

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию
ГОУ ВПО Череповецкий государственный университет
Гуманитарный институт
Кафедра литературы

Специальность: 031001 — Филология

Выпускная квалификационная работа
**“Особенности повествования
в публицистических статьях военных лет
и повести “Оттепель” И. Эренбурга”**

Специалист: Ненастьев А.Н.

Научный руководитель: к.п.н., доцент Белова А.В.

г. Череповец
2005 г.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК НАРРАТОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ.....	6
§1. Понятие нарративности	6
§2. Событийность и ее условия	11
§3. Фикциональность	17
§4. Эстетичность	20
§5. Повествовательные инстанции	21
Выводы к первой главе.....	25
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ВОЕННЫХ СТАТЬЯХ 1941-1945 ГГ. ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА	27
§1. Место военной публицистики в творчестве писателя	27
§2. Соотношение художественности и публицистичности в военных статьях Ильи Эренбурга	30
§3. Мифологичность публицистики Эренбурга.....	38
§4. Повествовательные инстанции в публицистике Эренбурга.....	42
Выводы ко второй главе.....	44
ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПОВЕСТИ “ОТТЕПЕЛЬ”	46
§1. Реализация категории событийности	46
§2. Мифологичность повести.....	49
§3. Повествовательные инстанции в повести	52
Выводы по третьей главе	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	59

Введение

Тема нашей работы — «Особенности повествования в публицистических статьях военных лет и повести “Оттепель” И. Эренбурга». **Актуальность** темы обусловлена общей малоизученностью наследия Эренбурга, а также отсутствием исследований о соотношении публицистического и художественного аспектов в творчестве данного автора. Именно это соотношение стало одним из ключевых для нашей дипломной работы. Кроме того, в рамках темы мы рассматриваем степень фиктивности изображаемых автором событий и его коммуникативные задачи. Обращение к этим проблемам необходимо потому, что публицистика Эренбурга имеет ярко выраженный идеологический характер и тенденцию к мифологизации описываемых реалий.

Объектом исследования в данном случае является нарративность, а **предметом** — ее признаки. **Материалом** служит корпус текстов, включающий статьи Ильи Эренбурга 1941-1945 гг. и повесть “Оттепель”. **Цель** работы — выявить особенности повествования в названных текстах.

Задачи работы следующие:

- Определить понятие повествования с точки зрения нарратологии;
- Рассмотреть предложенные тексты по параметрам событийности;
- Показать возможность или невозможность полноценной событийности в рассматриваемых текстах;
- Исследовать степень мифологичности данных текстов;
- Определить повествовательные инстанции (текст нарратора, текст персонажей).

В качестве **метода** исследования выбран метод структуральной нарратологии. Методологической основой работы является моногра-

фия Вольфа Шмида “Нарратология”, а также “Очерк современной нарратологии” В.И. Тюпы, статьи Ю.М. Лотмана и Н.Д. Тamarченко, посвященные изучению нарратологических категорий, а также работы таких ученых, как Борис Фрезинский, Владимир Огнев, А.И. Рубашкин, В.В. Попов, которые рассматривают творчество Эренбурга в различных исследовательских ракурсах.

Концепция работы: в основном мы рассматриваем категорию событийности, как ключевую категорию нарратологии. Нам представляется, что событийность очерков и повести во многом определяется той исторической эпохой, в которую были написаны тексты. При их анализе мы исходим из того, что военная публицистика писателя стала одним из элементов фронтовой жизни, а повесть “Оттепель” дала название целому периоду общественной жизни и обозначила принципиальные положения нового социального сознания.

Структура работы такова:

1. Глава 1. Повествование как нарратологическая категория.
Здесь мы даем общее понятие нарратологии как теории повествования, опираясь на теорию В. Шмида о том, что “тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю”.¹ Понятие же истории в данной ситуации непосредственно связывается с понятием события. Здесь мы рассматриваем условия событийности сразу по нескольким теориям, останавливаясь на концепции В. Шмида, который называет среди основных условий события — его фактичность и результативность. Также мы даем критерии событийности в том виде, в каком их представляет В. Шмид и даем альтернативную классификацию критериев событийности по В.И. Тюпе.

¹ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 12.

2. Глава 2. Особенности повествования в статьях военных лет. В данной главе мы обращаемся к исследованию жанра очерка (наиболее типичного для статей военных лет у этого автора) и показываем, что этот жанр находится на периферии между полноценно-событийными жанрами и жанрами безсобытийным. Изучение жанровых структур с точки зрения особенностей реализации в них категории событийности представляется нам в данном случае относительно новым новшеством. Мы уделяем внимание коммуникативным установкам Эренбурга: как уже было сказано, его статьи могут рассматриваться в рамках существовавшего в то время тоталитарного идеологического дискурса с соответствующей аксиологией и соответствующими целями. В то же время повесть “Оттепель” кажется в этом отношении более свободной от давления каких-либо установок.
3. Глава 3. Особенности повествования в повести “Оттепель”. Здесь мы рассматриваем повесть “Оттепель” в качестве полноценно событийного текста с художественной доминантой, что обуславливает подход к его анализу.
4. Заключение.
5. Список литературы.

Глава 1. Повествование

как нарратологическая категория

§1. Понятие нарративности

Нарратология — “теория повествования”. Это направление сложилось на Западе в 1960-е годы и основной своей целью ставит открытие общих структур всевозможных “нарративов”, то есть повествовательных произведений любого жанра и любой функциональности.

Теория нарратологии формировалась под влиянием различных школ и теоретиков. В частности свой вклад внесли представители русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский), такие ученые, как В. Пропп, М. Бахтин, теоретики Тартуско-московской школы (Ю. Лотман, Б. Успенский).

Категория нарративности трактуется различно. Артур Данто свел нарративность к “повествовательным предложениям” изъявительного наклонения прошедшего времени. А в качестве базового принципа нарратологии он назвал следующее: “Всякий рассказ — это структура, навязанная событиям, группирующая их друг с другом и исключая некоторые из них как недостаточно существенные”.² Х. Уайт значительно расширил понятие “нарративной структуры”, включив в него интригу. Наиболее широкое и, очевидно, избыточно расширительное понимание было предложено А.Ж. Греймасом и Ж. Курте, определившими нарративность как “организующий принцип любого дискурса”.

Важнейшей атрибутивной характеристикой нарратива является его самодостаточность и самооценность: как отмечает Р. Барт, процессуальность повествования разворачивается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном

² Цит. по: Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой.

В рамках подхода Й. Брокмейера и Р. Харре, нарратив рассматривается в его соотношении с феноменом дискурсивности, а именно — нарратив толкуется как “подвид дискурса”. В этом контексте в поле постмодернистской аналитики втягивается феномен социокультурной аранжированности нарративных процедур и практик: “Хотя нарратив и кажется некой <...> определенной лингвистической и когнитивной сущностью, его следует рассматривать, скорее, как конденсированный ряд правил, включающих в себя то, что является согласованным и успешно действующим в рамках данной культуры”.³

В отечественных нарратологических исследованиях предпринимались попытки определить статус нарратологии исходя из ее соотношения с другими дисциплинами. Так, В.И. Тюпа в своем “Очерке современной нарратологии” рассматривает соотношение этой науки с поэтикой и риторикой. Он приходит к выводу, что нарративность не является суверенным качеством художественной литературы, а может быть свойственна любым знаковым комплексам. “Нарративность <...> представляет собой одну из общериторических модальностей, для уточнения природы которой необходимо указать на пограничные ей явления — иные модальности высказывания (текстообразования). С одной стороны, от двоякособытийных нарративных дискурсов следует отличать такие высказывания, где референтная событийность существенно редуцирована. С другой стороны, вне предмета нарратологии остаются тексты, референтное содержание которых в интенциональном акте дискурсии не наделяется статусом события”.⁴ Исходя из этого Тюпа выстраивает три общериторические модальности:

1. Перформативная (действие, где референтная событийность

³ Подробнее см.: Постмодернизм. Энциклопедия. / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко // <http://infoлио.asf.ru>

⁴ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

сведена на нет);

2. Итеративная (обобщающее мышление, генерализация процессов и состояний, которая не наделяется статусом события в силу своей автокоммуникативности);

3. Нарративная (событийная память).

Любая из этих модальностей может быть актуализирована в художественном произведении, и, следовательно, невозможно обозначить нарративную модальность как специфический признак художественной литературы. Что же будет таким признаком? “Специфика эстетического дискурса (художественного высказывания в том или ином литературном жанре) определяется не риторическими модальностями, любая из которых может быть художественно актуализирована. Она определяется архитектурой референтного события”.⁵ Отсюда делается вывод, что объект нарратологии — это культурное пространство, образуемое текстами определенной риторической модальности, а предмет ее постижения — коммуникативные стратегии и дискурсивные практики нарративной интенциональности.

Кроме того, с точки зрения соотношения нарратологии и риторики, ученому представляется важным рассматривать соотношение разнообразных жанровых структур и особенностей нарративного дискурса. Он пишет, что сообщаемое в нарративном дискурсе может иметь несколько статусов:

- знание;
- убеждение;
- мнение;
- понимание;

Каждый из этих статусов является инвариантом авторской позиции в каком-то жанре. Например, в случае сказания “субъект дискурсии”

⁵ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

(терминология В.И. Тютю) обладает достоверным знанием, которое невозможно проверить. В ситуации притчи “креативная компетенция” говорящего — наличие у него некоего убеждения, которое организует учительный дискурс. В случае анекдота мы имеем дело с недостоверным знанием, то есть мнением. И так далее.

Перспективным направлением современных нарратологических исследований является связывание собственно нарратологического и мотивного анализов текста. Так, Я. ван дер Энг в статье “Искусство новеллы” определяет мотив как элемент тематики и объединяет все мотивы в следующие серии:

- интегральные (связанные причинно-временными, пространственными, логическими отношениями, выстраивающиеся по восходящей линии экспрессивности, отмечающие этапы действия);
- дисперсные (разбросанные по всему тексту вне прямой причинно-временной и пространственной связи).

При этом исследователь отмечает связь мотивной и нарративной организации текста, он рассматривает смену повествовательных планов и соответствующие изменения мотивов. Таким образом, сам мотив определяется как “изменяющаяся повествовательная единица, которая различным образом выражает свою семантическую функциональность по отношению к явлениям изображаемого мира <...> эта изменчивость обуславливается изменениями точки зрения в разных частях новеллы”.⁶

В своей работе мы будем в основном опираться на концептуальные положения монографии В. Шмида “Нарратология”, наиболее полно и систематично раскрывающей основные аспекты нарративного подхода к текстам.

⁶ Энг Я. ван дер. Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного повторения // Русская новелла: Проблемы теории и истории. — СПб., 1993. — С. 199.

Согласно Шмиду, объектом нарратологии является “построение нарративных произведений”.⁷ Для того, чтобы понять смысл такого определения, нужно в первую очередь иметь четкое представление о том, что такое нарративность. Этот термин имеет два сложившихся понимания. Первое восходит к классической теории повествования и имеет немецкие корни. В этом случае к нарративному или повествовательному разряду произведение относилось на основании признаков его коммуникативной структуры. Повествование противопоставлялось непосредственно драматическому исполнению и связывалось с присутствием в тексте некой опосредующей инстанции, которую называли “повествователем” или “рассказчиком”. В данной теории основным признаком повествовательного произведения является присутствие посредника между автором и повествуемым миром. Суть повествования — преломление действительности, о которой идет речь в тексте, через призму восприятия опосредующей инстанции (“нарратора” в терминологии Шмида).

В настоящее время среди последователей этой теории можно выделить австрийского ученого Франца Штанцеля, который в своей книге “Теория повествования” вводит понятие “опосредованности” как жанрового признака повествовательных текстов. В русской филологии понятие “опосредованности” встречается, например, у Н.Д. Тamarченко.⁸

Второе понимание нарративности, которого мы и будем придерживаться в настоящей работе, сформировалось в структуралистской нарратологии. Согласно этой теории, решающим оказывается не признак присутствия или отсутствия некоего посредника между повествуемым миром и автором, а признак структуры самого повествуемого. Термин “нарративный” противопоставляется термину “дескриптивный” или “описательный” и указывает не на наличие опосредующей инстанции

⁷ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 11.

⁸ Подробнее см.: Тamarченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. — М., 1999. — С. 279-295.

изложения, а на определенную структуру излагаемого материала. В. Шмид пишет: “Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю”.⁹

Подобное определение дает и Жерар Женетт: “Повествование — повествовательный дискурс — может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным”.¹⁰

Понятие же истории в данной концепции существует неразрывно с понятием события. Событием, по В. Шмиду, является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные или интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события). Таким образом, нарративным в структуралистском смысле слова является произведение, которое излагает историю, в которой изображаются события.

§2. Событийность и ее условия

“Перед нами два события, — писал М.М. Бахтин, — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов”¹¹

Русский ученый В.И. Тюпа отмечает, что “выделение событий при

⁹ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 13.

¹⁰ Женетт Ж. Фигуры. — М., 1998. — С. 66.

¹¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 403-404.

анализе и истолковании истории <...> оказывается весьма произвольной исследовательской операцией”.¹² Первоначальная попытка определить феномен событийности принадлежит Гегелю, предлагавшему “установить различие между тем, что просто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму события”. По Гегелю, происшествием можно назвать “любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует”, тогда как событие есть “нечто большее, а именно исполнение намеченной цели”, вследствие чего открывается “во всей его полноте цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие”.¹³

В.И. Тюпа критикует такое понимание: “Это весьма специальное понимание события, ограниченное областью героического эпоса и отказывающееся признать событийность случая. Рассуждая с гегелевских позиций, анекдот, новеллика, романная культура нового времени, а также казусная историография не являются полноценными нарративами, поскольку не обладают эпопейной событийностью”.¹⁴

Из гегелевского определения исходит Н.Д. Тamarченко, который расширяет понятие события, обозначая его как “переход от одной ситуации к другой <...> в результате или его [персонажа] собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или “активности” обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)”.¹⁵

“В первом приближении такая дефиниция вполне удовлетворительна, — говорит В.И. Тюпа. — Однако она все же не устраняет некоторых лакун в понимании событийности. Перемещение в пространстве (путешествие) может оказаться однообразным или многократно повторяющимся и потому бессобытийным. Биологические, природные

¹² Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

¹³ Подробнее см.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т.3. — М., 1987. — С. 470-471, 472

¹⁴ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

¹⁵ Тamarченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Вып. 2. — Коломна, 1999. — С. 80

изменения также могут протекать внесобытийно. Наступление утра или вечера, несомненно, есть “переход от одной ситуации к другой”, но само по себе оно еще не событийно, поскольку абсолютно закономерно и неотменимо”.¹⁶

Ю.М. Лотманом событие было определено как “перемещение персонажа через границу семантического поля”.¹⁷ Эта граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или познавательной. Событие заключается в некоем отклонении от законного, нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, которые сохраняют порядок и устройство этого мира.

Определение сюжета, предложенное Ю.М. Лотманом, подразумевает двухместность ситуаций, в которых находится субъект события, их эквивалентность, в частности их оппозицию. Для того, чтобы в результате оппозиции ситуаций действительно получилось событие, должны быть удовлетворены некие условия. “Контраст между двумя последовательными во времени ситуациями одного и того же субъекта — это определение минималистское, покрывающее огромное количество тривиальных изменений в любом произведении, — пишет В. Шмид. — Полноценная событийность в нарративном тексте подразумевает выполнение целого ряда условий”.¹⁸

Среди условий событийности В. Шмид выделяет следующие:

1. Фактичность или реальность изменения. Изменение должно действительно произойти в фиктивном мире. Для события недостаточно, чтобы субъект действия только желал изменения, мечтал о нем или воображал его. В таких случаях событием может быть только сам акт мечтания или воображения;
2. Результативность события. Изменение, образующее событие,

¹⁶ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

¹⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 282.

¹⁸ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 15.

должно быть совершено до конца наррации (результативный способ действия). События не может быть, если действие только начато (инхоативный способ действия), если субъект пытается его осуществить (конативный способ действия) или если изменение находится в стадии осуществления (дуративный способ).

Фактичность и результативность являются двумя необходимыми условиями событийности, без которых событие не может состояться.

Согласно В. Шмиду, событийность рассматривается как свойство, подлежащее градации. Исследователь предлагает пять критериев, делающих изменение “более или менее событийным”:

1. Релевантность. Событийность повышается по мере того, как то или иное изменение рассматривается как существенное. Тривиальные (по меркам данного фиктивного мира) изменения события не образуют. Релевантность зависит от общей картины мира в данной культуре и от внутритекстовой аксиологии;
2. Непредсказуемость. Событийность изменения повышается по мере его неожиданности. Закономерное, предсказуемое изменение событием не является. Однако речь идет не об ожидании читателя, а об ожидании протагонистов;
3. Консекутивность. Событийность изменения зависит от того, какие последствия в мышлении и действиях субъекта она влечет за собой;
4. Необратимость. Событийность повышается по мере того, как понижается вероятность обратимости изменения и аннулирования нового состояния. В случае “прозрения” герой должен достичь такой духовной и нравственной позиции, которая исключает возвращение к более ранним точкам зрения;
5. Неповторяемость. Изменение должно быть однократным. Повторяющиеся изменения не производят события.

В. Шмид отмечает максималистский характер своей классификации

и говорит о том, что “не все изменения <...> удовлетворяют указанным пяти критериям в равной мере <...> событийность — свойство, подлежащее градации, то есть изображаемые в нарративном произведении изменения могут быть событийными в большей или меньшей степени”.¹⁹

В.И. Тюпа дает следующую оценку представленной теории: “При всех несомненных достоинствах такого развертывания понятия событийности, с позиций общей нарратологии, и оно нуждается в корректировке. Во-первых, поскольку ограничивается рамками художественной (“фикциональной”) наррации. Во-вторых, обилие сформулированных условий создает реальную возможность, с одной стороны, расширения их списка (например, условие беспрецедентности), с другой — их неравнозначности, частичной факультативности (а если событие все же было кем-то предсказано? а если оно, обладая всеми признаками события, так и не повлекло за собой изменений в поведении и мышлении персонажей?)”.²⁰

Сам В.И. Тюпа предлагает три свойства, минимально необходимые для характеристики события:

1. Событие гетерогенно. В противовес гомогенной непрерывности процесса (или состояния) событийная цепь дисконтинуальна, фрагментарна, эпизодична. Это вызвано тем, что первоначальной и порождающей инстанцией событийности является актантный фактор вторжения, целенаправленно или случайно прерывающий, искажающий, трансформирующий естественную или нормативную последовательность состояний, ситуаций, действий. Поэтому нарративность предполагает персонификацию (не обязательно антропоморфную) актантной функции поступка, свершения, воздействия. Данная функция может быть

¹⁹ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 18.

²⁰ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

реализуема не только одним или несколькими действующими лицами (персонажами), но также природной стихией или сверхъестественным вмешательством;

2. Событие хронотопично. В силу своей дискретности цепь событий феноменальна. Событие может быть нарративно изложено, но не может, — не утрачивая событийного статуса, — стать номенальным предметом вневременной или внепространственной генерализации (обобщающего рассуждения, номотетической идентификации). То, что фиксируется как событие, есть прежде всего со-бытие каких-то факторов во времени и пространстве, а не в вечности и безмерности. Даже самое краткосрочное событие обладает протяженностью во времени, то есть имеет начало, середину и конец, являясь в свою очередь звеном некоторой более значительной длительности. При этом даже самое микроскопическое событие занимает некоторый объем в общей картине мира, то есть неустранимо обладает также пространственными координатами, предполагая нераздельное единство пространства и времени, в рамках которых оно феноменально простирается (является сознанию);
3. Событие интеллигибельно. Третьей и решающей инстанцией событийности выступает актуализатор события, обнаруживающий себя в тексте как бахтинский “третий”, как обладатель точки зрения (“свидетель”) и ценностной позиции, собственного голоса (“судия”), относительно которых и актуализируется смысловая природа данного события, без чего никакая фактичность не событийна. В структуре референтного события²¹ эту функцию актуализации осуществляет сам нарратор. В коммуникативном же событии рассказывания актуализатором выступает

²¹ В.И. Тюпа все события подразделяет на референтные и коммуникативные: к первым относятся те события, о которых повествуется, ко вторым — сам акт повествования.

адресат — свидетель вторжения повествователя в цельность завершенного и застывшего в прошлом события. При этом актантом коммуникативного события выступает, естественно, креативная фигура говорящего (пишущего); пассивом же здесь становится — в случае нарративной модальности высказывания — не кто иной, как актант рассказываемой истории. Тогда как в случае перформативной (автореферентной) модальности пассивной инстанцией оказывается адресат дискурса.

Называя эти свойства В.И. Тюпа также отмечает “фрактальность” события: “В принципе любое событие посредством нарративного акта может быть развернуто в цепь микрособытий или, напротив, свернуто в эпизод макрособытия — вплоть до последнего гиперсобытия: “события бытия” (М.М. Бахтин). Такого рода преобразования несут в себе эффект понимания без объяснения. Эта особенность позволяет нам — вслед за П. Рикером — утверждать, что наррация не сводится к дискурсивной практике известного рода, но представляет собой специфический способ понимания жизни: креативный в противовес логическому”.²²

§3. Фикциональность

Говоря о нарративности художественных текстов следует также вкратце затронуть вопрос о повествовании художественном и обычном — житейском — повествовании. Согласно В. Шмиду, один из основных признаков повествовательного художественного текста — его фикциональность. Под этим термином ученый понимает то, что мир, изображенный в тексте, является нереальным, вымышленным. “В то время как термин “фикциональный” характеризует специфику *текста*, понятие “фиктивный” (или “вымышленный”) относится к онто-

²² Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>

логическому статусу *изображаемого* в фикциональном тексте. Роман, например, является фикциональным, изображаемый в нем мир — фиктивным”.²³

Таким образом, Шмид выстраивает следующие терминологические оппозиции:

- фиктивность — реальность;
- фикциональность — фактуальность;

Говоря о фикциональности, В. Шмид обращается в том числе и к истокам понятия: концепции “подражания действительности” Аристотеля. Он говорит, что понимание аристотелевского *mimesis* только как *imitation* неверно. “Из рассуждений Аристотеля явствует, что достоинство мимесиса заключается не в его фактическом сходстве с некоей действительностью, а в таком “составлении происшествий”, которое способно вызвать у реципиента желаемое воздействие”.²⁴

В дальнейшем в теории фикциональности развивается два различных направления. С одной стороны, это литературоведение и философская эстетика, которые видят специфику литературы в онтологической проблеме фиктивности изображаемых предметов. С другой стороны — это аналитическая философия и лингвистические науки, которые связывают специфику литературного творчества не с фиктивностью самих предметов, а с фиктивностью дискурса о них.

В последнем случае стоит упомянуть распространенную теорию американского философа Джона Серля, согласно которой автор фикционального текста создает высказывания, которые имеют форму утверждения, но, не отвечая условиям утверждения, являются “мнимыми”. Таким образом, по Серлю, основу фикциональности составляет видимость речевых актов, которые на самом деле не совершаются автором.

²³ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 22.

²⁴ Там же. — С. 23-24.

В теории Серля один из самых критикуемых моментов — то, что фикциональность произведения решает сам автор. Ж. Женетт пишет, что “...на наше великое счастье и вопреки правилам иллокуции, случается и так, что именно “читатели решают, принадлежит [текст] к литературе или нет””.²⁵ Согласно мнению К. Хамбургер, вопрос о фикциональности решает сам текст. В таком случае фикциональность будет являться объективным свойством текста. И иметь ряд признаков, по которому можно будет понять, является текст фикциональным или нет.

Среди таких признаков Хамбургер на материале немецких текстов выделяет следующие:

1. Потеря грамматической функции обозначения прошлого в использовании “прошедшего нарративного”, которое эксплицировано в сочетании прошедшего времени глагола с дейктическими наречиями времени, и в связи с этим вообще детемпорализация грамматических времен;
2. Соотнесенность повествуемого не с реальным субъектом высказывания, а с одним или несколькими из изображаемых персонажей;
3. Употребление глаголов, выражающих внутренние процессы, без оправдывающей оговорки.

Что именно является фиктивным в фикциональном произведении? Такой вопрос ставит для себя В. Шмид в качестве одного из основополагающих в своей теории фикциональности. И отвечает на него довольно просто: фиктивным является все. “Фиктивность персонажей делает фиктивными и ситуации, в которых они находятся, и действия, в которых они принимают участие. Фиктивным является и пространство романа. <...> Столь же фиктивно и изображаемое время. <...> Нарратор, им подразумеваемый слушатель или читатель и повество-

²⁵ Женетт Ж. Фигуры. — М., 1998. — С. 384.

вательный акт являются в фикциональном произведении изображаемыми и, следовательно, фиктивными”.²⁶

§4. Эстетичность

Наряду с событийностью и фикциональностью выделяется и еще один признак художественного повествования — эстетичность. Сам по себе фикциональный текст может не являться художественным. Для того, чтобы им стать, он должен выполнять эстетическую функцию: “Эстетическое восприятие текста подразумевает напряжение разных воспринимаящих сил, как познавательных, так и чувственных, и оно не ограничивается ни тематической информацией текста, ни средствами ее выражения. Это восприятие целостное, восприятие структуры, включающей взаимодействие содержательных и формальных элементов. В эстетической установке на текст действует презумпция семантической всех его элементов, как тематических, так и формальных”.²⁷ Последнее обозначает, что тематические единицы приобретают вторичный смысл, а формальные, которые сами по себе смысла не имеют, наделяются им.

Для того, чтобы эстетическая функция стала значимой, произведение должно отличаться чертами, которые будут вызывать у читателя эстетическую установку. Для этого необходимо, чтобы повествование не становилось лишь носителем тематической информации, а само стало предметом внимания читателя. Как фикциональность, так и эстетичность обеспечивают ослабление непосредственной связи произведения с реальностью. Однако связь эта не теряется совершенно: “Как раз в силу того, что фикциональность и эстетичность ослабляют непосредственное отношение произведения к действительности и направляют внимание воспринимающего на внутреннюю референтность и

²⁶ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 33-34.

²⁷ Там же. — С. 36-37.

на художественное построение повествования, они способствуют в конечном счете оживлению целостного отношения человека к действительности”.²⁸

§5. Повествовательные инстанции

Повествовательное произведение состоит из авторской и нарраторской коммуникации. В случае если повествуемые персонажи выступают как повествующие инстанции, к этим двум уровням добавляется третий. На каждом из трех уровней коммуникации выделяется сторона отправителя и сторона получателя. Получатель при этом всегда распадается на две инстанции, даже если они материально совпадают, — адресата и реципиента. Адресат — это предполагаемый или желаемый отправителем получатель, то есть *целевой* получатель, а реципиент — фактический получатель, о котором отправитель может и не знать.

В коммуникативной модели Шмида выделяется несколько инстанций. Часть из них не является специфическими для повествовательного произведения и может выступать в любом сообщении. Они бывают двух видов — конкретные и абстрактные.

Конкретный автор — реальная, историческая личность, создатель произведения. Эта инстанция существует автономно от произведения. Конкретный читатель — также существует независимо от произведения. Имеется в виду даже не один конкретный читатель, а бесконечное множество читателей, которые в любом месте и в любое время стали или станут воспринимателями произведения.

Несмотря на то, что эти инстанции в тексте не представлены, они имплицитно отражаются в нем. Результатом попыток представить автора исходя из самого текста становится создание образа автора: это уже не сам конкретный автор, а так называемый автор абстрактный,

²⁸ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 42.

который имеет субъективную (реконструируется читателями) и объективную (содержится в тексте) основу. Абстрактный автор “обозначает, с одной стороны, существующий независимо от всех разъяснений автора семантический центр произведения, ту точку, в которой сходятся все творческие линии текста. С другой стороны, это понятие признает за абстрактным принципом семантического соединения всех элементов творческую инстанцию, чей замысел — сознательный или бессознательный — осуществляется в произведении”.²⁹ При этом термин “абстрактный” не обозначает “фиктивный”: абстрактный автор не является изображаемой инстанцией, намеренным созданием конкретного автора. Именно по этой причине такому автору нельзя приписывать ни одного слова в произведении. Его слово — это весь текст во всех его планах, все произведение целиком. Проще говоря, абстрактный автор — конструкт, который создает читатель после прочтения всего произведения.

Схожим понятием является и “абстрактный читатель”. Это — “ипостась представления конкретного автора о своем читателе”.³⁰ Абстрактный читатель никогда принципиально не совпадает с фиктивным читателем, то есть адресатом нарратора. “Под абстрактным читателем подразумевается здесь содержание того образа получателя, которого (конкретный) автор имел в виду, вернее, содержание того авторского представления о получателе, которое теми или иными индициальными знаками зафиксировано в тексте”.³¹

Фиктивный нарратор — следующая повествовательная инстанция, которая свойственна уже именно повествовательным жанрам. Она включена в общую схему повествовательной коммуникации: “фиктивный нарратор — повествуемое — фиктивный читатель”. Нарратор конституируется в тексте и воспринимается читателем не как абст-

²⁹ Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 48-49.

³⁰ Там же. — С. 57.

³¹ Там же. — С. 60.

рактная функция, а как субъект, неизбежно наделенный определенными антропоморфными чертами мышления и языка.

Шмид различает два способа изображения нарратора — эксплицитное и имплицитное. Первое основано на самопрезентации нарратора: он может описывать себя, называть свое имя, излагать свою историю или образ мышления и так далее. Такое изображение является факультативным, в отличие от изображения имплицитного, которое присутствует постоянно. Оно осуществляется с помощью “симптомов или индивидуальных знаков” повествовательного текста. В таком построении нарратора участвуют все приемы построения повествования:

1. Подбор элементов (персонажей, ситуаций, действий и так далее) из “событий” как нарративного материала для создания повествуемой истории;
2. Конкретизация, детализация подбираемых элементов;
3. Композиция повествовательного текста, то есть составление и расположение подбираемых элементов в определенном порядке;
4. Языковая презентация подбираемых элементов;
5. Оценка подбираемых элементов;
6. Размышления, комментарии и обобщения нарратора.

Имплицитный образ нарратора — результат взаимодействия этих шести приемов. Нарратор, таким образом, является конструктом, составленным из симптомов повествовательного текста. При этом нарратор может обладать чертами яркой индивидуальной личности.

Нарратор поддается типологии. По месту, которое нарратор занимает в системе обрамляющих и вставных историй, мы различаем первичного нарратора, то есть повествователя обрамляющей истории, вторичного нарратора, то есть повествователя вставной истории, третичного нарратора и так далее.

Однако главным в противопоставлении типов нарратора является

его разделение на диегетического и недиегетического. Эта оппозиция определяет присутствие нарратора в двух планах изображаемого мира — плане повествуемой истории, или диегесиса, и в плане повествования, или экзегесиса. Диегетическим будет такой нарратор, который повествует о самом себе как о фигуре диегесиса. Такой нарратор фигурирует в двух планах — и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект). Недиегетический же нарратор повествует не о самом себе как фигуре диегесиса, а только о других фигурах. Диегетический нарратор распадается на две функционально различные инстанции — повествующее “я” и повествуемое “я”, в то время как недиегетический нарратор фигурирует только в экзегесисе.

План нарратива	Диегетический нарратор	Недиегетический нарратор
экзегесис	+ (повествующее “я”)	+
диегесис	+ (повествуемое “я”)	-

Шмидовское противопоставление “диегетической — недиегетической” призвано заменить традиционные понятия “нарратор от первого лица” или “нарратор от третьего лица”. Он считает, что грамматическая форма не должна лежать в основе типологии нарратора, поскольку любой рассказ ведется от первого лица, даже если грамматическое лицо в тексте выражено не эксплицитно.

Повествуемое “я” может присутствовать в диегесисе в разной степени. Шмид, совершенствуя схему Сюзана Лансера, предлагает следующую градацию степени участия нарратора в диегесисе.

недиегетический нарратор	диегетический нарратор				
1	2	3	4	5	6

Где:

1 — непричастный автор (не присутствующий в повествуемой истории);

2 — непричастный очевидец;

- 3 — очевидец — протагонист;
- 4 — второстепенный персонаж;
- 5 — один из главных персонажей;
- 6 — главный герой (нарратор-протагонист).

Фиктивный читатель — следующая повествовательная инстанция. Это адресат фиктивного рассказа. Он также может быть эксплицированным или имплицитным. В первом случае его изображение осуществляется с помощью формул “любезный читатель”, “почтенный читатель” и так далее. Имплицитное изображение аналогично имплицитному изображению нарратора. Нарратор и фиктивный читатель находятся в сложных отношениях. Важным в этом смысле оказываются два акта, характеризующие эти отношения, — апелляция и ориентировка.

Апелляция — это чаще всего имплицитно выраженный призыв к адресату занять определенную позицию по отношению к нарратору, к его рассказу, к повествуемому миру или отдельным его персонажам. Апелляция уже сама по себе является способом обозначения присутствия адресата. Под ориентировкой же понимается такая установка нарратора на адресата, без которой не может существовать скольконибудь понятного сообщения. Ориентированность на адресата влияет на способ изложения и поэтому поддается реконструкции.

Выводы к первой главе

Таким образом, в качестве рабочей теории нарратологии мы принимаем концепцию Вольфа Шмида. Согласно ей, признаками повествовательного текста являются событийность, фикциональность и эстетичность. Кроме того, важным оказывается рассмотрение повествовательных инстанций, которые присутствуют в любом тексте. Среди них ключевыми для нас оказываются фиктивный нарратор и фиктивный читатель (в большей степени первый). Фиктивный нар-

ратор в свою очередь подразделяется на диегетического и недиегетического в соответствии с нарративным планом, в котором он функционирует. Такое деление нарратора призвано заменить традиционное вычленение повествовательных инстанций исходя из грамматической формы повествования.

Глава 2. Особенности повествования в военных статьях 1941-1945 гг.

Ильи Эренбурга

§1. Место военной публицистики в творчестве писателя

Если оценивать все написанное Эренбургом, исходя не из художественных и литературоведческих критериев, а беря за основу социальную значимость и общественный резонанс (один из ключевых факторов при разговоре о публицистике вообще), которые были характерны для его произведений, то статьи 1941-1945 годов, как представляется, будут находиться в центре его творческой жизни.

С самого начала войны Эренбург оказался включенным в число писателей, которые занимались не просто художественным творчеством, но и открытой пропагандой. В то же время нельзя сказать, что агитационное начало военной публицистики Эренбурга было навязано извне: “Пропагандистский корпус, включая журналистов, писателей и художников, встав, как и весь народ, на защиту Отечества, испытывал творческий подъем, стремился к откровенному и душевному слову, — пишет профессор СПбГУ Г.В. Жирков. — Тем более что ему пришлось обратиться ко всем лучшим качествам человека. До войны журналисты занимались политической и производственной пропагандой, носившей нередко искусственный характер и ставшей достаточно заезженной пластинкой советской печати”.³²

Среди имен, сравнимых с Эренбургом по силе воздействия на массы, называют К. Симонова, В. Гроссмана, А. Толстого, Н. Тихонова, М. Ланского и других. Всех этих писателей роднит появление в военных произведениях образа стойкого русского солдата, здоровое агита-

³² Жирков Г.В. Священная война в публицистике 1941-1945 гг. // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Тезисы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. — СПб, 2005. — С. 6.

ционно-патриотическое начало и отражение лучших качеств русского человека. Была и другая сторона военной публицистики. Например, редакция эмигрантской газеты “Возрождение” в начале приветствовала фашизм и воспринимала нападение Гитлера как возможность избавиться от большевиков. В радиоречи 22 июня 1941 года Д.С. Мережковский открыто заявил о поддержке сложившейся ситуации и выразил надежду на взаимное уничтожение большевизма и фашизма в ходе боевых действий. Однако это были единичные случаи. Как отмечает доцент Воронежского университета С.Н. Гладышева, в целом эмигрантская пресса находилась в “нужном” русле: “1940-е годы отмечены ростом патриотических настроений в русском Зарубежье. <...> Периодические издания, созданные в русском Зарубежье в военные и послевоенные годы, большое внимание уделяли борьбе русского народа с фашистской Германией. Решающая роль России в победе над фашизмом, героизм и патриотизм ее народа — центральные темы “Нового журнала”, журналов “Посев”, “Грани”, “Возрождение”, газеты “Русская мысль””.³³

Круг исследователей, занятых изучением военной публицистики Ильи Эренбурга и в целом его творчества не так велик. Можно назвать три главные фигуры: Б.Я. Фрезинский, В.В. Попов и А.И. Рубашкин. Каких-либо комплексных монографий, посвященных писателю, обнаружить не удалось. Основной массив информации составляют публикации в специализированных периодических изданиях, а также разнообразные комментарии и вступительные статьи к книгам Эренбурга.

Наиболее авторитетным ученым из перечисленных, на наш взгляд, является Б.Я. Фрезинский, имя которого и сейчас следует за новыми изданиями писателя. Сам ученый так описывает свою работу в этом

³³ Гладышева С.Н. Великая отечественная война в прессе эмиграции // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Тезисы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. — СПб, 2005. — С. 8.

направлении: “Первую книгу Эренбурга я прочел в 1953 году (мне было 12 лет); это был толстенный роман “Буря”, увлекший меня широкой панорамой событий предвоенных и военных лет — среди его героев были французы, русские, немцы, евреи; действие происходило в Париже, Москве, Киеве и т.д. С тех пор я не пропускал ни одной эренбурговской строчки в газетах и журналах и прочел довольно много его ранних книг. В СССР в годы оттепели Эренбург был кумиром интеллигенции; хорошо помню, как уважительно относились к моему увлечению окружавшие меня люди. В 1967 году Эренбурга не стало. С той поры началось моё уже совершенно целенаправленное и интенсивное собирание и осмысление всего, что связано с его жизнью и деятельностью — книги, журналы, газеты, письма, рукописи, афиши, фотографии, записи воспоминаний людей, встречавшихся с писателем; разумеется, меня интересовали и суждения критики об Эренбурге, все факты, составлявшие хронику его жизни и работы”.³⁴

Фрезинский в своем предисловии к последнему изданию военной публицистики Эренбурга следующим образом позиционирует его статьи в контексте всего творчества писателя: “Книга представляет читателю тексты, беспрецедентные по воздействию на читателя тех лет, вызывавшие двойной эффект по обе стороны фронта: ярость красноармейцев к врагу и ненависть фашистов к Эренбургу <...> Это статьи <...> — несомненные историко-литературный феномен”.³⁵

Если говорить об А.И. Рубашкине, то место военной публицистики в творчестве писателя он определяет следующим образом: “Военная тема творчества Эренбурга — не просто один из этапов его работы, период особый. Как-то автор этих строк заметил, что военные статьи Эренбурга, даже если он ничего кроме них, не написал бы, обеспечили ему место в истории нашей культуры. В подобном допущении ви-

³⁴ Шалит Ш. Письма Ильи Эренбурга (Интервью с Борисом Фрезинским) // <http://www.vestnik.com/issues/2004/0818/win/shalit.htm>

³⁵ Фрезинский Б.Я. Помнить! // Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004.

ден лишь один просчет: такого быть не могло. Эренбург потому и стал выдающимся публицистом войны, что его подготовила к этому вся прежняя работа, вся прошлая жизнь”.³⁶

Нелитературоведческий материал об Эренбурге гораздо обширнее. Он включает в себя огромную переписку писателя со всеми ведущими литераторами его времени. Это переписка и с обычными людьми — солдатами, тыловыми работниками. Это и его письма к Молотову, Су-слову, Сталину. Это и высказывания об Эренбурге известных персон, в том числе министра фашистской пропаганды Геббельса.

Точное число статей, которые написал Эренбург за 1941-1945 годы до сих пор не установлено. В послевоенное время считалось, что им было опубликовано около 400 статей. В 60-е годы счет пошел на тысячу, а чуть позднее, после подсчета зарубежных публикаций, выяснилось другое число — 1300. В настоящее время большинство исследователей с уверенностью говорят о более чем 1500 статей. При этом приблизительность подсчетов связывается с трудностью изучения всей фронтовой печати и зарубежных источников.

§2. Соотношение художественности и публицистичности в военных статьях Ильи Эренбурга

“Нельзя провести четкой границы между журналистской и писательской деятельностью Эренбурга”.³⁷ “Он не только газетный работник, умеющий собирать в роман чужие мысли, но и почти художник, чувствующий противоречия старой гуманной культуры и нового мира, который строится машиной”.³⁸ Эти слова как нельзя лучше отражают специфику военной публицистики писателя. Разграничим вначале понятия художественности и публицистичности.

³⁶ Рубашкин А.И. Эренбург на войне. // Вопросы литературы. — 1985. — №2. — С. 31-32.

³⁷ Казак В. Лексикон русской литературы XX века. — М., 1996. — С. 486.

³⁸ Шкловский В.Б. Зоо, или письма не о любви // Шкловский В.Б. Жили-были. — М., 1964. — С. 194.

В журналистике, как правило, выделяется три вида публицистики: информационная, аналитическая и художественная. Разграничение этих видов хорошо представлено в монографии Е.П. Прохорова “Публицист и действительность”. Основное внимание он уделяет противопоставлению публицистики информационной и публицистики художественной. В частности, говоря о первой, ученый пишет, что ее предметом является “какая-то ситуация современности”. Однако ситуация эта ограничивается как в пространстве, так и во времени. Автор такой публицистики не ставит своей целью показать связи между явлениями, дать какой-то анализ ситуации или подробно описать характеры фигурантов материала: “Отличительные <...> черты <...> в событийной информации состоят в том, что ситуация рассматривается одномоментно, то есть как простейшее, элементарно фиксируемое *событие*”.³⁹

В художественной публицистике все наоборот: “Художественная публицистика при своем обращении к ситуациям современности акцентирует внимание именно на типических для современности социальных характерах”⁴⁰, — пишет исследователь. Различия очевидны.

Доказать художественность публицистики Ильи Эренбурга, исходя из теории Прохорова, несложно. Достаточно открыть его (Эренбурга) книгу на произвольной странице. Вот, например, начало статьи с заглавием “28 января 1943 года”: “На юге наши части осуществляют сложные операции. Немцы попадают в клещи, в кольцо”.⁴¹ Эти слова, пожалуй, единственное, что остается от публицистики информационной. Да и их довольно сложно определить, как точное указание на время, место и характер событий. Далее сразу следует проникновение в суть происходящего: “История двадцати двух дивизий неприятеля, которые дошли до Волги, думая, что они дошли до победы, достаточ-

³⁹ Прохоров Е.П. Публицист и действительность. — М., 1973. — С. 291.

⁴⁰ Там же. — С. 300.

⁴¹ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 361.

но поучительна”.⁴² Глубокий анализ явлений и исследование их причин — все это есть в каждой статье Эренбурга.

Несколько иное понимание соотношения публицистичности и художественности дает нам М.С. Черепанов, который иначе расставляет акценты: “Говоря о публицистичности, мы, во-первых, имеем в виду наличие в произведении любого рода — научном, художественном — одного или нескольких элементов публицистики, выраженных с большей или меньшей степенью определенности, мы имеем в виду прежде всего рассмотрение *политического аспекта проблемы, применительно к насущным задачам общества*”.⁴³ Далее этот исследователь идет вслед за предыдущим: “Говоря о публицистичности, мы имеем в виду <...> наличие емких выводов и обобщений, которые нередко оказываются значительно шире фактического основания...”⁴⁴

Оба ученых указывают и на еще одну важную особенность художественной публицистики. Так, Е.П. Прохоров пишет: “Естественно, что для всех ее жанров будет характерна очерковость, как, например, для событийной публицистики — репортажность”.⁴⁵ Что понимается под словом “очерк”, не очень понятно до сих пор. Сам Прохоров ссылается на Максима Горького и говорит, что исходить следует из его определений очерка. Горький же дает целых пять дефиниций этого жанра:

1. Общий обзор научного характера типа “Очерков по истории культуры”. Это — внепублицистическое значение термина;
2. Обзорение публицистического характера, дающее сжатую картину многостороннего явления, требующего также затем подробного рассмотрения каждой стороны;
3. Характеристика живо, интересно написанной статьи. “На мой взгляд, этот очерк — приятная новость; новое в нем — удач-

⁴² Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 361.

⁴³ Черепанов М.С. Проблемы теории публицистики. — М., 1973. — С. 241. (*курсив мой* — А.Н.)

⁴⁴ Там же. — С. 241.

⁴⁵ Прохоров Е.П. Публицист и действительность. — М., 1973. — С. 300.

ная попытка рассказать о превращениях вещества, не вульгаризуя эти процессы, — рассказать понятно, красиво и немножко “романтично”;⁴⁶

4. Вообще публицистика как литература, выполняющая социально-педагогическую миссию и “удачная форма” “познания своей страны”;
5. Очерк в прямом и точном значении этого термина как художественно-публицистическое произведение, предметом которого является социальный характер. На этом основании Горький утверждает, что “очерк приближается к рассказу и часто неотделим от рассказа”.⁴⁷

Черепухов четкого определения очерка не дает, однако пытается описательно обозначить его признаки: “Как свидетельствует вековая литературная практика, очерк возник и развивается на стыке художественной литературы и публицистики. <...> Правда такова, что публицистика в очерке не подчинена задаче эстетического отражения, она не только равноправна с художественным элементом, но и составляет в произведении органическое начало, основу идейного замысла. Образ и понятие выступают в очерковой структуре слиянно, решая публицистическую задачу. Образ в очерке — элемент активный. Как и публицистическое обобщение, он принимает участие в исследовании жизни, ее конфликтов, противоречий, процессов становления личности и так далее”.⁴⁸

Несмотря на размытость всех представленных выше определений можно с уверенностью сказать, что очерк — периферийный жанр между художественной литературой как таковой и художественной публицистикой, которая лишь тяготеет к литературе, но литературой не является. В нарратологической парадигме это выражается со всей от-

⁴⁶ Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах. — Т. 25. — М., 1970. — С. 440.

⁴⁷ Горький М. “Учиться надобно у мастеров” // Вопросы литературы. — 1964. — №2. — С. 98.

⁴⁸ Черепухов М.С. Проблемы теории публицистики. — М., 1973. — С. 245.

четливостью у В. Шмида, который говорит о том, что очерк — периферийный жанр между полноценнособытийными и неполноценнособытийными жанрами. Не вдаваясь в подробности нарратологической классификации жанров по признаку событийности, остановимся непосредственно на очерке и попытаемся понять, каким образом структуральная нарратология может помочь прояснить его место в системе публицистических жанров на примере очерков Ильи Эренбурга.

Само определение очерка у Шмида не дается. Он указывает лишь на периферийный характер этого жанра и говорит о том, что очерк может обладать некоторыми признаками отсутствия событийности, в частности, наличием некоторой описательности. Чтобы понять, насколько событийными являются очерки Эренбурга, стоит взять несколько типичных примеров и посмотреть, насколько хорошо в них “просматриваются” критерии событийности.

1. Релевантность. Внутритекстовая аксиоматика такова, что количество релевантных событий очень велико. Автор зачастую повышает значимость события за счет детального описания предыдущих состояний. Скажем, очерк “25 сентября 1941 года”: “Киев звали “матерью русских городов”. Это — колыбель нашей культуры. Когда предки гитлеровцев еще бродили в лесах, кутаясь в звериные шкуры, по всему миру гремела слава Киева. В Киеве родились понятия права. В Киеве расцвело изумительное искусство — язык Эллады дошел до славян, его не смогла исказить Византия. Теперь гитлеровские выскочки, самозванцы топчут древние камни. По городу Ярослава Мудрого шатаются пьяные эсэсовцы. В школах Киева стоят жеребцы-ефрейторы. В музеях Киева кутят погромщики”.⁴⁹ Два состояния — Россия (город, село, любая другая территориальная единица) до нашествия немцев и после него — является,

⁴⁹ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 102.

пожалуй, одной из самых частотных оппозиций в военной публицистике Эренбурга. Пересечение этой грани всегда образует событие. Последнее может слагаться из множества микрособытий. Как, например, в приведенном отрывке макрособытие “немцы вошли в Киев” складывается из нескольких микрособытий: “самозванцы топчут древние камни”, “шатаются пьяные эсэсовцы”, “стоят жеребцы-ефрейторы”, “кутят погромщики”. Самое замечательное, что событие может рождаться из двух *описательных* планов, то есть априори несобытийных семантических полей. Смена одного описания другим описанием является зачастую кардинальным изменением в фиктивном мире и, следовательно, рождает событие.

2. Непредсказуемость. Даже если строго следовать теории Шмида и учитывать, что непредсказуемость важна не с точки зрения читателя, а с точки зрения “протагонистов”, то все равно с этим критерием будут некоторые проблемы. Часть событий, несомненно, отвечает ему. Вот, скажем, статья, написанная 22 июня 1941 года “В первый день”: “С негодованием, с гневом узнали мы о разбойном нападении германских фашистов на наши советские города”.⁵⁰ Понятно, что непредсказуемость события “началась война” здесь не ставится под сомнение. Однако вот другой очерк “12 ноября 1941 года”: “На одной из станций центральной России я видел беженцев из Западной Украины. Среди них был старик еврей с большой белой бородой и голубыми глазами. Он молча сидел среди узлов и женщин, похожий на библейского пророка. Вдруг он встал, его глаза потемнели, длинные ногти впились в ладонь. Одна из женщин тихо сказала: “Он вспомнил”... Старик вспомнил, как в Виннице немецкий офицер убил четырехмесячного младен-

⁵⁰ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 102.

ца, ударив его головой о чугунную плиту”.⁵¹ Конечно, событие оказывается релевантным для фиктивного мира, но является ли оно непредсказуемым? Протагонист, очевидно, заранее знает признаки наступления состояния воспоминания и имеет некий предыдущий опыт наблюдения за ним. Что дает нам право говорить не только о том, что событие в данном случае является предсказуемым (речь идет об ожиданиях протагонистов), но и том, что оно является повторяющимся в фиктивном мире. Предсказуемые события довольно часто встречаются у Эренбурга, в частности, в случае рассказа о каких-либо боях: в таких ситуациях боец, как правило, знает о своей непобедимости и способен предсказывать, допустим, событие взятия в плен врага или его убийства.

3. Консекутивность. Этот критерий подразумевает анализ последствий события в мышлении и действиях субъекта. Если взять за основу, что одним из ключевых субъектов очерков Эренбурга является собирательный образ народа (который, конечно, постоянно воплощается в его конкретных представителей), то никуда не деться от уже упомянутой оппозиции между началом боевых действий и всем последующим временем. В этом смысле событие начала войны влечет очень серьезные последствия в первую очередь в мышлении, а затем и в действиях протагонистов. Так, в очерке “Солнцеворот” называется ключевое событие — нападение немцев в самую короткую ночь в году — и затем даются его последствия: “Немцы напали исподтишка, прилетели на яркие огни городов, ползли, как гады в нескошенной траве, переплывая пограничные реки, убивали безоружных жителей <...> Мы выросли на сто лет. Ничто так не возвышает народ, как большое испытание. Нашу

⁵¹ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 136.

верность проверили каленым железом. Нашу гордость испытывали танками и бомбами. Мы выкорчевали из сердец беспечность. Мы выжгли малодушие. Легко мы расстались с уютом и покоем”.⁵² Показательно, что в этом случае, как и во многих других, точка зрения нарратора совпадает с точкой зрения персонажей, что подчеркивается употреблением местоимения “мы”. Понятно, что такое отождествление сделано во многом исходя из личной позиции Эренбурга.

4. Необратимость. Если привести в пример процитированный выше отрывок, то не придется доказывать необратимость изменений в ментальной сфере субъекта. С другой стороны, этот критерий событийности не соблюдается в том случае, когда нарратор сам указывает нам на временный характер изменения: “Нелегко будет его [немца] добить. Но теперь даже дураки видят, что мы его добьем”.⁵³ Таких случаев достаточно много, и все они связаны с внутритекстовым мифом о непобедимости русской армии.
5. Неповторяемость. С этим критерием не возникает особых проблем при анализе отдельных текстов, однако о его полном соблюдении довольно сложно говорить, если мы возьмем весь корпус текстов сразу. Эренбург очень часто дает нам примеры повторяющихся событий. Среди основных можно назвать, например, такие, как “русский солдат берет в плен немца”, “русский солдат убивает N врагов”, “враг разрушает территорию” и так далее. Событийность может снижаться и внутри одного очерка — в том случае, когда нарратор предлагает нам несколько однотипных ситуаций, в которых меняются, например, имена героев и незначительно варьируются их действия.

⁵² Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 164.

⁵³ Там же. — С. 162.

Таким образом, исходя из представленных данных, несложно сделать вывод о том, что говорить о полноценной событийности в публицистике Эренбурга довольно сложно. Однако нельзя сказать и того, что его тексты являются несобытийными вовсе. В данном случае есть и еще один фактор, который влияет на реализацию категории событийности, — мифологизация фиктивного мира.

§3. Мифологичность публицистики Эренбурга

М.С. Черепухов верно отмечает задачи публицистики советского времени: “Предмет публицистики составляет политическое познание действительности в агитационно-пропагандистских целях. Это познание действительности, непрерывно предаваемое гласности через газету, радио, ТВ служит приведению в соответствие субъективного фактора с объективными возможностями общества, достижению максимальной эффективности деятельности человека, группы, самых широких общностей. <...> Функции публицистики есть ее цель в действии, в процессе реализации интереса. Агитация, пропаганда средствами публицистики имеют своим прямым следствием воздействие на процесс организации сознания масс, их чувств, воли, социального поведения. Важнейшая функция публицистики — формирование общественного мнения”.⁵⁴

Такое понимание публицистики к моменту начала войны уже во многом было сформировано. У истоков его стояла ленинская идея использования культуры в качестве “служанки политики”. “У “общепролетарского”, “общепартийного” дела, по замыслу его руководителей, должна быть одна “литературная часть партийного дела пролетариата”, а не две или три, — пишет исследователь И.В. Кондаков. — Сама идея “многообразия” казалась ущербной, свидетельство-

⁵⁴ Черепухов М.С. Проблемы теории публицистики. — М., 1973. — С. 264.

вала о недостаточном “переваривании” политического опыта деятелями культуры, о недостаточной их политической организованности и сплоченности”.⁵⁵

В дальнейшем, в сталинское время, существенных изменений по этим позициям не происходит. Система политических координат четко задается писателям и публицистам руководящим “органом”. Исследователи склонны выделять наборы специфических идеологических штампов, которые были свойственны текстам той эпохи. Так, А.А. Ворожбитова считает, что “замечательным материалом для лингвориторической интерпретации тоталитарного стиля коммуникативной деятельности в ситуации идеологического конфликта выступает опубликованная в эпоху гласности разгромная речь И.В. Сталина по поводу киноповести А.П. Довженко “Украина в огне” на заседании Политбюро ВКП(б) 31 января 1944 г.”.⁵⁶ Исследовательница устанавливает ценностную шкалу, которая характерна для речи Сталина: “Этимонную аксиоматику речи Сталина образуют постулаты и догмы марксистско-ленинской доктрины, в системе координат которых разворачивается ментальное пространство советского дискурса. <...> Высшими инстанциями, относительно которых строится вся иерархия ценностных суждений, при этом выступают специфически советские культурные концепты: *Ленин; ленинизм; большевистская партия; советская власть; советское правительство*”⁵⁷.

Интересно то, что Эренбург в своих повестях, пожалуй, менее всего следует перечисленным ценностным формулам. В то же время идеологически он формирует позицию, вполне совпадающую с официальной. Довольно сложно отделить в его публикациях патриотический пафос, который, как уже было сказано, являлся внутренним убежде-

⁵⁵ Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры: Учеб. пособие. — М., 1997. — С. 562.

⁵⁶ Ворожбитова А.А. Тоталитарный дискурс советского периода: опыт лингвориторической интерпретации // Текст. Узоры ковра. Сб. статей научно-методического семинара “TEXTUS”. — Вып. 4. — Ч.2. Общие проблемы исследования текста. — СПб-Ставрополь, 1999. — С. 126.

⁵⁷ Там же. — С. 127.

нием писателя, и агитационно-пропагандистское начало, смысл которого сводился к навязыванию читателю определенных стереотипов. Не секрет, что помимо прочих задач Эренбург ставил своей целью также атаку на немецкую пропаганду и пытался дискредитировать немецкую печать, что подтверждается многочисленными цитатами из вражеских газет, которые можно встретить в текстах. Такая авторская установка вполне закономерна, если учесть, что война шла не только на фронте, но на бумаге. Гитлеровское Министерство пропаганды делало все, чтобы принизить значение Эренбурга и пыталось формировать свою агитационную концепцию.

Таким образом, складывался набор противопоставленных друг другу мифологических систем. Среди мифов немецкой пропаганды корреспондент ИА “Интерфакс” Д.В. Осинская выделяет несколько ключевых:

1. Идея похода на СССР как “крестовой войны”, призванной ликвидировать большевистскую угрозу во имя священных ценностей германской империи. Последняя выступала как долгожданный освободитель поработенных народов;
2. Миф о национальном возрождении, который ярко выразился в листовках следующего содержания: “Народы СССР, измученные и угнетенные, смотря на Москву взглядами, полными ненависти”. Рейх вел осознанную политику помощи малым народам при условии, что и они будут поддерживать инициативы немцев. Оккупационный режим в рамках этого мифа воспринимался как базис для счастья и спокойствия;
3. Идея порядка и кропотливого труда на благо Третьего рейха. Это миф связан с предыдущим и предполагает то, что завоеванные народы должны для своего же блага работать на новую империю;
4. “...миф, в котором самый главный человек в СССР, отец на-

родов, предстает как грязный убийца, палач, поджигатель, насильник”.⁵⁸ Разрушаемый немецкой пропагандой образ Сталина должен был сломить в сознании русский все ценностные ориентиры: “...ряд пропагандистских разработок рейха превращал Сталина в главного виновника и инициатора войны. Тогда же появился тезис о том, что именно Советский Союз первым начал войну против Германии”.⁵⁹

Не представляет большого труда найти опровержение всех этих ключевых немецких мифов в публикациях Эренбурга. Однако последний не только боролся с ложными мифами, но и создавал свои собственные. Если вернуться к нарратологической интерпретации его текстов, то это порождает целый ряд проблем с реализацией категории событийности. Ведь миф — мертвая конструкция, события в которой если и происходят, то в довольно странной форме, — циклически. В частности, возникают вопросы с такими условиями событийности, как непредсказуемость и неповторяемость. Во множестве ситуаций, которые имеют место в фиктивном мире войны, герой может как предсказать, так и повторить какие-либо действия. Такие установки в его ментальном пространстве сделаны осознанно. Достаточно вспомнить наиболее типичные ситуации и реакцию на них со стороны героев: попал в окружение — с честью выбрался, попал в плен — убежал, убили родных — пошел на войну, убил врага — испытывает радость, пережил день — осознал свою роль и так далее. Особых вариаций в представленных случаях не наблюдается, и это вполне естественно, если учесть установки писателя.

В связи с этим нельзя говорить и о полной фактуальности художественного мира Эренбурга: используемые им факты, как правило, су-

⁵⁸ Осинская Д.В. Мифы немецкой пропаганды // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Тезисы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. — СПб, 2005. — С. 18.

⁵⁹ Там же.

ственно преломляются и искажаются в тексте с учетом агитационных моментов. Следовательно, его художественный мир является в большей мере фиктивным (вымышленным), нежели фактуальным (основанным на реальном положении дел), и это можно рассматривать как один из признаков приоритета художественности перед публицистичностью.

§4. Повествовательные инстанции в публицистике Эренбурга

С точки зрения функционирования повествовательных инстанций наиболее интересным будет обратить внимание на фиктивного автора. Нам кажется, что в большинстве очерков целесообразно квалифицировать его как диегетического нарратора, который выступает в основном как непричастный очевидец или же очевидец-протагонист (типы 2 и 3 в классификации Шмида). Скажем, в очерке “6 апреля 1942 года” можно найти такой пример: “Я знал Москву тихой и сонной. Москву моего детства, с конками, с бубенчиками троек, с мечтательными студентами в пивных, которые цитировали Ибсена и Метерлинка. Я знал Москву первых лет революции, романтическую и нищую. Люди шли по мостовой, тащили за собой салазки. Не было трамваев, не было дров, не было хлеба. А над снежными сугробами горело из ярких электрических лампочек три слова: “Дети — цветы жизни”. Я знал Москву стройки, когда дома передвигались, когда весь город пахнул штукатуркой, когда путешествовали улицы — придешь через неделю и не узнаешь площади, где прожил годы. Теперь я живу в суровой военной Москве”.⁶⁰

Четкое разграничение повествовательных инстанций нарратора и непосредственно персонажей затруднено тем, что зачастую они оказываются слиянными в едином “мы”. Так происходит, например, в

статье “28 января 1943 года”: “Мы прорвали блокаду. Мы должны отбросить врага, избавить Ленинград от немецких снарядов. Нам некогда радоваться, мы должны воевать”.⁶¹ Или в очерке “Фронт народов”: “Мы не станем рассказывать немцам, сколько военного снаряжения нам доставили и доставят союзники. Наше дело убивать немцев — все равно как: на наших истребителях или на американских, в наших танках или в английских”.⁶²

Такая ситуация находит свое объяснение в том, что нарратор выступает с позиций героев повествования и сливается с их точкой зрения. С последним явлением связано и частое апеллирование к адресатам статей с целью внедрения в их сознание определенных идеологических стереотипов. Такова ситуация, к примеру, во многих очерках, которые обращены к союзническим силам или отдельным иностранцам (такие очерки зачастую являются и не очерками вовсе, а классическими письмами). Примеры апелляций можно найти, допустим, в публикации “15 сентября 1942 года (письмо чилийскому поэту Пабло Неруде”: “Дорогой Пабло Неруда!”, “Я обращаюсь к Вам, Пабло Неруда, прекрасный поэт далекой Америки”, “Что вам эта война?” и так далее. Нередки и призывы к русским солдатам: “Друг, взглядишь в ночную темноту — тебя ждет победа”, “Вперед, товарищи гвардейцы!”, “Вперед, друзья, — к победе, к счастью, к жизни!”.

Если исходить из того, что сам факт апелляции указывает на “целевую аудиторию”, то в качестве последней можно назвать русский воюющий народ. В данном случае фактический получатель сообщения и его адресат совпадали. Однако, вероятно, в качестве имплицитного адресата конкретный автор учитывал и другую сторону — узкую часть немецких читателей. Это подтверждается наличием не столь частых, но тем не менее имеющих место апелляций к руководителям

⁶⁰ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 201-202.

⁶¹ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 363.

⁶² Там же. — С. 141-142.

немецкого нашествия. Так, в очерке “Обер-могильщик” (само название уже указывает на вполне определенную фигуру) мы встречаем апелляции, которые хотя и не являются непосредственным обращением (имеется в виду грамматическая звательная форма), однако по своей сути явно нацелены на вполне конкретного адресата: “Гитлер хотел блефовать, шантажировать, воевать не воюя, отбирать страны угрозами. Он дорвался до войны <...> Гитлер хотел воевать так, что вся тяжесть войны падала на его противников <...> Гитлер хотел завоевать Англию. Он изучал план Лондона. Он выбрал площадь для большого парада <...> Гитлер хотел покорить мир. Он строил “карманные крейсера” и подводные лодки <...> Гитлер хотел договориться с завоеванными народами”.⁶³ Такие нападки в свое время естественно привели к тому, что министр немецкой пропаганды Геббельс сказал, что Эренбург будет первым, кого публично повесят после победы фашистов.

Выводы ко второй главе

Основу военной публицистики Эренбурга составляют очерки — жанр, который лежит на грани полноценной событийности и неполноценной событийности (художественности и публицистичности в классической терминологии). На материале корпуса текстов становится понятно, что часть условий событийности соблюдается в большинстве случаев, однако существует и часть признаков, которые четко не прослеживаются. Одной из причин такого положения является повышенная мифологичность текстов, которая стала следствием сложившегося в рассматриваемую эпоху тоталитарного дискурса. Она же определяет апеллятивный характер статей и установку на формирование определенной идеологической позиции. В связи с этим фиктивный автор предстает перед нами как инстанция, находящаяся на точке зрения

⁶³ Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 137-138.

самых героев и выступающая по большей части как свидетель событий.

Глава 3. Особенности повествования в повести «Оттепель»

§1. Реализация категории событийности

Реализация категорий публицистичности и художественности в повести «Оттепель» идет сходным по сравнению с военными статьями образом. В силу своей низкой художественности повесть оказывается на периферии между публицистикой и полноценной литературой. Говорить в этой ситуации о полноценной событийности довольно сложно, однако и к периферийным текстам повесть не отнесешь. Скорее всего, корректно будет охарактеризовать текст как «тяготеющий к художественности». В самих критериях событийности есть некоторые «новинки».

1. Релевантность. Меняется сам тип событий. Если в очерках для героев оказывались значимыми в основном события внешнего характера (чаще всего это боевые действия), то в «Оттепели» внимание переключено на ментальную сферу персонажей и, следовательно, события их внутреннего мира. Большинство внешних событий переводится во внутренние и является не более чем поводом для размышлений протагонистов. Так, например, развод с мужем порождает для Лены целую серию переживаний, которые связаны как с ее собственной судьбой, так и с ее матерью и потенциальным женихом. Эренбург дает нам целую галерею героев, число которых для повести не характерно. При этом все герои представлены по одной общей схеме: внешнее событие — внутреннее событие — ретроспекция всех событий героя до этого события (возврат в прошлое) — новые события. Для всех предписано примерно одинаковое количество событий. При этом события разворачиваются в двух планах: производственная жизнь и личная. Эренбург пи-

сал текст в эпоху производственных романов, в которых статус производственных событий оказывался неимоверно выше статуса событий личных. В “Оттепели” все иначе: статус событий производственных и личных — один. Скорее всего, это целенаправленная авторская “задумка”, осознанное нарушение сложившихся канонов и обращение к простому человеку в его личной значимости. В военных очерках тоже даются примеры из личной жизни протагонистов, но там военная жизнь и личная каждый раз оказываются совершенно неразделимыми, что объясняется довольно четкими идеологическими установками.

2. Непредсказуемость. Реализация этого условия задана общим духом “оттепели”. Непредсказуемо в первую очередь главное событие — уход старого директора и начало новой жизни: “Уезжая, Журавлев сказал Егорову, что пробудет в Москве день или два, — время горячее, ведь к Первому мая обязались выпустить новую модель. Однако прошла неделя, а Журавлев не возвращался. Потом Егорову позвонили из главка, сказали, что назначен новый директор, Голованов, он приедет в середине апреля”.⁶⁴ Непредсказуемость в данном случае целесообразно подразделить на внешнюю и внутреннюю. О первой можно сказать то, что такая непредсказуемость есть непредсказуемость внешних событий, то есть событий в «физическом» фиктивном мире. От нее отличается непредсказуемость внутренняя, которая связана с ментальным пространством героев. Довольно часто встречаются ситуации, когда для героев оказываются одновременно непредсказуемыми как внешние события, так и дальнейшее состояние сознания протагонистов.
3. Консекутивность. Изменения в мышлении и действиях персонажей после определенных событий очень важны. Они влекут

⁶⁴ Эренбург И.Г. Оттепель. // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965. — С. 108.

за собой новые событийные ряды. Взять, например, уход Лены от Журавлева, который повлек серьезные изменения для обоих персонажей: первый уезжает, а второй не менее кардинальным образом меняет свою жизнь и все поведение. Не менее интересна ситуация со слухами, которые возникли вокруг Семенова: их появление меняет образ мышления целого ряда героев и создает принципиально иную этическую ситуацию в фиктивном мире.

4. Необратимость. Данное условие задано всем ходом повествования и является одной из установок протагонистов: они надеются на необратимость произошедших событий: “Соня долго стояла в коридоре. Она еще жила тем, что только что оставила. Сказал, что приедет... Если это серьезно, пусть приезжает. Отец правильно говорил: забываешь то, что нужно забыть. Может быть, Савченко через месяц меня забудет. Я должна ему написать, что если он действительно собирается приехать, то не раньше лета. Но если я ему напишу, он приедет. Лучше ничего не решать — все решится само собой... А снег уже серый, да и пора — скоро апрель... Я думаю, что в Пензе все будет хорошо...”⁶⁵ Оттепель — не только необратимое явление, но и предрасположенное. Оно задано даже природными циклами: все повествование обозначено зимним периодом, лишь в конце наступает оттепель. Сама эта мифологема, именно как нечто необратимое и должное осуществиться, продолжает жить и сейчас: взять, допустим, прямые параллели между хрущевской оттепелью и перестройкой 1990-х годов.
5. Неповторяемость. В отличие от военных очерков здесь нет повторяющихся событий. Повторяемость выражается только в

⁶⁵ Эренбург И.Г. Оттепель. // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965. — С. 115.

том, что каждый герой имеет одну и ту же схему жизненного пути. Они все показаны одинаково: детство — производство — любовь. В советских традициях показан контраст положительных и отрицательных героев с победой первых. Однако общая схожая схема развития характеров не является фактором повторяемости событий в случае каждого отдельного героя. Следует обратить внимание и на то, что в тексте существует как бы мнимая повторяемость событий. Дело врачей возникает дважды, история с отчимом Коротеева также как бы повторяется: один и тот же сюжет получает развитие в разные временные периоды (своеобразное «зеркало»). Однако события в эти периоды будут разными, как разными будут и последствия, которые они влекут.

Таким образом, текст имеет тенденцию к полноценной событийности и реализует куда больше ее условий, нежели военная публицистика. Такая ситуация во многом обусловлена разными адресатами текстов и тем, что в случае повести идеологическая установка оказывается все же существенно ослабленной.

§2. Мифологичность повести

Степень мифологичности повести по сравнению с военной публицистикой установить довольно трудно. Текст создавался в принципиально иное время и имел другие установки. Если в случае военных очерков мы говорили о тоталитарном дискурсе и откровенном агитационном начале, то повесть “Оттепель”, написанная через несколько месяцев после смерти “вождя всех народов”, гораздо более свободна от подобных идеологических установок. Более того, “Оттепель” в какой-то мере стремится разрушить традиционные каноны, согласно которым строилась советская литература вообще и советская повесть в частности. Эренбург впервые после сталинских времен заговорил о

“запретных” темах. Чего стоит только упоминание в произведении “дела врачей”, за одну мысль о котором еще несколько лет назад могли применить самые жестокие меры. Вот одна из показательных сцен: “Заболела Шурочка. Лена хотела привезти из города детского врача Филимонова, оказалось, что он болен. Лена очень волновалась: почему-то ей казалось, что у девочки воспаление легких. Она позвонила мужу на работу. Журавлев посоветовал: “Пошли в нашу больницу за Шерер”. Вера Григорьевна, осмотрев девочку, сказала: “Обыкновенный грипп, в легких ничего нет”. Лена обрадовалась, но была в таком смятении, что высказала свои мысли вслух: “А вы не ошибаетесь? Она как-то странно дышит”. Вера Григорьевна как-то неожиданно вскипела: “Если вы мне не доверяете, зачем вы меня позвали?” <...> С того же вечера в Лене родилось подозрение к мужу. Он пришел домой поздно, усталый, голодный, спросил, как Шурочка; Лена начала рассказывать про Веру Григорьевну. <...> Иван Васильевич примирительно сказал: “Чего ты расстраиваешься? Я ведь тебе сам сказал, чтобы ты позвала Шерер. Ничего я против нее не имею, говорят, она хороший врач. А чересчур доверять им нельзя, это бесспорно””.⁶⁶

Конечно, уже нет речи и о пропагандистском начале: в данном случае оно просто не находит себе места, ибо писатель стремится не наставить народы на “путь истинный”, а представить новую модель развития личности, которая могла бы быть органично вмонтирована в обновленный политический строй. Концепция развития, которую предлагает нам Эренбург, и является новым мифом, на основе которого, по авторской мысли, возможно построить новое государство с новыми людьми. Ключевой в этой парадигме становится мифологема “оттепель”. Именно она является своеобразной межой между миром старым и миром новым. Инициация обновленной реальности в фиктивном художественном мире замаскирована под казалось бы частное

⁶⁶ Эренбург И.Г. Оттепель. // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965. — С. 21-22.

событие — отставку директора завода. Однако смысл “оттепели” как раз и заключается в коренном изменении действительности и невозможности возврата назад, что и олицетворяет собой приведенный выше случай. Повесть заканчивается именно в таком духе: “Они поспешно входят в подъезд. Здесь еще холодно: застоялась зима. Темно как! Не видно даже, где начинается лестница. Но они не чувствуют, что здесь холодно. Лена откинула назад голову, в темноте просвечивают зеленые туманные глаза. Коротеев ее целует. А с улицы доносятся голоса детей, гудки машин, шум весеннего дня”.⁶⁷

Само слово “оттепель” прожило, пожалуй, дольше, чем повесть Эренбурга. Если последнюю вспомнит далеко не каждый, то название периода правления Н.С. Хрущева (своеобразный код, который дал Эренбург) извлечь из памяти не составит особого труда.

В каком-то смысле, наверное, возможно выстроить оппозицию мифологических систем, наподобие той, с которой приходилось иметь дело при разговоре о военной публицистике писателя. Если в последнем случае речь шла о двух противоборствующих началах: немецкой и русской пропаганде со своими мифологическими комплексами, то при анализе “Оттепели” можно аналогичным образом противопоставить старые сталинские мифы и новые мифы, творимые самим Эренбургом. Однако разрушение сталинских пережитков идет не так активно: писатель не стремится всеми доступными способами дискредитировать их (может быть именно потому и не получается полноценной художественности?), а просто предлагает альтернативные решения.

Эренбург очень мало берет из реальной жизни. Вследствие чего говорить о фактуальности повести затруднительно. Какие-то “сигналы” из исторической действительности, безусловно, можно найти в художественном мире, однако их число не столь велико. Это — полноцен-

⁶⁷ Эренбург И.Г. Оттепель. // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965. — С. 128.

ный фиктивный мир, который однако претендует на какое-то управление миром реальным (что, собственно, и произошло).

Новый миф “оттепели” гибче и адекватнее, нежели мифы военной пропаганды, которые, в принципе, можно было свести к банальному набору лозунгов. В связи с этим и нарративные признаки в нем усиливаются (хотя спорный вопрос, усиливается ли в связи с этим художественность). Так, необратимость, неповторяемость и непредсказуемость становятся принципиальными факторами изменений в фиктивном мире. Персонажи сами возводят их в ранг высших ценностей, отрицая старый мир и надеясь на то, что повторения не будет, возврата назад нет.

Новый миф пока что не застывает. Он — лишь первый шаг к новому миропониманию. Он еще не оброс стереотипами и “инфраструктурой” лозунгов, скорее он — символ обновления, инициации другой реальности. Именно это и оказалось ценным в повести. При общих слабых художественных показателях “Оттепель”, тем не менее, была востребована как текст, из которого можно было почерпнуть понимание новой эпохи. Как текст, оказавший влияние даже не столько на словесное искусство, сколько на общую социально-политическую ситуацию в стране.

§3. Повествовательные инстанции в повести

По сравнению с военной публицистикой, где мы могли с полной уверенностью говорить о диегетическом нарраторе, “Оттепель” существенно отличается конфигурацией повествовательных инстанций. Нарратор в ней, как нам представляется, недиегетический: он не появляется в процессе повествования и существует лишь в экзегесисе. Таким образом, основную роль берут на себя герои-протагонисты, которые и являются главными действующими лицами повести. Однако нарратор смешивает, выражаясь классической

терминологией, повествование от 3-го и от 1-го лица, зачастую не обозначая четкую грань перехода между этими планами: “Андрей Иванович сидел в кресле, закрыв глаза. С ужасом он вспоминал слова Володи. Какая-то двойная бухгалтерия! Выступает на собрании актива, требует идейного искусства, изображает рабочих, а потом преспокойно объявляет, что все лгут. Нет, не могу об этом думать! Какое счастье, что Соня честная! Конечно, мне легче понять Савченко... Но главное, что она честная. Характеры у людей разные, глупо требовать, чтобы Соня была как Савченко. А я иногда именно об этом мечтаю. Брюзжу на молодость, нехорошо!”⁶⁸ Характерно, что размышления протагониста и авторская речь никак не разделяются даже графически: речь идет об органичном переходе одного в другое.

Или другой похожий пример: “Евгений Владимирович не спал. Он сердился, что жар мешает сосредоточиться, мысли обгоняли одна другую, сталкивались, приходили и тотчас исчезали. А он хотел подумать над тем, что рассказал Пухов. Значит, снова кто-то вытаскивал давнюю историю. Сто раз пришлось объяснять. В итоге все понимают, говорят: “Ясно”. А потом опять вылезает Сапунов, или Полищук, или Журавлев, и начинается: “Как, что, почему?” Через месяц или два, когда я совсем изведусь, никакой мединал больше не будет действовать, Журавлев погладит свою трясучую щеку и милостиво изречет: “Ясно””.⁶⁹

По сравнению с военной публицистикой характерно, что местоимение “мы” в повести появляется гораздо реже. Это связано с тем, что в очерках нарратор, как уже было сказано, сливается с героями и выступает от их лица. Это в свою очередь обусловлено существующей идеологической установкой на слияние “я” и “мы”, то есть

⁶⁸ Эренбург И.Г. Оттепель. // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965. — С. 36.

⁶⁹ Там же. — С. 94.

сознания личного и сознания общественного. В “Оттепели” эти два сознания разделяются и даже противопоставляются. Повествование больше находится в ментальной сфере и подчинено движению мыслей персонажей. Совершенно нет апелляций, громких лозунгов и призывов.

Адресат “Оттепели” непонятен в принципе, ибо четкой прагматической установки, как в случае очерков, у конкретного автора не было. Скорее всего, круг получателей сообщения оказывается несколько уже, нежели в случае военной публицистики. Это объяснимо: авторские задачи при создании “Оттепели” были иными. Хотя вряд ли сейчас возможно прояснить эти задачи целиком.

Различается и степень фиктивности того мира, который представлен в статьях 1941-1945 гг. и “Оттепели”. Если в первом случае мы могли говорить о какой-то фактуальной основе, то во втором фиктивный мир принципиально оторван от реальности и существует автономно, как и положено существовать художественному миру повести. Внутри последней могут возникать и небольшие “вставные новеллы” с собственным нарратором и своей мифологией: “Сашуня любил похвастать; в первые же три дня он рассказал всем, что возле Дрездена, где стоял его батальон, овца окотилась шестью ягнятами, они за ней бегали, как цыплята за курицей; в Москве председатель артели угостил его куриным яйцом из Китая, яйцу этому было сто лет, страшновато, но интересно, он съел; пришлось ему участвовать в киносъемке — возлагал Пушкину цветы, два раза клал тот же букет, первый раз не получилось, а на экране вышло исключительно; в автобусе он познакомился с Лысенко, и Лысенко сказал, что зима очень теплая; Сашуня его спросил, какой будет урожай, он ответил, что в точности сказать нельзя, но надеется, что будет исключительный”.⁷⁰

⁷⁰ Эренбург И.Г. Оттепель. // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965. — С. 98.

Последний пример – нагромождение микроисторий, каждая из которых описана буквально несколькими словами. Несмотря на то, что существует два нарратора: первичный и вторичный (прием обрамления в традиционной терминологии), мы можем живо воссоздать в сознании образ персонажа.

Выводы по третьей главе

Повесть “Оттепель” в отличие от военной публицистики более четко реализует категории нарративности. Текст находится на периферии между публицистикой и художественностью. Степень мифологизации по сравнению с военными статьями установить довольно трудно: “Оттепель” создает принципиально иной миф, появление которого было обусловлено началом новой эпохи, нового понимания реальности. В отношении повествовательных инстанций в “Оттепели” реализуется недиегетический нарратор, который не проявляется в фиктивном мире. Основной пласт нарратива составляют события из жизни самих героев.

Заключение

В своей работе мы исходили из нарратологической научной парадигмы и сознательно отказались от классического подхода к анализу текстов. Нам представляется, что изучение произведений в рамках нарративного подхода является одним из наиболее продуктивных и позволяет выявить элементы, которые оказываются скрытыми при любой другой методике исследования. Мы впервые рассмотрели тексты Эренбурга в параметрах науки о повествовании.

В первой главе мы привели категориальный аппарат, попытались определить основные понятия нарратологии. Мы ориентировались на монографию В. Шмида «Нарратология», однако привлекали также работы Тюпы, Лотмана, Тamarченко. Среди категорий нарратологии большое внимание мы уделили признакам нарративного повествования. Среди последних выделяются три главных: событийность, фиктивность и эстетичность. Мы понимаем, что параметры повествования несколько шире обозначенных, однако мы осознанно выбрали только основные. Также мы посчитали важным и нужным именно по отношению к этим текстам рассмотреть проблему мифологичности и коммуникативных интенций. Последнее мы делаем опять же не в традиционной парадигме, а в нарратологической.

Во второй главе рассмотрены особенности публицистических статей военных лет. Преобладающим жанром в данном случае является очерк. Мы пришли к выводу о том, что в категориях нарратологии этот жанр – периферийный. Ибо он не обладает признакам полноценного художественного произведения (полная событийность), однако не является и безсобытийным. Это выражается в специфических формах реализации категорий событийности и фиктивности.

Немалое внимание было уделено здесь проблеме мифологизации фиктивного мира произведений и авторским установкам, которые явно или неявно дают о себе знать в тексте. В случае военных очерков

нам удалось увидеть наличие агитационного начала и явно выраженные идеологические установки.

На материале корпуса текстов стало также понятно, что часть условий событийности в военных очерках соблюдается в большинстве случаев, однако существует и часть признаков, которые четко не прослеживаются. Одной из причин такого положения является повышенная мифологичность текстов, которая стала следствием сложившегося в рассматриваемую эпоху тоталитарного дискурса. Она же определяет апеллятивный характер статей и установку на формирование определенной идеологической позиции. В связи с этим фиктивный автор предстает перед нами как инстанция, находящаяся на точке зрения самих героев и выступающая по большей части как свидетель событий.

В третьей главе мы рассматриваем повесть “Оттепель”. Текст находится на периферии между публицистикой и художественностью. В отношении повествовательных инстанций в “Оттепели” реализуется недиегетический нарратор, который не проявляется в фиктивном мире. Основной пласт нарратива составляют события из жизни самих героев, которые происходят в основном в их ментальном пространстве.

Как выяснилось, и первый массив текстов, и “Оттепель” не являются в полной мере художественными текстами по разным причинам. Очерк (военная публицистика) – специфический тип «художественной публицистики». Статьи Эренбурга полностью вписываются в этот традиционный для СМИ канон. С позиций категорий нарративности в очерках неполноценна событийность и фикциональность, не в полной мере реализуется эстетический принцип. Конечно, Эренбург подвинул эти показатели в сторону художественности: для его очерков характерна повышенная эмоциональность, появляются повествовательные инстанции, которые могли бы быть использованы в художественных текстах. Но эти показатели все равно не являются полноценными, а

потому тексты относятся к публицистике.

“Оттепель” в этом смысле как раз художественный текст. В ней тоже есть элементы публицистичности. Но публицистичность здесь проявляется иначе — в наличии фактуальных событий, злободневности. Сама повесть имеет четкий политический контекст и соотнесена с реальной ситуацией. Но все-таки этот текст - художественный. Ведь те категории, которые мы применяли к военным статьям, здесь реализуются гораздо более ясно и последовательно.

Однако есть и специфическая проблема: степень художественности невысока, и это следует признать. Нам кажется, что низкая художественность повести может быть объяснима в рамках нарративного подхода. Если категории событийности и фикциональности проявляются в тексте “в нормальном режиме” (событийность полная, фиктивность художественного мира не вызывает сомнений), то с категорией эстетичности все не так благополучно. И объясняется это тем, что события фиктивного мира присутствуют, однако повествование о них событием не становится. По словам Шмида, необходимо, чтобы повествование не становилось лишь носителем тематической информации, а само стало предметом внимания читателя. В “Оттепели” этого не происходит: повествование является носителем довольно сухой и неизысканной информации. Идет восприятие внешней фактуальности, а смещения на внутреннюю референтность произведения не произошло. В этом смысле военные очерки куда более интересны: ведь в них Эренбург смог соотнести эти два фактора и создать чрезвычайно актуальные для своего времени тексты.

Список литературы

Тексты:

1. Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004.
2. Эренбург И.Г. Оттепель // Эренбург И.Г. Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1965.
3. Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908-1930. — М., 2004.
4. Эренбург И. На тонущем корабле. Статьи и фельетоны 1917–1919 гг. / Сост. А.И. Рубашкин. — СПб, 2000.
5. Эренбург И. На цоколе историй... Письма 1931-1967. — М., 2004.
1. “Пошли толки, что деньги московские...” (Письма Ильи Эренбурга Михаилу Кольцову 1935-1937 годов) // Новый мир. — №3. — 1999. — С. 15-23.
2. Адрианов И. “Оттепель” вчера и сегодня // Семья и школа. — 1991. — №1. — С. 58-60.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
4. Березин В. Русский советский писатель // Книжное обозрение. — 2004. — 30 авг. — С. 35.
5. Ворожбитова А.А. Тоталитарный дискурс советского периода: опыт лингвориторической интерпретации // Текст. Узоры ковра. Сб. статей научно-методического семинара “ТЕХТУС”. — Вып. 4. — Ч. 2. Общие проблемы исследования текста. — СПб-Ставрополь, 1999. — С. 122-145.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1987.
7. Генри Э. Сражающееся перо // Литературная газета. — 1985. — 9 мая. — С.4.
8. Гладышева С.Н. Великая отечественная война в прессе эмиграции // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Тезисы межвузовской научно-

- практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. — СПб, 2005. — С. 7-8.
9. Горький М. “Учиться надобно у мастеров” // Вопросы литературы. — 1964. — №2.
10. Горький М. Сочинения. — М., 1970.
11. Женетт Ж. Фигуры. — М., 1998.
12. Жирков Г.В. Священная война в публицистике 1941-1945 гг. // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Тезисы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. — СПб, 2005. — С. 5-7.
13. Забытая статья Ильи Эренбурга // Вопросы литературы. — 1999. — №2. — С. 368-376.
14. Из архива Евгения Винокура (Публикации и комментарии И. Винокуровой и А. Колчинского) // Вопросы литературы. — 2000. — №6. — С. 265-278.
15. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. — М., 1996.
16. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры: Учеб. пособие. — М., 1997.
17. Лазарев Л. Время военных корреспондентов // Знамя. — 1987. — №2. — С. 227-232.
18. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.
19. Огнев В. Эренбург. Несколько штрихов // Вопросы литературы. — №4. — 2000.
20. Осинская Д.В. Мифы немецкой пропаганды // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Тезисы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. — СПб, 2005. — С. 17-19.
21. Постмодернизм. Энциклопедия. / Сост. А.А. Грицанов, М.А.

Можейко // <http://infolio.asf.ru>

22. Прохоров Е.П. Публицист и действительность. — М., 1973.
23. Рубашкин А. Белая ворона // Литературная газета. — 2001. — 24-30 янв. (№4). — С. 11.
24. Рубашкин А. В бури и оттепель // Литературная газета. — 1991. — 30 янв. — С. 12.
25. Рубашкин А. Слово, звавшее в бой // Звезда. — 1984. — №9. — С. 189-196.
26. Рубашкин А. Эренбург на войне // Вопросы литературы. — 1985. — №2. — С. 31-57.
27. Рубашкин А.И. Публицистика Ильи Эренбурга против войны и фашизма // http://vgershov.lib.ru/ARCHIVES/E/ERENBURG_Il'ya_Grigor'evich/_Erenburg_I._G..shtml
28. Сарнов Б. Вспоминая Илью Григорьевича // Литература. — 2001. — 16-22 ноября (№43). — С. 5-12.
29. Сурков А. Солдат мира // Литературная газета. — 1981. — 4 фев. — С. 6.
30. Тamarченко Н.Д. Повествование // Чернец Л.В., Хализев В.Е., Бройтман С.Н. и др. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. — М., 1999.
31. Тamarченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). — Вып. 2. — Коломна, 1999.
32. Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5tjupa.htm>
33. Фрезинский Б. Илья Эренбург и Германия // Звезда. — 2004. — N 9. — С. 192-208.
34. Фрезинский Б. Как это было... // Вопросы литературы. — 1995. — №5. — С. 330-337.
35. Фрезинский Б. Новая биография Ильи Эренбурга // Иностран-

- ная литература. — №5. — 1997. — С. 56-78.
36. Фрезинский Б. Эренбург и Ахматова: Взаимоотношения, встречи, письма, автографы, суждения // Вопросы литературы. — 2002. — №3-4. — С. 243-291.
37. Фрезинский Б. Эренбург и Мандельштам // Вопросы литературы. — 2005. — №2. — С. 275-318.
38. Фрезинский Б.Я. Илья Эренбург и “Серапионовы братья” // Вопросы литературы. — 1997. — №2. — С. 234-260.
39. Фрезинский Б.Я. Илья Эренбург и Пабло Пикассо // Памятники культуры. Новые открытия. 1997. — М., 1998. — С. 66-92.
40. Фрезинский Б.Я. Помнить! // Эренбург И.Г. Война. 1941-1945. — М., 2004. — С. 3-20.
41. Фрезинский Б.Я. Эренбург. “Вещь”. Маяковский // Вопросы литературы. — 1992. — №3. — С. 299-311.
42. Хлавна С. Три строчки из прошлого // Вопросы литературы. — 1998. — №1. — С. 374-379.
43. Черепанов М.С. Проблемы теории публицистики. — М., 1973.
44. Шалит Ш. Письма Ильи Эренбурга (Интервью с Борисом Фрезинским) // <http://www.vestnik.com/issues/2004/0818/win/shalit.htm>
45. Шкловский В.Б. Zoo, или письма не о любви // Шкловский В.Б. Жили-были. — М., 1964.
46. Шмид В. Нарратология. — М., 2003.
47. Энг Я. ван дер. Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного повторения // Русская новелла: Проблемы теории и истории. — СПб., 1993.
48. Эренбург Ирина. Годы разлуки // Звезда. — 1999. — №2. — С. 89-109.