

891.71
А-724

На правах рукописи

АНТОНОВ Алексей Константинович

**ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ XIX ВЕКА**

Специальность 10.01.08 - теория литературы

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

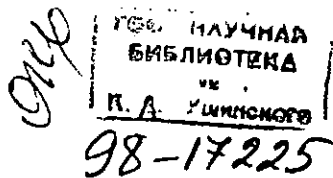
Москва 1998

22277

Диссертация выполнена на кафедре теории литературы и литературной критики
Литературного института имени А.М.Горького

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор В.И.Гусев



Официальные оппоненты:

Руднева Е.Г., доктор филологических наук.
Воропаев В.А., доктор филологических наук.

Ведущая организация:

Отдел теории и методологии литературоведения и искусствоведения ИМЛИ
им. А.М. Горького РАН.

Защита диссертации состоится "13" мая 1998 г.
в 15 час. в аудитории 23 на заседании
диссертационного Совета Д 053.38.01 в Литературном институте им. А.М.
Горького по адресу Москва, 103104, Тверской бульвар, 25

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Литературного института им. А.М.Горького

Автореферат разослан "8" апреля 1998 г.

Ученый секретарь
специализированного совета
кандидат филологических наук

Стояновский М.Ю.

ISBN 5-86567-023-9

© Антонов А.К.

© Оформление и издание ЗАО "Аскери-АССА"

Общая характеристика работы. Центральным литературоведческим понятием, лежащим в основе настоящей работы, является категория повествовательной формы прозаического произведения. Иными словами, в диссертационном сочинении предпринята попытка осмыслить процесс развития русской прозы XIX века с точки зрения становления, эволюции и взаимодействия повествовательных форм. Сама эта категория сформировалась только лишь в начале XX века, в период развития формального метода анализа художественного текста. Так Б.М.Эйхенбаум, отмечая фундаментальную значимость и насыщенную необходимость данного понятия, назвал повествовательную форму "той прочной принципиальной основой, которой нет в теории прозы"¹. Позже М.М.Бахтин выдвинул близкий по содержанию термин "композиционно-стилистическое единство"² и наметил основные типы таких единств. В современном литературоведении проблема форм прозаического повествования поднимается в работах таких исследователей, как Г.Д.Гачев, С.Г.Бочаров, В.И.Гусев, П.В.Палиевский, В.Ю.Троицкий, А.П.Чудаков и др. Однако, необходимо признать, что вопрос о повествовательной форме еще очень далек от окончательного решения.

Разрабатывая критерии категории повествовательной формы, исследователи наметили несколько оппозиций, противопоставляющих литературное повествование нелитературному, художественное - документальному, письменное - устному и, наконец, авторское - неавторскому. Однако, наиболее постоянным и в наибольшей степени структурирующим прозаическое произведение признаком является сама принадлежность повествовательного высказывания. Исходя из этого, все многообразие повествовательных форм можно разделить на два больших класса: авторские и неавторские формы повествования. В этом случае авторская форма будет характеризоваться прямым авторским (литературно-художественным или литературным, но внехудожественным) повествованием, а неавторская - передачей слова (как письменного, так и устного) повествователю-рассказчику (неважно, персонализирован он в повествовании или нет). Другими словами, при анализе повествовательных форм типологическим признаком становится не устная или письменная природа используемого автором "словесного материала", поскольку четкой грани здесь провести попросту невозможно³, не изменчивые и зыбкие (а зачастую и откровенно вкусовые) критерии "художественности" или "литературности", а авторское отношение к слову как к "своему" либо как к "чужому".

В зависимости от принадлежности, слово в контексте прозаического произведения приобретает те или иные устойчивые особенности. "Свое" слово, по преимуществу, является инструментом воспроизведения действительности и в идеале стремится к предельной "прозрачности", вследствие чего изображаемое приобретает четкие зримые очертания. "Чужое" же слово само представляет собою часть воспроизводимой реальности. Оно не только изображает, но и позирует, одновременно являясь как инструментом, так и объектом, затуманивая или преломляя картину. Так, в словах лесковского рассказчика "умер Борис Тимофеевич да и умер, поевши грибков, как многие, поевши их, умирают" (1,105)⁴ - сам факт смерти значит никак не больше своеобразного способа его передачи.

Таким образом, отношение к слову как к "своему" либо как к "чужому" неизбежно приводит к дифференциации поэтик, в основе которых лежат "два мирозерцания, по-разному ориентированные в смысле вкуса и интереса к миру.

¹ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. с. 409.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. с. 75.

³ Многие области словесной деятельности, такие как ораторское искусство, судебная практика, проповедничество, однако тесно связаны и с живило-письменной, и с устно-разговорной культурой.

⁴ Здесь и далее ссылки на произведения Н.С.Лескова даны по изданию: Лесков Н.С. Собрание сочинений в 11-ти томах. М., 1956-1958. Римской цифрой обозначен том, арабской - страница.

каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого"⁵. Отсюда одной из главных проблем, рассматриваемых в настоящей работе, становится проблема "глубокой внутренней связи искусства и философии", определяющей "параллелизм обоих движений"⁶. В качестве "значительной и решающей противоположности искусства" выступают "задание пассивного созерцания" с одной стороны и "стремление духа к творческому действию" - с другой⁷. Причем, объективная изобразительно-описательная авторская повествовательная форма с присущим ей "заданием пассивного созерцания" нередко напрямую связывалась с рационалистическим и позитивистским мировоззрением. "За внешностью изящного собеседника и светского человека не заметили, что он объяснял сложнейшие механизмы души, нащупывал важнейшие ее пружины, что в историю душевной жизни он ввел научные методы - исчисление, расчленение, дедуцию... короче, что он подходил к человеческим чувствам так, как и следует к ним подходить, с позиции естествоиспытателя и физика, классифицируя явления и измеряя действующие силы", - писал, например, о Стендале Ипполит Тэн⁸.

И наоборот, неавторская повествовательная форма соотносится не с механистически-чувственной "действительностью видимых предметов опыта", но - с "действительностью опыта переживаемого"⁹. Овеществлению неосознаемого, духовного здесь противопоставляется его проявление в осязаемом. "Большинство ныне находит, что так писать: "Барышня, пожалуйста кушать чай", - реальнее, правдивее, чем так: "Ее позвали пить чай". Так ли это? Можно усомниться, - рассуждает Н.К. Леонтьев. - В самой жизни, в жизни вещественной, положим, происходит действительное так. Войдут, скажут и т.д. Но так ли оно, все это, запечатлевается в жизни духа нашего? В памяти нашей даже и от вчерашнего дня остаются только некоторые образы, некоторые слова и звуки, некоторые наши и чужие движения и речи... Помнится только общий дух и некоторые отдельные мысли и слова"¹⁰. И - в другом месте: "Чутье этого "духа" и этого "вещания" - одно из самых невыразимых словami, но вместе с тем одно из самых сильных наших чувств. Для полной иллюзии, для полного удовлетворения мне недостаточно того, что мне рассказано, для меня важно и то, как оно рассказано и даже кем - самим ли автором, например, или человеком того времени, той местности, той нации и веры, того сословия, которые автором изображаются. В последнем случае, при удачном приеме, иллюзию сохранить гораздо легче, чем в первом, когда автор от себя рассказывает не о своей среде"¹¹.

Таким образом, повествовательная форма действительно является одной из ключевых категорий теории прозы, тем более что представляет собой точку пересечения идеологического и художественного планов произведения. С одной стороны, выбор повествовательной формы во многом определяется мировоззрением писателя. С другой - именно в повествовательной форме идеологические моменты проявляются в конкретном стилистическом плане. При этом типологические различия стилистических систем не выглядят уже произвольными, случайными, в лучшем случае, зависимыми от "врожденного" типа мышления писателя. Напротив, через посредство повествовательной формы, они предстают как обусловленные мировоззренческими установками и автора, и эпохи. Например, для позитивистского мировосприятия характерно конкретно-чувственное постижение мира, которое, в свою очередь, тяготеет к объективной авторской повествовательной форме. А это ведет к преобладанию в повествовании непосредственного показа над опосредованным индивидуальным переживанием

⁵ Вельфлин Г. Основные понятия теории искусства. М.-Л., 1930, с. 21.

⁶ Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пб., 1922, с. 9.

⁷ Там же, с. 7.

⁸ Тэн И. История английской литературы. В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987, с. 93.

⁹ Бельй А. Лут зелений. Сб. статей. М., 1910, с. 35.

¹⁰ Леонтьев К.Н. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Спб., 1911-1913, т. 7, с. 321-322.

¹¹ Там же, с. 244-245.

рассказом и, естественно, определяет структуру художественной детали. Для авторского повествования она, по преимуществу, формоориентированная, "фотографическая": "Теперь он стал совершенным красавцем. Прелестные русые кудри вились и густыми локонами падали на плечи, открывая только с боков античную белую шею; по лицу проступал легкий пушок, обозначалась небольшая раздваивающаяся бородка, и над верхней губой вились тоненькие усики" (II, 284-285). Для неавторского - чаще сущностная, "биографическая": "косой левша, на щеке пятно родимое, а на висках волосья при ученьи выдраны" (VII, 36).

Проблема эволюции повествовательных форм рассмотрена в диссертации на обширном материале русской прозы XIX века, начиная от Карамзина, Пушкина, Гоголя, Загоскина и заканчивая произведениями Чехова, Бунина, Куприна. Однако, произведения этих писателей зачастую играют роль фона. В центре же внимания находится творчество Н.С.Лескова. Проза Н.С.Лескова представляет исключительный интерес для данного исследования, поскольку характеризуется постоянным напряженным поиском в области повествовательной формы. Дебютировав в жанре так называемого антиингилистического романа, которому присуща разработанная литературой второго ряда и уже окостеневшая условно-авторская повествовательная форма, Лесков в середине 60-х годов переходит к неавторской (сказовой) повествовательной форме, а с середины 80-х синтезирует оба повествовательных начала в глубоко оригинальную индивидуально-авторскую форму повествования. Таким образом, творчество Лескова чрезвычайно перспективно для настоящего исследования, так как представляет своего рода модель эволюции повествовательных форм в русской прозе XIX века.

Актуальность темы определяется тем, что проблема взаимоотношения мировоззрения и стиля писателя является одним из центральных направлений современной филологической мысли. Эта проблема рассмотрена в диссертации на фоне смены авторского и неавторского начал в новейшей прозе. В теоретическом отношении автор отталкивается от чрезвычайно актуальных сегодня идей, высказанных в трудах В.В.Виноградова, М.М.Бахтина, Ю.Н.Тынянова, Б.М.Эйхенбаума, О.Вальцеля, Г.Вельфлина, Р.Барта и других. Диссертация затрагивает широкий круг фундаментальных проблем теории прозы. Назревшим вопросом является разработка автором методологических приемов, применяемых при исследовании категории повествовательной формы. Представляется важной и предпринятая в диссертации типология повествовательных форм, основные из которых рассмотрены на примере произведений Н.С.Лескова и других русских писателей XIX века. Кроме того, столь же острый, столь же малоисследованный вопрос типологии и классификации чрезвычайно усложненных и многообразных повествовательных форм современной прозы требует выработки четких критериев и диктует ретроспективный подход к данной проблеме.

Цели и задачи исследования: 1. обосновать необходимость применения категории повествовательной формы в качестве одного из фундаментальных понятий теории прозы; 2. разработать классификацию повествовательных форм в русской прозе XIX века; 3. проанализировать на конкретном материале каждую из форм (в нашей терминологии - авторская повествовательная форма, в свою очередь, подразделяющаяся на условно-авторскую и индивидуально-авторскую; и неавторская повествовательная форма, в которой различаются устная, сказовая, и письменная разновидности) и подчеркнуть характерные для них художественные особенности; 4. установить взаимосвязимость между мировоззрением писателя и избираемой им повествовательной формой; 5. и наконец, выявить взаимосвязи и взаимовлияния между различными повествовательными формами и проследить эволюцию этих форм (на примере творчества Н.С.Лескова).

Источники и материалы: 1. тексты прозаических произведений Н.С.Лескова и других русских писателей: Аввакума, Карамзина, Пушкина, Гоголя, Загоскина, Бестужева-Марлинского, А.К.Толстого, Григоровича, Дала, Салтыкова-Щедрин, Достоевского, Толстого, Тургенева, Писемского, Чернышевского, Крестовского и многих других; 2. авторские предисловия, комментарии, эпистолярные источники и

литературные манифесты, посвященные вопросам теории прозы; 3. периодика изучаемого периода; 4. научные работы по теории прозы, литературоведческие словари и литературные энциклопедии; 5. труды по философии искусства; 6. монографические исследования творчества отдельных авторов изучаемого периода; 7. работы по истории литературы XIX века.

Методологические принципы диссертации: сравнительно-типологический подход, подкрепленный разносторонним (структурно-функциональным, стилистическим, историко-литературным) анализом текста.

Научная новизна исследования состоит в разработке на обширном эмпирическом материале принципов типологии повествовательных форм в прозаическом произведении, описании их структуры, эволюции и взаимосвязи. На достаточно широком и малоизученном (с интересующей автора теоретической стороны) художественном материале в диссертации, наряду с основной проблемой, рассматривается целый ряд смежных: взаимоотношение в прозаическом произведении категорий автора, жанра и повествовательной формы; влияние мировосприятия автора на избираемую им форму повествования; зависимость преобладающих в прозе повествовательных форм от господствующего мироощущения эпохи. Весь же комплекс исследованных в диссертации проблем позволяет считать, что автором сделана серьезная попытка "придать вопросу о повествовательной форме... значение исходного пункта для построения теории прозы"¹².

Апробация работы. Диссертация, по главам и полностью, обсуждалась на кафедре теории литературы и литературной критики Литературного института им. А.М.Горького. Литературоведческая концепция автора была также изложена в ряде лекций по истории русской критики, читанных в данном институте в 1995-1997 годах. Отдельные положения работы изложены в статьях, опубликованных в журналах "Лепта", "Москва", "Литературная учеба".

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в практике преподавания теории литературы, а также при углубленном вузовском изучении литературы XIX века; при подготовке лекционных программ и пособий по теории литературы и теории прозы, для спецкурса по теории прозы второй половины XIX века и спецкурса по творчеству Н.С.Лескова.

Структура работы. Диссертация состоит из развернутого Введения, двух глав (теоретическое и практическое исследование), Заключения и Списка использованной литературы. Каждая из глав имеет свое внутреннее членение.

Основное содержание работы. Во Введении (Взаимоотношение идеологического и художественного в прозаическом повествовании) вопрос о повествовательной форме рассматривается в мировоззренческом плане. "Всякое искусство стремится быть выражением мироощущения своего времени, - писал О.Вальцель. - ... Это мироощущение нагляднее представляется в произведениях искусства, в понятиях же оно точнее выявляется в философском мышлении. По сравнению с этой глубокой внутренней связью искусства и философии совершенно второстепенное значение имеет вопрос, является ли изменение искусства следствием или предварительным условием смены мироощущений. ... Тем более значительным является сам факт параллелизма обоих движений. Почти одновременно в согласном движении вступают на те же ступени развития искусство и философия, выражающие каждое своими особыми средствами мироощущение данной эпохи"¹³.

Так, господствовавшее в XIX веке позитивистское и материалистическое мировоззрение закономерно привело к мысли о "возможности судить о впечатлениях, опираясь на научно доказанные истины"¹⁴. "Порок и добродетель, - писал, например, И.Тэн, - суть такие же продукты, как купорос и сахар, и всякое сложное соединение образовано взаимодействием иных, более простых элементов, от

¹² Эйхенбаум Б. Указ. соч. с. 409.

¹³ Вальцель О. Указ. соч. с. 9.

¹⁴ Брюнетьер Ф. Европейская литература XIX века. М., 1900. с. 15.

которых оно зависит"¹⁵. Другими словами, предмет искусства приравнивался позитивизмом к предмету научного исследования, что повлекло за собой идентичность методов, критериев и оценок в этих областях умственной деятельности. Сформировалась натуралистическая эстетика, сводившая высшую духовную деятельность человека к рефлексу, инстинкту, психомеханике и рассматривающая само искусство всего лишь как "одну из проблем психологии"¹⁶. Эмиль Золя, например, подменяет характер темпераментом, рассматривает своих героев как "животные организмы, ничего более", а их угрызения совести квалифицирует как "реакцию нервной системы, доведенной до чрезмерного напряжения"¹⁷.

Однако, позитивистское мировоззрение (часто на неосознанном уровне мироощущения и мировосприятия) оказывало влияние не только на эстетику, но и на поэтику творчества. Искусство (и в частности - литература) теперь ставит перед собой исследовательские, очень близкие естественнонаучным, задачи в области постижения и описания действительности. Литература принимает на себя "задание пассивного созерцания" и становится "искусством воспроизведения действительности"¹⁸. Писатель в своем стремлении к объективности стремится "не выработать определенную точку зрения, а обнаружить, как не иметь точки зрения"(Маклюэн)¹⁹. Эти мироощущенческие установки, часто помимо воли авторов, проявляются в ткани художественного текста. В разной мере их восприняли такие писатели, как Писемский и Островский, Тургенев и Герцен, Лесков и Гончаров, Толстой и Достоевский. Однако, если освобождение от навязанных позитивистским мировоззрением философских и эстетических взглядов у некоторых из них произошло быстро и решительно, то в стилевом отношении связь с натуралистическим мироощущением оказалась много прочнее.

Далее во Введении на примере творчества Л.Н.Толстого рассматривается противоречие между мировоззрением художника и общим мироощущением эпохи. Как духовный деятель, Толстой последовательно выступал против позитивизма и натурализма в жизни и в творчестве. Однако, его поэтика складывалась на страницах журнала "Современник", под восторженные похвалы позитивиста Чернышевского, в пору апофеоза "положительного знания". "Отсюда, - писал К.Н.Леонтьев, - заметны рубцы от тех натуралистических сетей, в которых смолоду долго бился его мощный талант"²⁰. В области стиля натурализм, как, впрочем, и всякое другое литературное направление, культивировал одни приемы и художественные средства - и делал почти недопустимыми другие. И стиль Толстого представляется как бы зеркалом таких запретов и разрешений. Первое, что обращает на себя внимание, - это его исследовательский подход к материалу. В "Войне и мире", например, Толстой-художник изрядно потеснен Толстым-исследователем, который собирает, классифицирует и обобщает исторические факты, полемизирует с оппонентами, выстраивает собственную, кстати говоря, довольно натуралистическую и физиологическую концепцию. Однако, еще более "научен" сам творческий метод Толстого - изощренный и скрупулезный психологический анализ. Проникая с его помощью в самые тайные уголки человеческой души, Толстой изображает самые интимные и фиксирует самые мимолетные переживания и мысли, чувства и впечатления. При этом "диалектика души" (Чернышевский) часто напоминает "почти научную точность психо-механики" (К.Леонтьев). Толстой разлагает целое на атомы, что, с одной стороны, влечет за собой отрицание всего высшего и опытным путем

¹⁵ Тэн И. Указ. соч. с. 78.

¹⁶ Там же, с. 93.

¹⁷ Золя Э. Предисловие ко второму изданию романа "Тереза Ракен". В кн.: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. с. 98.

¹⁸ Вальцель О. Указ. соч. с. 7.

¹⁹ Цитируется по кн.: Введение в конфигуративность. Сб. статей. М., 1992. с. 11.

²⁰ Леонтьев К.Н. Указ.соч. т.7. с. 318.

непостижимого, а с другой - неизбежно и закономерно приводит к "всеведущей" позиции автора-исследователя.

Повествование "от автора" вообще свойственно поэтике натурализма, поскольку предполагающая всеведение и объективность исследовательская позиция просто не позволяет передавать слово никому из персонажей, ибо такая передача, чреватая субъективностью воспроизведения действительности, не ограничивается одним лишь "чрезмерным и придиричивым анализом" (К.Леонтьев), но стремится усовершенствовать самый способ наблюдения, которое не должно быть искажено никакими приходящими извне представлениями. Толстой достигает этого, широко используя прием остранения, при помощи которого максимально объективирует изображаемый предмет. Но объективной может быть только "прописанная" картина, с достаточной плотностью и полнотой изображения. Поэтому взгляд автора-исследователя с одинаковым вниманием фиксирует и большое, и малое. Отсюда - эпическая детализация толстовской прозы, "наивно" воспроизводящей второстепенные и побочные детали. Позитивистским мироощущением обусловлены и строгое следование хронологии, и последовательное выявление причинно-следственных связей, и запрет на всякого рода фантастику, которая понимается как "измена правде". (Золя).

Слово в такой художественной системе стремится не к многозначности, а к почти терминологической конкретности. Оно в точности регистрирует происходящее, вплоть до неправильностей разговорной речи, индивидуальных речевых дефектов, особенностей диалектного произношения (картавость Денисова, "мы пскопские" в "Войне и мире" и т.д.). Подобное отношение к слову позволяет писателю "пластически" живописать реальность, создавая рельефные и объемные, чрезвычайно живые и зримые картины, что сопоставимо с установкой позитивистского мировоззрения на описание (а не на объяснение) природы. В идеале натурализм вслед за наукой отказывается от экспрессии, метафоры и символа, вообще от всякой выразительности, оставляя за собой одну лишь изобразительность, один лишь показ происходящего, а не рассказ о нем.

Таким образом, мироощущение эпохи проявило себя не только в области научной методологии, не только в строгих и точных философских понятиях, не только в эстетических пристрастиях, но и в такой, казалось бы, прикладной и индивидуальной сфере, как выбор художественных средств. Причем, проявилось оно не только у писателей, организационно связанных с натурализмом или открыто исповедующих его принципы, но и у далеко от него отстоящих и даже ему враждебных. Это можно объяснить тем, что натурализм в середине XIX века действительно выражал собою мироощущение эпохи, почему отдельные его "ферменты" и были широко разлиты в произведениях самых разных направлений. Однако, "задание пассивного созерцания" и отрицание духовных (сверхчувственных) ценностей не могло, в свою очередь, не вызвать ответной реакции, причем, реакции мироощущения на мироощущение. В литературе она проявилась в кризисе натуралистического направления, в его постепенной эволюции, с одной стороны, и в формировании противоположной по направлению поэтики - с другой. К середине XIX столетия изображение иных, неподвластных чувственному восприятию, сторон действительности вступило в противоречие с натуралистическим "догматом наивного реализма". "Согласно этому догмату, - писал впоследствии А.Белый, - действительность есть действительность видимых предметов опыта. Но тогда куда же мы денем действительность опыта переживаемого?"²¹.

Аналитический метод перестает казаться универсальным в философии и в науке. Постепенно исчерпывает он себя и в литературе, выхолащивается, становится вотчиной эпигонов, порой превращаясь в автопародию. Перед искусством встает новая задача: не воссоздание видимой и осязаемой реальности, а постижение духа жизни, который вновь становится самостоятельной ценностью и целью. Для решения этой задачи необходимы новые художественные средства, приемы и подходы,

²¹ Белый А. Указ. соч. с. 35.

способные не столько пассивно воспринимать и объективно воссоздавать вещественную реальность (пластические изобразительные средства уже филигранно разработаны и доведены почти до совершенства), сколько выразить этот неуловимый при помощи анализа дух. Эти новые формы не изобразительны по своей сути. Предметное содержание отступает на задний план, а в фокусе внимания оказывается не сам предмет, но впечатление от предмета. Так у Лескова стилистически нейтральному, но зримому образу в "Некуда" (волосы черные, как вороново крыло) соответствует экспрессивный в "Леди Макбет Мценского уезда" (черные, аж досия черные волосы), где интенсивность цвета передана не сравнением с чем-то безусловно черным, а повторением прилагательного и энергичной частицей "аж". Или у Достоевского Лужин приходит к Раскольникову в летнем костюме "юношественного" цвета. Новые формы синтетичны. Они не разлагают действительность, а напротив, синтезируют ее дух: ведь "юношественный" цвет - это не непосредственное наблюдение, а вывод из целого ряда наблюдений. Событие как бы переживается внутри произведения, и читательский интерес прикован к этой внутренней жизни. Синтезированное же в процессе этого переживания представление о мире уже не претендует на объективность. Оно демонстративно оценочно, субъективно и совершенно несоместимо с традиционно взвешенным "амплуа" автора. Поэтому повествование все чаще ведется не от себя (автора), а передается вымышленному персонажу-рассказчику.

Развитие неавторских форм повествования в русской прозе приходится на середину 60-х годов и в целом совпадает с началом кризиса позитивистского мироощущения. Особенно наглядно это проявилось в творчестве Лескова и Достоевского. В 1865 году Лесков, написавший к тому времени два пространных романа, посвященных "изображению" и "исследованию" русского нигилизма, издает сказовую "Леди Макбет Мценского уезда". Затем, в 1871 году, пишет "Соборяя", где тесно переплетаются изобразительные "пластические" и выразительные "сказовые" линии. И наконец, окончательный переход к сказу наступает после создания им в 1873 году "Очарованного странника". В творчестве Достоевского первым обращением к неавторской форме повествования стали "Записки из подполья" (1864)²², а начиная с 1871 года от лица рассказчика пишутся все его большие романы. Столь решительный и синхронный поворот к иной повествовательной форме обусловлен, конечно, кризисом натуралистического мироощущения и связанной с ним изобразительно-описательной творческой манеры. Однако и неавторская форма, несомненно, извлечена из забвения мироощущением, возвратившим духовную жизнь в систему человеческих ценностей. Понятно, что ее роль вовсе не ограничивается реакцией на поэтику натурализма, но здесь сознательно упомянуты только черты, противопологающие ее прозе натуралистического направления.

В первой главе (Некоторые принципы типологии повествовательных форм) рассматриваются генезис, структура и некоторые типологические признаки повествовательных форм. Глава подразделяется на 4 части.

В первой части (Автор, жанр и повествовательная форма. К соотношению понятий) исследуется генезис категории повествовательной формы, которая рассматривается в тесной связи с понятиями "автор" и "жанр". Первоначально исследуется вопрос об образе автора в художественном произведении - как наиболее спорный в современном литературоведении. Здесь дан обзор основных точек зрения на фигуру автора: от позитивистской абсолютизации автора, его личности, истории его жизни, его вкусов и страстей, до противоположной ей структуралистской теории "смерти автора". Позитивизм рассматривает автора как конкретную личность, сформированную расой, историей, средой и т.д., а произведение - только как функцию данного индивида. Структурализм же личностному творчеству, процессу "вынашивания" произведения противопоставляет "письмо", понимаемое как

²² Здесь мы не учитываем "Село Степанчиково...", как произведение, несущее ошутимые следы гоголевского влияния.

"изначально обезличенная деятельность", а самого авторднизводит до "медиатора", "скриптора"; у которого "нет никакого бытия до и вне письма"²³. В первом случае автор предшествует произведению, которое предстает одной из его составляющих; во втором - автор существует только в момент высказывания, только в пределах текста и потому есть лишь часть этого текста. В какой-то степени эту антиномию снимает расщепление понятия "автор" и выделение из нее категории "образ автора". Однако, и это понятие является "не только эстетическим, но и социально-культурным"²⁴, что делает его внутренне противоречивым. В "Евгении Онегине", - пишет, например, В.В.Кожин, - есть не только образ автора - в романе незримо присутствует и сам автор, создавший свой образ"²⁵.

Очевидный недостаток всех перечисленных позиций заключается в том, что в основе их лежит не эстетический, а личностный принцип (ведь даже структурализм отрицает не литературоведческую категорию, а индивида), предполагающий наличие у всякого образа автора реального прототипа. Однако, куда более плодотворной представляется оценка Автора не как личности (или проекции личности на пространство художественного текста), но как некоего конструирующего произведение принципа. Терминология для такого подхода еще далеко не устоялась. Так, В.В.Виноградов говорит о "речевом образе"²⁶, Б.О.Корман утверждает, что автор есть "некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение"²⁷, а П.Валери считает, что "то, что мы именуем поэмой, фактически складывается из фрагментов чистой поэзии, влитых в материю некоего высказывания"²⁸. Такой взгляд стремится избежать как социопсихологической односторонности позитивизма, так и лингвистических крайностей структурализма. И особую ценность здесь представляют идеи, высказанные в последних работах М.М.Бахтина, где намечена связь между фигурой автора, повествовательной формой и жанром.

Бахтин выделяет "первичного (не созданного) и вторичного автора (образ автора, созданный первичным автором)"²⁹, чем достигает разграничения тварной (биографической, бытовой, психологической и т.д.) и творческой сущности автора. Первичный автор находится как бы за рамками произведения. Его слово еще не связано ни жанровыми, ни стилистическими ограничениями, поэтому является еще профанным, а не художественным словом. Создание же вторичного автора есть "поиски собственного слова", то есть поиски рамок и ограничений.

Анализ ранних периодов развития литературы показывает, что "в отличие от литературы нового времени ... жанр определял собой образ автора. ...Отсюда многое ... зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит. ... Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, "исполнителя"³⁰. Естественно, что изменения взаимоотношений жанра и образа автора обусловлены изменениями внутри доминирующей категории жанра. Сегодня, говоря о жанре, мы, в основном, понимаем его узко-литературно. Отсюда все чаще на место фундаментальных признаков выдвигаются второстепенные, описывающие ситуационное состояние жанра, но не претендующие на выявление его глубинной природы. "Мы склонны называть жанры ... грубо говоря, по величине, - писал Ю.Н.Тынянов. - Названия "рассказ", "повесть", "роман" для нас адекватны количеству печатных листов. ... В изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить"³¹. Однако, еще средневековые литературные жанры "несут помимо

²³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. с. 389.

²⁴ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. с. 14.

²⁵ Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. с. 311.

²⁶ Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. с. 160.

²⁷ Корман Б. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. с. 8.

²⁸ Валери П. Об искусстве. М., 1992. с. 292.

²⁹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. с. 353.

³⁰ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. с. 69.

³¹ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. с. 275.

литературных функций, внелитературные. Жанры определяются их употреблением³². Первоначально жанр включал в себя три основных компонента: 1. сфера употребления или ситуация; 2. автор (которого вернее назвать исполнителем или медиатором); 3. жанровое слово. То есть архаический жанр представлял собой жесткую иерархическую систему, где главенствующую роль играла ситуация, которая и задавала законы жанра: роль автора-исполнителя и организацию жанрового слова.

Если употребление подавляющего большинства архаических жанров связано с культовыми действиями древности, то становление литературы в современном, светском ее понимании связано с процессом десакрализации жанра. Ситуация постепенно утрачивает сверхъестественный смысл и переводится в освященный авторитетом, но все-таки социальный план. Параллельно автор из жреца, прорицателя, шамана преобразуется в рапсода, трагика, сказителя. Он нуждается уже не столько в самой ситуации, сколько в выработанной ею повествовательной форме. Так, в своем "Житии" Аввакум Петров пренебрегает "агиографической" ситуацией, но никак не может обойтись без рожденной этой ситуацией агиографической повествовательной формы. В новое время происходит окончательная секуляризация литературы, сопровождаемая полной десакрализацией жанра, который уже никак не зависит от сферы употребления. Иерархия распадается, и образ автора и повествовательная форма из подчиненного, включенного в жанр состояния переходят в наджанровый план, что позволяет им произвольно сочетаться с самыми разными жанрами. "Я докопался до жанрового определения "рассказа" в 20-50-е годы, - пишет Ю.Н.Тынянов. - "Рассказом", оказывается, называется жанр, где непременно был рассказчик"³³. То есть исторически жанр рассказа требовал персонафицированной фигуры рассказчика и повествовательной формы, рассказывающей о событиях, а не изображающей их. Но во 2-й половине XIX в. жанр развивается в направлении "романного" (чеховского) рассказа, тяготея к "изобразительной" повествовательной форме "от автора". При этом, некоторое время он сохраняет условную фигуру рассказчика, выступающую в роли "ярлыка жанра, сигнала жанра "рассказ"³⁴. Это означает, что внелитературные признаки, связанные с ситуацией, переходят от жанра к повествовательной форме и воспринимаются уже как признаки литературные, но внежанровые. Следовательно, на новом этапе развития прозы композиционное построение произведения, стилистика текста, отбор языковых средств во многом определяются не заданностью жанром, а выбором повествовательной формы.

Во второй части (Некоторые типологические признаки повествовательных форм) дается определение понятия "повествовательная форма". Повествовательная форма есть организационный принцип построения повествовательной части художественного текста. Повествование же в эпическом произведении называют "речь автора, персонафицированного рассказчика, сказителя, то есть весь текст, за исключением прямой речи персонажей"³⁵. Само повествование представляет собой "изображение действий и событий во времени, описание, рассуждение, несобственно-прямую речь героев"³⁶. Повествовательная форма, следовательно, является принципом организации этих элементов, а также принципом их взаимодействия с прямой речью персонажей.

Затем дан краткий обзор точек зрения на повествовательную форму, который завершается классификацией "основных типов композиционно-стилистических единиц", предложенной М.М.Бахтиным. Бахтин выделяет: 1. прямое авторское литературно-художественное повествование; 2. стилизацию различных форм устного бытового повествования (сказ); 3. стилизацию различных форм полулитературного

³² Дихачев Д.С. Указ. соч., с. 55.

³³ Тынянов Ю. Указ. соч. с. 527.

³⁴ Там же, с. 275

³⁵ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. с. 280

³⁶ Там же.

(письменного) бытового повествования (письма, дневники и т.п.); 4. различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т.п.)³⁷. В этой схеме две повествовательные формы осуществляются от лица автора, а в двух других случаях слово передается повествователю-рассказчику. Исходя из этого, все многообразие повествовательных форм можно разделить на авторские и неавторские. Следовательно, структура повествовательной формы прежде всего зависит от характера отношений между автором и жанровым словом, понимаемым как "проникновенное использование многотысячелетнего опыта человечества"³⁸, как своего рода память жанра. Эти отношения осуществляются через посредство вторичного автора или рассказчика, и именно в повествовательной форме выявляется принципиальное различие этих столь часто смешиваемых понятий. Само слово "автор" (от латинского auctor) означает "основатель", "создатель", "сочинитель", тогда как narrator - всего лишь "рассказчик", "пересказчик", "перечислитель". Автор создает нечто новое еще не бывшее, рассказчик же только пересказывает увиденное и услышанное.

Различие между вновь созданным и воспроизведенным приводит к выводу, что каждому типу повествовательных форм присуща особая природа художественного времени. Автор создает свой мир на наших глазах, поэтому время действия и время его описания как бы одномоментны. В неавторской повествовательной форме воспроизведение события подразумевает, что само событие уже завершилось и отделено от момента рассказывания более или менее продолжительным отрезком времени. Различные отношения с художественным временем соотносятся с разными типами восприятия мира. Авторская повествовательная форма направлена на чувственное воспроизведение события, неавторская - на сущностное его отражение. На стилистическом уровне это проявляется, в первую очередь, в структуре художественной детали. Непосредственно чувственное восприятие ведет к преобладанию в повествовании изобразительного начала, чему соответствует формоориентированная художественная деталь. Опосредованно же духовное отражение мира нацелено на выразительность, которая реализуется в сущностной художественной детали. Формоориентированная деталь фиксирует внешние стороны действительности (цвет, форму, взаиморасположение и т.д.), сущностная - передает внутреннее состояние повествователя (переживание, осмысление). Так у Гоголя в "авторском" "Тарасе Бульбе" цветы - синие, лиловые, желтые, пирамидальные, зонтикообразные, тогда как в "неавторской" "Страшной мести" они "усмежаются" Днипру, "приветствуют" его, "не смеют глянуть" в его середину. Заметное влияние выбор повествовательной формы оказывает и на композицию произведения. Авторская форма повествования на первый план выдвигает коллизию, поступок, мотив. Рассказчик же больше внимания уделяет не фабуле, которая по правилам игры уже задана и стало быть не дает простора для творческой импровизации, а ее комментированию. Поэтому центр тяжести смещается от сюжета к манере изложения. В первом случае композиционные элементы играют, по преимуществу, мотивирующую роль, во втором - имеют характеризующее значение.

В третьей (Эволюция авторских повествовательных форм в русской прозе 1-й половины XIX века) и в Четвертой (Неавторская повествовательная форма) частях первой главы дан краткий очерк эволюции и взаимодействия авторской и неавторской повествовательных форм.

Формирование авторской повествовательной формы обусловлено социально-культурной ситуацией нового времени. Характерная для древнерусской литературы фигура безличного автора-повествователя вытесняется образом автора-сочинителя. Задание простого отражения реальности уступает место заданию творческому созиданию собственного мира. Соответственно, складывается и новая повествовательная форма, привязанная к авторскому "я" или "мы". Однако, образ

³⁷ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. с. 75.

³⁸ Бахтин М. Из черновых тетрадей. "Москва", 1992, №5-6. с. 159.

автора на этом этапе еще далек от подлинной индивидуализации, поскольку в значительной степени окрашен вслывшими жанровыми тонами и тесно связан с общепризнанными нормами литературно-профессионального речевого поведения. Автор является не реальной личностью, а некой условной фигурой, позой, ролью автора. Поэтому такую повествовательную форму можно определить как условно-авторскую. Фигура вторичного автора в условно-авторской повествовательной форме четко противопоставлена как читателю, так и формам бытового повествования. Здесь широко используются наиболее авторитарные разновидности жанрового слова ("монументальный стиль"). Благодаря такой замкнутости, условно-авторская повествовательная форма примерно с середины 30-х годов отодвигается во второй ряд прозы, становясь отличительным признаком массовой беллетристики. Но уже в 40-х годах ее основные черты вновь проявляются в поэтике натурализма. "Натуральная школа", отказавшись от романтического интуитивизма и теории бессознательного творчества, сосредоточилась на поисках такого метода отражения действительности, владеа которым "беллетрист" (противопоставленный в системе натурализма "гению") мог бы творить "научно". Она вырабатывает "стиль натуралистической передачи", который "заключается в принципиальном подчинении слова материалу"³⁹. Но одновременно литература испытывает влияние со стороны романтического мироощущения, которое утверждает культ индивидуальности, идею неисчерпаемости личности. Мировоззренческая ситуация романтизма поставила в повестку дня вопрос о психологизации творчества. С одной стороны, романтический автор сохраняет позитивистское задание исследования действительности, а с другой - видит объектом этого исследования внутренний мир личности. Складывается образ "вездесущего" и "всеведующего" автора, который вытесняет условную персонафикацию. Происходит становление новой авторской повествовательной формы, как бы безличной, создающей иллюзию саморазвивающегося повествования.

Параллельно в литературе существуют неавторские повествовательные формы, объединенные фигурой рассказчика. Типологическим признаком, противопоставляющим рассказчика вторичному автору, является, во-первых, литературный непрофессионализм. Если профессионал-автор с первых же строк выводит на сцену героя, то дилетант-рассказчик начинает с рассказа о себе, и большая часть произведения оказывается посвященной его собственной истории. Рассказчик не только не знает законов литературного творчества, но и не обладает литературной одаренностью. Поэтому он, во-первых, постоянно демонстрирует стилистическую глухоту ("По изгнании двухнадесяти языков хотели меня снова везти в Москву посмотреть, не вернулся ли Карл Иванович на прежнее пепелище", - пишет, например, пушкинский автор "Истории села Горюхина"), а во-вторых, неуместно и нетворчески копирует уже устоявшиеся ("стертые" - Тынянов) формы. Как правило, он находится под обаянием "художества" и "мастерства", культивируемых условно-авторской повествовательной формой, которая особенно удобна для стилизации наличием строгих критериев и выпренности "высокого" авторского тона, оставляющего пространство для "снижения". Мир рассказчика всегда обладает качеством некоторой изолированности, в основе которой лежит тот или иной "базовый" жаргон или диалект (территориальный, профессиональный, конфессиональный и т.д.). Отсюда еще одной неперменной особенностью рассказчика становится пограничность его собственного положения: заявив об "особости" изображаемого им мира, он тут же начинает устанавливать контакт с читателем.

В русской прозе XIX века выделяются два периода активизации неавторских форм: 30-40-е и 60-70-е годы. Их можно расценивать как реакцию на господство в прозе монолитного и дендивидуализированного жанрового слова авторской повествовательной формы (изобразительно-описательный роман, "натуральный" очерк и т.д.).

³⁹ Локс К. "Современная проза". "Печать и революция", 1927, № 8. с. 95.

Во второй главе диссертации исследуется эволюция повествовательных форм в творчестве Н.С.Лескова. Автор выделяет в прозе Лескова 4 основных этапа, что и определило членение главы. В первой части (Условно-авторская повествовательная форма ранних романов Лескова) речь идет о так называемых антипублицистических романах "Некуда" (1864), "Обойденные" (1865), "На ножах" (1871). Эти романы относятся к жанру полемической беллетристики 60-70-х годов. По оценке современника, "это опять все та же публицистика; она только рядится в форму повести или романа"⁴⁰. Действительно, полемический роман, продолжая идейную борьбу беллетристическими средствами, широко использует публицистический стиль. Приоритет идеологических задач заставляет романиста брать напрокат разработанные, опробованные и застывшие прозаические формы и наполнять их актуальным содержанием. Одной из таких форм становится популярный в 30-40 годы авантюрный роман. Полемический роман сближалось с этой псевдоромантической массовой беллетристикой, во-первых, резкое разделение персонажей на "злодеев" и "праведников", во-вторых, разработанная сложная интрига, в-третьих, широкая, охватывающая практически все слои общества, картина жизни, и наконец, условно-авторская повествовательная форма, дающая простор для исторических, философских, публицистических и т.п. отступлений. Роль условного автора в романах Лескова близка роли исследователя. В его задачу входит: 1. создание объективной картины жизни; 2. вынесение своего суждения, сделанного на основании этой картины. Первая стадия реализуется в изобразительно-описательной части произведения, вторая - в тенденциозно-публицистических отступлениях: "Эта горсть русских людей, о которых вспоминает автор, пишущий настоящие строки, быстро росла и хотела расти еще быстрее. В этом естественном желании роста она дорожила своей численностью и, к сожалению, была слишком неразборчива". (II, 136). Авторитарная и внехудожественная направленность авторского слова позволяла говорить о романах Лескова, как о "плохом переводе из Гюго и Сю"⁴¹, а самого его сравнивать с "фельетонистом, провинциальным корреспондентом, заменяющим артистичность письма актуальностью темы и полемичностью ее трактовки"⁴². В изобразительно-описательной части для условного автора характерен архаизированный "литературный" язык, отделяющий себя и от живой речи персонажей, и от языковой стихии современности: "Поднимем третью завесу" (II, 519); "Как мореходец ждет девятого вала, ждал Белозорцев девятой декады" (II, 577) и т.д. Установка же на достоверность изображаемого реализуется, во-первых, в высокой плотности формоориентированных деталей: Пархоменко - "черномазенький хлопчик... с непропорционально узким подбородком, на котором, по вычислению приятелей, с одной стороны росло семнадцать коротеньких волосинок, а с другой - двадцать четыре" (II, 298-299). Во-вторых же, Лесков, в целях создания "эффекта присутствия", актуализирует повествовательное время, вплоть до употребления грамматического настоящего: "Итак, над высоким частоколом бахаревского сада ... была прилажена длинная дощатая скамейка, на которой теперь сидит целое общество" (II, 43). Все эти особенности вытекают из свойственного мироощущению позитивизма чувственного восприятия действительности и из отрицания непостижимой при помощи чувств духовной сферы.

Вторая часть (Разложение условно-авторской повествовательной формы в хронике "Соборяне") посвящена исследованию процесса освождения Лесковым авторской повествовательной формы и эволюции в сторону сказа. История публикации "Соборян" охватывает 6 с лишним лет и включает в себя 3 редакции, последовательно эволюционирующие от романа к хронике. Первоначальный замысел "романической хроники" был значительно шире окончательного. "Чающие движения воды" открываются главами, рисующими прошлое Старого Города, его

⁴⁰ В кн.: Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Книга вторая. 60-е годы. М.-Л., 1931. с. 222.

⁴¹ Другов Б. Н.С.Лесков. Очерк творчества. М., 1957. с. 155.

⁴² Гроссман Н. Н.С.Лесков. Жизнь-творчество-поэтика. Л., 1945. с. 26.

местоположение, излагают историю населявших его раскольников. Первая редакция отличалась также и значительно большей злободневностью текста. В новой редакции действие сужается вокруг трех основных героев, замыкается в пределах "старгородской соборной поповки", тогда как в "панорамию" лесковском романе оно свободно переносится из провинции в столицы и дальше - в Европу. Акцент переносится с общественного на частное, с внешнего на внутреннюю, душевную и духовную жизнь героев. Ограничившись же частными явлениями, автор лишает себя характерного для романиста авторитарного жанрового слова.

Эволюция Лескова-романиста в сторону хроники, в целом, отвечает настроениям времени. Выстроенности и законченности романного сюжета хроника противопоставляет идею принципиальной незавершенности жизни. Это "бесхитростный рассказ, без всяких завязок и запутанных приключений, без наружного единства и связи"⁴³. Хроника закономерно допускает смешение самого разнородного материала, включая и смешение повествовательных форм. И хотя в основе "Соборян" по-прежнему остается условно-авторская повествовательная форма, прямая речь героев тут разрастается в самостоятельные монологи, каждый из которых заключает в себе индивидуализированный образ рассказчика. Все рассказчики употребляют разговорно-просторечную лексику, но у каждого "изустный" элемент комбинируется с индивидуальным "базовым" стилем (церковно-народным у о. Савелия, "дворянским сюсюканьем" у Николая Афанасьевича, "вульгарным и вычурным" краснобайством у Ахиллы). Смена повествовательных форм приводит и к смене поэтик. В портретах "от рассказчиков" нет ни одного "изобразительного" сравнения. Портрет дан уже прошедшим через восприятие рассказчика и осмысленным им. Например, голос Протазановой говорит рассказчику о ее бодрости, осанка - о царственной величавости, лицо - о бывшей красоте. Портрет складывается не из самих деталей, а из впечатлений от них. Различия в способах изображения позволяют провести аналогию с общесоциологической теорией линейного и живописного стилей (Г. Вельфлин). Первый - "настроенный по преимуществу объективно", где "ударные падают на границы вещей". Второй - "настроенный больше субъективно", где "явление расплывается в безграничном". Но - "лишь живописный стиль знает красоту бестелесного"⁴⁴.

Еще одной особенностью хроники становится изображение "малого мира". Закладывая повествование в рамки "малого мира", Лесков противопоставляет его "романной" традиции. Последняя фокусируется на герое-страннике, свободном от семейных уз и привязанностей к домашнему очагу. Не случайно в центре "Некуда" стоят космополит Райнер и нигилистка Бахарева. Мотив "ухода из дома" вообще архетипичен для европейского романа. Герой же лесковской хроники - люди укоренены, связаны "предрассудками" своего "малого мира". Если "романный" герой живет настоящим и будущим, то герой хроники обращен в прошлое. Но прошлое незримо и бестелесно, существует только в сознании. Следовательно, объектом изображения становится внутренний мир - самый малый из "малых миров". Таким образом, язык неавторской повествовательной формы опирается не на литературную норму, а на отклонения от нее. Индивидуальным сознанием слово, выходящее за рамки нормы, может восприниматься вполне нормативно. А мотивируется это неумением справиться с традиционной литературной формой. "Вижу живописно, а стану описывать - не выходит", - жалуется о. Савелий. Так отсутствие литературных способностей у рассказчика противопоставляется ремесленной искусности автора.

Третья, центральная часть второй главы ("Эволюция лесковского сказа") исследует поиск Лескова в области неавторской повествовательной формы. Здесь выделены 3 основных этапа. Первый (Преодоление гоголевской традиции в сказе 60-х годов) рисует отход Лескова от "областнической" ограниченности сказовой формы

⁴³ Страхов Н. Литературная критика. М., 1984. с. 292.

⁴⁴ Вельфлин Г. Указ. соч. с. 34.

(диалектной замкнутости языка, "местной" специфики конфликта). Проблемы, поднятые в "Леди Макбет Мценского уезда", не укладываются в рамки "малого мира", а носят общенациональный характер. Впервые в русской прозе на ограниченном "народном" материале ставились вопросы, выходящие за общепринятые в тот период рамки "народности". Очерк откликается на все основные проблемы литературы 60-х годов. Неверие героини и вытекающий из него бунт сближает Катерину Измайлову с образованными "эмансипе" из полемических романов о "новых людях". А свобода в выборе средств прямо отсылает к проблематике Достоевского. Однако, выход за пределы "малого мира" выбивает почву из-под ног укоренного в нем рассказчика, у которого не находится слов для "большого мира", где иные понятия, традиции, язык. По сравнению с 30-40 годами изживает себя диалектно-территориальный (гоголевский) принцип организации сказового повествования и образ привязанного к "месту" рассказчика, и неавторская форма ищет иные пути развития.

Второй этап (Некоторые особенности церковно-народного сказа 70-х годов) тесно связан со стремлением поднять неавторскую форму повествования (с ее специфической "народной" тематикой) на уровень общенациональных проблем. Формальная сторона этого поиска выражается, во-первых, в появлении фигуры героя-рассказчика, который трансформируется из "сидня" в "странника" и из "созерцателя" превращается в "деятеля", чем преодолевается областническая замкнутость сказа. Уже "Очарованный странник" (1973), сохраняя и развивая неавторскую повествовательную форму, активно впитывает опыт "панорамного" романа, однако место внешней событийности здесь занимает история души героя-рассказчика. Иные отношения между рассказчиком и героем (герой - рассказчик) объясняются еще и эволюцией самого героя. В 60-е годы в центре внимания Лескова был герой-отрицатель, для которого в принципе невозможно какое-либо внутреннее развитие. В 70-е же - это праведник, идущий по пути "вырашивания" души.

Во-вторых, Лесков ищет общенациональный "базовый" стиль, которым становится церковно-народный язык. Он удовлетворяет новым требованиям сказа так как: 1. народен, то есть близок к живому разговорному языку нации; 2. общенационален, что превращает его в своеобразный русский вариант койне; 3. духовен, а значит приспособлен для выражения высшей, неведущей стороны жизни. Все эти качества подтверждены в работе многочисленными примерами.

На третьем этапе (Протенстичность рассказчика "Левши") кардинальные изменения претерпевает само содержание образа рассказчика и соответствующий ему "базовый" стиль. В реальности на смену церковно-народному языку приходит язык фабрики, торговой конторы, банка, прессы. И в "Левше" (1881) на смену рассказчику, у которого страсть к словотворчеству сдерживалась трепетным отношением к божественному слову, приходит бойкий деклассированный малый, "на слух" приобщившийся плодам цивилизации. Новый тип рассказчика вступает в иные отношения со "старым" лесковским героем. Герой "Левши" продолжает галерею лесковских праведников, рассказчик же во многих отношениях противостоит ему. Это несовпадение позиций проявляется в несовпадении речевых стилей. Прежде рассказчик и герой говорили одним и тем же языком, теперь такого единства уже нет. Речь левши выдержана в привычных для "народного" героя тонах. В ней сочетаются элементы просторечно-разговорного, церковного и фольклорного стилей. В образе же рассказчика намеренно заострена не народная, а маргинальная его природа. Изломанность его речи свидетельствует о кризисе сознания, утратившего прежнее слово, но так и не овладевшего новым. Речь рассказчика протенстична, поскольку он всегда находится под влиянием окружающей его языковой стихии.

Так, знаменитые неологизмы "Левши" (вроде "симфона", "нимфозорин", "верояцин") сконцентрированы в 1-3 и 15-18 главах, то есть там, где действие переносится в Англию. Под влиянием иноязычной среды рассказчик уснащает свою речь кальками с английского: "точка вида" (point of view), "держать ажидацию" (to keep waiting), "пищеприемная комната" (dining-room). Описывая события,

происходящие в России, он тоже изобретает неологизмы, но уже на русской основе: "грабоватый нос", "бугровый кулак", "укушетка", "лежала, как коченелая". В Петербурге даже английский полшкнипер изъясняется языком русских поговорок: "У него, - говорит, - хоть и шуба овечкина, так душа человечкина" (VII, 57). Таким образом, в "Левше" народный эпос рассказан языком "новой мифологии", однодневным языком газеты, преломленным в вывихнутом сознании маргинала. В центр внимания поставлен конфликт между патриархальным (левшор) и цивилизованным (рассказчик) сознаниями, который проявляется не на событийно-сюжетном, а на стилистическом уровне - в повествовательной форме произведения.

На четвертом этапе (Формирование индивидуально-авторской формы повествования в поздней прозе Лескова) происходит возвращение к авторской повествовательной форме. В "Тупейном художнике" (1883) автор и рассказчик существуют в повествовании рядом, никак не исключая друг друга. Повествование теряет былую стилистическую целостность, распадаясь на ряд взаимосвязанных стилистических единств. Здесь можно выделить: 1. публицистическое авторское слово вступления и заключения; 2. стилистически нейтральное авторское повествование; 3. авторская речь, насыщенная выражениями из речи рассказчика; 4. подготовленная прямая речь, когда слово рассказчика звучит в косвенной передаче автора; 5. прямая речь рассказчика. Таким образом, индивидуально-авторская форма поздней лесковской прозы синтезировала элементы авторских и неавторских повествовательных форм, впитав в себя наиболее продуктивные черты каждой.

В Заключении диссертации делаются обобщающие выводы о проведенном исследовании. Анализ развития русской прозы XIX века с точки зрения развития и смены повествовательных форм позволил выявить фундаментальную значимость этого литературоведческого понятия. Повествовательная форма позволяет установить взаимозависимость между мироощущением эпохи, мироощущением автора и системой используемых им художественных средств. Так, для рационалистических мироощущений характерно конкретно-чувственное миропосприятие, которое, в свою очередь, тяготеет к объективной авторской повествовательной форме и выражается в ориентированных на показ поэтиках (незавершенность и одномоментность действия, формоориентированная художественная деталь и т.д.). Тогда как иррационально-субъективным мироощущениям свойственно сущностное осмысление действительности, что реализуется в неавторских повествовательных формах с их ретроспективным взглядом на событие и сущностной художественной деталью.

При этом все многообразие повествовательных форм можно свести к авторским и неавторским. Первые подразделяются на условно-авторские (с жестко нормированным образом автора) и индивидуально-авторские. Вторые же по признаку используемого ими "базового" стиля делятся на устные (сказ) и письменные (использующие, в основном, внехудожественные авторские стили письма, дневника, отчета, хроники и т.д.).

На примере творчества Лескова показано, как, в зависимости от смены мироощущения эпохи и поставленных конкретным автором задач, повествовательные формы чередуются, эволюционируют и взаимодействуют друг с другом, нигде, конечно, не существуя в "химически чистом виде". Дебютировав как полемический романист, Лесков в публицистических целях использовал готовую условно-авторскую повествовательную форму. Однако позже, под воздействием нового мироощущения эпохи, он сменил ее на неавторскую (сказовую), пожертвовав прямым авторским словом. В конце же творческого пути он снова возвращается к авторской повествовательной форме (в индивидуально-авторском ее варианте), синтезировав тем самым "свое" слово с глубиной сущностного постижения действительности. Такой путь закономерен для мироощущения конца XIX века.

Таким образом, неавторская форма повествования на определенном этапе решала ряд задач по углублению выразительности прозы и по ее психологизации. Результатом этого стало разложение условно-авторской повествовательной формы. В конце же XIX века в прозе вновь начинают преобладать авторские формы

повествования. Однако, открытия и находки неавторских повествовательных форм стали основой для формирования нового вида повествования - индивидуально-авторской повествовательной формы Чехова, Бунина, Куприна, Горького, Белого и др.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Эпilog "романа с направлением". - "Лепта", 1995, №24 - 1 п.л.
2. Смирение и воля. Леонтьев и Ницше. - "Москва", 1995, №4 - 1 п.л.
3. "Левша": происхождение рассказчика. - "Литературная учеба", 1997, № 5 - 0,5 п.л.

