

ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКАЯ НАУКА И ФИЛОСОФИЯ И ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ (ПЕРСОНАЖА)

(La ciencia posneoclásica y la filosofía, y el problema del héroe
literario - del personaje)

Людмила В. Сафронова

Казахский национальный педагогический университет имени Абая (Казахстан)

Liudmila Safronova

Universidad Pedagógica Nacional Kazaja “Abai” (Kazajstán)

ISSN: 1698-322X

Cuadernos de Rusística Española N° 7 (2011), 129-136

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается эволюция научной рефлексия образа литературного героя (персонажа) в рецепции наиболее авторитетных постнекласических школ и направлений литературоведения: структурализма и семиотики, нарратологии, когнитивного литературоведения и теории коммуникации, деконструктивизма, теории постмодернизма и других постструктуралистских концепций.

Ключевые слова: литературный герой, персонаж, дефокализация, деперсонализация, симулякр, поливалентность.

ABSTRACT

The author is focused on the issue of a literary character as it is analyzed in the most influential currents of the contemporary theory of literature and philosophy of culture: structuralism and semiotics, narratology, cognitology of literary criticism, the communication theory, deconstructivism, postmodernist and other poststructuralist theories.

Keywords: the literary hero, the character, decentralization, depersonification, a simulacrum, polyvalency.

В основе постструктуралистского понимания героя положена демократизирующая текст концепция М.М. Бахтина (2000) об умалении автора до уровня его героев, о свободе в какой-то степени героев от автора. Структурализм, поддерживающий концепцию М.М. Бахтина, и нарратология, занимающая промежуточное положение между структурализмом и рецептивной эстетикой, дали объемный и довольно четко теоретически структурированный материал по проблеме литературного героя. В рамках этих научных направлений литературный герой (персонаж) изучается, в первую очередь, в своем коммуникативном значении и функциональном предназначении, сюжетообразующем, грамματοлогическом или нарративноорганизуящем качестве.

Структуралисты, как известно, по большей части игнорирующие затекстовую реальность, сконцентрировали свои основные исследовательские интересы на структурных особенностях текста, в частности, и персонажных рядов. Так, А.Ж. Греймасом и Ж. Курте (1983) было введено понятие актанта – реализатора функции действия, некой инвариантной схемы класса персонажей, занимающих однотипные «синтаксические позиции», абстрактного выражения функциональной сущности персонажа как потенциала смыслопорождения. На основе схем персонажных

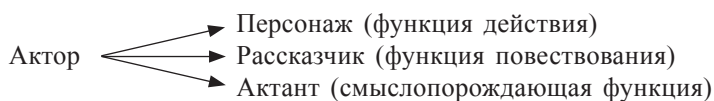
взаимодействий В. Проппа («Морфология сказки»), актантных схем Р. Якобсона («Лингвистика и поэтика»), Э. Сурьо (Souriau E. Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, 1950) и Л. Теньера (Terniere L. Elements de syntaxe structural. Paris, 1959) А.Ж. Греймас сконструировал свою шестиактантную схему внутритекстовых персонажных коммуникаций. Любой персонаж в этой схеме представляет собой пучок дифференциальных функций, реально конституируемый в тексте в зависимости от своего ситуационного положения. Субъект здесь мыслится как главный герой. Объект – его цель, персонифицированный или не персонифицированный объект желаний субъекта. Получатель – это персонаж, испытывающий на себе улучшение в результате действий субъекта. Противник и помощник наделены стандартными, выделенными еще В. Проппом, функциями. А отправитель, по концепции А.Ж. Греймаса, это актант, стоящий как бы над действием и вмешивающийся, чтобы прийти на помощь главному герою (Ильин 2001: 10-15). Это сверхъестественные силы или, может быть, даже реальный писатель, сочинивший данный текст.

По мысли А.Ж. Греймаса, этот шестиактантный принцип текстового устройства обусловлен глубинной актантной структурой самого сознания. Видимо, поэтому он может быть наиболее полно отслежен только в стереотипных художественных условиях – в мифе, волшебной сказке, вообще в фольклоре. В применении же к конкретному анализу современного авторского произведения, как комментирует И. Ильин, наложение подобной актантной сетки на текст в большинстве случаев оборачивается серьезным сопротивлением материала (Ильин 2001: 12). Однако структуралистская теория А.Ж. Греймаса уже имеет переходный, адаптационный характер по отношению к следующему научному мировоззрению, так как поддерживает постструктуралистскую идею деперсонализации, авторского отсутствия, тенденцию кризиса личностного начала.

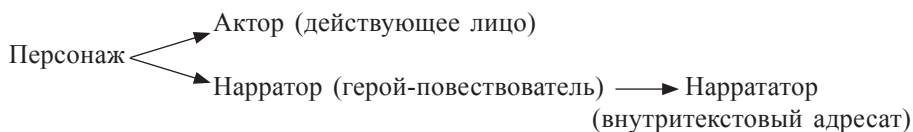
Практически параллельно мыслил и Ю.М. Лотман. Отталкиваясь от концепции В.Я. Проппа, трактующего персонаж как пересечение структурных функций, Ю.М. Лотман рассматривал его и как код, и как сообщение одновременно. Причем его интересовали, прежде всего, закономерности превращения сюжетной функции в персонаж, в антропоморфный образ. «То, что одни и те же элементы текста попеременно выполняют различные сюжетные функции, способствует их персонификации – отождествлению функции и персонажа. Аналогичный эффект происходит в результате смены точек зрения» (Лотман 1970: 289-296). То есть, персонаж в художественном тексте то активен, то сам является объектом воздействия, что и становится условием его персонификации. Среди персонажей Ю.М. Лотман выделяет две группы: действующих (подвижных персонажей-героев) и антропоморфные условия и обстоятельства действия (неподвижные или менее подвижные по сравнению с героем-действующим персонажи-помощники и враги). «Неподвижные» персонажи, по Ю.М. Лотману, – результат расслоения единой функции преодоления героем границы семантического поля. Герой не должен совпадать с семантическим полем, иначе не будет развития сюжета, который построен на том, что действующий преодолевает границу поля.

Структуралистская научная парадигма, как видно, сосредоточена на проблеме функциональности образов-персонажей, на их типологии, зависимой от выполняемой в тексте роли. Этот процесс симультанен динамике развития форм автора, наблюдаемой в данном направлении литературоведческой науки и наследующих ему научных школах.

Расшатывание жесткой структуры современного текста, многовариантность интерпретации, заложенная в него изначально, породили и другие научные концепции, не претендующие на такие широкие обобщения, как в структурализме и когнитивном литературоведении. Нарратология предлагает несколько иное понимание персонажа, называя его актором, актом художественной коммуникации, термином, акцентирующим его повествовательно-коммуникативные возможности (Bal M. *Narratologie: Les instances du récit* (1977)). Если актант в структурализме это абстрактное, широкое понятие, имеющее металингвистический статус, складывающийся из анализа целого корпуса текстов, то актор в нарратологии вычленяется при конкретном анализе единичного текста. Актор в нарратологической интерпретации может иметь тройное функциональное наполнение:



где персонаж, в отличие от актора, который может быть только объектом повествования, есть и объект, и субъект повествования. В свою очередь, нарратор отличается от актора, всегда наделяемого функцией действия, но лишённого функции контроля, тем, что имеет эту контролирующую функцию (Шмид 2003; Тюпа 2001).



Еще одна знаменательная черта нарратологического научного подхода это выдвижение парных понятий, выражающих их коммуникативную взаимонаправленность. Так, нарратор (рассказчик, сотворенная фигура «бумажного существа» (Р. Барт), придуманная и принятая автором роль, который хочет противопоставить себя, реального, своему внутритекстовому воплощению) неизменно подсоединен к наррататору (разновидности внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора). Нарратор - это повествовательная инстанция, являющаяся переменной величиной, постоянно трансформируемой под влиянием Другого (наррататора), своей активной ролью во многом формирующего высказывание рассказчика.

Главным определяющим признаком актора является его вторичность по отношению к остальным повествовательным инстанциям. Как пишет И. Ильин, «Когда идет речь об акториальном типе повествования, то имеется в виду, что автор всеми доступными ему повествовательными средствами подчеркивает ограниченность той картины, той нарративной перспективы, которая создается данным типом рассказа, чтобы дать возможность читателю почувствовать за ней совсем иную точку зрения, по-иному интерпретирующую и оценивающую описываемые события» (Ильин 2001: 15). Таким образом, нарратология отражает все возрастающую интерактивность персонажа, его вариативность, обусловленную установлением каждый раз новых связей между читателями и автором.

Соединение художественного и научного подхода к образу-персонажу, дающие, в принципе, одну и ту же информацию о человеке, констатирует и итальянский литературовед Д. Дебенедетти (*Il personaggio-uomo* (1970) *Personaggio e destino: La metamorfosi del romanzo contemporaneo* (1979)). Он пишет о переходе в современной культуре от образа персонажа-человека (опричиненного разными факторами) к образу персонажа-частицы (вариативной, нестабильной модели). Ученый уверен в возможности проведения прямых аналогий между литературоведением и естественными науками, использования аналогичного терминологического аппарата. В свою очередь английский писатель и критик Э.М. Форстер, разрабатывающий проблемы повествования, в какой-то мере в том же ключе предлагает делить литературных персонажей на «плоские» (предсказуемые) и «круглые» (способные удивлять) (*Aspects of novel and related writings* (1974)) (Ильин 1996).

Научные достижения, синтезированные с художественным материалом, предоставляют современному автору широкие технологические возможности, используемые им в творческом процессе. Так, методика героетворчества, способы создания литературного героя, приемы его формирования и прогнозирование эффективности, успешности функционирования данной почти механизированной, просчитанной конструкции тоже уже описаны В. Силиным (2002). Это: а) реклама (реклама персонажа, его образа действия, антиреклама или реклама его персонажа-антагониста; б) «сбив планки», понижение сложности текста; в) делегирование роли автора постороннему лицу; г) узкая специализация; д) подмена понятий; е) доступ автора к полной информации; ж) уничтожение критичности к герою; з) описание исторического лица; и) подключение сверхъестественных существ и архетипов.

По мысли С. Чернодятлова (Чернодятлов), такое заострение художественного на ценностном аспекте, на формировании героя принадлежит сфере метода. А современное отвержение метода ведет за собой и отрицание героя и героики. Нынешний писатель – инженер текста, и героика у него очень прагматичная, приземленная. Тенденции же отказа от героя и героики, по мысли исследователя, свидетельствуют о кризисе литературы.

А в когнитивной теории персонажей изучаются способы конструирования читателем образов героев произведения, так называемые ментальные репрезентации. Это научное направление представлено работами Р. Шнайдепа (*Schneider R. Toward a cognitive theory of literary character. The dynamics of mental-model construction* (2001)), Р. Дж. Геррига и Д.В. Алльбритона (*Gerrig R.J., Allbritton D.W. The construction of literary character: A view from cognitive psychology* (1990)) (Ильин 1996).

В Италии, в университете Палермо, например, запущен когнитивный проект, получивший название «Литературные универсалии». На основе лингвистических универсалий автор ряда работ в этой области П. Хоган предлагает типологию литературных героев (герой-любовник, герой-воин и т.д.), возникновение и восприятие которых направляется некими прототипами, в качестве которых выступают стандартные и усредненные случаи, ситуации, мотивы (например, мотив *quest* – «целенаправленный поиск, путешествие, предпринятое для достижения какой-либо цели, получения объекта, и сопряженное с опасностями») (Хоган 2003).

Универсальность этих и подобных часто встречающихся персонажей можно было бы объяснить общечеловеческими типическими сюжетами и образами: строгий отец, плохой руководитель, конфидентка героини и т.д. – это базовые образы как в жизни, так и в литературе. Однако во многих литературных традициях появляется

персонаж, с точки зрения бытовых реалий нетипичный: это трикстер, персонаж-манипулятор, направляющий все текстуальные события в нужном его направлении. П.К. Хоган сравнивает его возникновение с универсальной для когнитивных процессов головного мозга проекций автора на мир своего повествования.

Как пишет Е.В. Лозинская, «Литературоведы привыкли думать о предмете своего изучения в терминах национальных литератур, периодов, жанров, направлений, школ и т.п. <...> При всей законности подобного подхода было бы крайне полезно взглянуть на нее с противоположной стороны» (Лозинская 2007). А именно, с точки зрения П. Хогана: «литература – или, вернее, словесность – не создается нациями, периодами и т.п. Она создается людьми. А между этими людьми неизмеримо больше сходств, чем отличий» (Хоган 2003: 3). Так, универсальной особенностью человеческого сознания является склонность ассоциировать себя с персонажем, имеющим какой-либо общий с читателем признак (пол, национальность, религию, возраст и т.д.). Универсальные когнитивные механизмы лежат в основе использования в литературах всех народов одинаковых конвенциональных образных систем: это, например, мышление параллелизмами, увязывание романтической любви с плодородными сезонами года, а разлуки – с неплодородными и т.п.

В области фольклора литературоведческой когнитивистикой, основывающейся на теории К.Г. Юнга об архетипических образах, занимался Дж. Кампбелл (1949). В аспекте эволюционной психологии когнитивные процессы функционирования литературных образов изучает Дж. Готшалл (2005). В рамках биопэтики литературные универсалии рассматривались Дж. Кэрроллом (2001) и М. Сугиямой (2003).

Таким образом, персонаж все больше и больше деперсонализируется и деиндивидуализируется, что становится объектом центрального, повышенного внимания в сфере гуманитарных наук. Так, Н. Григорьева, применяя концепцию М. МакЛюэна (McLuhan M. Understanding Media (1964)) о горячих (hot media) и холодных (cool media) медиальных средствах, существенно проясняет природу и генезис происходящих коммуникативных процессов в структурном альянсе «автор-герой-читатель» (Григорьева 2001: 178-196). «Холодным» М. МакЛюэн называл медиальное средство, которое предполагает максимальное участие получателя сообщения и характеризуется поэтому «не акцией, а реакцией». Соответственно, «горячее» медиальное средство не дает реципиенту возможности творчески влиять на получаемую информацию. По утверждению Н. Григорьевой, в XX веке происходит постепенное, но все более заметное «охлаждение» практически всех медиальных каналов, как изначально «холодных» (ТВ, компьютерное искусство, литературный самиздат), так и традиционно «горячих» (кино, радио, пресса, книгопечатание).

Hot-образ (в первую очередь литературный герой) выступал в сообщении «как живой», из плоти и крови, и в то же время «богоподобный», дидактический. Он «оттягивал» на себя внимание, «давил» своей реалистичностью на сознание реципиента. Cool-образ, напротив, содержит минимальный объем данных. Этот образ непрерывно меняется, эксплицируя не вещь или человека, но формируя лишь их контур, который пользователь к тому же может изменить в любую секунду, например, переключив канал ТВ. В постмодернистской парадигме происходит повсеместная замена hot-образности на cool-образность, разложение «горячего» явления образа в печатном слове и, как следствие, изменение типа его давления на сознание. Смутность, вариативность художественного образа и «расхолаживают» его в первую очередь.

Кроме того, Н. Григорьева обозначает и еще одну важную причину востребованности cool-образов в современном искусстве. Именно нерепрезентативность части по отношению к целому в постмодернизме влечет за собой и несамодостаточность художественного образа, активизацию инвариантной темы другого «Я», обязательно дополняющего «Я» героя (автора) и оказывающегося неустранимым из бытия последнего. Именно это явление нерепрезентативности единичного, индивидуального, взятого вне контекста, отвечает за «охлаждение» коммуникации и переключение внимания с образа на его трансформационную историю, что и делает, в частности, книгопечатание cool.

Благодаря чему в современном постмодернистском тексте в объективе авторского внимания оказывается, в первую очередь, процессуальность изображаемого объекта, его дезобъективация – то есть движущаяся единица описания, подвижки между «Я» и Другим, сам переход в Другого. Это момент, когда «текст пожирает контекст», когда обнажается механизм самой «работы» литературы, то есть конверсии знаков окружающей действительности в сюжет. И оператором такой конверсии служит литературный герой, являющийся функциональной кнопкой для запуска сюжета. Люди, как материал для литературы, теперь не «добываются» писателем, а «назначаются» силой приказа автора-переписчика, а точнее – автора-демонстратора, инсталлятора, куратора.

Другой, не менее значимой причиной «охлаждения» печатного слова, является, по словам Н. Григорьевой, эмансипация приватной зоны в печатном образе и снижение отягощенности смыслом художественного сообщения, увеличивающего долю активности читателя. Как пишет Б. Гройс, оценивающий культурную ситуацию рубежа, медиальный дискурс в настоящий момент вообще представляется несамостоятельным и несостоятельным (Groys B. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medai* (2000)).

В постструктуралистских исследованиях и произведениях постнеклассической философии, обращенных к изучению литературы, уже повсеместно можно наблюдать отход от «героистического» исследовательского ракурса и отказ от структуралистской научной четкости в его дефинициях. Например, английской писательнице К. Брук-Роуз принадлежит постмодернистская концепция уже полного «растворения характера в романе». Она изложена в английском издании: Brooke-Rose Chr. *The dissolution of character in the novel* (1986), отреферированном И. Ильиным (Ильин 1996: 229). К. Брук-Роуз заявляет о социальной и психологической деструкции персонажа, его дефокализации в тексте в результате мировоззренческой децентрации, представления о мире как о хаосе. Дефокализация (фокализация – зрительная перспектива, точка зрения) обеспечивает более полную читательскую идентификацию в связи с дегероизацией и текстуальным равноправием всех образов. К. Брук-Роуз предсказывает возможность полного исчезновения литературного героя из художественного текста в результате упадка романного жанра и расцвета «искусственного фольклора» и массовой культуры, а также в итоге эпистемологического кризиса – «невозможности средствами реализма передать опыт XX века со всем его ужасом и безумием» (Ильин 1996: 230).

Это же явление смерти субъекта, децентрирование, деперсонализацию, зафиксированную в создании гибридно-цитатных персонажей и рассеивании персонажей в языке, отмечает и И.С. Скоропанова уже на примере русской постмодернистской литературы (Скоропанова 2002). «Такой персонаж имеет природу симулякра. Он

не целостен, раздроблен, «мерцает», отсылает к использованным источникам из свержкниги культуры, а они в свою очередь – к источникам, использованным для их создания и т.д.» (Скоропанова 2002: 165). Аннигиляция субъекта, когда от неповторимого человеческого «Я» ничего не остается, вызвана у русских авторов, по мысли исследовательницы, «потребностью раскрыть роль надличностных факторов, стирающих личность» (Скоропанова 2002: 167). Это демонстрируется с помощью «всеобщего и ничьего языка» персонажей, который и лишает их индивидуальности.

Как и постмодернистский автор, литературный герой в современной научной рефлексии сдает свои центральные позиции в тексте, десубъективируется, как бы уравниваясь в значимости с остальными персонажами и даже вообще другими типами художественной образности. В основе постнеклассических подходов к истолкованию литературного героя (персонажа) лежит попытка понять, в первую очередь, сам механизм производства художественного смысла. Образ-персонаж изучается в своем коммуникативном и функциональном качествах, а проблема его соответствия реальности либо уходит на второй план, либо вообще ставится под сомнение. Литературный герой (персонаж) рассматривается, прежде всего, как пусковая кнопка сюжета и наррации. Художественный образ-персонаж в постнеклассической науке разбирается на его составляющие, отслеживается их рецепция и потенциал смыслопорождения – эволюция информации «на входе» в текст и на «выходе» из текста. Исследовательский акцент в результате оказывается на искусственности, сделанности, сконструированности художественного образа-персонажа.

В конструировании художественного образа-персонажа первостепенную роль играет архетипичность, соответствие неким универсальным схемам восприятия. Поэтому имеет место деперсонализация образа-персонажа, его дефокализация. После того, как структуралистами была определена инвариантная схема образа-персонажа, стали практиковаться деконструктивистские эксперименты с возможностями расширения его границ, потенциалом трансформационности образной модели. Таким образом, эволюция литературного героя (персонажа) шла в направлении его адаптационных к аудитории возможностей, отсюда вариативность, ситуативность его реализации, поливалентность. Этим же обусловлена спланированная все большая независимость образа от особенностей авторской личности, стремление к раскрытию в нем надличностных конструктивных факторов, биологизация конструкции, что в результате способствует повышению манипулятивных возможностей создателя этого художественного образа.

В автокоммуникативном смысле, в смысле решения автором в том числе собственных «наболевших» проблем, новая постмодернистская образность складывается и в результате некой недостачи (по К.-Г. Юнгу), неудовлетворенной потребности человека (как автора, так и его героя) в самоидентификации, в определении потенциала границ своей личности. Отсюда и основной на сегодняшний день акцент на прагматике художественного образа-персонажа, его гиперотрефлексирующая высокотехнологичность.

БИБЛИОГРАФИЯ

БАХТИН, М. М. (2000): *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*. Азбука, Санкт-Петербург.

- ГРЕЙМАС, А. –Ж., Курте, Ж. (1983): «Семиотика: объяснительный словарь теории языка.» В кн.: *Семиотика*. Радуга, Москва.
- ГРИГОРЬЕВА, Н. (2001): «Коммуникативные стратегии писательского труда: от постсимволизма к концептуализму», *Критика и семиотика*, 3-4, сс. 178-196.
- ИЛЬИН, И. (2001): *Постмодернизм. Словарь терминов*. Intrada. Москва.
- ИЛЬИН, И. (1996): *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. Интрада. Москва.
- ЛОЗИНСКАЯ, Е. В. (2007): *Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX-XXI веков. Аналитический обзор*. РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. научн.-информ. исслед. Отд. Литературоведения. Москва.
- ЛОТМАН, Ю. М. (1970): *Структура художественного текста*. Искусство. Москва.
- СКОРОПАНОВА, И. С. (2002): *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. Невский Простор. Санкт-Петербург.
- СИЛИН, В. (2002): «Герой умнее автора? С легкостью!», *Порог*, 11.
- Тюпа, В. (2001): «Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А. П. Чехова).» В кн.: *Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия “Лекции в Твери*. Твер. гос. ун-т, Тверь.
- ХОГАН, П. “Литературные универсалии” <http://Unipa.it>.
- Чернодятлов, С. «О герое и героине – 2», <http://zhurnal.lib.ru/c/chernodjatlow-s/>.
- Шмид, В. (2003): *Нарратология. Языки славянской культуры*. Москва.
- CAMBELL, J. (1949): *The hero with a thousand faces*. Princeton univ. Press, Princeton.
- CARROLL, J. (2001): «Literary study and literary meanin: A sociobiological critique of “Pride and Prejudice”, “Villete”, “O Pioneers!””, “Anna of the Five Towns”, and “Tess of the d’Ubervilles”» *Interdisciplinaru literary stadies*. DuBois, PA: Penn State Altoona, Vol. 2, pp. 9-28.
- GOTTSHALL, J. (2005): “The heroine with a thousand faces: Universal trends in the characterization of female flk tale protagonist”. *Evolutionari psychology*. Davie (FL): Florida Atlantic univ., Vol. 3, pp. 85-103.
- HOGAN, P. C. (2003): *Cognitive science, literature, and the art: A guide for humanists*. Routledge, N.Y.
- HOGAN, P. C. (2003): *The mind and its stories. Narrative universals and human emotion*. Cambridge univ. press, XII, Cambridge.
- SUGIYAMA, M. S. (2003): “Cultural variation is part of human nature: Literary universal, context-sensitivity, and Shakespeare in the bush”. *Human nature*. Berlin. Vol. 14, № 4, pp. 383-396.