

ДИСКУССИЯ О РАССКАЗЕ И ПОКАЗЕ В НАРРАТОЛОГИИ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Статья посвящена актуальным в современной нарратологии категориям рассказа и показа: определению, истории изучения и различным подходам к построению классификации. Мы рассматриваем, как менялось представление об этих категориях начиная с англоязычной литературной критики рубежа XIX–XX вв. до работ Женетта и позднейшей академической нарратологии. Такие тенденции современной науки, как интермедальность, обращение исследователей к визуальным искусствам и философии, создают предпосылки для дальнейшего обсуждения сложившейся дифференциации.

Ключевые слова: показ; рассказ; модальность; нарратив; история; диегезис; мимесис.

Широкая междисциплинарная область нарратологии требует прояснения ряда используемых в ней понятий. Проблема разграничения *показа* и *рассказа* актуальна для литературоведения по нескольким причинам. Нарратология как наука, изучающая в первую очередь текстуальные нарративы и, следовательно, произведения эпического рода литературы, существенно расширила диапазон объектов, что не могло не отразиться на точности её терминологического аппарата, отсюда требование «перепроверки» ряда ключевых терминов. В то же время большое значение приобрела и тенденция критического отношения к «всевластию» нарративов, оправданная, с одной стороны, рационализацией истории (например, отказом от «больших нарративов»), с другой – различными стратегиями фрагментации текста, коллективного творчества и гибридизации форм в современном искусстве и литературе. Появление кинематографической и интермедальной нарратологии не отрицает примата языка как основного нарративного медиума, но ведет к иному пониманию его выразительных возможностей. Для освобождения литературы от жёстких повествовательных правил в рефлексиях рубежа XIX–XX вв. было предложено продуктивное разграничение рассказа и показа, в основу которого легло представление об античных категориях мимесиса и диегезиса по отношению к искусству прозы. Различие моделей показа и рассказа сохранялось на разных этапах дискуссии и потому, по всей вероятности, не сводимо к другим проблемам поэтики.

В качестве самостоятельной науки нарратология сложилась в русле французского структурализма и постструктурализма, где большое значение имела критика мимесиса, высказанная рядом исследователей (подробнее см. [1, гл. «Внешний мир»]). В своих теоретических моделях они акцентировали дискретную событийную природу повествования и подчёркивали автономию текста от «внешней реальности». Их работы были полемическими по отношению к доминировавшей в академическом литературоведении 1960-х гг. концепции мимесиса как упрощённо понятого подражания природе или воспроизведения «действительности» в литературе. А. Компаньон в книге «Демон теории: литература и здравый смысл», резюмируя рассуждения этого поколения исследователей, указывает, что критика мимесиса строилась на поверхностном понимании трудов Платона и Аристотеля и потому

сама была односторонней. Близкие Р. Барту исследователи перечитывали «Поэтику» Аристотеля под углом зрения нарратологии и полагали, что в античном трактате речь идёт скорее о репрезентации, представлении объекта при помощи языка, чем о самом объекте. Компаньон объясняет их позиции следующим образом: «Получается, что Аристотель понимал под словом “Поэтика” литературный семиозис, а не мимесис, повествование, а не описание; поэтика – это искусство создания референциальной иллюзии» [1. С. 123]. В таких интерпретациях мимесис сводился к понятиям «референт», «внешний мир» и «содержание». Барт перевёл референцию в статус иллюзии, отсюда и понятие интертекстуальности, согласно которому текст не раскрывается во внешний мир, а только в пространство других текстов. По мнению Компаньона, трактовка референции в работах Барта составляет уязвимое звено его концепции, где реализм всегда представляет собой знаковый код, пытающийся выдать себя за нечто природное. Референциальная иллюзия становится иллюзией в прямом смысле слова, «фантазмом предмета», она «скрадывает» сам язык как опосредующее звено любого выражения.

Работы, в которых формируется представление о диегезисе, т.е. «повествуемом мире», в противовес мимесису, во многом обусловили дальнейшую дифференциацию нарратологических понятий. Но в свете нового интереса к мимесису структуралистские и постструктуралистские понятия «референции», «диегезиса» и «текста» требуют пересмотра. Понятийный аппарат нарратологии нуждается в уточнении с опорой на новые философские и теоретические исследования, среди которых можно назвать работы П. Рикёра [2] и Н. Фрая [3], Линхарес-Диаса [4]. Большое значение, на наш взгляд, могут приобрести труды В.А. Подороги [5], М.Б. Ямпольского [6] и С.Н. Зенкина [7]. Эти исследователи демонстрируют возможность создания не только дискретных моделей литературного произведения (характерным примером которых являются различные формы линейности в нарративе), но и континуальных, основанных на ином понимании движения, тела и времени. В работах Женетта, которые подробнее будут проанализированы ниже, мимесис сводился лишь к эффекту повествования, некой идеологической стратегии. На наш взгляд, одним из возможных подступов к широкой проблеме мимесиса и диегезиса может быть освещение дискус-

сии по поводу теоретических категорий «показа» и «рассказа», которая сама по себе ставит под сомнение универсальность структуралистской критики мимесиса. Цель настоящей статьи в том, чтобы проследить ряд характерных мнений по этому поводу и зафиксировать изменения, которые произошли в осмыслении категорий, лежащих, как представляется, у истоков современного понимания нарратива.

Сегодня исследователи не имеют устоявшегося представления о том, как разграничивать показ и рассказ, но при этом не отказываются от данных категорий. Вероятно, первым, кто осознал потребность в их разграничении, был писатель Генри Джеймс, рефлексия которого оказалась очень значимой для последующего изучения проблемы. Джеймс не только объяснял особенности своих произведений, опираясь на представление о «показе», но и стремился непосредственно реализовать его в своей художественной практике. Примером таких рассуждений может послужить предисловие Джеймса к роману «Женский портрет» (1907–1909), где он пишет, что в его произведениях мало действия потому, что он даёт возможность персонажам проявить себя. Джеймса привлекает изображение характеров, которое он противопоставляет «хитросплетениям» интриги и сложной событийной последовательности. В поисках «объективного» повествования Джеймс обращается к драматической модели, которая раскрывала бы историю без авторского вмешательства, такого как комментарий или введение авторитетной точки зрения. Авторский голос в качестве решающего источника информации рассматривался Джеймсом как признак слабого произведения. История должна быть «показана» подобно драматическому действию, а не рассказана автором. Выводы Джеймса до сих пор действуют в качестве предписания, которое гласит: «Show, don't tell». Например, писатель Чак Паланик, следуя этой норме в эссе «Основа основ: глаголы “мысли”», не рекомендует начинающим писателям использовать «глаголы «мысли»» («thought» verbs), такие как «думать», «знать», «понимать», «хотеть», «вообразать». Вместо них должна присутствовать только особая «сенсорная деталь» (sensory detail): запах, вкус, звук и ощущение [8]. Неудивительно, что выводы Джеймса оказались значимы для кино и кинодраматургии. Исследователь кино Дэвид Бордуэлл отмечает в своём эссе, название которого цитирует упомянутое предписание, что флэшбеки ряда классических фильмов представляли собой долгие сцены, которыми прерывалось основное действие, тогда как в современном киноповествовании мы наблюдаем часто только «проблеск более ранних событий, буквально вспышки (flashes) прошлого» [9]. Бордуэлл считает, что это связано с практикой сценарного мастерства, где действует правило, сформулированное ещё Джеймсом, и рассматривает способы его преодоления.

Вслед за Джеймсом о показе и рассказе пишет Перси Лаббок в книге «Искусство прозы», изданной в 1921 г. и посвящённой типологии повествовательных форм. Разграничение становится особенно актуальным в связи с творчеством Флобера, позволившим

сформулировать основной принцип: «...искусства прозы не будет до тех пор, пока романист не начнёт думать о своей истории как об объекте, который должен быть *показан*, то есть представлен так, что расскажет о себе сам» [10]. Флобер – «обезличенный» писатель, его произведение не дробится набором фактов, а представляет собой некий единый образ. Факты являются частью всестороннего вымысла, у которого не может быть оснований за пределами книги. Мы не следуем за авторскими утверждениями, а воспринимаем эффекты и впечатления от созданной им картины или драмы. Принципу показа у Лаббока соответствует сценическая модальность, при которой действие разворачивается как бы на театральной сцене. Рассказу же соответствует панорамный принцип, предполагающий охват значительного периода времени, образующего множество сцен. С. Козлофф отмечает, что «сделанный Лаббоком анализ формального выбора вскоре отозвался в работах многих критиков и превратился в предписание» [11. Р. 37].

На сложившуюся критическую догму отреагировал Уэйн Бут в книге «Риторика художественной прозы» (впервые изданной в 1961 г.), где он выступил в защиту писателей XVIII и XIX вв., у которых авторский выбор проявлялся иначе. Обращаясь к истории литературы, Бут отмечает, что в «Илиаде» и «Одиссее» автор вмешивается в действие и даёт нарративную информацию, регулирующую отношение читателей к происходящему. Эту информацию невозможно получить о людях в реальной жизни, где всегда присутствует фактор неопределённости. Читатели «Илиады» должны полностью доверять суждениям автора о герое, что составляет необходимое условие восприятия. Гомер говорит своим читателям, что они должны больше переживать за греков, чем за троянцев: «Мы никогда не уверены в подобной информации в реальной жизни, но мы приобретаем уверенность, когда через “Илиаду” нас ведёт Гомер, строго контролирующей наши мнения, интересы и симпатии» [12. Р. 5].

Для того чтобы продемонстрировать возможность преодоления этой властной риторики, Бут приводит пример из практики современной литературы (рассказ «Стрижка» Р. Ларднера), где автор лишает себя привилегии прямого вмешательства в происходящее и его мнение может радикально отличаться от мнения того, кто говорит. В таких произведениях «история даётся без комментария, оставляя читателя без руководства по эксплицитной оценке» [Ibid. Р. 7]. Начиная с Флобера, писатели и критики полагали, что «объективные», «имперсональные», «драматические» способы повествования превосходят прямое вмешательство автора или надёжного нарратора. Сумма этих свойств обобщена понятием «показ», за которым теперь признаётся художественность, в то время как «рассказ» её лишается. Но, по мнению Бута, эта простая схема не объясняет действительной сложности произошедших изменений.

Бут обращается к «Декамерону» Боккаччо (история Федерико и монны Джованны; пятый день, новелла девять), чтобы продемонстрировать взаимодействие двух начал. Сложность заключена уже в пред-

ставлении героини: «...нарратор сначала *рассказал* нам, что о ней думать, а затем быстро её *показал* с целью поддержать свои утверждения...» [12. Р. 12]. Экономия и точность Боккаччо состоят в том, что он избегает показа развёрнутого действия, которое бы удостоверяло добродетели героини, зато рассказывает о них, дополняя рассказ короткими точно выбранными сценами. Достоинства Федерико тоже не показаны, а даны автором кратко, с учётом тех переживаний, которые присущи самому герою, и взглядов, напрямую выраженных в его словах. В итоге «...величие целого состоит в несравненной интенсивности, суть которой не в иллюзии, а в комической прелести, выраженной необыкновенно кратко» [Ibid. Р. 14]. Бут считает неприменимым к творчеству Боккаччо чёткое различие показа и рассказа: «Мастерство Боккаччо состоит не в приверженности одному крайнему способу наррации, но скорее в его способности управлять различными формами рассказа ради различных форм показа» [Ibid. Р. 16]. В главе о показе и рассказе речь идёт о конденсации повествования, устранении избыточной иллюзии, при этом фигура автора оказывается необходимой, поскольку от неё зависит сам выбор повествовательных возможностей. Представляется, что этот вывод имеет исторические предпосылки, поскольку уже основатели нарратологии Ф. Шпильхаген и К. Фридеманн в конце XIX – начале XX в. поднимали вопрос о разграничении комментария (рефлексии) и детального описания персонажей, событий и действий. Исследователи «обращались к вопросу о том, до какой степени автор (нарратор) может вторгаться в наррацию, в частности путём комментирования событий; может ли он заполнять повествовательные пробелы или занимать субъективную позицию» [13]. Например, согласно Фридеманн, нарратор вынужден нарушать эпическую иллюзию своим вторжением в повествование.

Исторический экскурс проясняет и позицию Ж. Женетта, который в своих работах атаковал ценностную иерархию показа и рассказа. По мнению П. Рабиновича, он устранил различие, «указав, что по своей природе нарратив – это всегда рассказ, поэтому показ – это всегда иллюзия» [14. Р. 531]. В статье «Границы повествовательности» Женетт, говоря о мимесисе и диегезисе, обращается к разграничению драматического и эпического у Платона и Аристотеля: «...первое у обоих философов рассматривается как более миметичное, чем второе» [15. С. 286]. Сфера диегезиса отведена для непрямого изображения. По мнению Женетта, «высказывать постулаты и слова – две совершенно различных словесных операции» [Там же. С. 287], и потому прямую речь героев в повествовательном произведении нельзя назвать совершенным подражанием (словесный дискурс подражает самому себе). «Постольку, поскольку литература есть изображение, у неё имеется лишь одна модальность – повествование, служащее эквивалентом невербальных, а также и вербальных событий» [Там же. С. 288]. Исследователь приходит к выводу: «...в конечном итоге существует только одно подражание – несовершенное. Мимесис есть диегезис» [Там же].

Статья Женетта «Границы повествовательности» демонстрирует возможность понимания литературного произведения как сугубо повествовательного, где каждый элемент нужен лишь для рассказа о чём-то. Экстраполяция таких идей за пределы литературоведения, в частности на исследования кино, вскоре проявилась достаточно широко. Например, в известной книге «Эстетика фильма» (русский перевод сделан с издания 2008 г.) Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне указывают, что встреча кино и наррации происходит благодаря движущемуся фигуративному изображению: «...сам факт репрезентации, демонстрации объекта таким образом, что его можно узнать, – это акт наглядного определения, который предполагает, что мы хотим что-то по поводу этого объекта сказать» [16. С. 70]. И далее: «...любой объект уже сам по себе дискурс» [Там же]. Конечно, авторы не проводят прямой параллели между нарративом и кино и отмечают, что такие элементы фильма как цвет, затемнение или панорамирование, избегают нарратива. В то же время, по их мнению, «для того, чтобы фильм был полностью ненарративным, надо, чтобы он был полностью нерепрезентативным» [16. С. 73]. В качестве примеров ненарративного кинематографа в книге рассматриваются авангард и авторское кино, но анализ сконцентрирован всё же преимущественно на кино нарративном. На первое место выходят понятия «код», «киноречь», «диегезис», и практически отсутствуют термины, необходимые для разговора о кинематографической анарративности.

В обобщающей работе «Повествовательный дискурс» (1972 г.) Женетт снова обращается к интересующей нас проблеме. Для изучения повествования в романе Пруста он вводит категорию модальности, «включающую в себя проблемы “дистанции”, которые американская критика, следуя Генри Джеймсу, обычно рассматривает в терминах оппозиции между *showing* (“изображение”, в терминологии Тодорова) и *telling* (“наррация”), возрождающей платоновские категории *мимесиса* (чистого подражания) и *диегезиса* (чистого повествования), – разные типы изображения речей персонажа, виды эксплицитного или имплицитного присутствия повествователя и читателя в повествовании» [17. С. 67]. Женетт указывает, что оппозиция мимесиса и диегезиса стала актуальной на рубеже XIX–XX вв. в теории романа, возникнув, в частности, в работах Генри Джеймса «в виде почти дословно переведённых терминов *showing* (показ) и *telling* (рассказ)» [Там же. С. 182], а затем к ней обратились П. Лаббок и У. Бут. По сути, позиция Женетта в этой работе остаётся прежней: «...само понятие *showing*, равно как и понятие подражания и нарративного изображения (и даже более их, вследствие своего наивно визуального характера), абсолютно иллюзорно: в противоположность драматическому изображению никакое повествование не может “показывать” излагаемую историю или “подражать” ей» [Там же]. В нарративе, согласно Женетту, возможна лишь «иллюзия мимесиса», поскольку все излагаемые события опосредованы и дистанцированы с помощью языка. Мы имеем дело только с диегезисом.

Показ для Женетта является «способом рассказа» и определяется твёрдо: «...этот способ состоит в том, что автор *говорит о предмете* сколь возможно много, а *о самом факте говорения* сколь возможно мало...» [17. С. 184]. Для показа важны детализация и прозрачность повествования, обеспечивающие меньшее присутствие нарративной инстанции и ослабление темпа повествования. Парадокс романа Пруста в том, что каждая сцена романа предельно «миметична», т.е. насыщена деталями и замедлена, но в то же время она характеризуется интенсивным присутствием повествователя. Роман оказывается «одновременно на крайнем полюсе showing'a и на крайнем полюсе telling'a» [Там же. С. 185].

Резюмирующий обзор современного состояния проблемы словесного показа и рассказа представлен в работе Т. Клаука и Т. Кёппе, опубликованной в «Living handbook of narratology» (2014 г.). По мнению авторов, «разделение показа и рассказа фиксирует два разных способа презентации событий в нарративе» [13]. Речь о том, что в одном случае читатель получает впечатление, что он видит события, во втором – что ему рассказывают о событиях. Обращаясь к пространственной метафоре, исследователи отмечают, что «форму показа иначе можно назвать нарративом с “малой дистанцией”, вероятно, потому, что читатели получают впечатление о пребывании рядом с событиями истории, в то время как форма рассказа соответственно вызывает впечатление “большой дистанции” между читателями и событиями» [Там же]. Ниже приводятся данные, собранные Клауком и Кёппе для построения возможной классификации. На наш взгляд, эту информацию уместно представить в форме таблицы.

Рассказ / Показ

Критерий выделения	Признак рассказа	Признак показа
Присутствие нарратора	Присутствует	Отсутствует
Отношение нарратора к рассказанным событиям	Нарратор дистанцирован от происходящего, говорит только о том, что находит важным	Нарратор пребывает внутри «сцены»; предполагается его отношение к рассказанным событиям, включающее пространственную, темпоральную или общую эпистемическую позицию
Наличие диалога	Отсутствует	Присутствует как прямое представление
Характеристика и позиция персонажа	Представлены эксплицитно	Представлены имплицитно
Оценочность наррации	Пристрастность наррации. Комментарий и оценка здесь удостоверяют присутствие нарратора	Объективность наррации. Больше внимания уделяется истории, а не нарратору
Нарративная скорость	Скорость сравнительно высокая	Скорость более медленная. Возрастает объём деталей
Впечатления читателя	Читателю рассказывают о событиях истории	Читатель каким-то образом видит события

Последний критерий авторы предлагают сделать объединяющим для всех остальных. При таком подходе, по мнению исследователей, «...разграничение между “рассказом” и “показом” отнюдь не избыточно, поскольку оно нередуцируемо ни к каким нарративным феноменам (присутствие или свойства нарратора, скорость наррации, объективность, диалог, количество деталей), которые помогают его выявить» [13]. Речь идёт о свидетельстве читателя, противопоставленном идентификации с нарративом. Близкую позицию занимает и П. Рабинович, который в своей статье для «Routledge Encyclopedia of Narrative Theory» пишет, что «понятия рассказа и показа отсылают к различиям в презентации: показ – это относительно непосредственное введение или драматизация событий, в то время как рассказ предполагает опосредованное сообщение о них» [14. Р. 531]. Помимо названных выше критериев исследователь отмечает, что «рассказ требует рассказчика, который осознаёт представляемый им или ею факт, даже если он или она не осведомлены о его эффектах» [Ibid.]. В то время как «персонаж-отражатель, не осознающий нарративного акта, может быть понят как медиум показа». Рабинович указывает, что эту оппозицию можно переписать в терминах той активности, которая требуется от читателя: «рассказ там, где он по меньшей мере надёжен и требует менее сложных суждений со стороны читателя» [Ibid.].

Несмотря на стройность аргументации, дискуссия по поводу показа и рассказа вряд ли подошла к концу. Достоинством большинства подходов является детальная рефлексия проблемы, которая пока недостаточно освещена в отечественной нарратологии. Для того чтобы разграничить и заново определить интересующие нас категории, необходимо вновь обратиться к философскому разграничению мимесиса и диегезиса. Женетт в своих работах полемически сужает и упрощает понятие мимесиса, отсюда и представление «показа» как иллюзии. В дальнейшем продуктивным было бы установление нового соотношения нарратива и мимесиса. На этом пути полезными могут оказаться не только современные исследования, но и труды, ставшие классическими. Мы полагаем, что недостаточно изученные теории мимесиса В. Бенямина, Т. Адорно и В.А. Подороги содержат в себе потенциал пересмотра ряда важных понятий нарратологии. С.Н. Зенкин в одной из своих последних работ, статью «Распространение мимесиса: Дидро и Шенье», обращается к новой концепции мимесиса. Исследователь определяет «телесный мимесис» как «экспрессивное поведение, соединяющее в себе слова и жесты» [7]. Зенкин пишет, что «диалог Дидро представляет собой борьбу мимесиса с логосом – точнее, подрывную работу мимесиса в рационалистической культуре». Мимесис связан с шутовскими пантомимами, телесностью, жестикуляцией и кривлянием, причём «стихия мимесиса захватывает как слова, так и жесты» [Там же]. Мимесис здесь следует понимать не как подражание чему-то во внешней действительности, а как «подражание самой производящей природе». Важно отметить, что «телесные жесты задают исходные ко-

ординаты для словесной деятельности, фиксируют точку «здесь и теперь», в которой осуществляется высказывание» [7].

М.Б. Ямпольский в книге «Пространственная история» (2013 г.) обращается к предметной модели языка. По его мнению, книга Тынянова «Проблемы стихотворного языка» – это «многогранная попытка показать, что именно слово, а не изображение может быть носителем длительности и видимого» [6. С. 233]. Это парадоксальное, на первый взгляд, утверждение основано на открытии миметических слоёв языка, которые дают слову возможность «преодолеть собственную корпускулярность» [Там же]. Если метр – это всегда виртуальное членение, то ритм, напротив, актуален: нарушая ожидание абсолютной регулярности, он придаёт форме динамизм. Длительность возникает «через динамизацию формы и разрушение метрической расчленённости, регулярности первичных виртуальных членений» [6. С. 236]. Происходит несовпадение, которое ведёт к динамизации формы и немеханистическому переживанию времени. Эти выводы являются частью общей концепции пространственной истории как некоторой попытки преодоления абстрактности и линейности нарратива за счёт обращения к философским интуициям Бергсона, Делёза и многих других исследователей.

В книге «Антропограммы» (2014) В.А. Подорога, полемизируя с Рикёром, высказывает критику нарратива. Он отмечает, что произведение может состоять из «совокупности движений, которые не поддаются означиванию», и потому движение в этом смысле противопоставляется им действию: «Действия требуют понимания, а движения миметической причастности» [18. С. 16]. Движения необходимы, чтобы действие совершилось, поскольку оно представляет собой «выбор одного вида движения из множества». И

далее: «Чтобы действие свершилось, нужен субъект действия, или, иначе, субъект подражания, – тот субъект, в ком совершаемое действие находит отражение и выражение» [18. С. 17]. Подорога относит действие и нарратив к уровню внешнего мимесиса, тогда как «психомимесис» связан с движением: первичной «сонорной материей», ритмом, слухом и зрением. В работе Подороги рассказ занимает лишь небольшое место в изучении единства произведения.

Отдельного рассмотрения, которое выходит за рамки данной статьи, требует книга Р. Линхарес-Диаса «Как показывать вещи при помощи слов» (2006). Автор обращается к нарративной технике, при которой нарратор становится «свидетелем» происходящих событий. Показ переосмысливается с опорой на лингвистические понятия, такие как эвиденциальность (evidentiality) и индикативные ресурсы языка. Линхарес-Диас пишет, что два типа нормативных утверждений – о превосходстве рассказа, и наоборот, – основаны на базовом предположении, что рассказывание историй – это процесс направления иллюзии, которая возрастает при чтении художественной литературы. Позиция Женетта относительно мимесиса вызывает критический отклик Линхарес-Диаса, поскольку французский исследователь уравнивал «идею показа и концепт имитации» [4. С. 24], сведя «показ» к его тривиальному прямому значению.

Более подробный анализ описанных концепций составляет актуальную перспективу наших исследований. Дискуссия о показе и рассказе отнюдь не выглядит завершённой, поэтому различные позиции в пределах выражают действительно существующую разность точек зрения по поводу ключевых понятий нарратологии. Новое обращение к этой дискуссии может оказаться продуктивным для широкого круга нарратологических исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. М., 2001. 336 с.
2. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998. 313 с.
3. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. University of Toronto Press, 2006. 450 p.
4. Linhares-Dias R. *How to Show Things with Words: A Study on Logic, Language and Literature*. Berlin ; New York, 2006. 544 p.
5. Подорога В.А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М., 2006. 688 с.
6. Ямпольский М.Б. Пространственная история. Три текста об истории. СПб., 2013. 344 с.
7. Зенкин С.Н. Распространение мимесиса: Дидро и Шенье // НЛЮ. 2015. № 136. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6780>
8. Palahniuk Ch. Nuts and Bolts: «Thought» Verbs. URL: <https://litreactor.com/essays/chuck-palahniuk/nuts-and-bolts-%E2%80%9Cthought%E2%80%9Dverbs>
9. Bordwell D. Tell, don't show. URL: <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/01/06/tell-dont-show>
10. Lubbock P. The Craft of Fiction. URL: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>
11. Kozloff S. Further Remarks on Showing and Telling // *Cinema Comparative Cinema*. Winter 2013. Vol. 1, № 3. P. 36–45.
12. Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago press, 1983. 572 p.
13. Klauk T., Köppe T. Telling vs Showing // *The living handbook of narratology*. Hamburg : Hamburg University, 2009. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>.
14. Rabinowitz P. Showing vs Telling // *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. N. Y., 2005. P. 530–531.
15. Женетт Ж. Границы повествовательности // *Фигуры* : в 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 283–299.
16. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М., 2012. 248 с.
17. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // *Фигуры* : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 60–282.
18. Подорога В.А. *Антропограммы. Опыт самокритики*. М., 2014. 124 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 9 июня 2016 г.

A DISCUSSION ABOUT TELLING AND SHOWING IN NARRATOLOGY: PROBLEMS AND PERSPECTIVES

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2016, 409, 14–19.

DOI: 10.17223/15617793/409/2

Sergey A. Ogudov, Gosfilmofond (Moscow, Russian Federation). E-mail: ogudovs@mail.ru

Keywords: showing; telling; mode; narrative; story; diegesis; mimesis.

The article is devoted to the history of theoretical categories of showing and telling that shaped the problem field of modern narratology. As literal translations of the Greek words “mimesis” and “diegesis” in English, showing and telling turn up at the centre of discussions in literary studies after the works of H. James and P. Lubbock where showing had been made a prescription for novelists (H. James oriented himself to showing in his literary works). The prescription was that “direct”, “impersonal” “dramatical” ways of narration are superior to those where the author allows himself to interfere with the action and evaluate what is going on, thus controlling the attention of the reader. W. Booth in his book *The Rhetoric of Fiction* defends the writers of the 18th–19th centuries and their predecessors who have different creative positions. Particularly Booth pointed to the examples of Boccaccio’s stories, where telling and showing was interacting in a complex way. In his works *Boundaries of Narrative* and *Narrative Discourse* G. Genette insists that showing is always mediated and distanced through the language and, therefore, it is an illusion. Genette newly rethinks the ancient differentiation between mimesis and diegesis and claims that an epic literary work has only a narrative mode and, therefore, wholly belongs to the diegetic representation. Genette introduced the category of mode which allowed examining showing and telling in connection with a narrative distance. Genette wrote that when showing the thing comes to the fore, and when telling it is the fact of speaking itself. The paradox of Proust’s novel is that every scene is highly mimetic i.e. saturated with details and slowed down but at the same time it involves an intense presence of the narrator. A modern review of different approaches to the telling and showing distinction is provided by T. Klauk and T. Köppe. Researchers call the presence or absence of the narrator as the decisive point in this differentiation. However, they can be distinguished by the criterion of distance between the narrator and narrated events, on the basis of presence or absence of dialogue, partiality or objectivity of the narration, narrative speed and other features. All of them are compiled in a table in the article. According to researchers, a common element for all the criteria might be the evidence of the reader who perceives the events either in the aspect of telling or somehow witnesses them. In the author’s opinion in order to continue the research, it would be productive to fix the new differentiation between mimesis and diegesis. Genette polemically constricts the area of mimesis identifying an epic literary work with diegesis only. In the final part of the article, the author briefly examines the new conceptions of mimesis that indicate the incompleteness of the discussion about showing and telling. Supplementing the narratological discussion with the level of mimesis is shown on the basis of the works by S.N. Zenkin, M.B. Yampolsky, V.A. Podoroga which can be productive for a wide range of narratological research.

REFERENCES

1. Companion, A. (2001) *Demon teorii: literatura i zdravyy smysl* [Demon of theory: literature and common sense]. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh.
2. Ricoeur, P. (1998) *Vremya i rasskaz* [Time and narrative]. Vol. 1. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga.
3. Frye, N. (2006) *Anatomy of Criticism: Four Essays*. University of Toronto Press.
4. Linhares-Dias, R. (2006) *How to Show Things with Words: A Study on Logic, Language and Literature*. Berlin; New York.
5. Podoroga, V.A. (2006) *Mimesis: materialy po analiticheskoy antropologii literatury* [Mimesis: materials on analytical literature anthropology]. Vol. 1. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.
6. Yampol'skiy, M.B. (2013) *Prostranstvennaya istoriya. Tri teksta ob istorii* [The space history. Three texts on history]. St. Petersburg: Seans.
7. Zenkin, S.N. (2015) The Distribution of mimesis: Diderot and Chenier. *NLO*. 136. [Online] Available from: <http://www.nlobooks.ru/node/6780>.
8. Palahniuk, Ch. (2013) *Nuts and Bolts: "Thought" Verbs*. [Online] Available from: <https://litreactor.com/essays/chuck-palahniuk/nuts-and-bolts-%E2%80%9Cthought%E2%80%9Dverbs>.
9. Bordwell, D. (2010) *Tell, don't show*. [Online] Available from: <http://www.davidbordwell.net/blog/2010/01/06/tell-dont-show/>.
10. Lubbock, P. (1921) *The Craft of Fiction*. [Online] Available from: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.
11. Kozloff, S. (2013) Further Remarks on Showing and Telling. *Comparative Cinema*. Vol. 1: 3. pp. 36–45.
12. Booth, W.C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
13. Klauk, T. & Köppe, T. (2013) Telling vs Showing. In: Huhn, P. et al. (eds) *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. [Online] Available from: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>.
14. Rabinowitz, P. (2005) Showing vs Telling. In: Ryan, M.-L. & Herman, D. (eds) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.
15. Genette, G. (1998) Granitsy povestvovatel'nosti [Narrative boundaries]. In: Genette, G. *Figury: v 2 t.* [Figures: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
16. Aumont, G. et al. (2012) *Estetika fil'ma* [Aesthetics of the film]. Moscow: NLO.
17. Genette, G. (1998) Povestvovatel'nyy diskurs [Narrative discourse]. In: Genette, G. *Figury: v 2 t.* [Figures: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
18. Podoroga, V.A. (2014) *Antropogrammy. Opyt samokritiki* [Anthropograms. The experience of self-criticism]. Moscow: Logos.

Received: 09 June 2016