно, но молодцом, по-военному, представился студент.

– Ах, наглец! – воскликнул Георгий Иванович. – Обыкновенный студент?

– Да в том-то и дело, дорогой Георгий Иванович, что необыкновенный, – сказал композитор с невеселой усмешкой. – Кажется, за всю жизнь не видал наш господин такого, что называется, благородного, такого чудесного, мраморного юношеского лица. Одет щеголем: тужурка из того самого тонкого светло-серого сукна, что носят только самые большие франты, плотно облегающая ладный торс, панталоны со штрипками, темно-зеленая фуражка прусского образца и роскошная николаевская шинель с бобром. А при всем том симпатичен и скромен тоже на редкость. Ида пробормотала одну из самых знаменитых русских фамилий, а он быстро снял фуражку рукой в белой замшевой перчатке, – в фуражке, конечно, мелькнуло красное муаровое дно, – быстро обнажил другую руку, тонкую, бледно-лазурную и от перчатки немножко как бы в муке, щелкнул каблуками и почтительно уронил на грудь небольшую и тщательно причесанную голову. «Вот так штука!» – еще изумленнее подумал наш герой, еще раз тупо взглянул на Иду – и мгновенно понял по взгляду, которым она скользнула по студенту, что, конечно, она царица, а он раб, но раб, однако, не простой, а несущий свое рабство с величайшим удовольствием и даже гордостью. «Очень, очень рад познакомиться! – от всей души сказал этот раб и с бодрой и приятной улыбкой выпрямился. – И давний поклонник ваш, и много слышал о вас от Иды», – сказал он, дружелюбно глядя, и уже хотел было пуститься в дальнейшую, приличествующую случаю беседу, как неожиданно был перебит: «Помолчи, Петрик, не конфузь меня, – сказала Ида поспешно и обратилась к господину: Дорогой мой, но я вас тысячу лет не видала! Хочется без конца говорить с вами, но совсем нет охоты говорить при нем. Ему неинтересны наши воспоминания, будет только скучно и от скуки неловко, поэтому пойдем, походим по платформе...» И, сказав так, взяла она нашего путника под руку и повела на платформу, а по платформе ушла с ним чуть не за версту, где снег был чуть не по колено, и – неожиданно изъяснилась там в любви к нему...

– То есть как в любви? – в один голос спросили мы.

Композитор вместо ответа опять набрал воздуху в грудь, надуваясь и поднимая плечи. Он опустил глаза и, мешковато приподнявшись, потащил из серебряного ушата, из шуршащего льда, бутылку, налил себе самый большой фужер. Скулы его зарделись, короткая шея покраснела. Сгорбившись, стараясь скрыть смущение, он выпил вино до дна, затянул было под машину: «Laisse-moi, laisse-moi conlempler ton visage!»[1] – но тотчас же оборвал и, решительно подняв на нас еще более сузившиеся глаза, сказал:

– Да, то есть так в любви... И объяснение это было, к несчастью, самое настоящее, совершенно серьезное. Глупо, дико, неожиданно, неправдоподобно? Да, разумеется, но – факт. Было именно так, как я вам докладываю. Пошли они по платформе, и тотчас начала она быстро и с притворным оживлением расспраши-

[1] «Дай мне, дай мне наглядеться на твое лицо!» (фр.)

вать его о Маше, о том, как, мол, она поживает и как поживают их общие московские знакомые, что вообще новенького в Москве и так далее, затем сообщила, что замужем она уже второй год, что жили они с мужем это время частью в Петербурге, частью за границей, а частью в их именье под Витебском... Господин же только поспешно шел за ней и уже чувствовал, что дело что-то неладно, что сейчас будет что-то дурацкое, неправдоподобное, и во все глаза смотрел на белизну снежных сугробов, в невероятном количестве заваливших все и вся вокруг, – все эти платформы, пути, крыши построек и красных и зеленых вагонов, сбившихся на всех путях... смотрел и с страшным замиранием сердца понимал только одно: то, что, оказывается, он уже много лет зверски любит эту самую Иду. И вот, можете себе представить, что произошло дальше: дальше произошло то, что на какой-то самой дальней, боковой платформе Ида подошла к каким-то ящикам, смахнула с одного из них снег муфтой, села и, подняв на господина свое слегка побледневшее лицо, свои фиалковые глаза, до умопомрачения неожиданно, без передышки сказала ему: «А теперь, дорогой, ответьте мне еще на один вопрос: знали ли вы и знаете ли вы теперь, что я любила вас целых пять лет и люблю до сих пор?»

Машина, до этой минуты рычавшая вдали неопределенно и глухо, вдруг загрохотала героически, торжественно и грозно. Композитор смолк и поднял на нас как бы испуганные и удивленные глаза. Потом негромко произнес:

– Да, вот что сказала она ему... А теперь позвольте спросить: как изобразить всю эту сцену дурацкими человеческими словами? Что я могу сказать вам, кроме пошлостей, про это поднятое лицо, освещенное бледностью того особого снега, что бывает после метелей, и про нежнейший, неизъяснимый тон этого лица, тоже подобный этому снегу, вообще про лицо молодой, прелестной женщины, на ходу надышавшейся снежным воздухом и вдруг признавшейся вам в любви и ждущей от вас ответа на это признание? Что я сказал про ее глаза? Фиалковые? Не то, не то, конечно! А полураскрытые губы? А выражение, выражение всего этого в общем, вместе, то есть лица, глаз и губ? А длинная соболья муфта, в которую были спрятаны ее руки, а колени, которые обрисовывались под какой-то клетчатой сине-зеленой шотландской материей? Боже мой, да разве можно даже касаться словами всего этого! А главное, главное: что же можно было ответить на это сногсшибательное по неожиданности, ужасу и счастью признание, на выжидающее выражение этого доверчиво поднятого, побледневшего и исказившегося (от смущения, от какого-то подобия улыбки) лица?

Мы молчали, тоже не зная, что сказать, что ответить на все эти вопросы, с удивлением глядя на сверкающие глазки и красное лицо нашего приятеля. И он сам ответил себе:

– Ничего, ничего, ровно ничего! Есть мгновения, когда ни единого звука нельзя вымолвить. И, к счастью, к великой чести нашего путешественника, он ничего и не вымолвил. И она поняла его окаменение, она видела его лицо. Подождав некоторое время, побыв неподвижно среди того нелепого и жуткого молчания, которое последовало после ее страшного вопроса, она поднялась и, вынув теплую руку из теплой, душистой муфты, обняла его за шею и нежно и крепко поцеловала одним из тех поцелуев, что помнятся потом не только до гробовой доски, но и в могиле. Да-с, только и всего: поцеловала – и ушла. И тем вся эта история и кончилась... И вообще довольно об этом, – вдруг резко меняя тон, сказал композитор и громко, с напускной веселостью прибавил: – И давайте по сему случаю пить на

сломную голову! Пить за всех любивших нас, за всех, кого мы, идиоты, не оценили, с кем мы были счастливы, блаженны, а потом разошлись, растерялись в жизни навсегда и навеки и все же навеки связаны самой страшной в мире связью! И давайте условимся так: тому, кто в добавление ко всему вышеизложенному прибавит еще хоть единое слово, я пущу в череп вот этой самой шампанской бутылкой. – Услужающий! – закричал он на всю залу. – Несите уху! И хересу, хересу, бочку хересу, чтобы я мог окунуть в него морду прямо с рогами!

Завтракали мы в этот день до одиннадцати часов вечера. А после поехали к Яру, а от Яра – в Стрельну, где перед рассветом ели блины, потребовали водки самой простой, с красной головкой, и вели себя в общем возмутительно: пели, орали и даже плясали казачка. Композитор плясал молча, свирепо и восторженно, с легкостью необыкновенной для его фигуры. А неслись мы на тройке домой уже совсем утром, страшно морозным и розовым. И когда неслись мимо Страстного монастыря, показалось из-за крыш ледяное красное солнце и с колокольни сорвался первый, самый как будто тяжкий и великолепный удар, потрясший всю морозную Москву, и композитор вдруг сорвал с себя шапку и что есть силы, со слезами закричал на всю площадь:

– Солнце мое! Возлюбленная моя! Ура-а!

Приморские Альпы. 1925

---

6. КОМПОЗИЦИЯ

Композиция (лат. *compositio* – составление) – построение художественного произведения: отбор, последовательность и связи изобразительных приемов, создающих образный мир. Понятие *композиция* трактуется литературоведами по-разному, соотносится со всеми слоями и уровнями художественного произведения (словесный уровень – текст; образный уровень – персонажный, предметно-изобразительный, сюжетный; концептуальный уровень – тематическая композиция) или только к одному из слоёв (чаще всего – текст, сюжет, система образов).

Мы ограничиваем понятие **композиции** уровнем **внутреннего мира художественного произведения**, то есть образным уровнем чувственно представимого, отводя композиции роль завершающей перспективы, процесса и результата создания художественного целого. Нельзя сказать, что композиция – это организация законченного целого **в статике**, поскольку в темпоральном искусстве слова композиция делает ощутимым и процесс **развёртывания образной системы**. При этом динамика в композиции проявляется не в динамике изображаемого объекта (события, психологического состояния), а именно с последовательностью появления конкретных образов, рождающих образ целого мира как постепенно расширяющийся и углубляющийся. Как и на уровне словесного текста, можно описать процесс расширения образного целого не как сложение семантики образов, а как постоянное изменение смысла целого и составляющих его частей при возникновении нового образа:

A+B=A'B'↔A'B'+C=A"B"C'↔A"B"C'+D=A'"B'"C"D'… (литерами в данном случае обозначаются не слова, а конкретные образы, возникающие в сознании читателя в ходе словесного изображения). Возможная модель развёртывания художественного смысла с помощью компоновки образов – шар или спираль.

Образная система, хотя она материализуется только в речи, имеет собственную организацию – структуру (о чём говорилось в разделе «Художественный образ») и композицию как конкретный способ реализации структуры.

Понимание **композиции** как построения художественного произведения по общим структурным принципам требует определения, во-первых,

компонентов, из которых составляется целое, во-вторых, позиции творца целого, соединяющего компоненты в определённой им перспективе. В словесном искусстве по-разному определяются как компоненты, так и субъект композиции. Предложим рабочие толкования компонентов, принципов и приёмов композиции.

Аспекты композиции

Композиция как организация материала может быть понята двояко вследствие двухслойности словесного художественного произведения: а) компоновка языкового материала (текста, речи) как материального воплощения художественных образов и б) компоновка изображаемого (или изображённого) как материала для выражения мирообраза.

1. Композиция текста (внешняя композиция)

При широком понимании термина «композиция» она предполагает разные аспекты, в том числе и организацию материала – речевого потока или его письменной фиксации в пространстве-времени реальности. В таком случае можно уточнить понятие «композиция» как «**внешняя композиция**» и определить её как способ соотношения фрагментов текста о событии или явлении реальности и элементов вспомогательного (рамочного) текста, паратекста. Важно и членение текста, делающее значимыми и способы соединения частей.

Рамочный (авторский) текст – элементы авторской речи, обращённые к читателю и уточняющие смысл или строение собственно изображающего текста; элементы рамочного текста – название, эпиграф, предисловие, послесловие, комментарии, посвящения, список действующих лиц (в драматургическом тексте), ремарки или риторические вставки, не относящиеся прямо к изображаемому. Эти элементы характеризуют не только письменный текст, но и речь, в которой возникают разного рода авторские вставки и комментарии к повествованию. Ж. Женетт ввёл понятие **паратекст** – текстовые инстанции между текстом и его проявлением в реальности: а) элементы оформления книги (печать, заголовок, аннотация). Поскольку Женетт включает в понятие паратекст даже сопутствующие тексты (авторские интервью), правильнее относить паратексты к элементам метатекста, текста автора, дающего правила чтения основного текста.

Членение текста – соединения текстовых фрагментов, содержащих рассказ (описание) о явлении реальности и выделенных автором с целью акцентировки восприятия (абзацы или строфы, части и главы, циклы

и сборники) – в таком случае композиция сводится преимущественно к организации письменного текста (книжной формы); нередко так понятая композиция называется архитектоникой (наше понимание термина «архитектоника» см. далее).

К композиции относят и **организацию** в основном тексте используемых **форм словесного изображения**: 1) разные формы **высказываний персонажей** – монологи и диалоги, письма и дневники; 2) разные виды **описания** – портрет, интерьер, пейзаж, психологические описания, характеристики внешних и внутренних свойств явлений; 3) **повествование** о событиях и процессах. Этот аспект имеет отношение не только к материалу, к расположению речевых фрагментов, но и к композиции образов, создаваемых различными формами речи.

2. Образная композиция, в свою очередь, может пониматься двояко: А) как связь конкретных образов (их виды, их соположение в пространстве и времени: статическая композиция), Б) как принцип соединения разных способов изображения для создания образа (смена позиции субъектов изображения).

А) Композиция как системные связи микрообразов (образов-фрагментов целого мирообраза), «композиция образов» возможна, так как каждый элемент образной системы связан с каждым из элементов системы, поэтому внутри пространственно-временного континуума возникают «уровни», микросистемы, «микромиры»: система персонажей; организация природных и предметных образов (вещный мир, мир еды, мир книг, мир птиц, мир зверей и т.д.); организация топосов как микромиров внутри целого художественного мира (город как текст и мир, лес как текст и мир, мир гор, мир неба, мир подворотни и пр.). Важно помнить, что и в этом аспекте композиционные связи диктуются не реальными связями образов предметов и явлений, а связями, возникающими внутри художественного целого, созданными целенаправленно автором либо ассоциативно читателем. Образная композиция – это не организация жизненного материала, а организация *изображённого* словом мира, соотносящегося (или не соотносимого) с реальностью. Однако в таком аспекте системные *внутренние связи* фрагментов *изображённого мира* не учитывают субъектов ви́дения, выстраивают внесубъектные связи изображённых фрагментов реальности: топосов, конкретных образов, создающих внутри образного мира множество систем, семантических связей по принципу **со- противопоставления.**

Способы семантической связи конкретных образов, создающих образ конкретных пространственных сред и мирообраз в целом: 1) линейная

(последовательное со- противопоставление смежных образов), 2) контрапунктная, 3) мотивная, 4) монтажная композиция.

Контрапункт (нем. *Kontrapunkt*) – в музыке: сочетание отдельных голосов или одновременное сочетание самостоятельных мелодий в разных голосах; в словесном образе – это одновременное восприятие разных образов (с соотносимой семантикой), изображённых разными субъектами и помещённых в разных местах текста и изображаемой реальности. Они создают: а) образ разных миров реальности, как бы вне восприятия героя и субъекта изображения: картину человеческой жизни – социальной, бытовой, психической; животный мир, предметный мир, природный мир, космический мир; б) систему топосов (хронотопов) или образ топоса из конкретных образов (образ дома, образ дороги, образ деревни).

Мотив (лат. *moveo* – двигаю) – элемент, постоянно используемый в каком-либо произведении, повтор одного или семантически близких образов (образных «семантических пятен» – М. Гаспаров), изображённых с разных точек зрения: мотив зеркала, мотив скуки, мотив носа; система мотивов в образном мире основана на со-противопоставлении (мотив бездны и мотив звёзд). В литературоведении закрепилось другое значение термина мотив – простейшие единицы сюжетного развития. Мы сохраняем композиционное толкование термина, присущее музыковедению и теории изобразительного искусства.

Как частные приёмы мотивной или контрапунктной композиции можно назвать **контраст; параллелизм** или приём **зеркальности** (столкновение образов обратной семантики – подобия-антипода); **обрамление** (повтор образа в начале и конце или в пространственных положениях на границе образного мира: вверху и внизу, справа и слева) следует отличать от кольцевой композиции текста.

Образные повторы создают ритм восприятия образной системы художественного произведения. **Ритм** (гр. *rhythmos* – мерность течения) – закономерное повторение тождественных или сопоставимых образов или деталей. Ритм всяческие отступления от упорядоченности делает очевидными и содержательными. Ритм может имитировать течение изображаемого жизненного процесса, может выражать эмоциональность субъекта изображения, а главное – обнаруживать семантику закономерно повторяющихся явлений.

Монтаж (фр. *montage* – подъём, установка, сборка, от *monter* – поднимать) – конструкция артефактов путём рекомбинации естественных форм, образов – однородных (гетерогенных) и неоднородных (гомогенных): монтажный принцип акцентирует технологию, сделанность образа.

Разновидностью термина «монтаж» как композиционного приёма можно считать термины **коллаж** (фр. *collage* – приклеивание, наклеивание) – соединение образов, несоединимых в реальном континууме; бриколаж (фр. *bricolage,* введён (К. Леви-Строссом) – создание предмета (образа) из подручных материалов, новое использование разнородных и не предназначенных для творчества частей.

Б) **Композиция как система изобразительных позиций**. Восприятие художественного произведения предполагает как образ изображаемого, так и образ акта изображения (*кто́* изображает, с какой *позиции* изображает, какими *способами* изображает). Авторская позиция проявляется в смене **субъекта** изображения и той **перспективы**, в которую автор вписывает изображаемые элементы.

Субъекты изображения выделяются как носители речи по степени близости автору-творцу.

Повествователь – это изображающий субъект, не выявленный в тексте (чаще всего дистанцированный от изображаемого), поэтому близкий автору, но всё же остающийся посредником между автором и изображаемым миром. Повествователь наделён более широким, чем персонаж, кругозором, что позволяет ему описывать внешнюю среду, устанавливать внутренние мотивы, временную последовательность и причинные связи. Повествователь использует такой способ повествования от «третьего» лица (не участника и не свидетеля) – Он-повествование.

Рассказчик – это более выявленный в тексте носитель речи, субъект изображения. Рассказчик имеет позицию, близкую изображаемому миру (позицию свидетеля с ограниченным кругозором, хотя и отличающимся от кругозора изображаемого персонажа); он более выражен в оценочной позиции, высказывая собственное суждение об изображаемом; его речь является не только изображающей, но и изображаемой, так как манера речи создаёт образ конкретного человека. Рассказчик использует как форму Он-повествования, так и форму Я-повествования в изображении другого персонажа. Рассказчик может выступать и героем своего рассказа, тогда форма Я-повествования мотивирована позицией героя-рассказчика, а не рассказчика-свидетеля.

Автор как субъект высказывания может присутствовать в художественном тексте, разрушая автономность и целостность внутреннего мира художественного произведения, отсылая к событию изображения, а не к изображаемому событию: комментарии истории создания текста, вариантов повествователя или рассказчика (метатекстовая художественная структура), но прежде всего – рамочный текст (см. выше).

Субъекты ви́дения (носители точки зрения и источник перспективы)

Позиция, выраженная в речи **субъекта изображения,** – это созданный автором образ посредника между собой и изображаемым миром, маска автора. Во внутреннем мире художественного произведения создаётся смысловой и пространственно-временной центр, дающий направление авторской и повествовательной «точке зрения». Перспективу художественной позиции даёт **герой** как центр изображаемого мира, обусловливающий пространственно-временные и ценностные границы изображённой реальности. Именно он задаёт ракурс и границы изображения (масштаб и характер связей с окружающим миром), хотя словесно он изображён «другим», носителем слова.

В связи с этим можно выделить разные функции образа человека в художественном мире произведения:

а) **образ** человека как детали окружающей среды (наряду с вещно-природными образами);

б) **персонаж** (лат. *persona* – личность, лицо) – образ индивидуального человека, наделённого характером или возможностью действий, или правом на рассказ о происходящем (персонаж-рассказчик); это *действующее лицо*, но не инициатор действий, нередко только объект действий героя или воплощение антагонистических обстоятельств;

в) **герой** – **центральный персонаж**, определяющий границы изображаемой реальности, нередко – инициатор действий, определяющий возникновение и развитие коллизий; герой может быть изображён как индивидуальный характер или как тип. В узком смысле герой – это персонаж, наделённый особыми возможностями, меняющий обстоятельства: от мифической семантики слова (гр. *heros*) – сын человека и бога.

В художественном мире может быть один или несколько центральных персонажей, которые становятся центром внутреннего мира, определяют круг видения, точку зрения. Они, будучи объектами изображения носителем слова, сами являются носителями **внутренней точки зрения** на изображение. Такого центрального персонажа называют «**фокальный персонаж**», персонаж, фокусирующий изображение (лат. *focus* – очаг: точка, в которой пересекаются лучи).

Позиция автора – позиция **вненаходимости, внешняя позиция** в художественном мире произведения, позиция завершения и организации всех внутренних позиций и точек зрения. В таком случае компонентом композиции становятся не только средства изображения, не только организация материала, но организация положения изображающего субъ-

екта в изображаемом мире. Положение изображающего субъекта по отношению к изображаемому миру получило определение «**точка зрения**» (Б. Успенский). Иначе определяет отношения субъекта и объекта изображения Б. Корман: «Точка зрения – зафиксированное отношение между субъектом сознания и объектом сознания». По Ю. Лотману, точка зрения – ракурс изображения, «отношение системы к своему субъекту», в словесном художественном произведении – это позиция изображённого мира по отношению к автору-творцу, взгляд изнутри изображённого мира (персонажа или субъекта изображения). В авторском кругозоре эта точка зрения становится центром изображения.

Б. Успенский дал исчерпывающую классификацию разных планов и видов «точки зрения» в художественном произведении.

Во-первых, **точка зрения** может быть **внешней** (позиция носителя речи, повествователя или рассказчика), **внутренней** (позиция изображаемого персонажа) и **совмещённой** (носитель речи изображает с позиции изображаемого).

Во-вторых, **точка зрения** может проявляться **в разных планах**: **фразеологическом** (манера и стиль речи); **пространственно-временном** (положение по отношению к изображаемому явлению), **психологическом** (эмоционально-чувственное восприятие изображаемого явления) и **идеологическом** (оценка изображаемого). При этом выявленными могут быть как все планы позиции изображения, так и некоторые из них.

В-третьих, **точка зрения** в художественном произведении не является только **статичной**, она может меняться в разных планах и в смене субъектов видения, то есть быть **динамичной**.

Внутренние точки зрения в художественном произведении объемлет авторская позиция, или **перспектива** (лат. *perspicere* – смотреть сквозь) – изображение пространственно-временной структуры явлений и их сорасположение в пространстве и времени. В изобразительном искусстве различают прямую и обратную линейные перспективы, панорамную, параллельную и сферическую перспективу. В словесном художественном творчестве перспектива связана и **позицией автора** по отношению к творимому миру (М. Бахтин): 1) позиция **вненаходимости** – овнешняющая позиция по отношению к кругозору героя, то есть позиция эстетической остранённости, создающая иллюзию самодостаточности внутреннего мира произведения, где всё определяется точкой зрения героя; 2) позиция **всезнания** автора («нулевая точка зрения», по Б. Успенскому), завладевшего героем и объясняющего все проявления героя; 3) позиция **подавленности автора героем**, лишающая автора творческой свободы

(в биографическом романе о выдающейся личности или в автобиографическом произведении).

Автор-творец и образ автора. Если герой (персонаж) и субъект изображения (повествователь или рассказчик) проявляются как образ, пусть и с разной степенью чувственной конкретности (так, повествователь лишь в стиле и ритме художественной речи воспринимается как образ человека определённой социально-, культурно-исторической среды), то **автор-творец** предстаёт не столько как образ, сколько как позиция, направляющая перспективу читательского восприятия. **Образ автора** может быть введён в художественное произведение как образ творца, что отличается от лирического героя, от образа повествователя, имеющего автобиографические черты. Образ автора вводится, если изображается событие изображения, событие создания художественного произведения, тогда возникает сфера внутреннего мира, иерархически более объёмная, нежели мир героя, тогда событием становится эстетическое взаимодействие автора-творца с творимым миром («Евгений Онегин» А. Пушкина).

Модель композиции в концепции Н. Тамарченко. Н. Тамарченко сводит композицию к организации текста как события рассказывания (не путать с внешней композицией как организацией словесного материала), считая терминологически неточным понимание композиции как организации образов внутри художественного мира, поскольку образный мир отсылает к изображаемому событию, а не к событию изображения: «Мы не будем называть композицией ни построение сюжета, ни группировку или систему персонажей <…> композицию мы связываем с текстом произведения, с делением на части именно текста» (Тамарченко, 2007. С. 209, 210). Собственно, Тамарченко толкует композицию как организацию повествования, что, в нашей понятийной системе, стоит относить к наррации, к принципам повествования и рассматривать в аспекте сюжетостроения. Событие рассказывания, по Тамарченко, – это отношения субъекта изображения и читателя, позволяющие передать не только изображение, но и оценку изображаемого. Компонент композиции, по Н. Тамарченко, – событие рассказывания, а не происшествие, о котором рассказывается, это «такой фрагмент текста литературного произведения, в котором взаимодействуют как минимум две точки зрения изображающих субъектов на одно из сюжетных событий – “микрособытие”» (Тамарченко, 2007. С. 211). Это могут быть сон, диалог, письмо или дневник, эпиграф или заголовок, рассказ говорящего, то есть устойчивый тип

связи адресата и адресанта, субъекта речи с воспринимаемой читателем позицией. Тамарченко относит традиционно выделяемые компоненты композиции (композиционные формы речи – повествование, описание, рассуждение) к риторике, а не поэтике, а компонентом композиции считает фрагмент повествования определённого субъекта повествования с определённой точки зрения: «Композиция – система фрагментов текста произведения, соотнесённых с точками зрения субъектов речи и изображения; эта система организует, в свою очередь, изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображённый мир» (Тамарченко, 2007. С. 223). Анализ композиции словесного произведения предполагает определение носителей точки зрения (персонажей и субъектов изображения), выделение фрагментов текста, в которых сохраняется устойчивая точка зрения носителя речи (или совмещённая с точкой зрения персонажа), а в завершение – выявление связи выделяемых фрагментов текста.

Концепция композиции у В. Кожинова представляется более универсальной для понимания образного мира художественного произведения. Кожинов предлагал заменить употребление понятия «композиция» применительно к сюжету и образному миру понятиями «строение сюжета» и «система образов», употреблять термин «композиция» для обозначения стадий создания художественного образа в процессе создания текста. Во-первых, концепция Кожинова включает объект изображения в компонент композиции, определяемой не только границами видения, но и границами изображённого мира (пространственной структурой тел и предметов и связями между ними). Во-вторых, концепция Кожинова даёт ступенчатую схему композиции, позволяющую выстроить вертикаль композиционных связей, уровни композиции от конкретного образа к мирообразу. В-третьих, как и в концепции Тамарченко, в концепции Кожинова связаны средства и способы изображения с позицией субъекта изображения (точкой зрения).

В. Кожинов **единицей композиции** считал такой «отрезок» текста, в котором сохраняется одна **форма** (средство) **словесного изображения**: динамическое повествование, статическое описание, высказывания персонажей (реплика, монолог, диалог, письмо). Простейшие единицы текста объединяются в **компоненты**, в которых, с одной стороны, сохраняется **один ракурс изображения** (изображение внешности человека – портрет, природы – пейзаж, психического состояния – психологическая характеристика, поступка – повествование, разговора – диалог и т. п.), с другой стороны, выдерживается **одна точка зрения** (какого-либо носителя точки

зрения и/или субъекта изображения). Такие компоненты Кожинов называл **сценой**. «Сцена слагается обычно из целого ряда форм изображения <…> На протяжении сцены так или иначе сохраняется один ракурс, выдерживается определённая точка зрения – автора, персонажа (участника сцены), стороннего наблюдателя и т. д.» (Кожинов, 1964. С. 694). **Сце́на** (от гр. *σκηνή* – палатка) – подмостки, место театрального действа; в литературе – фрагмент образного пространства и времени, в котором изображаются формы и связи фрагмента реальности с определённой точки зрения.

Сцены соединяются в **картины** (семантически близко слову *карта*, общий план расположения), где организующим центром может быть не одна точка зрения, но определённый субъект изображения с меняющейся точкой зрения, либо даже один ракурс изображения, в перспективе которого автор совмещает точки зрения различных субъектов (пейзаж глазами разных персонажей, психологическое состояние с внутренней и внешней точек зрения и пр.). Картины соединяются в образ реальности, а композиция становится процессом построения целого мирообраза:

Средства изображения > ракурсы изображения > сцены > картины > образный мир

Важно положение Кожинова о содержательности композиции, возникающей только во взаимодействии элементов, а не в их последовательной связи: «Композиция есть сложное, пронизанное многосторонними связями единство компонентов… Все компоненты – как смежные, так и отдаленные друг от друга – находятся во внутренней взаимосвязи и взаимоотражении» [Кожинов, 1964. С. 694]. Из этого следует, что композиционное целое возникает: а) в последовательности элементов или её нарушении (отступления, перебои, повторения), б) во взаимоотражении отдалённых друг от друга элементов, создающих связи образов вне точки зрения разных субъектов; в) в смене «точек зрения».

Анализ композиции как образной системы в системе точек зрения предполагает следующие этапы.

1. **Определение единиц композиции** – форм (способов) изображения явлений реальности.

2. Выявление сцен и/или картин, фрагментов текста, организованных определённой точкой зрения: а) позицией персонажа или свидетеля-рассказчика; б) позицией носителя речи (рассказчика или повествователя; в большом по объёму тексте выделяются «блоки» (нем. *Block* – часть устройства, конструктивный сборный элемент) – фрагмент текста, об-

ладающий границами внутренней и внешней точки зрения: точка зрения субъекта изображения, система фокальных персонажей, частный пространственно-временной континуум).

Принципы компоновки сцен, картин и блоков содержательны: последовательность, со/противопоставление, либо проявление несистемности целого – коллаж.

3. Установление **авторской** овнешняющей **позиции** (архитектоники художественного мира как становящегося завершённым и статичным целого):

а) *внутренние (внесубъектные) связи* конкретных образов (см. об этом выше);

б) система *изображённых* миров: 1) по критерию внутреннего центра – это миры героев (мономир или многогеройный мир художественного произведения); по аспектам и масштабам изображённого мира: космосфера, природосфера, социосфера, антропосфера; вещно-предметная сфера; ментально-психическая сфера;

в) система *повествовательных* миров – организация фрагментов образного мира по их принадлежности разным субъектам изображения; установление содержательности системы субъектов изображения (не только субъектов повествования) и содержательности смены точек зре ния.

Композиция и архитектоника. Композиция образного мира художественного произведения выявляет не «образ автора», а авторское сознание, проявляющееся в связи точек зрения и перспектив изображения. В нашем понимании, **архитектоника** (гр. *architektonike* – строительное искусство) – это соотношение миров с разными центрами и точками зрения как *перспективы авторского сознания,* являющегося внешней и овнешняющей точкой зрения для внутреннего мире художественного произведения. Изображённые миры строятся (компонуются), во-первых, как соединение фрагментов текста, где господствует определённая (воспринимаемая читателем) точка зрения (персонажа, повествователя или совмещённая), а во-вторых, как соединение образов (изображённых реалий) в сверхсубъектной (авторской) перспективе.

Мы отказываемся от понимания **архитектоники** как внешней композиции (композиции текста как материального артефакта), употребляя понятие *архитектоника* для обозначения конструктивных принципов образного мира, выстраивания связей образов в условном пространственно-

временном континууме. Тогда **композиция** – это реализация в конкретных формах и связях авторского видения мира (или архитектоники).

Ассоциация как композиционный принцип, выражающий авторскую перспективу. Важный аспект композиции как авторской перспективы связан с тем, что в художественном произведении выстраиваются не только отношения между автором системы и системой, но и отношения созданной автором системы к другим художественным системам, к другим художественным мирам и образам. Смысл художественного произведения обогащается или трансформируется вследствие обращения к образной системе другого художественного произведения (самого автора, предшествующей литературы или мифологии), иначе – посредством **ассоциаций** (лат. *associatio* – соединение), связи представлений, образов, актуализация образов другого произведения, вызванная появлением образа в художественном мире воспринимаемого произведения. Ассоциативный способ образной композиции не тождествен интертекстуальности, введению в текст знаков чужого текста. **Интертекстуальность**, аллюзии, скрытое и явное цитирование – важные способы отсылки к *тексту* другого художественного произведения, тогда как **ассоциации** возникают помимо словесных отсылок, как напоминание об образном мире другого художественного произведения (словесного и несловесного).

Алеаторика (лат. alea – игральная кость: случайность) – техника композиции, связанная с незакрёпленностью текста и даже формы, предполагающая свободно избранную (случайную) последовательность связи элементов (гипертекст). Алеоторика противостоит искусству, основанному на правилах, алгоритмах, моделях, закреплённых традицией. В современном искусстве композиция – это не только выражение структурности, организованности художественного произведения, но и принцип организации неструктурированных, несистемных художественных произведений.

Схема композиционных связей во внутреннем мире художественного произведения

Шрифт означает: *курсив* – кругозор изображающего субъекта (отданная ему активность); *курсив подчёркнутый* – совмещение позиций изображаемых субъектов или субъектов и объектов изображения по авторскому замыслу; **полужирный** – кругозор изображаемого персонажа (оставленная автором герою инициатива); подчёркнутый – внесубъектные образные связи, соответствующие авторскому замыслу или поми-

мо авторского замысла; **полужирный подчёркнутый** – выстроенные автором и/или возникающие в сознании читателя внесубъектные связи образов с образам других произведений искусства (не сводимые к интертекстуальности). Читатель должен приблизиться к авторской позиции, чтобы воспринять внутренний мир художественного произведения в целостности, понять содержательность композиционной связи элементов, не совпадающей ни с внешним построением текста, ни с событийной причинно-следственной связью изображенных реалий.

Позиция Автора (позиция вненаходимости)

План изображения: избранные автором посредники между изображаемым миром – повествователь/рассказчик	План изображённого (внутренняя позиция) герой (и) как перспектива изображённого
Средства словесного изображения: *Повествование* | *Описание: портрет, интерьер или вещь, пейзаж, психологическое состояние* | *Высказывание* | *Речь персонажа: реплика, монолог, диалог*	
Уровень 1. Точки зрения субъекта(ов) изображения = внешняя точка зрения: *План фразеологии* | *План психологии* | *План пространственно- временной* | *План идеологии*	Уровень 1. Герой(и) = фокальный(ые) персонаж(и) = внутренняя точка зрения: **План фразеологии** | **План психологии** | **План пространственно-временной** | **План идеологии**
Уровень 2. Организация компонентов композиции (внешние и смешанные точки зрения субъектов изображения): *формы изображения (портрет, пейзаж, интерьер и пр.)*; ↓ *сцены*; ↓*картины*; *блоки*	Уровень 2. Система образов в кругозоре героя(ев): **система персонажей** | **образы природного мира** | **образы предметно-вещного мира** | **Образы психического мира**

Уровень 3 (уровень автора). Внутренние (внесубъектные и несюжетные) семантические связи образов

со-противопоставление смежных образов	мотивная связь	контрапункт	монтаж	алеаторика

Уровень 4 (авторский уровень). Аллюзивная сфера (**ассоциативные связи с образами других произведений искусства**)

Литература

Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. Разделы: Проблема отношения автора к герою. Смысловое целое героя. Проблема автора.

Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М., 1994.

Гинзбург Л. О литературном герое. – Л., 1979. Раздел «О структуре литературного персонажа»

Гиршман М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991.

Есин А. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 1998. Раздел «Изображённый мир».

Кожинов В. Композиция // Краткая литературная энциклопедия. – М., Сов. энциклопедия, 1964. Т.3.

Кожинов В. Сюжет. Фабула. Композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы: В 3 т. – М., Наука, 1964. Т. 2.

Корман Б. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.

Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970 (и др. изд.). Глава 8.

Манн Ю. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.

Пятигорский А. «Другой», «своё» как понятия литературной философии // Сб. ст. к 70-летию Ю. Лотмана. – Тарту: ТГУ, 1992.

Скафтымов А. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. – М., 1972.

Тамарченко Н. Теория литературы: Учеб. пособие. М.: Академия, 2007. Т.1. Глава 3.

Тамарченко Н. Система персонажей // Литературоведение: Термины (материалы к словарю). – Коломна, 1997.

Томашевский Б. Краткий курс поэтики. Учеб. пособие. – М.: КДУ, 2007. Ч. 3: Композиция.

Тюпа В. Структурная схема литературного произведения // Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2007. Т.1.

Тюпа В. Анализ художественного текста: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2009. Глава 3.

Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиции формы. – М.: Искусство, 1970 (и др. изд.).

Фарино Е. Введение в литературоведение. – М.: Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.

Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. 2002. №1.

Хализев В. Теория литературы. – М.: Высш. школа, 1999. Гл. 1, разд. 4; гл. 4, разд. 6.

Чудаков А. Поэтика Чехова. – М., 1971. Глава 4 «Предметный мир».

Чудаков А.П. . Описание. Повествование // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1965. Т.5.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Академия,1999. Статьи: Автор, Композиция, Мотив, Персонаж, Персонажей система, Точка зрения.

Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.Чернец, В. Хализев А. Эсалнек и др. – М.: Высш. школа, 2004. Разделы: Субъект изображения. Композиция.

ВОПРОСЫ

1. Что такое тематическая композиция (в концепции А. Скафтымова)?
2. Трактовка композиции в структуралистской поэтике (работы Ю. Лотмана).
3. Каковы границы понятия «повествование» в аспекте сюжетостроения и в аспекте композиции?
4. В чём различие сюжетного и композиционного значения понятия «мотив»?
5. Как различаются понятия «повествование», «описание» и «характеристика» в качестве композиционных форм речи?
6. Чем отличаются высказывания персонажей и повествование персонажа?
7. Что включается в композицию при «широком» толковании термина?
8. Различие композиционных и сюжетных связей образов в концепции В. Кожинова?
9. Типология носителей точек зрения и субъектов изображения.
10. Классификация точек зрения в работах Б. Успенского.
11. Элементы и компоненты композиции.
12. Типы композиционных связей в образном мире произведения.

ЗАДАНИЯ

1. Составьте композиционную схему повествования в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба» в предложенной методике.
2. Покажите схематически мотивную композицию повести А. Кима «Луковое поле».
3. Проанализируйте разные планы вещного мира в рассказе В. Шукшина «Жена мужа в Париж провожала».
4. Выявите содержательность системы персонажей в пьесе Л. Петрушевской «Три девушки в голубом».
5. Напишите свои варианты рассказа В. Пелевина «Зигмунд в кафе», используя новые средства изображения и способы композиции сцен:

а) вводя подробные характеристики персонажей;

б) вводя новые детали в сферу предметного мира;

в) используя новый принцип монтажа сцен;

г) введя нового персонажа (подразумеваемого в рассказе);

д) вводя новые точки зрения того же субъекта изображение в разных планах;

е) вводя нового субъекта изображения.

7. СЮЖЕТ КАК ОБРАЗ СОБЫТИЯ И КАК ПОВЕСТВОВАНИЕ О СОБЫТИИ

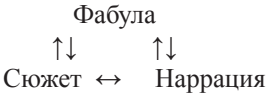
I. Сюжет, фабула, история – онтологический аспект сюжетосложения

Сюжет (фр. *sujet* – предмет) – изложение действий в художественных произведениях. От Аристотеля использовалось понятие «**фабула**» (лат. fabula – рассказ, повествование) и **миф** (гр. *mythos* – предание, повествование), так различался предмет повествования – событие частное или сакральное. Французское слово, связанное с латинским *subjectus* (от *sub* – под и *jacio* – кладу основание, *находящийся в основе*), акцентировало семантику объективной основы сюжета, то есть событий, о которых рассказывается (во временны*х* искусствах сюжет – это изображённый объект). В таком терминологическом значении слово «сюжет» стало употребляться русскими формалистами (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Ю. Томашевский) в XX веке, тогда как слово «фабула» использовалось в значении порядок изложения событий. Различение изображаемого события (объекта изображения) и процесса изображения события (повествования о событии) актуализировало в слове «сюжет» семантику субъекта изображения, а не объект изображения. Так в русском литературоведении второй половины XX века закрепилось понятие *сюжет* как последовательность изображения действий и процессов в словесном художественном произведении, в отличие от **фабулы**, объективной (внетекстовой) последовательности изображаемых событий. Такое понимание укрепилось и редуцировалось до оппозиции: фабула – схема событий, положенных в основу изображения, сюжет – вся полнота рассказа о событиях (В. Кожинов). В. Хализев сюжетом называет «цепь событий, воссозданную в литературном произведении, то есть жизнь персонажей в её пространственно-временных изменениях». В таком определении сюжет понимается как способ мимесиса (гр. *mimesis* – подражание, воспроизведение) и относится к сфере образного мира (образы действий наряду с образами предметов и персонажами). Н. Тамарченко также относит сюжет к сфере объекта изображения, к миру героя: это «рассказанное **событие**», то есть формы проявления персонажа в художественном

мире произведения: его **действия** или смена его отношения к окружающему миру (**ситуация**). Тамарченко предлагает различать в событии а) предметное значение, когда действие не ведёт к изменению положения человека, лишь детализирует действие или состояние (юноша споткнулся, торопясь на свидание) и б) смысловое (ценностное) значение, когда действие или состояние меняет положение или цели персонажа (юноша упал и опоздал, не застав уже девушку на назначенное свидание).

Другое понимание сюжета – это событие рассказывания, связанное с автором или его посредником – рассказчиком (повествователем). В современном (европейском постструктуралистском) литературоведении (П. Рикёр, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, В. Шмид) такое понимание сюжета развилось в автономный раздел сюжетологии – **нарратологию** (лат. *narratio* – рассказываю, повествую), науку о способах повествования, о событии повествования (общения рассказчика с читателем), а не о событии персонажа (взаимодействии персонажа с окружающим его миром).

Представляется возможным объединить теорию сюжета и теорию повествования как разные стороны одной науки – сюжетологии, выделив три аспекта изображения событийности: 1) сюжетосложение – образ события в его соотнесённости (несоотнесённости) с денотатом: с изображаемой реальностью или онтологической основой изображения (факт или вымысел); 2) сюжетостроение – образная структура изображаемого процесса (состояния): морфология сюжета и композиция сюжетов в художественном произведении; 3) композиция повествования (нарратология) – организация словесного уровня художественного произведения (речи, текста). Сюжет, понятый как система отражающих (мимесис) или воображённых (вымысел) *событий*, меняющихся положений персонажей в художественном мире, мы будем называть **фабулой**. Сюжет как способ организации образов-событий, составляющих их положений, создающих внутренний мир художественного произведения, мы будем называть **сюжетостроением**; можно применить и термин *диегéзис* (гр. *diegesis* – повествование), если опереться на такую семантику слова «диегезис», как «означение», создающее полноту вымышленной реальности в системе *образов* взаимодействующих объектов изображения. Сюжет как организацию высказываний разных субъектов речи мы будем называть **наррацией** (повествованием, диск`урсом). Связь разных аспектов трёх понятий сюжетологии видна в такой схеме:



Разные аспекты сюжета словесного художественного произведения представлены в таблице:

Роль сюжета	*Сюжет как фабула (семиотизация реальности) Онтология сюжета*	*Сюжет как сюжетостроение (семиотика образного мира) Архитектоника сюжета*	*Сюжет как наррация (семиотика повествования) Дискурсы сюжета*
Направленность повествования	«История» и событие действительности	Перспектива (фокализация) (субъект видения)	Точка зрения (субъект изображения) Модальность высказывания
Структурная функция	Событие как единица фабулы	Сегментация сюжета (элементы повествования и принципы их соединения) Архетипы, мотивы, эпизоды	Акт повествования в отношении к «истории»
Эстетическая функция	Модальность событийной ситуации	Композиция сюжетов	Акт повествования как метанаррация (событие рассказа)

1. Фабула как образ реальности, предполагаемой за пределами повествования. Одно из общепринятых положений сюжетологии: фабула – это последовательность событий, как они протекают в реальном мире, сюжет – это последовательность событий, как их располагает рассказывающий. В таком понимании сюжет и фабула соотнесены с внетекстовой и внеповествовательной реальностью, предполагается, что реальность если не сюжетна, то фабульна. Критику этого положения можно найти у В. Руднева.

Фикциональность (лат. *fictio* – выдумка) любого словесного изображения (даже если оно обозначает реальные явления) обусловлена тем, что слово равно замещает реалии и вымышленные явления, в любом случае названное, обозначенное словом принимается за действительное (даже

при изображении чудесного, фантастического, то есть принадлежащего *другой*, неизвестной, реальности). Признавая **фикциональность** фабульной основы сюжета, можно допустить гипотетическую соотносимость (референтность) образов-событий с квазиреальными событиями или состояниями. При этом полагаться нужно не на авторские указания на подлинность изображаемой истории (тем более не на отсылки вымышленного рассказчика к якобы реально произошедшему событию), а на знаки, обнаруживаемые в тексте повествования, что рассказанной истории предшествует событие в действительности (знаки модальности).

Внутренний мир художественного произведения – мир словесной игры, замещает ту реальность, образ которой создаёт автор-творец. Можно утверждать, что сюжет – художественная концепция (версия) действительности, поскольку вымышленность (концептуализация) проявляется даже в отборе *фактов,* в последовательности их изложения. В повествовательном тексте обязательно возникает посредник между автором и событием – повествователь, который и создаёт отношение к изображаемому как к словесной версии реальности. Автор создаёт в повествовательном тексте два события – событие квазиреальности и событие повествования. Возникает парадокс: повествование (акт наррации), происходящее *после* того, что *узнано*, становится актом, порождающим *историю*, *прошлое;* то есть история делается вторичной по отношению к акту рассказа.

Событие прошлого → *рассказ о событии прошлого* → *образ события прошлого*

В структуралистском и постструктуралистском литературоведении принята дихотомия **«история»** и «**ди́скурс**» (histoire – discours) или «рассказ» (recti) и «наррация» (narration) (Р. Барт, Ц. Тодоров). **История** (гр. *historia* – рассказ об узнанном прошедшем) – это образ *события*, совершившегося до повествования (или подразумеваемого как совершившееся). **Дискурс** (фр. *discour* – речь) – это *высказывание* о событии. При этом снимается вопрос о реальности «истории», достаточно логического допущения, что повествование следует за тем, что свершилось. Термин «история» (Ж. Женетт, В. Шмид) не тождествен понятию «фабула»: история – содержание повествования; рассказ – повествование в собственном смысле (речь или текст)**; наррáция** – акт повествования (действие)**.** Шмид предложил четырёхуровневую модель наррации, где *до*повествовательное событие названо *Geschehen* (произошедшее), в отличие от *Geschichte* (история):

1) события (*Geschehen*) – совокупность ситуаций, персонажей и действий в произведении (изображаемых, указываемых или подразумеваемых);

2) история (*Geschichte*) – результат отбора ситуаций, лиц, действий и их свойств (результат диспозиции) в естественном порядке.

3) наррация (*Erzahlung*) – результат композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке (линеаризация одновременно совершающихся в истории событий и перестановка частей истории).

4) вербализация (*Presentation der Erzahlung*) – нарративный текст, дискурс.

Мы рассматриваем сюжет как слой образного мира художественного произведения, поэтому предполагаем образ внетекстовой реальности. Она может быть как воспринятой сознанием реальностью, так и выдаваемой сознанием за подлинную, а по сути – вымышленной реальностью. Исследование изображаемой (доповествовательной) истории (её событийных границ, её связей с другими историями в художественном произведении, нарушения её возможной последовательности – композиции сюжета) возможно и необходимо, так как фабула определяет художественный акт, выстраивающий авторскую перспективу, а не только игровую перспективу нарратора. Фабула обозначает и ми́месис (отграничение действия из процесса, отбор действий в изображаемом процессе), и вымысел (результат замысла), акта воображающего сознания. И в том, и в другом случае фабула концептуальна.

2. Событие как единица фабулы. Сюжет организует образы реальности как взаимодействующие физические и психические процессы, микро- и макрообразы или явления. Чтобы стать завершённым образом, процесс должен быть отграничен во времени, выделен в каком-то или каких-то определённых состояниях и положениях. Единицей фабулы, событийной основы художественного произведения, принято считать событие, создающее границы фикционной и эмпирической реальностей. В. Руднев разграничивает события и «физические процессы» по критерию значимости для воспринимающего субъекта и формулирует три условия, позволяющие выделить образ события: 1) это происходит с кем-то, кто обязательно должен обладать антропоморфным сознанием (даже когда это животное или предмет); 2) оно должно изменять отношение сознания к миру; 3) оно должно быть описано как событие, это рассказ о событии, не имеющий ничего общего с физическим действием». Ю. Лотман определяет событием в тексте «перемещение персонажа через границу семантического

поля», «пересечение запрещающей границы»: пространственной, прагматической, этической, психологической, познавательной. Ю. Лотман разделяет «**сюжетные**» (событийные), повествующие об изменяющемся мире, и «бессюжетные» («**мифологические**») тексты, повествующие о повторяющихся циклах (метаморфозах действительности). Как полагает Ю. Лотман, любой повествовательный текст **фабулен**, поскольку отображает какой-либо эпизод действительности, и **мифологичен**, поскольку моделирует универсум. В. Хализев выделяет два вида конфликтов, лежащих в основе сюжетных событий: традиционные каузальные (преходяшие) и субстанциальные (универсальные), более присущие сюжетам новой литературы.

Изменение может быть спровоцировано перемещением в пространстве, изменением (во времени) отношения к персонажу окружающей среды или его изменившимся отношением к окружающей реальности, что проявляется не только в поступках, но и в способах переживания мира.

Н. Тамарченко связывает событие с возникновением цели персонажа, отказом или отклонением от цели. По этому основанию различаются событие и происшествие, событие и случай. Происшествие – это внешнее изменение, не связанное с целью героя; событие – это изменение отношений, непременно вызванное внутренними целями персонажа, встречающими сопротивление среды. Случай – это независимое от целей персонажа происшествие, событие – это ценностно значимое изменение отношений персонажа и мира.

По В. Шмиду, **событие** – изменение исходной внешней или внутренней ситуации; он выделяет **акционалъные события** (вследствие действий персонажа), **интеракциональные события** (вследствие воздействий на персонажа) и **ментальные события** (изменение отношения персонажа к ситуации жизни). Шмид называет условия, при которых в художественном тексте возникает «полноценная событийность»:

1) фактичность (реальность вымышленного автором мира, а не воображение персонажа);

2) аксиологичность (отнесение к событию зависит от того значения, которое придаёт ему субъект), необратимость, результативность.

Элементы фабулы в архаическом искусстве (мифе) – это архетипы и мотивы. Нерасчленённость сознания и реальности в архаическом сознании приводит к неразличению первообразов-архетипов и объективных процессов во внешней реальности. Поэтому в мифе предопределён предмет повествования – развёртывание любых явлений реальности по

соответствию сакральному процессу, повторение общего закона превращений в каждом конкретном явлении и процессе (цикл метаморфоз от рождения до смерти, перехода в другое состояние). Изложение мифа повторялось, накладывалось на разные явления, повествование имело фабульную функцию – объяснить внешнюю реалию. После десакрализации мифов элементами повествования становились **мотивы** – повествования о повторяющихся профанных актах жизни, которые самим повторением становились общезначимыми – еда и питие, расставание и встреча, обман и спасение и т.п. Определение роли мотивов в сюжетостроении см. далее, здесь акцентируем только роль мотивов и архетипов как предметов повествования, как общеважных актов внешней, внехудожественной реальности: коллективной (мотив) и онтологической, универсальной (миф).

Если понимать фабулу как событийную основу повествования, как конгломерат фактов в границах пространства-времени (хронотопа), то не все основания Н. Тамарченко для различения сюжета и фабулы можно принять.

1. По полноте событийных рядов: фабула – краткая схема действий, сюжет – действия в полноте;

2. По последовательности событийных рядов: фабула – естественная последовательность, сюжет – последовательность в авторских целях;

3. По функции событийных рядов в художественном произведении: фабула – завершение тематического единства действительности, сюжет – завершение действительности произведения.

Первый критерий – *краткая схема действий* – связан с отбором того, что рассказано, то есть «пересказ» событий нарушает отбор автора и повествователя, установление новых связей, не совпадающих с естественными связями множества явлений *до* повествования. *Схема* же действий – это метатекст, описание сюжета, возможное при филологическом анализе, но не фабула. Два остальных критерия могут быть приняты как определение художественности фабулы, её функций ограничивания в сознании конгломерата явлений реальности для определения их причинно-следственных или логических связей.

3. Модальность события в сюжете (в истории). В самом повествовании как высказывании о реальности есть знаки, определяющие статус изображаемого, его подлинность, вымышленность, бытование в прошлом и т. п. В литературоведении укрепился термин «модальность», взятый из логики и лингвистики. **Модальность** (лат. *modus, modalis* – мера, достоверность) – выражение отношения говорящего к содержанию высказы-

вания и к отношению высказывания к действительности. В этой части акцентируем второй аспект в понимании модальности – статус повествуемого в подразумеваемой (фактической или вымышленной) реальности.

В логике существует 4 модальности; В. Руднев в типологии повествовательных модальностей выделяет 6 модальностей (Руднев, 2000. С. 92).

1. Алетическая модальность (гр. *aleteia* – истина) – информация о том, является ли содержание высказывания необходимым, возможным или невозможным для говорящего: *Человек не умирает от одиночества – мать умерла от одиночества – уверяли, что мать умерла от одиночества.*

2. Аксиологическая модальность (гр. *axios* – ценный) – информация о том, содержит ли высказывание позитивные или негативные сведения, по мнению говорящего: ценное, нейтральное, вредное (*он был осчастливлен согласием возлюбленной – он женился – он вынужден был жениться*).

3. Деонтическая модальность (гр. *deon* — должное, правильное) – информация о том, соответствует ли содержание высказывания норме, разрешенному или запрещенному: должное, разрешенное, запрещенное, с точки зрения говорящего (*ребёнок блистательно учился – ребёнок учился в обычной школе – ребёнок бросил школу*).

4. Эпистемическая модальность (гр. *episteme* – достоверное знание) – информация о том, является ли содержание высказывания известным, неизвестным или полагаемым: знание, полагание, незнание (*он получил наследство – ему предстояло стать наследником – он нищенствовал, не предполагая наследства*).

5. Темпоральная модальность (лат. *tempus* – время) – информация о том, касается ли высказывание события прошлого, настоящего или в будущего (*дождь прошёл – дождь проходит – дождь пройдёт*).

6. Пространственная модальность – информация о том, содержит ли высказывание сведения о принадлежности его субъекта к актуальному пространству (здесь), к разным пространствам (там) или нахождении его за пределами пространства (нигде): *он дотронулся до меня – видно было, что он прикоснулся к ней – он шёл по улице*.

Руднев указывает изоморфизм модальностей (трёхчленность или тернарное противопоставление) и показывает главную функцию механизма модальности в сюжетостроении (Руднев, 2000. С. 96) (об этом в следующем разделе).

Нам важно, что повествуемое событие в самой речи получает статус по отношению к внетекстовой реальности (ценностное, должное, подлинное, произошедшее – или нет).

Анализ «истории», или фабулы, призван установить эстетическую семантику изображаемого, временно абстрагируясь от способа построения событий и от способа рассказа.

II. Сюжетостроение как организация образной системы. Элементы сюжета, их парадигматические связи

Если признать наличие вненарративного объекта (фактического или воображаемого) – события (истории), то в сюжете можно видеть разные стадии развития события, получающие словесное выражение. Конкретизация изображаемого события (истории) закреплена в таких терминах, как «ситуация», «коллизия», «конфликт».

1. **Элементы событийной ситуации (коллизии)**. Событие как изменение положения или изменение ценностей человека в мире может быть проявлено в разной степени и в процессе смены разного вида противоречий.

Ситуа́ция (лат. *situs* – положение) – положение субъекта в мире, осознаваемое как *различие*: субъекта и мира либо внутренних состояний, побуждающих к ответной реакции (чувственной или действенной). По определению А. Погрибного, это проявление различия субъекта и мира, нарушение тождества, чреватое изменениями. Н. Тамарченко называет ситуацией временны*е* (статические) положения действующих лиц, однако они могут быть основой сюжета как повествования об устойчивых (повторяющихся) положениях, в том числе о внутренних состояниях.

Колли́зия (лат. *collisio* – столкновение) – это противоречия в отношениях субъекта с миром или внутренние противоречия, побуждающие к действиям, к преодолению противоречий и восстановлению новых отношений или исходной ситуации. Коллизия – это проявление ситуации в действиях и поступках, в измененииа отношений персонажей к обстоятельствам и самому себе, это смена ценностных позиций, выраженная в действиях и поступках (в том числе и в ментальных).

Конфли́кт (лат. *conflictus* – столкновение) – взаимодействие персонажей в форме противоборства, вражды, разрушения прежних отношений; состояние внутреннего разлада желаний и запретов, действия персонажа, направленные на изменение окружающей реальности, а не на поиск новых отношений.

В. Руднев, отказываясь от понятий «ситуация», «коллизия», «конфликт», характеризующих внеповествовательную реальность, предлагает определение сильной или слабой модальности (см. *модальность*). Если определять сюжет как повествование о развивающемся событии,

то можно различать разную степень проявления событийности, что даёт основание членить события фабулы на части, составляющие элементы. Традиционно выделяют 4 фазы развития события: завязка – развитие действия – кульминация – развязка. Дифференцировать эту модель позволит применение понятий, характеризующих степень значимости положений персонажа в обстоятельствах (в семантическом поле, по Ю. Лотману): понятия «ситуация» – «коллизия» – «конфликт» позволяют характеризовать стадии изменения семантического поля, создающего событие.

Завязкой может быть назван такой момент развития события, который повествует об исходной *ситуации,* то есть о возникновении различий в положении персонажа и обстоятельств. Завязку следует отличать от повествования о предшествующих событиях *за* пределами изображаемой ситуации – от ***экспозиции*** (лат. *expositio* – показываю). Экспозиция, не будучи элементом фабулы, является элементом сюжетостроения.

Ситуации **развития действия** выделяются как возникающие в развитии ситуации *коллизии и конфликты*; они изображаются пунктирно, с временными перерывами (см. далее *анахронии*) разной длительности; в их последовательности можно обнаружить переход коллизии в конфликт. Наиболее острая конфликтная ситуация – **кульминация** (лат. *culmen* – вершина) – момент окончательного изменения исходной ситуации, смена семантического поля, хотя действие может продолжаться в изменившемся положении.

Развязка – одна (при одномоментном) или ряд (при постепенном изменении положения) ситуаций, показывающих новые положения. Повествование о деформации исходной ситуации (развязку) следует отличать от **эпилога** (гр. *epilogos* – послесловие), от изложения событий, произошедших после рассказанного события (что точнее передаёт нем. Nachgeschichte, «постистория»).

Схема сюжета как движущейся ситуации (фабулы) может быть представлена как этапы изменения ситуации, усиления или спада напряжённости: *экспозиция* и *эпилог* обрамляют событийную ситуацию.

Абстрактная схема развития событийной ситуации:

							Кульминация конфликта			
					Конфликт	Конфликт				
			Коллизия	Коллизия				Развязка		
	Ситуация	Ситуация							Развязка	
Экспозиция										*Эпилог*

ЗАДАНИЕ

Постройте схему развития событийных ситуаций в рассказах Л. Петрушевской «Светлана» и «Новые Гулливеры».

2. Мотивы и **функции** как словесные формулы событий и как элементы сюжета. А. Веселовский понимал под сюжетом комплекс мотивов, их варьирование и комбинации. **Мотив** (лат. *movere* – побуждать, приводить в движение), с одной стороны, это единица повествования, доведённая до «образного схематизма», с другой стороны, это изображаемые повторяющиеся положения, ситуации, действия, коллизии или конфликты, то есть онтологическая праоснова, *вне*повествовательные положения, выделенные сознанием человека. Соединение мотивов создаёт сюжет, повествование о меняющихся положениях в результате действий персонажей. Семантическая трактовка мотива А. Веселовским, О. Фрейденберг предполагает, что повествовательная формула имеет денотат, образно «закрепляет важные и повторяющиеся впечатления действительности». Мотив образно-схематически (метафорически) объяснял реальный процесс (похищение солнца, например). Условно мотив может быть представлен двумя единицами: А + Б, или А – Б, или А → Б и т.п., а сюжет – цепочкой таких неразложимых действий.

А. Веселовский и О. Фрейденберг сформулировали концепцию самозарождения мотивов из самой жизни, то есть утверждали внесловесную основу словесных формул. Тогда сюжет, соединение устойчивых словесно-образных формул, может быть сведён к системе мотивов, названных (тематизированных) отдельным словом, как правило, предикатом: кража – поиск – обман – возвращение и пр.

Несколько иную связь сюжета и мотива декларировал Е. Мелетинский. В мотиве он видел инвариантный *микросюжет*, который реализуется в повествовании в полноте и вариантах действий (мотив – формула, получающая реальное воплощение со всеми возможными подробностями и отклонениями в наррации).

В. Пропп, критикуя семантическую трактовку сюжетных мотивов, предложил иную единицу сюжета, на материале сюжета волшебной сказки выделил устойчивые сюжетные действия – **функции**, которые можно соотнести с сюжетными *ситуациями (коллизиями и конфликтами),* в нашем понимании.

Пропп пришёл к выводу, что «для изучения сказки важен вопрос, *что* делают сказочные персонажи, а вопрос *кто* делает и *как* делает» вторичен, более того, функции в сказке не связаны с определёнными персонажами, хотя Пропп выделяет в системе персонажей круг действий семи

действующих лиц: героя, вредителя, ложного героя. дарителя, помощника, отправителя, а также царевны и/или её отца. Определение функций (лат. *functio* – исполнение) у Проппа учитывает «значение, которое данная функция имеет в ходе действия», то, как действие (функция) меняет ситуацию: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия». Пропп делает вывод, что «число функций, известных волшебной сказке, ограничено», а «последовательность функций всегда одинакова». Это не приложимо к сюжетам, выстраиваемым в индивидуальном словесном искусстве. Тем не менее важна методика схематизации сюжетостроения с использованием функций как элементов сюжета. Пропп даёт каждой словесное и буквенное обозначение, что важно и для описания, и для составления схемы.

Исходная ситуация (завязка, в нашем понимании) не является функцией, но «представляет собою важный морфологический элемент», условный знак – i.

31 функция: 1 – отлучка одного из членов семьи (e), 2 – запрет герою (б), 3 –нарушение запрета (b), 4 – выведывание вредителя (в), 5 – выдача вредителю сведений (w), 6 – подвох: обман вредителя (г), 7 – пособничество жертвы вредителю (g), 8 –вредительство (A), 9 – посредничество: к герою обращаются с просьбой восполнить недостачу (B), 10 – противодействие: герой соглашается на противодействие (C), 11 – отправка: герой покидает дом (↑), 12 – дарение: герой испытывается на получение волшебного средства (Д), 13 – реакция героя (Г), 14 – получение волшебного средства (Z), 15 – пространственное перемещение между двумя царствами (R), 16 – борьба героя с вредителем (Б), 17 – клеймение: отметка героя (К), 18 – победа героя над вредителем (П), 19 – ликвидируется начальная недостача (Л), 20 – возвращение героя (↓), 21 – преследование героя (Пр.), 22 – спасение героя (Сп.), 23 – неузнанное прибытие героя (°), 24 – необоснованные притязания ложного героя (Ф), 25 – трудная задача герою: испытание (З), 26 – решение героя (Р), 27 – узнавание героя окружающими (У), 28 –обличение ложного героя или вредителя (О), 29 – новый облик героя: трансфигурация (Т), 30 – наказание вредителя (Н), 31 – свадьба героя (С).

Выделенные сегменты события (сюжета) затем выстраиваются в схему сюжета конкретного повествовательного произведения.

ЗАДАНИЕ

После знакомства с формулами сюжета у Проппа постройте схему сюжета в рассказе Ф. Абрамова «Жила-была сёмужка».

3. Фокализация как установление перспективы повествования. (Персонаж как центр повествования). При выделении события и его основных ситуаций (коллизий, конфликтов) необходимо установление фокуса изображения – того центра, на который направлено изображение. Таким центром является персонаж, а принцип выделения событийного центра получил название, по Женетту, **фокализа́ция** (лат. *focus* – очаг, огонь – источник освещения). Нарративная **перспектива** (лат. *perspicio* – ясно вижу) – это выбор ограничительной «точки зрения», фокуса изображения. Женетт выделяет три типа повествования в аспекте перспективы:

1) нефокализованное повествование;

2) повествование с внутренней фокализацией (фиксированной, переменной или множественной, форма – «внутренний монолог»);

3) повествование с внешней фокализацией.

Тип фокализации можно определить только в отдельном нарративном сегменте, в повествовании всего произведения возникает переменная фокализация, создающая множественность ситуаций – множественность центров сюжета и «сюжетных линий», связанных между собой. Важно отличать понятие «точка зрения» как повествовательная позиция, выраженная словесно, и «нарративная перспектива» как ограничительное поле изображаемого, как ценностный центр.

Изменение фокализации связано прежде всего с введением нового героя, нового центра изображения (об этом см. в разделе «Сюжетосложение»). Но возможны изменения фокализации при изображении ситуации одного персонажа; они не меняют перспективы, но меняют границы видения ситуации. Такие изменения фокализации, не меняющие основного кода повествования, Женетт называет **модуляцией** или **альтерацией**. Возможны два типа **альтерации**: предоставление меньшего объема информации (**парал*и*псис)** либо предоставление большего объема информации **(парал*е*псис)**, чем тот, который допускается кодом фокализации всего текста (*липсис* – от *leipo*: опускание и *лепсис* – от *lambano*: взятие). Парал*и*псисом при внутренней фокализации может быть опущение какого-либо важного действия или мысли фокального героя, которые повествователь скрывает от читателя. Парал*е*псисом при внешней фокализации может быть вторжение в сознание персонажа по ходу повествования.

При анализе повествовательного произведения необходимо установить *лицо* фокализации, то есть персонажа (персонажей), поставленного в центр сюжетной ситуации: такого персонажа называют действующим лицом, актантом или героем (в отличие от персонажей второго плана,

которые не даны как инициаторы изменения положения, и от фоновых персонажей). Помимо персонажа, центром нарративной (повествовательной) перспективы может быть и повествователь (рассказчик), если он повествует о себе, а не о третьем лице, и автор, если он становится героем автобиографического повествования.

Итак, перспектива – это не точка зрения субъекта повествования, а позиция объекта повествования (персонажа) в окружающей реальности и к окружающей реальности. В повествовании его позиция может быть проявлена словесно. Женетт различает три **диску́рса** с точки зрения нарративной «дистанции» (выражение позиции персонажа в речи повествователя):

1) пересказанный дискурс (повествование о мыслях);

2) транспонированный дискурс (косвенная речь персонажа);

3) цитатный дискурс.

Мы будем вкладывать в понятие перспектива семантику, абстрагированную от посредника-повествователя, – образно выраженное изменение отношений персонажа (центра художественного мира) и окружающего его мира.

ЗАДАНИЕ

Определить содержательность двойной фокализации в рассказе И. Бунина «Лёгкое дыхание».

4. Смена **модальности** как принцип сюжетостроения (метод В. Руднева). Руднев выделяет два принципа анализа сюжета (Руднев, 2000. С. 100–101).

1. Сюжет возникает, когда происходит сдвиг от одного члена модальности к другому: невозможное становится возможным (алетический сюжет); дурное оборачивается благом (аксиологический сюжет); запрет нарушается (деонтический сюжет); тайное становится явным (эпистемический сюжет); прошлое становится настоящим (темпоральный сюжет); «здесь» превращается в «нигде» и обратно (пространственный сюжет).

2. Сюжет раскрывается с помощью обобщающих (метанарративных) обозначений ситуаций; нарративный дайджест – называние фрагментов повествования, имеющих определяемую модальность (подобно названию функций в методе В. Проппа или мотивов в методе А. Веселовского).

Вот как переведена Рудневым на метаязыковые высказывания последовательность модальных перипетий (сюжетных мотивов) трагедии Шекспира «Гамлет»:

1) появление призрака отца Гамлета – алетический мотив;

2) призрак открывает Гамлету тайну убийства и призывает к мщению – эпистемическо-деонтический мотив;

3) Гамлет притворяется сумасшедшим – эпистемический мотив;

4) Гамлет отдаляет от себя Офелию – аксиологический мотив;

5) по ошибке Гамлет убивает Полония – мотив, сочетающий пространственную, аксиологическую, эпистемическую и деонтическую модальности;

6) Гамлет устраивает Клавдию «мышеловку», инсценируя сцену убийства короля, – эпистемический мотив – кульминация;

7) король отсылает Гамлета в Англию и пытается руками Розенкранца и Гильденстерна убить его – пространственно-эпистемически-аксиологически-деонтический мотив;

8) Гамлет перехватывает письмо Клавдия, подменяет его, выпутывается из ловушки, отомстив друзьям-предателям, – эпистемически-пространственно-аксиологически-деонтический мотив (зеркальное отражение предыдущего мотива);

9) Офелия кончает с собой – аксиологический мотив;

10) король вторично пытается убить Гамлета, используя намерение Лаэрта отомстить Гамлету за сестру, – аксиологически-деонтический мотив;

11) королева по ошибке выпивает яд из кубка, предназначенного Гамлету, – эпистемически-аксиологический мотив;

12) Лаэрт ранит Гамлета отравленным клинком – аксиологически-деонтический мотив;

13) Гамлет убивает короля – аксиологически-деонтический мотив;

14) Гамлет умирает – аксиологический мотив;

15) появляется наследник Фортинбрас – пространственно-деонтический мотив.

Руднев признаёт, что, во-первых, любая схема субъективна, поскольку зависит от того, с какой подробностью членить сюжет на мотивы и каким мотивам придаётся большее или меньшее значение. Во-вторых, сюжет не сводится к сумме мотивов, описываемых на метаязыке, а живёт в конкретном дискурсе, в системе высказываний разных субъектов, при этом модальности реальных высказываний могут противоречить друг другу.

Для классификации модальностей Руднев вводит два критерия: 1) сильная и слабая модальности; 2) позитивная и негативная модальности (Руднев, 2000. С. 113–114).

Сильное модальное высказывание (действие) определяет судьбу персонажа в масштабе всей его жизни (всего сюжета) – обозначается большой буквой: Al, D, Ax, E, T, S. Слабое модальное действие или высказывание не влечет серьезных последствий и детерминирует поведение персонажа на уровне мотива – обозначается маленькой буквой: al, d, ax, e, t, s.

Позитивное модальное (речевое) действие (необходимое, должное, хорошее, прошлое, известное, здешнее) обозначается знаком [+]; негативное (невозможное, запрещенное, плохое, будущее, несуществующее, неизвестное) обозначается знаком [**–**].

Соглашаясь с Проппом и Веселовским, что в литературе господствуют устойчивые модальные конфигурации, Руднев на примере связи деонтической и аксиологической модальностей выделяет возможные конфигурации в такой схеме.

1. D+ => Ax+ Если герой выполняет то, что должно, его ожидает награда.

2. D– => Ax– Нарушение запрета ведет к беде.

3. (D– => Ax+) => (Ax- => D-) Нарушая запрет, герой получает нечто ценное, которое оборачивается плохой стороной, и герой получает наказание.

4. (D+ => Ax–) => Ax+ Выполняя долг, герой терпит бедствие, но благодаря этому он впоследствии получает награду.

На основе конфигурации 3 (формула первородного греха) построен, по мнению Руднева, сюжет «Анны Карениной», на основе конфигурации 4 построен сюжет «Капитанской дочки».

ЗАДАНИЕ

Построить схему сюжета как смену модальностей в рассказе И. Бунина «Лёгкое дыхание»

5. **Сюжетостроение как композиция сюжета** (В. Кожинов и Ж. Женетт). **В. Кожинов** сюжет связывает с повествованием и называет сюжетом не схемы-формулы, а, напротив, воссоздание в повествовании всей полноты изображаемых процессов, действий состояний («Сюжет даёт образ действия в полноте, в последовательном развитии», это «живое

действие»). В таком понимании «общая схема», «система основных событий», присущая внетекстовой реальности, – это **фабула**. Кожиновское определение сюжета можно было бы сблизить с понятием «наррация», если бы не отсылка к предмету изображения, а не к акту повествования: «Сюжет – не сочетание событий, а вся сложнейшая последовательность совершающихся в произведении действий и взаимодействий людей, раскрывающаяся как ряд историй характера» [Кожинов, 1964. С. 426]. Фабула могла бы быть сведена к схеме событий, но для Кожинова фабула есть порождение действительности, а не художественной реальности. Кожинов выдвигает свою триаду принципов организации сюжетного уровня художественного произведения: сюжет – композиция – фабула:

Сюжет ↔ Фабула
↓↑ ↓↑
Композиция

Сюжет – это конкретизация в повествовании логики реальных процессов (фабулы), следующая законам художественного построения как изображаемых событий (их последовательности), так и способов изображения с различных точек зрения. Такое понимание связи повествования (наррации) и истории (фабулы) может быть использовано для представления о сюжетостроении как композиции сюжета.

В таком понимании единицей сюжета будет не просто ситуация (мотив, функция) как условное положение персонажа, но повествовательный сегмент (форма нарративного движения, по Ж. Женетту), членимый как в соответствии с изменением положения персонажа (модальности), так и с изменением точки зрения изображающего субъекта (нарратора). В таком сегменте повествования, как композиционная *сцена*, должна быть сохранена повествовательная точка зрения (повествователя или совмещённая с точкой зрения персонажа), и она может быть названа **эпизодом**.

Содержание понятия не соответствует буквальному смыслу слова (гр. *epeisódion* – вставка). В греческой трагедии *эпизод* – это фрагмент действия между выступлениями хора, по сути, момент *действия* между его *изложением*, его характеристикой. За словом *эпизод* сохранилось также нетерминологическое значение – краткое событие или случайное происшествие – поэтому можно использовать слово «**эпизод»** для обозначения повествовательно-событийной части художественного произведения, имеющей относительно самостоятельное значение в сюжете.

Критерии выделения эпизода:

1) фокализация (сохранение одного центра события);

2) определённость стадии развития исходной ситуации (коллизии, конфликта);

3) композиционная целостность фрагмента повествования, предполагающая сохранение устойчивой «точки зрения» при использовании разных композиционных средств изображения (повествование, описание, речь, характеристика).

Эпизоды составляют событие, в котором возникает ситуация, порождающая (или не порождающая) коллизии и конфликты, разрешающиеся и переходящие в новую ситуацию, выражающуюся в новом ряде эпизодов, некоторые из которых получают особое название: завязка, эпизоды развития действия, кульминация, развязка.

Ж. Женетт выделяет четыре основные **формы нарративного движения**: **эллипсис** (пропуски в изображении каких-то фаз события), **описательная пауза** (описание ситуации, останавливающее развитие действия), **резюме (**обобщающие характеристики или комментарии) и **сцена (**не только драматические диалоги, но и повествование, синхронное действию). По выражению Женетта, сцена – это «временной фокус», включающий в диалог (или монолог) и описание жестов, и сведения об обстановке. Собственно, такому пониманию термина *сцена* близок термин *эпизод*, применимый к построению сюжета (повествованию), тогда как понятие *сцена* употребляется нами для определения элемента композиции.

Мы учитываем признание Женетта, что в чистом виде формы нарративного движения (сцена, резюме, пауза и описательный эллипсис) не выступают, поэтому в выделении эпизодов используем композиционный критерий: а) определяется субъект повествования; определяется его повествовательная точка зрения (в плане идеологии, психологии, пространственно-временном, фразеологии; в) определяется модальность в аспекте отношения повествования к статусу повествования, а не события (алеатическая, деонтическая, эпистемическая, аксиологическая). Одновременно устанавливается место повествовательного эпизода в развивающейся коллизии (гипотетически имеющий онтологический статус затекстовой ситуации), при этом, отвлекаясь от последовательности повествования, в схеме выстраивается порядок истории. Событийная схема трансформируется Ж. Женеттом в **схему сюжетостроения:**

										Эпилог
							7 Эпизод = кульминация конфликта А В	8 Эпизод = развязка А	9 Эпизод = развязка Б А-В	
					5 Эпизод = конфликт А Б В	6 Эпизод = конфликт С				
			3 Эпизод = коллизия Б	4 Эпизод = коллизия Б А						
	1 Эпизод = ситуация А Б В	2 Эпизод = ситуация Б								
Экспо-зиция										

Условные обозначения:
А – сцена с точки зрения субъекта 1; Б – сцена с точки зрения субъекта 2;
В – сцена с точки зрения субъекта 3;
С – сцена с точки зрения субъекта 4

ЗАДАНИЕ

Постройте схему повествовательных эпизодов в рассказе И. Бунина «Лёгкое дыхание» по методу В. Кожинова (композиция эпизодов). Выделите такие фрагменты (эпизоды) повествования и истории, в которых модальность фрагмента равнозначна как для субъекта действия, так и для субъекта повествования: а) важные ситуации в развитии коллизии, б) формы высказывания о выделенной ситуации, в) единая точка зрения в большинстве «планов», г) центр фокализации.

Последовательность повествовательных эпизодов выстраивается по методике анализа композиции (см. соответствующий раздел).

1. Неповествовательный эпизод «Кладбище»:

А) место в движении коллизии – эпилог;

Б) форма изображения – пейзаж;

В) субъект изображения – экстрадиегетический повествователь; знак □;

Г) нефокализованное повествование (опосредованно, в образе фотографии, – центральный персонаж);

2. Неповествовательный эпизод «Детство»:

А) экспозиция;

Б) характеристика;

В) экстрадиегетический повествователь + безличностный голос среды; знак □;

Г) центральный персонаж (Оля Мещерская).

3. Повествовательный эпизод «Разговор с начальницей гимназии»

А) развитие коллизии;

Б) интерьер, диалог, характеристика;

В) экстрадиегетический повествователь; знак □;

Г) центральный персонаж.

4. Повествовательный эпизод «Убийство на вокзале»:

А) развязка;

Б) повествование;

В) экстрадиегетический повествователь; знак □;

Г) центральный персонаж.

5. Повествовательный эпизод «Обольщение»:

А) кульминация;

Б) дневник

В) интродиегетический повествователь (центральный персонаж); знак Δ;

Г) внутренняя фокализация (центральный персонаж).

6. Повествовательный эпизод «На кладбище»:

А) эпилог;

Б) пейзаж + повествование + психологическая характеристика:

В) экстрадиегетический повествователь; знак □;

Г) персонаж второго плана (классная дама).

7. Неповествовательный эпизод «История классной дамы»:

А) предыстория (часть обрамляющего гетеродиегетического повествования);

Б) характеристика;

В) экстрадиегетический повествователь; знак □;

Г) персонаж второго плана.

8. Повествовательный эпизод «Услышанное откровение»:

А) экспозиция;

Б) диалог;

В) экстрадиегетический повествователь + персонаж второго плана; знаки □ и ◍;

Г) центральный персонаж

9. Неповествовательная сцена «Кладбище»:

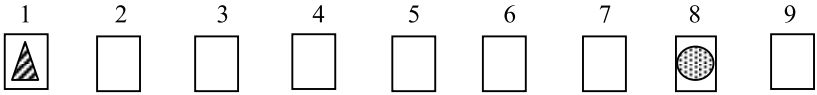
А) эпилог;

Б) лирическое высказывание нарратора;

В) экстрадиегетический повествователь;

Г) нефокализованный эпизод.

Композиционная схема может быть представлена как соединение сцен-эпизодов, принадлежащих разным субъектам повествования и выражающих разную внутреннюю точку зрения:



Содержательность композиции может быть выявлена в анализе таких способов построения сцен: а) симметричность обрамления вводного текста (нового субъекта изображения реальности);

б) введение в позицию повествователя вторичного субъекта изображения (взгляд классной дамы на эпизод жизни и на смерть Оли);

в) повторы в изображении топосов: кладбища – 1, 6, 9; гимназии (2, 3, 8) в сравнении с одноразовым введением топосов вокзала и дачи;

г) композиция пейзажных сцен, выводящих событие социума (города) в природный и метафизический мир, контраст кладбищенских и дачной сцен (1, 6, 9 и 5);

д) принцип контраста сцен: кладбищенских и сцен жизни (1 / 2, 3 / 4; 6 / 8); динамичных и статичных (свободы и обманной упорядоченности 2 / 3; 6 / 7) и, напротив, преодоление антитезы в столкновении сцен (4 / 5; 8 / 9); сопоставление сцен, разделённых в повествовании, но образующих семантическую связь: два диалога (3 и 8) при отсутствии диалога в ключевой сцене развязки;

е) временна́я организация сцен: лето (5 – событие, проявившее амбивалентость жизни), зима (2, 8, 3, 4 – попытка жить в сокрытой неидеальности жизни), весна (1, 6, 9 – продолжение жизни: где место прерванной жизни?);

ж) сопоставление характеристик Оли и классной дамы (2 и 7).

6. **Композиция сюжетов** (сюжетных коллизий, сюжетных линий). Построение сюжета в художественном произведении – это организация повествования не только по отношению к истории, но и по отношению к персонажу (фокализация). Фокализация позволяет сохранять единый код, устойчивую модальность повествования, хотя смена фокализации не нарушают главную нарративную позицию: отношение истории к реальности, в центре которой – персонаж, ценностный центр события.

В художественном мире произведения возможно представление разных процессов: в разное время, в разном пространстве, с теми же или разными персонажами, в разных версиях одного нарратора или в версиях разных нарраторов. Типология таких сюжетных комплексов может представить огромное число комбинаций.

Ограничимся распространёнными типами сюжетосложения, понимаемого как композиция конкретных сюжетов (коллизий, сюжетных линий), обладающих своим сюжетостроением. Выделение **сюжетных линий** (*сюжетных коллизий*) возможно: а) по принципу фокализации (определяя протагониста и антагониста: сюжет Онегина, сюжет Базарова); б) по нарративной перспективе (рассказ Сильвио, рассказ графа, рассказ полковника); в) по нарративному уровню (обрамляющее повествование, вводное повествование, метанаррация).

Сотношение сюжетных линий (коллизий) создаёт особую – наднарративную, абстрагированную от точки зрения нарраторов, связь изображённых жестов, действий, эпизодов, событий в художественном мире произведения. При этом возможны как принцип аналогии, так и принцип противопоставления; как мотивный принцип семантической связи (повторы), так и монтажный принцип столкновения историй. В композицию сюжетов входит и композиция нарративных актов, нарративных инстанций (см. далее), когда сталкиваются рассказы разных повествователей,

повествовательные модальности в изложении разных или одних и тех же историй. Тогда схождения и различия повествовательных фрагментов создают полноту образа реальности и выводят к авторской концепции события (и мира), проявляющейся в противоборстве разных концепций нарраторов, посредников автора в художественном произведении.

Типологию сюжетов сводят к двум типам:

1) линейные, или хроникальные, или кумулятивные (лат. *cumulare* – накоплять) сюжеты построены как последовательное нанизывание событий, когда развязка одного события влечёт за собой или сменяется завязкой нового события (сказка «Колобок»);

2) циклические имеют трёхчастную структуру: начальная ситуация – изменение ситуации в коллизиях и конфликтах – возвращение к нарушенной ситуации (сказка «Гуси-лебеди»).

В современной словесности сюжетность многократно усложняется, демонстрируя принцип релятивности как восприятия события, так и словесного его оформления. Поэтому сюжетосложение конкретного произведения (даже произведение одного жанра) не может быть сведено к общей схеме, это всегда феноменальная конструкция, если она не построена сознательно как изложение известной сюжетной основы в новом дискурсе (пародия, стилизация, центон).

III. Сюжет как организация повествования

(«повествовательного дискурса» – Ж. Женетт)

В современной теории сюжета на первый план выдвигается отношение повествования (истории) к способу повествования, к речи (дискурсу), что превращает теорию сюжета в теорию повествования, нарратологию. Ж. Женетт исследует сюжет как «повествовательный дискурс», как речь, а не как образ события, которое излагает речь.

1**. Время истории и время в повествовании об истории. Анахронии.** Отношения между историей и повествованием проявляются, прежде всего, в несовпадении времени истории и времени повествования. Три аспекта в определении **отношений времени истории и времени повествования** выдвигает Ж. Женетт:

А) *порядок* следования событий в диегезисе и порядок их расположения в повествовании;

Б) *длительность* событий (диегетических сегментов) и псевдодлительность повествования о них (темп повествования);

В) *повторяемость,* плотность событий и повествования о них.

А. Временно́й порядок событий в повествовании и этих же событий в истории может не совпадать. Виды **нарушения порядка** в повествовании (по Женетту):

1) **анахрони́я (**гр. *anachronismós*, от ana- – обратно, назад и *chrónos* – время) или **анале́псис** (гр. возврат) – обращение к ранее описанным событиям;

2) **проле́псис (**гр. «предвосхищение») – опережающий рассказ о более позднем событии (другой термин – антиципация).

По отношению к «первичному повествованию» (время повествования, относительно которого определяется анахрония) Женетт выделяет **внешние, внутренние и смешанные аналепсисы и пролепсисы. Внешние** – протяженность которых остается вне протяженности первичного повествования. **Внутренние –** протяжённость которых в пределах времени первичного повествования. **Смешанные –** начинаются до первичного повествования и заканчиваются после него.

Внутренние аналепсисы могут быть (по Женетту) **гетеродиегетическими** (чужеродными историями), относящимися к иной линии истории (вводят нового персонажа), или **гомодиегетическими (**однородными историями), относящимися к изображаемой истории. **Гомодиегетические** аналепсисы Женетт делит, в свою очередь, на два класса: **дополнительные** ретроспективные сегменты, которые заполняют пропуск в повествовании (**э́ллипсисы** – от гр. *elleipsis* – пропуск) и «боковые» (**паралипсисы (**гр. *leipsis мнимый пропуск)*, сообщение о том, о чем говорящий собирается умолчать («*не говоря об успехе*»).

Женетт предлагает при анализе анахроний учитывать такие характеристики, как дальность и протяженность. **Дальность анахронии** – временно́е расстояние, на которое повествование отступает от момента истории, когда повествование прерывается. **Протяженность анахронии** – диапазон событий истории, когда повествование прерывается.

Формула временных позиций повествования (Ж. Женетт). На фрагменте романа М. Пруста «В поисках утраченного времени» Ж. Женетт показывает методику анализа *микро*нарративного уровня (фрагмента повествования): **«формула временных позиций» в**ыстраивает порядок повествования о составляющих элементах событий (9 сегментов, обозначенных буквами) в двух временных позициях, обозначаемых цифрами 2 (*сейчас*) и 1 (*прежде*); аналепсисы – в квадратных скобках и пролепсисы – в круглых скобках:

аналепсис аналепсис
A2 [B1] C2 [D1 (E2) Fl (G2) Hl] I2
прол-с прол-с

B1 – ретроспективный сегмент по отношению к A2 (допустим, субъективная ретроспекция в сознании персонажа). C2 – возврат в начальную позицию. D1 – ретроспекция, допустим, самого повествователя. E2 – возвращение в настоящее, допустим, в отличие от C2 – из прошлого, то есть антиципация, предвосхищение настоящего в прошлом. E2 – предвосхищение. F1 – возвращение в начальную позицию. G2 – объективная антиципация. H1, подобно F, – возврат в позицию 1. I2 есть (подобно C) простой возврат в позицию 2, то есть к отправной точке.

Здесь видно различие иерархических уровней сегментов A, C, I и E, G; аналепсисы (квадратные скобки) и пролепсисы (круглые скобки) локализуются в точках открытия скобок, а точки закрытия скобок соответствуют возвратам. На каждом уровне происходит возвращение к исходной позиции. Эту формулу временных позиций Женетт называет последовательным зигзагом.

Когда не происходит возвращения к исходной позиции, то вместо скобок сегменты соединяются на схеме либо тире, либо указаниями ускорения [>] или замедления [<] времени повествования:

A4[B3]|C5-D6(E3)F6(G3)(H1)(I7<J3>K8(L2<M9>))N6|04…

На уровне *макро*структуры текста упрощается членение на временные сегменты, но их связи Женетт укладывает в идентичную *микро*структуре схему:

A5 [B2] C5 [D5' (E2')] F5 [G1] H5 [14] [J3…

Б. Отношение **временно́й длительности** повествования и истории определяет **темп повествования. Изохронное повествование –** когда отношение «длительности истории» и «длительности повествования» постоянно. **Анизохрони** – несовпадения «времени истории» и «псевдовремени повествования». Анизохронию можно выявлять на макроскопическом уровне, выделив крупные нарративные части (давая им названия или номера), нередко совпадающие с авторским делением на части и главы, а затем устанавливая соответствие продолжительности изображаемого времени и объём текста повествования (например, в страницах). В конце даётся интерпретация причин замедления или убыстрения повествования, содержательность нарративного темпа.

Уже говорилось, что Женетт выделяет четыре основные **формы нарративного движения** по отношению к изображаемому действию или состоянию: **эллипсис, описательная пауза**, **сцена, резюме (**резюмирующее повествование). Вводя буквенные сокращения: **ВИ** – время истории, **ВП –** время повествования, Женетт даёт схему соответствий форм нарративного движения и соотношений времени повествования и истории:

***пауза**: ВП = n, ВИ = 0 (ВП °° > ВИ)*

сцена: ВП = ВИ

резюме: ВП < ВИ

***эллипсис**: ВП = 0, ВИ = n (ВП < °° ВИ)*

В. **Нарративная повторяемость** может быть вызвана, по Женетту, следующими соотношениями повторяемости (неповторяемости) повествования о событии и повторяемости (неповторяемости) событий истории:

1П/1И **сингулятивное повествование** (единичность высказывания соответствует единичности события);

nП/nИ повторения повествования соответствуют повторениям истории;

nП/1И «повторные» анахронии (повторное повествование);

1П/nИ **итеративное** (лат. *iteratio* – повторяю) **повествование**, когда один нарративный фрагмент охватывает несколько случаев одного и того же события.

Всякое итеративное повествование охватывает происходящие и повторяющиеся события. Женетт указывает способы обозначения времени в итеративном повествовании: **детерминация (**обозначение диахронических рамок); **спецификация** («иногда»); **распространение (**«бессонные ночи…»). Женетт называет два основных типа синтетической наррации: итеративный сегмент с описательной или объяснительной функцией, включенный в сингулятивную сцену, и сингулятивная сцена с иллюстративной функцией, подчиненная итеративному повествованию. Чередования резюме и сцен, итератива и сингулятива составляют ритм повествования.

ЗАДАНИЯ

1. Составить формулу последовательности повествования в отношении к последовательности истории (по методу Ж. Женетта) в рассказе И. Бунина «Лёгкое дыхание».

2. Составить модель повествования в соответствии с моделью развития события в рассказе И. Бунина «Лёгкое дыхание» по предложенной ранее методике.

Рекомендации к заданию 2. Схема последовательности повествования со всеми анахрониями соответствует композиции эпизодов: 1 – эпилог (пролепсис); 2 – экспозиция; 3 – развитие коллизии после кульминации; 4 – развязка; 5 – кульминация (аналепсис); 6 – эпилог (пролепсис);

7 – вставной эпизод (аналепсис гетеродиегитической истории); 8 – экспозиция (аналипсис); 9 – эпилог.

Определяя служебность второй истории (собственно ей посвящен эпизод 7; в эпизоде 8 второе лицо фокализации, классная дама, играет роль свидетеля и субъекта оценки), необходимо объяснить концептуальную роль введения второй (гетеродиегетической) истории: в ней проявлен след жизни центрального персонажа, воздействие духовных устремлений, убитых (косвенно и буквально) действительной физической реальностью.

Центральная нарративная история построена для проявления авторской концепции (поверх повествовательного дискурса).

Первое, что требует истолкования, – значение обрамления основного события – познание любви и смерть героини. Три возвращения к ситуации постистории – эпилоги: 1, 6, 9; и два возвращения к экспозиции – предыстории: 2 и 8, – создают проблемное поле события: смысл появления человеческой жизни в бытии.

Дальнейшего истолкования требует краткость изложения события: три ситуации при отсутствующей завязке: 5 – кульминация; 3 – развитие коллизии *после* кульминации; 4 – развязка. Очевидно проявление бунинской концепции значения случая («солнечного удара») в существовании человека: событие (переход семантической границы), хотя и ожидаемое (см. признание Оли до происшедшего в воспоминании классной дамы), происходит по стечению обстоятельств, по воле действительной жизни, не совпадающей с ценностями и целями человека. Далее возможно продолжение существования при сокрытии тайны и подчинения эпистемам окружающей жизни, но этика человека делает невозможным неподлинное существование (диалог с начальницей – мнимым авторитетом социума). Развязка связана не с актом самостоятельного отказа от жизни, а с актом признания в несоответствии идеалу и неспособности социума к «лёгкому дыханию» (признание влюблённому и смерть от его руки).

Третий этап – анализ нарушения последовательности в изложении события и истории. Схема отношений времени ситуаций истории и времени повествования об этих ситуациях даёт наглядный материал для интерпретации. Последовательность событий «гипотетической реальности»:

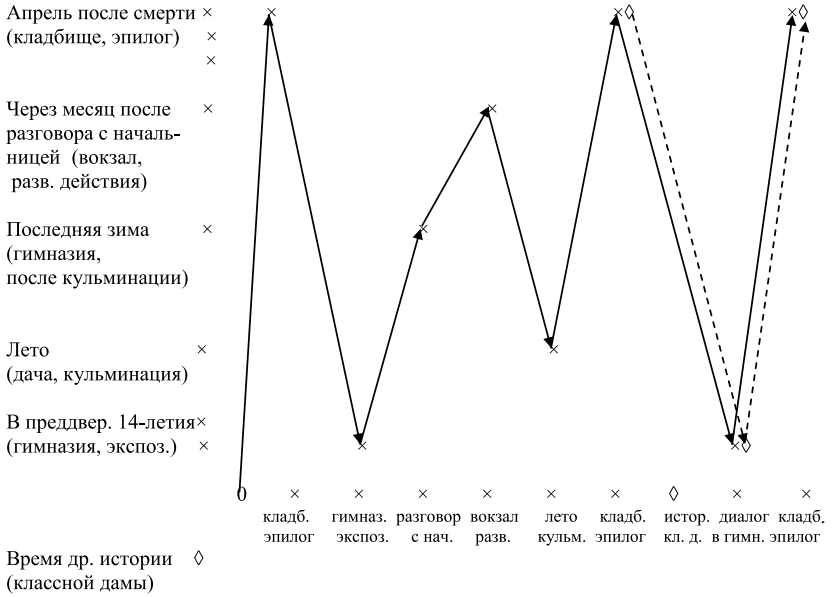
7 история классной дамы – вторичная наррация (предыстория);

2 и 8 – экспозиция (рождение женщины – Оля к весне своего четырнадцатилетия); 5 – одновременно завязка и кульминация (летом на даче); 3 – существование после преодоления границы знания и ценностей (разговор с начальницей); 4 – развязка (убийство после признания).

Важным моментом развития коллизии является акт написания дневника, но он не раскрыт в повествовании (эллипсис), введён только акт восприятия признания – чтение исповеди юным влюблённым, наказавшим за признание выстрелом.

Эпизоды 1, 6 и 8 – это не только послесловие, но именно эпилог, последствия события в потоке жизни (бесследность оспорена другой историей – классной дамы).

Если отметить эпизоды истории на вертикальной линии времени, а эпизоды в порядке повествования о них – на горизонтальной линии времени, то можно так представить линию взаимокоррекции времён:



Соединив точки пересечения времени истории и времени повествования, можно увидеть два противоположных вектора семантики эпизодов: идущая вверх, в будущее – линия приближения к смерти (исчезновению) и идущая вниз линия внесения смысла в земную реальность (три признания Оли: признание-обвинение, признание-самопознание и признание в идеальном смысле жизни). Вторая линия в повествовании выстроена в обратной последовательности, но в логической градации: вина за несостоявшееся лёгкое дыхание на окружающей жизни; открытие амбивалентности жизни и самой себя; утверждение идеала как смысла личного

существования. Первая линия показывает роль окружающих в наказании-смерти: порицание и убийство.

Важна и композиция двух коллизий, вызванных двойной фокусировкой истории: в истории классной дамы событием является не только смерть, но откровение Оли, оно – завязка события, но ни кульминации, ни развязки в событии нет, оно изменило отношение к жизни, но не стало изменением жизни, не реализовалось в преодолении прежнего образа жизни (запретов).

2. **Акт наррации как уровень сюжета.** «Событие рассказывания» – акт общения между субъектом повествования и адресатом-читателем, в отличие от рассказа как сюжетного акта, в котором повествователь-персонаж обращён к другому персонажу или к самому себе. В этом событии нарратор фиксирует процесс письма (или рассказа), комментирует его адресату, оценивает его. Возникает метатекстовое образование (текст о тексте), которое может быть не только резюме, комментарием. Но повествованием о процессе письма (сюжетом письма). Тем не менее такой уровень сюжета нужно отличать от авторского метатекста, поскольку является игрой автора с сознанием своего посредника. Метанарративный уровень сюжета можно найти в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» («Предисловие»), в «Евгении Онегине» этот уровень связан с эксплицитным автором. На метанарративном уровне субъект речи может оценивать и точки зрения персонажей, выраженные в повествовании в форме несобственно-прямой речи, и чужие высказывания только как повествовательную версию, а не позицию в изображаемом событии.

Событие повествования тоже составляет сюжет («сюжет письма», «сюжет наррации»), который не должно смешивать с сюжетом истории текста (создания, потери, обретения книги и т.п.). Событие повествования или акт наррации запечатлевается: а) в самом процессе говорения (писания), б) в адресации повествователя к читателю, в) в выражении отношения говорящего к своей речи, к дискýрсу. Субъект повествования – такое же созданное автором лицо, вымышленная повествовательная инстанция, как и персонаж, но персонаж определяет перспективу, границы повествования, а нарратор – субъект речи (акта повествования). Нарратор может быть изображён как образ индивидуальной личности (не обязательно антропоморфной – может быт, например, животным, предметом), но может проявляться только в речи как носитель точки зрения (оценки).

В русском литературоведении различают два типа нарратора: «повествователь» и «рассказчик» по степени выявленности в тексте: «повествователь» – «носитель речи, не выявленный в тексте», «рассказчик» – «но-

ситель речи, открыто организующий текст» (Б. Корман); грамматическая форма повествователя – от третьего лица, рассказчика – от первого лица. Женетт настаивает, что при анализе наррации нужно определять не грамматическое лицо (от «первого лица», от «третьего лица»), а нарративную позицию: а) повествование ведёт один из персонажей; б) повествование ведётся повествователем, сторонним по отношению к истории; в) повествователь вмешивается в повествование персонажа (от своего лица).

В художественном произведении могут быть несколько равных нарраторов, но может быть и иерархия нарраторов. В. Шмид выделяет такую зависимость нарраторов:

а) по месту в системе обрамляющих и вставных историй: первичный нарратор – повествователь обрамляющей истории; вторичный нарратор – повествователь вставной истории («цитируемого мира»); третичный нарратор и т. д.;

б) по направленности повествователя на себя или на другого: диегетический (гр. *diegesys* – повествование) нарратор и субъект повествования, и объект повествуемой истории (повествует о самом себе как персонаже); недиегетический нарратор повествует только о других (существует только в «экзегесисе» – от гр. «объяснение»).

в) по выявленности в образной системе: нарратор эксплицитный (лат. *explicite* – явно, открыто) изображён среди других образов. Имплицитный (лат. *implicite* – запутанно) нарратор не выражен как образ и проявляется только в речи как носитель точки зрения (оценки). Имплицитный нарратор близок абстрактному автору.

Типология нарратора у В. Шмида (редуцированная таблица)

Критерии	Типы нарратора
способ изображения	эксплицитный / имплицитный
степень обрамления	первичный / вторичный / третичный
диегетичность	диегетический / недиегетический
личностность	личный / безличный
антропоморфность	антропоморфный / неантропоморфный
гомогенность	единый / рассеянный
выражение оценки	объективный / субъективный
информированность	всеведущий / ограниченный по знанию
интроспекция	внутринаходимый — вненаходимый

Ж. Женетт определяет **функции повествователя** в соответствии с различными аспектами повествования:

1) собственно **нарративная функция;**

2) **режиссерская функция (**повествователь может обозначать организацию повествования в рамках метаязыкового дискурса);

3) **коммуникативная (фати́ческая) функция (**контакт с адресатом*);*

4) **свидетельская** или **«эмотивная» (**термин Р. Якобсона**) функция** (участие повествователя в рассказываемой им истории, отношение с историей);

5) **дидактическая (идеологическая) функция** (авторитетный комментарий).

Женетт типологию нарраторов связывает с принадлежностью нарративному уровню: **интрадиегетические (**или **диегетические)** события находятся в составе первого повествования; **экстрадиегетические события** – события, излагаемые в повествовании, находятся на более высоком уровне, чем нарративный акт; **метадиегетические события –** события, изложенные в повествовании второй ступени (см. определение Шмида).

Второй критерий в типологии нарраторов – отношение нарратора к истории: гетеродиегетический (гр. *getero* – разнородный) – не включённый в историю, о которой повествует, и гомодиегетический (гр. *homo* – однородный) – являющийся участником истории, о которой повествует. С учётом всех критериев Женетт называет четыре основных типа нарраторов:

1) экстрадиегетический-гетеродиегетический (повествователь первой ступени, рассказывающий историю, в которой он отсутствует);

2) экстрадиегетический-гомодиегетический (повествователь первой ступени, рассказывающий свою собственную историю);

3) интрадиегетический-гетеродиегетический (повествователь второй ступени, рассказывающий историю, в которой он отсутствует);

4) интрадиегетический-гомодиегетический (повествователь второй ступени, рассказывающий свою собственную историю).

В рассказе И. Бунина «Лёгкое дыхание» мы выявили соединение двух нарраторов (экстрадиегетический-гетеродиегетический, или повествователь), и интрадиегетический-гомодиегетический, или персонаж).

3.«Событие рассказывания» как метанарративный уровень сюжета. Сюжет – это организация повествования не только по отношению к истории, но и по отношению к повествовательной инстанции (нарратору). В художественном мире произведения возможно представление про-

цесса повествования не как части истории, а как события иного плана, чем история.

«Событие рассказывания» – акт общения между субъектом повествования и адресатом-читателем, в отличие от рассказа как сюжетного акта, в котором повествователь-персонаж обращён к другому персонажу или к самому себе. В этом событии нарратор фиксирует процесс письма (или рассказа), комментирует его адресату, оценивает его. Возникает метатекстовое образование (текст о тексте), которое может быть не только резюме, комментарием, но повествованием о процессе письма (сюжетом письма). Тем не менее этот уровень сюжета нужно отличать от авторского метатекста, поскольку он является игрой автора с сознанием своего посредника. Метанарративный уровень сюжета можно найти в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» («Предисловие»), в «Евгении Онегине» этот уровень связан с эксплицитным автором. Субъект речи может оценивать и точки зрения персонажей, выраженные в повествовании в форме несобственно-прямой речи, и чужие высказывания как повествовательную версию, а не позицию в изображаемом событии.

Как было установлено, акт наррации, то есть метатекстовая наррация, в рассказе Бунина отсутствует: ни процесс письма основного нарратора, ни процесс письма персонажа-нарратора не изображены.

Литература

Анализ художественного текста (Эпическая проза). Хрестоматия / Сост. Н. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2005. Разд. 3.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987.

Бройтман С. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. – М.: Академия, 2007. Т. 2.

Вайман С. Вокруг сюжета // Вопросы литературы. 1980. №2.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Академия, 1999. Статьи: Автор, Архетип, Время и пространство, Деталь, Мотив, Персонаж, Персонажей система, Повествование, Сюжет, Точка зрения.

Введение в литературоведение / Ред Л. Крупчанова. М.: ОНИКСЮ, 2005. Гл. 4, ч. 4, 5, 6.

Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.Чернец, В. Хализев, А. Эсалнек и др. – М.: Высш. школа, 2004. Часть 2, гл. 3, 4.

Веселовский А. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. – М.: Высш. школа, 1989.

Ветловская В. Вопросы теории сюжета // Русская литература и культура нового времени. – СПб.: Наука, 1994.

Гиршман М. Специфика художественной литературы и событийность произведения // Литературный текст. Проблемы и методологии исследований. Вып. 6: Аспекты теоретической поэтики. – М.; Тверь, 2000.

Давыдова Т., Пронин В. Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Логос, 2003. Гл. 5.

Добин Е. Сюжет и действительность. – М.: Сов. писатель, 1981.

Егоров Б., Зарецкий В. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. – Рига, 1978.

Есин А. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 1998. Гл. 2.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998. Т.2.

Зарецкий В., Цилевич Л. Об основных направлениях сюжетологии // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980.

Ильин И. Нарративная типология // Современное зарубежное литературоведение. – М., 1996.

Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века: Учеб. пособие. – М.: Высш. школа, 2008. Гл. 3.

Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964.

Кормилов С. Композиция, сюжет и фабула // Кормилов С. Основные понятия теории литературы. Литературное произведение. Проза и стих. – М., 1999.

Косиков Г. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 1970-х годов: направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. Ч. 2.

Левитан Л., Цилевич Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990.

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005.

Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. Т. 3.

Лотман Ю. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. Т. 1.

Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 2005 (и др.). Гл. 8.

Лямина Ю. Фабула: опыт проблематизации // Вестник Самарского государственного университета. – Самара, 2002. № 3.

Манн Ю. Автор и повествователь // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.

Мелетинский Е. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 1995 (и др.). Ч. 2.

Мелетинский Е. О происхождении литературно-сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М.: РГГУ, 2001.

Минералов Ю. Сравнительное литературоведение: Учеб. пособие. – М.: Высш. школа, 2010.

Падучева Е. Семантические исследования. Семантика нарратива. – М.: Языки русской культуры, 1996.

Погрибный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – Киев: Вища школа, 1981. Гл. 1.

Поспелов Г. Сюжет и ситуация // Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики. – М., 1983.

Поспелов Г. Сюжет // КЛЭ: В 9 т. – М., 1972. Т. 7.

Пропп В. Морфология сказки. – М., 1969 (и др). Гл. 3.

Рикёр П. Время и рассказ. – М.; СПб.: Унив. книга, 2000.

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М., 2000. Гл. 2.

Силантьев И. Мотив в системе художественного повествования. Проблема теории и анализа. – Новосибирск: ИФ СО РАН, 2001.

Силантьев Ю. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. – Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 1999.

Тамарченко Н. Теоретическая поэтика. Введение в курс: Уч. пособие. – М.: РГГУ, 2006.

Тамарченко Н. Структура сюжета в большой эпической форме // Литературоведение как литература. – М.: Прогресс-Традиция. Языки русской культуры, 2004.

Тамарченко Н. Теоретическая поэтика. Хрестоматия-практикум. – М.: Академия, 2004. Ч. 2.

Тамарченко Н. Теория литературы: В 2 т. – М.: Академия, 2007. Т. 1, ч. 2, разд. 2.

Тимофеев Л. Основы теории литературы. – М., 1976. Ч. 2, гл. 3.

Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-пресс, 1996. Разд. «Сюжетное построение».

Торшин А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа: Учеб. пособие. – М.: Флинта-Наука, 2006. Гл. 4.

Тюпа В. Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987. Гл. 5.

Тюпа В. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. Ч. 2, разд. 1.

Тюпа В. Анализ художественного текста: Учеб. пособие. – М.: Академия, 2009. Гл. 3, 10.

Успенский Б. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000 (и др.). Гл. 1, 2.

Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.

Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

Хализев В. Функция случая в литературных сюжетах // Литературный процесс. – М.: МГУ, 1981.

Хализев В. Теория литературы. – М.: Высш. школа, 1999. Гл. 4. ч. 11, 12.

Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – М.: Сов. писатель, 1981.

Шкловский Е. К методологии анализа художественного конфликта // Филологические науки. 1983. №2.

Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2008.

ВОПРОСЫ

1. Сопоставьте общее и различия в семантике понятий «история», «фабула», «событие», «диегезис».

2. Каковы различия понятий «повествование», «наррация», «дискурс», «диегезис»?

3. Как различаются понятия «фокализация» и «точка зрения»?

4. Кто центр события и кто субъект наррации?

5. Что составляет событие повествования и как оно проявляется в дискурсе?

6. Что такое модальность? Чьё отношение и по отношению к чему проявляется в модальности высказывания?

7. Какие виды анахронии выделяются в сюжетологии?

8. Какова содержательность темпа повествования в создании образа события?

9. Типы нарраторов и грамматические формы повествования.

10. Элементы сюжета в разных теоретических моделях.

ЗАДАНИЯ

1. Проанализируйте сюжет повести-коллажа А. Королёва «Дама пик» в сопоставлении с прасюжетами: «Пиковая дама» и «Выстрел» А. Пушкина, «Фаталист» М. Лермонтова.

Сделайте выводы о содержательности приёмов сюжетостроения:

а) смена нарратора в изложении одного и того же события;

б) значение развязки в содержании сюжета;

в) значение переакцентировки сюжетных ситуаций (ситуация, коллизия, конфликт, кульминация);

2. Составьте схему сюжетосложения повести В. Маканина «Отставший» и определите:

а) композицию и функции разных сюжетных коллизий (разных сюжетных линий или сюжетов с разной фокализацией);

б) роль повторов сюжетных ситуаций, сюжетных пауз, эллипсисов;

в) значение метанаррации (текста о создании текста) и вариативности «истории».

3. Сопоставьте три варианта изложения истории (три текста о встрече персонажей: два рассказа Милашевича и протокол допроса) и определите значение дискурса в изложении события.

4. Напишите свой текст (своё повествование) об «истории», изложенной в рассказе Л. Петрушевской «Бессмертная любовь», как:

а) повествование героини;

б) повествование героя;

в) с анахрониями;

г) с добавлением повествовательных эпизодов вместо резюме повествователя (рассказчицы);

д) два параллельных сюжета с разной фокализацией.

ПЛАН ЗАНЯТИЙ

Первый семестр

Художественный мир словесного произведения в статике

1. Художественное произведение.
2. Разные толкования структуры художественного произведения (рефераты теоретических работ)
3. Поэтика как литературоведческая область знаний (рефераты работ по поэтике)
4. Образ и образность
5. Практическое занятие
6. Внутренний мир художественного произведения
7. Практическое занятие
8. Художественное пространство
9. Практическое занятие
10. Художественное время
11. Практическое занятие
12. Обсуждение аналитических работ
13.. Композиция
14. Практическое занятие
15. Обсуждение аналитических работ
16. Заключительное занятие (контроль знаний)

Второй семестр

Сюжетология

1. Сюжет, фабула, история – онтологический аспект сюжета
2. Событие, мотив и миф как единица сюжета
3. Практическое занятие
4. Модальность события и схема сюжета на основе модальности
5. Практическое занятие
6. Событийные элементы сюжета (ситуация, коллизия, конфликт)
7. Практическое занятие
8. Фокализация как сюжетная перспектива. Типы сюжетосложения
9. Практическое занятие
10. Сюжетостроение как композиция сюжета
11. Практическое занятие
12. Сюжет как организация повествования
13. Практическое занятие
14. Наррация как событие. Метанаррация
15. Практическое занятие
16. Заключительное занятие (контроль знаний)

Учебное пособие

РЫБАЛЬЧЕНКО Татьяна Леонидовна

ОБРАЗНЫЙ МИР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И АСПЕКТЫ ЕГО АНАЛИЗА

Редактор *В.С. Сумарокова*
Компьютерная верстка *А.С. Маркушенко*

Подписано в печать 19.01.2012 г.
Формат 60x841/16. Бумага офсетная №1. Печать офсетная.
Гарнитура Times New Roman Cyr.
Печ. л. 8,2; усл. печ. л. 7,6; уч.-изд. л. 7,8.
Тираж 300. Заказ № .

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Типография ООО «Интегральный переплет»,
634040, г. Томск, ул. Высоцкого, 28, стр. 1