

Сергей Огудов

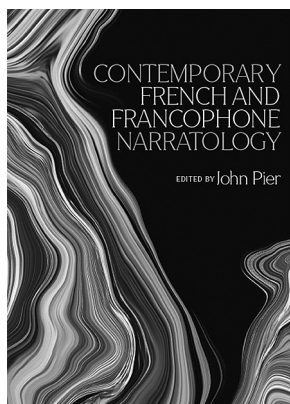
Структуры за пределами нарративов

Contemporary French and Francophone Narratology /

Ed. by J. Pier.

Columbus: Ohio State University Press, 2020. — VI, 241 p. —
(Theory and Interpretation of Narrative).

Как отдельная дисциплина нарратология возникла в конце 1960-х гг. в период подъема французского структурализма. Позже интерес к нарративу объединил целый комплекс гуманитарных наук, при этом само распространение нарратологии было сопряжено с влиянием и осмыслением французской культуры. Импульсом для развития новой научной дисциплины послужили идеи французской критической теории: открытие зависимости субъекта от структур, ниспровержение фигуры автора и, наконец, критика мимесиса. Критическая теория была неотделима от социального протеста, направленного как против системы капитализма, так и против доминировавшего в университетах «академического литературоведения». Спустя несколько десятилетий протестный импульс в значительной мере угас, что совпало с некоторым ослаблением нарратологии. Как отмечает составитель рецензируемого издания, англо-французский исследователь Джон Пир, в 1990-е гг., в постклассический период, на первое место вышла американская, немецкая, скандинавская нарратология, а французская продолжала ассоциироваться со структурализмом.



В России нарратология по-прежнему связывается в основном с именами ее основателей — Ж. Жеттета, Р. Барта, Ц. Тодорова. Вслед за переводами их работ на русский язык возникло множество исследований, посвященных нарративу (в основном литературоведческих); эти исследования стали соотноситься с уже существующими направлениями, в первую очередь с русским формализмом и структурализмом Московско-тартуской школы. В последние годы влияние французской теории несколько ослабло, и возникла потребность в более глубоком осмыслении ее принципов и результатов. Это можно наблюдать на примере работ В.А. Подороги, который в поздних трудах все более дистанцировался от идей «второго французского просвещения».

Так, в посмертно изданной книге «Время чтения» Подорога назвал период наиболее активного усвоения французской интеллектуальной культуры «вторжением», а работы Ж. Делёза и Ф. Гваттари (важные для ряда авторов рецензируемого издания) поставил во взаимосвязь с разрушительными процессами экспансии массмедиа¹. С одной стороны, французская интеллектуальная культура стимулировала множество оживленных дискуссий в российской гуманитарной науке последних десятилетий, с другой — утратила пафос левого протеста

1 См.: Подорога В.А. *Время чтения*. М.: Канон+, 2020.

и приобрела статус некоего образца, стала явлением интеллектуальной моды. Актуальность рецензируемой монографии состоит в том, что в ней сами носители этой культуры стремятся отразить накопленный опыт. Монография, несомненно, вызовет интерес у российского читателя, мало знакомого с новым поколением французских нарратологов.

Опубликованные в рамках коллективной монографии статьи демонстрируют высокий академический уровень изучения нарратива. В центре внимания авторов — прагматика нарратива, критическое осмысление фигуры нарратора и границ повествования, изучение нарратива за пределами привычных жанров, новые подходы к определению дискурса и фикциональности и ряд других проблем.

Рафаэль Барони в главе «Прагматика в классической французской нарратологии и за ее пределами» называет французскую нарратологию «узником формалистской парадигмы» (с. 11). Он полагает, что нарратив должен изучаться в процессе его последовательного формирования в сознании читателя, а также в связи с эмоциональным воздействием, которое он производит. Исследователь констатирует, что на современном этапе «фокус внимания сместился с описания нарративных структур на основе текста в сторону изучения взаимодействия между нарративной репрезентацией и ее аудиторией» (там же). Барони выделяет два основных подхода, сложившихся в нарратологии. Согласно первому, исследователь должен фокусироваться на внутренней логике истории и структуре повествования; при этом часто проводится параллель между грамматикой предложения и грамматикой истории. Второй подход, идущий от когнитивной науки, сосредоточен на «формировании читателями “повествуемых миров” на основе текстовой информации и когнитивных схем» (с. 14). В этом смысле фабула не принадлежит тексту, а представляет собой «постоянно развивающуюся репрезентацию» возможных событий в сознании читателя, тогда как при первом подходе роль читателя сводится лишь к декодированию сообщений, закодированных автором. Несмотря на то что французская нарратология тяготеет к первому подходу, предпосылки второго подхода, ориентированного на прагматику, могут быть обнаружены в работах классического периода 1960—1970-х гг. Но при этом, по мнению Барони, уже Б.В. Томашевский рассматривал форму в связи с ее нарративными функциями. Позже «у Барта, так же как и у Томашевского, описание нарративной формы было целиком обусловлено ее функциональной интерпретацией» (с. 19). На сегодняшнем этапе прагматика нарратива пришла к более обоснованным выводам, связанным с изучением роли читателя: «Сюжетная динамика всегда предполагает диалектическое напряжение между повторением и инновацией, читаемостью и возможностью письма...» (с. 27).

В главе «Теории отсутствия нарратора / теории опционального нарратора: недавние гипотезы и текущие задачи» *Сильвия Патрон* дает обзор недавних исследований, подвергающих критике представление об обязательном присутствии нарратора в повествовании. В нарратологии существуют теории отсутствия нарратора (тогда он понимается как функциональная характеристика текста); им противостоят теории обязательного нарратора, согласно которым в любом вымышленном повествовании обязательно есть нарратор. Патрон занимает промежуточную позицию, полагая, что нарратор — это факультативная величина. Основной акцент в ее главе сделан на полемике с теориями обязательного нарратора. Исследовательница приводит аргументы в пользу «незыблемости» фигуры нарратора, а затем последовательно их опровергает.

В соответствии с первым аргументом, наррация представляет собой активность и, как любая активность, предполагает агента, называемого в этом случае «нарратором». Этот аргумент можно оспорить так: здесь выпадает из поля зрения онтологический статус нарратора, или, иначе говоря, нетождественный автору «нар-

ратор второй степени»: «Из утверждения, что любая наррация предполагает нарратора, не обязательно следует, что любая вымышленная наррация предполагает вымышленного нарратора» (с. 36). Если адепты этой теории пользуются термином «нарратор», когда говорят о вымышленном нарраторе, это не значит, что любой случай употребления термина должен отсылать к вымышленному нарратору: этим словом можно назвать и личность в реальном мире — подобное употребление термина свойственно некоторым известным теоретикам.

Другой аргумент в поддержку нарратора обозначен как «аргумент онтологического разрыва». Его сторонники считают, что нужно поставить вопрос о возможностях доступа к вымышленному миру в кино и в литературе: дело в том, что кто-то открывает нам этот доступ, и только вымышленные личности имеют доступ к вымышленному миру и потому могут открыть его другим личностям. Патрон полагает, что сторонники этой теории обычно оставляют без ответа ряд вопросов: думает ли нарратор теми словами, которые мы читаем? Произносит ли их вслух или записывает? И каким способом получает транскрипции или копии этих слов? Второй контраргумент: режиссер или реальный автор текста не имеет доступа к вымышленному миру, поскольку они находятся на ином онтологическом уровне по отношению к персонажам и событиям этого мира.

Еще один аргумент в поддержку нарратора Патрон называет аргументом заблокированного вывода: все «иллюзии» должны быть атрибутированы: вымышленные речевые акты не могут принадлежать автору, поэтому они принадлежат кому-то другому, кого можно назвать «нарратором». Проблема этого аргумента в том, что здесь речь идет об отдельных высказываниях, а не о тексте в целом, имеющим иную степень истинности по отношению к этим высказываниям. Кроме того, этот аргумент требует обязательного различения автора и нарратора. Еще одна проблема состоит в том, что этот аргумент требует и более глубокого обобщения теории вымысла, на основе которой он возможен — и возможно само представление о нарраторе.

Последний аргумент назван аргументом медиации: все вымышленные нарративы предполагают медиацию (опосредованность представления); медиации не может быть без медиатора, а следовательно, во всех вымышленных нарративах есть медиатор, который может быть назван нарратором. Этот аргумент, по мнению Патрон, слишком широк: «Термин “медиация” настолько широкий, что под него подпадает множество различных явлений, которые можно трактовать по-разному» (с. 39).

Представление о «стабильном» существовании нарратора вызывает ряд затруднений. Как нарратор получает прямой доступ к ментальному состоянию своих персонажей? Как он может рассказать о вымышленных событиях, которые происходят в отсутствие какого-либо свидетеля? Этим вопросам не возникло бы, если бы мы воспринимали события как данные нам непосредственно. Понятие «нарратор», например в случае с работами Барта и Женетта, было необходимо как гарант имманентного подхода к вымышленному нарративу, независимого от внешнего его рассмотрения.

Следующая глава — «Наррация за пределами нарратива» — написана *Ричардом Сен-Желе*. Отправной точкой для его исследования стал парадокс: роман — это одновременно нарратив и книга. С одной стороны, роман — это дискурс, с другой — физический объект, который можно держать в руках. Роман производится фикциональным агентом — нарратором — и в то же время агентом экстрафикциональным — писателем, публицистом, художником. Обычно указанное противоречие разрешалось через представление об авторском вмешательстве в повествование, когда те или иные фрагменты нарратива воспринимались как более или менее

прямое выражение авторской позиции. В действительности нет объективных факторов текста, побуждающих нас приписать то или иное изречение нарратору, имплицитному или реальному автору; решение в этом случае зависит от ряда теоретических допущений, разделяемых критиком.

Сен-Желе сосредоточивается на взаимопереходе вымысла и книги и рассматривает некоторые его разновидности. Так, фикционализация может охватывать паратекст, если его особенности значимы для восприятия вымысла: «...текст может не представлять вымысла, но быть его частью» (с. 60). Другой пример взаимоперехода — прием «нарратор как автор», когда нарратор берет на себя функции автора. В романе Кафки «Америка» статуя свободы держит в руках меч, и сам рассказ об этом может быть понят как приписывание текстовых особенностей вымышленному нарратору; в то же время мы не знаем, кто об этом рассказывает, но этот кто-то по нашей воле может возникнуть в диегезисе как вымышленная фигура. Одной из интересных особенностей работы Сен-Желе как раз и стало введение термина «парафикционализация» для обозначения того, «что делает читатель, когда он или она рассматривает текстовые особенности как воплощение диегетического элемента. Такой процесс не столько стирает ту или иную особенность текста, сколько “переводит” ее в составную часть диегезиса» (с. 65).

Бенуа Энно в главе «Нарратор на сцене: не условие, а компонент постдраматического нарративного дискурса» обращается к наррации в театральной постановке и утверждает, что она далека от привычной нам нарративной традиции. Как правило, театр либо отрицают в качестве медиума нарратива, либо рассматривают его в ряду объектов нарратологии. Опираясь на исследования таких авторов, как А. Годро, С. Чэтмэн и М. Флудерник, Энно ставит вопрос о месте нарративного дискурса в театре: «Нужно ли ограничивать повествовательный дискурс содержанием драматического текста (элементами фабулы, к которым в определенный момент добавляются сценические указания)? Или, напротив, его следует рассматривать как театральное представление и учитывать все аспекты его реализации, тем самым придавая дискурсивную специфику такому нарративу представления и при этом не проводя аналогии с нарративом, характерным для текстовых медиа?» (с. 65). На примере произведений постдраматического театра исследователь отвечает на поставленные вопросы. По его мнению, театральное действие может воплощать нарративную функцию, а зритель выступает в качестве нарратора. Нарратив рассматривается как функциональный аспект самого представления — в театре нарративная функция как творческое опосредование может существовать без нарратора в виде «бестелесного сверхагента» (*disembodied super-agent*). Нарратор в этом случае — только «метанарративный инструмент», необходимый для рассказа, а вовсе не условие существования драматического и драматизированного нарративного дискурса: «Спектакль предполагает некоторый характерный для театра дискурсивный уровень, и рассказчик становится творческим компонентом этого мультимодального дискурса, который сам по себе состоит из театральной и перформативной структур» (с. 87).

Франсуаза Реваз — автор главы «Поэтика приостановленного повествования» — разбирает тексты, которые издаются по частям: газетные публикации, сериальные романы и такие разнообразные «социодискурсивные практики», как бумажная пресса, комиксы, радио, телевидение, кино и значительная часть литературы. По ее мнению, в случае с «приостановленными нарративами» нужно учитывать не только привычную временную дихотомию дискурса и истории, но и принципиально иной темпоральный уровень — «периодичность публикаций в реальном мире». Приостановка публикаций ведет к прерыванию времени как на уровне истории, так и на уровне нарратива (с. 94). С точки зрения аристотелевской

теории целостности такой нарратив проблематичен. «Эффект завершения» достигается в нем через «представление вербальных или иконических элементов, функция которых — соединять отдельные эпизоды, интегрируя их в структуру поступательно развивающегося нарратива, — иными словами, создавать единое целое, стоящее над отдельными фрагментами, подчеркивать непрерывность, сшивать пространственные и временные промежутки, короче говоря, подтверждать, что мы продолжаем читать ту же самую историю» (с. 97).

Семантическое единство такого нарратива маркировано повторяющимися элементами, которые удостоверяют связность различных эпизодов. Например, в комиксе иллюстрации часто демонстрируют место, в котором разворачиваются приключения, некий значимый объект, лицо героя или же комбинацию этих элементов. В этой связи Реваз вводит разграничение между «серией» и «сериалом»: «...термин “сериал” (serial) обозначает специфический способ производства приостановленного нарратива», при котором «каждый выпуск является очередной частью будущего макроповествования», а «серия» (series) предполагает иную динамику — «возвращение одних и тех же, хорошо узнаваемых и знакомых персонажей в последовательных эпизодах, каждый из которых несет в себе законченное и завершённое повествование» (с. 105).

Джон Пир в главе «Анализ дискурса и нарративная теория: французская перспектива», опираясь на работы Д. Менгено, определяет дискурс как «переплетение способа произнесения и определенной социальной позиции» (с. 111). Пир прослеживает историю формирования представлений о дискурсе и различные подходы к его изучению — здесь важны работы Ф. де Соссюра, Э. Бенвениста и М. Бахтина, авторов, которых он рассматривает как предшественников французского дискурс-анализа. Пир отмечает, что французский анализ дискурса, ориентированный на дискурсы разных социальных сфер, не проводит простой границы между текстом и контекстом: «Фактически этот подход был контекстно ориентированным задолго до появления постклассической нарратологии, что, кажется, ускользнуло от внимания многих теоретиков нарратива» (с. 112). Французский анализ дискурса отличается от структуралистской нарратологии, поскольку сфокусирован не на структуре текста, а на проявлениях дискурса в контексте. Представление о контексте в этом случае оказывается довольно сложным, поскольку акцент делается не на разделении истории и дискурса, а на различии текста и дискурса. Опираясь на лингвистику текста и теорию высказывания, Пир приходит к выводу, что «“содержание” произведения фактически охвачено условиями его произнесения. Контекст не расположен вне произведения в виде последовательных оболочек; скорее, сам текст управляет своим контекстом. Произведения действительно говорят о мире, но их высказывания составляют неотъемлемую часть того мира, который они, как предполагается, представляют. <...> Литература... не только порождает дискурсы о мире, но и сама управляет своим присутствием в этом мире» (с. 120). Вот почему нарратив стал изучаться среди вариативных и изменчивых форм дискурса, пронизывающих всю область социальной и культурной жизни: «Решающим шагом в разработке этой концепции стало смещение акцента с базовой структуры на высказывание — зависимый от контекста языковой акт» (с. 132).

В следующей главе («Режимы имманентности — между нарратологией и нарративностью») *Дени Бертран* поставил задачу «пересмотреть основы нарративности с точки зрения широкого спектра положений, наделяющих семиотику статусом науки о языке, в основании которой лежит принцип имманентности» (с. 136). Этот принцип, как пишет Бертран, разрабатывался Р. Бартом, Ж. Женеттом и особенно А. Греймасом. При рассмотрении имманентности важным становится переход от нарратологии, «дисциплины, имеющей дело с жанровыми вариациями нар-

ративов», к нарративности — ключевому признаку «семиотической концепции значения дискурса» (там же). Подход самого Бертрана основан на работе Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Что такое философия?», в частности на главе «План имманенции». Изучение структур нарративности представляет собой достижение имманентного подхода к значению и служит доказательством его уместности, продуктивности и эффективности. Как отмечают Делёз и Гваттари, план имманентности — это «неделимая среда, сплошная протяженность которой распределяется без разрыва между концептами»². Имманенция как воплощение жизни, противостоит метафизическим «глубинным структурам». В работе Бертрана отношения между имманентностью и нарративностью прослеживаются на примере романа Сервантеса «Дон Кихот», в котором происходит разоблачение нарративной иллюзии.

В главе *Оливье Каира* «Вымысел, расширенный и обновленный» прослеживается связь нарратологии с теорией фикциональности. Каира отмечает, что вымысел может быть двух типов: миметическим и основанным на логических правилах. На протяжении веков миметические и аксиоматические традиции развивались независимо друг от друга, вероятно, потому, что никто не предполагал наличия связи между платоновскими многогранниками и неевклидовой геометрией, с одной стороны, и литературными и театральными представлениями — с другой. Каира задается вопросом: «Как могут абстрактные правила воспроизводить миметические миры и процессы?» (с. 159). Разные формы вымысла исследователь представляет в форме континуальной модели с двумя полюсами: аксиоматическим и миметическим. Для того чтобы охарактеризовать вымысел, Каира предлагает совместить прагматический подход Дж. Сёрля и теорию психологического фрейма Г. Бэйтсона. Художественная литература — это одновременно прагматический и познавательный феномен. Обращение к фрейму снимает необходимость доказательства, без которого нельзя обойтись, если мы ограничиваемся только прагматическим подходом.

В главе *Клода Калама* «Нарратология и проверка греческих мифов: поэтическое рождение колониального города» рассматриваются нарративы прошлых веков. По мнению Калама, «мифы» не существовали как таковые в Древней Греции, а были составлены в наше время из разнородных и фрагментарных историй в стихах, посвященных героическим персонажам, местным событиям, основанию городов. Первоначально эти явления были представлены в ритуалах и песнях. Для анализа четвертой Пифийской оды Пиндара Калам использует подходы, разработанные в рамках структурной и прагматически ориентированной нарратологии.

Наконец, в последней главе — «Полицейская теория литературы: к совместной этике исследования?» — *Франсуаза Лавока* высказывает мнение, что на современном этапе нарратология открывает новые перспективы для развития исследований в области теории литературы. Исследовательница подробно рассматривает место нарратологии в современном научном поле, в том числе — расцвет и закат французской теории в 1970—1990-е гг. Лавока приходит к выводу, что нарратология продолжает бурно развиваться и может стать общей моделью для теории литературы.

В коллективной монографии поставлен целый ряд острых проблем, которые еще потребуют решения. Особенно интересными представляются концепция опционального нарратора (С. Патрон), изучение взаимодействия текста и контекста (Дж. Пир), парадокс парафикционализации (Р. Сен-Желе) и анализ подходов к определению вымысла в связи с нарративом (О. Каира). Эти идеи и подходы мо-

2 Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 45.

гут получить развитие во многих областях теории литературы. В то же время, несмотря на множественность исследовательских установок и рассматриваемых проблем, монография все же привязана к структурализму, то есть является осторожным продолжением того, что было сделано французской нарратологией на классическом этапе, — отсюда ее узкоакадемическое значение. Хочется надеяться, что работа нового поколения французских нарратологов не останется незамеченной в российской науке, которая только подступает к изучению столь разнородных проблем.