

Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий

Эдуард Бальбуров

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Актуализация нарративных исследований и развитие понятия нарратива проливают новый свет на проблему литературного сюжета. Что объединяет эти категории? Прежде всего то, что они относятся к средствам организации речи. Организованная речь, как правило (оно сформулировано еще Аристотелем), имеет начало, середину и конец – такова ее общая схема, которой следуют и сюжет, и нарратив. Однако в объем понятия «сюжет» входит не только организация речи, но и самих изображаемых событий, которые «организуются» еще до того, как станут объектом словесного изображения. Это обстоятельство вызвало к жизни дополнительный к сюжету термин «фабула». Фабула – естественный строй тех жизненных событий, которые легли в основу сюжета. Фабулой обладает сама жизнь (хотя не все с этим согласны)¹. В этой свя-

¹ В своей книге «Прочь от реальности: Исследования по философии текста» (М., 2000) В. Руднев утверждает: «...понятию фабула ничто не соответствует ни в реальности, ни в языке, описывающем реальность <...> ...простой хронологической последовательности просто не существует» (С.146). Данная точка зрения затрагивает проблему объективности времени, которую автор готов признать только за «последовательностью физически необратимых термодинамических процессов» (С.146). Известны две оппонирующие друг другу концепции времени: Аристотеля (время есть число движения светил) и Плотина (время есть жизнь души <...>... мир движется в душе человека, ибо нет кроме нее другого места для этого // Эннеады, 111, 7, 11). Первая нашла свое выражение в естественнонаучной трактовке времени как фундаментального параметра движения, вторая – в феноменологической, в частности у А. Бергсона (длительность как чувство жизни). Истина же, как обычно, находится посередине. Если мы допускаем существование объективного референтного мира (представленного, к примеру, упомянутыми термодинамическими процессами), то должны признать за ним и право быть причиной нашего чув-

зи особый интерес представляет случай, когда сюжет и фабула тождественны друг другу. Такая ситуация имела место в архаических речевых формах мифологической эпохи.

Мифологизация в том универсальном смысле слова, как его трактует В.Н. Топоров, есть «создание наиболее семантически богатых, энергетических и имеющих силу примера образов действительности»². В таком истолковании миф присущ всякому творчеству как его неспецифический смыслопорождающий источник. В жизни духа он также изначален, как еда в жизни тела. Подобно тому, как в современных кулинарных изысках просвечивает «кухня» палеолита, так в современном творчестве сквозь технику языка и мышления просвечивает миф. Он – тайное и свободное начало мыслей, когда они еще ничьи, и, по словам Гете, приходят к нам, «как свободные Божьи дети, и говорят: вот мы»³.

Архаический миф, насколько его удалось реконструировать исследователям, являл собой этот естественный смыслополагающий импульс в своей натуральной чистоте, когда он только становился в качестве факта культуры. У него еще нет автора, как нет автора у образов восприятия и спонтанных телодвижений (в отличие от движений целенаправленных). Но что выделяло его из жизни, делало миф мифом? Особая значимость и знаковость его содержания. Миф артикулировал события порождения мира, «фабулу» космогонии как самую сильную фактичность. Космогоничны поедание добычи, восход и заход светил, жизнь и смерть, вегетативные метаморфозы. Все эти естественные «фабулы» и отложились в сюжетах мифа, в его простых кумулятивных и циклических схемах и формулах, в которых древнее сознание осуществляло свою инкорпорированную логику отождествления, партиципации, бинарных оппозиций. Это была естественная схематизация, формулы которой возникали произвольно и безотчетно, как звуки эха, как боль или радость. В их выражении слово, действие и вещественное изображение были функционально равноправны, находились в отношениях обратимости. «Морфология сюжета, – пишет О.М. Фрейденберг, – совпадала с морфологией действия, вещи, кинетической речи»⁴. По сути дела, это была «морфология» самой жизни, вернее, жизни и слитого с ней мифосознания – одна на двоих. Но то, что миф имел дело не с рядовыми, а особо значимыми и культовыми актами существования, ставило перед ним проблему выражения. По мере развития языка, его логико-грамматических, пропозициональных средств миф специфицировался в своем качестве художественной словесности. Одним из решающих факторов его

ства длительности, как и всяческих его образно-схематических интерпретаций. С древнейших времен сознание «питается логической мощью денотативных систем природного царства» (К. Леви-Стросс), которая прорастает в нем той или иной априорной системой, зависящей тем не менее от объема человеческого опыта. Поэтому хронология, цикл или причинность принадлежат и миру и сознанию, онтологически укоренены в их совместном бытии – событийности.

² Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С.5

³ Цит. по: Зинченко В.П. Мысль и слово Густава Шпета. М., 2000. С.106.

⁴ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С.222.

превращения в фольклор и литературу послужило, по мнению О.М. Фрейденберг, формирование наррации.

Нарратив, с точки зрения исследовательницы, стал возможен, когда язык сформировал средства отвлечения от означаемых объектов, с помощью которых можно было не только показывать, репрезентировать события, но и рассказывать о них. «Старый мифологический образ» был тождествен своему предмету – основному космогоническому смыслу, который он репрезентировал конкретными реалиями – метафорами⁵. Ю.М. Лотман характеризовал эту особенность мифомышления как монолингвистичность – воссоздание мира через предметы самого этого мира, как бы его собственным «языком». С появлением отвлеченных метаязыковых средств – понятий и развитых пропозиций – конкретная образная предметность была заменена и дополнена логической предметностью. Это открывало принципиально новые изобразительно-речевые возможности, среди которых была и возможность нарратива, как своего рода супрапропозиции.

В отличие от репрезентации-показа, осуществляемой здесь и сейчас различными средствами, нарратив нуждался в расширенном пространстве-времени (прошлое-настоящее-будущее) и развернутой модальности (действительное-возможное), а также в отделении субъекта создаваемого образа, то есть в дефинициях автора, героя и других объектов изображения. В работе «Образ и понятие» О.М. Фрейденберг подробно анализирует этот процесс. Происходит «расшатывание субъектно-объектного единства до-нарративной речи». «Я-рассказ», «я-речь» расслаивается на рассказ-действие (подвиги, битвы, инвективы, мщение и т.п.) и рассказ-претерпевание (переживание незаслуженной обиды, бездействие, тщетная мольба и т.д.). Это пассивное претерпевающее «я» постепенно получает функции объекта рассказа (будущие герои, персонажи и другие объекты изображения) и отсекается от активного «я», которое обособляется в функции субъекта рассказа (будущий рассказчик в его различных типах)⁶.

В результате подобных «отсечений» – субъекта рассказа от объекта, означаемого от означающего, настоящего времени от прошедшего и будущего, наличной действительности от возможной (иллюзорной) – «прямая речь начинает выделять внутри себя косвенный рассказ «о». В ней наряду с событиями, непосредственно переживаемыми и показываемыми в образе-презентации, появляются события их изображения и рассказывания, события создания образа, его построения, авторской рефлексии. Эта специфическая, собственно авторская активность и артикулировала его фигуру в произведении в виде персонифицированного или анонимного повествователя. Рассказчик уже не находится в рассказе, без остатка в нем растворяясь, а обходится с ним, подчиняя своей авторской воле. Схема нарратива набрасывается на фабулу жизненных событий, как надевается упряжка на коня. Она обеспечивается целым ансамблем логико-грамматических средств: номинативно-аккузативной и другими па-

⁵ Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Миф и литература древности. М., 1998. С.243.

⁶ Там же. С.154-155.

дежными констпуциями, категориями времени и модальности, «оборотами “когда”, “после того как”, “если”, “для того чтобы”, “из-за” и т.д.»⁷

Формирование нарратива было сопряжено с фундаментальными изменениями в мышлении. Наиболее общей и адекватной их характеристикой представляется переход от дорефлективной эпохи к рефлексивной, содержанием которого стала смена парадигмы тождества с ее партиципацией, бинарностью и иконически-пространственной структурой парадигмой причинности с ее линейной причинно-следственной и хронологической последовательностью. Древний человек перестал бояться времени (вспомним образ Хроноса, пожирающего своих детей), переводить его в пространство и делать видом с помощью простого присоединения событий (кумуляция) или замыкания в круг (циклизация). Нарративный образ времени принял в себя факт его необратимости и непредсказуемости, космогония трансформировалась в историю. Но чтобы осознать время, необходимо было вырваться из его плена, отстраниться от него, отвлечься от потока непосредственных воздействий внешнего мира. Эту функцию и выполняла рефлексия. В отвлеченном рефлексивном мышлении чувственный сигнал как бы приостанавливается и задерживается в зоне мысли, не получая немедленного действенного ответа. Из «способности задерживать свои движения, – писал И.М. Сеченов, – вытекает тот громадный ряд явлений, где психическая деятельность остается, как говорится, без внешнего выражения, в форме мысли, намерения, желания. <...> Мысль начинает составлять первые две трети психического рефлекса».⁸ Получив в свое распоряжение пространство, свободное от прямых взаимодействий с внешним миром, от жесткого приводного ремня необходимости, сознание обрело свободу маневра. Произвольная деятельность как видообразующая человеческая черта вышла на новый рефлексивный уровень, отмеченный спецификацией науки и искусства. *Авторитет* надличной силы уже не был безраздельным господином традиции, весомым становится и слово *автора* – пророка, философа, ученого, художника.

Означал ли этот эпистемический поворот, что спонтанность окончательно уступила место волевому человеческому решению? Научная рациональность была склонна к положительному ответу на этот вопрос. Апофеозом подобных умонастроений можно считать трактат Френсиса Бэкона «De regno homini» (О царстве человека), обосновывающий человеческое господство над природой. Однако в XIX-XX в. все резче стали проявлять себя другие взгляды на проблему. По своему преломляют ее и исторические судьбы нарратива и сюжета.

В рефлексивную эпоху сюжет отделяется от фабулы и обретает нарративное качество, то есть представляет собой произвольно построенную структуру, в которой события располагаются в форме специфического суждения – истории. Опорными понятиями этого суждения были герой, его цель, к которой он стремится, преодолевая препятствия, причинно-следственная и хронологическая связь событий, категории прошедшего и будущего времени, кото-

⁷ Там же. С.282.

⁸ Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947. С.154-155.

рые выделились из настоящего времени субъект-объектной речи. Кроме того образ, создаваемый с помощью нарратива, как правило, не связан с наличной действительностью, перестает быть подражанием ей в действительности же, а становится ее иллюзорной формой, вымыслом.

Процесс формирования и спецификации нарратива как системы приемов нового рефлексивного художественного дискурса концептуально оформился в «Поэтике» Аристотеля. Для его обозначения философ использует другие термины (нынешний появился много позже). Относительно эпоса он говорит о повествовании, а относительно трагедии – о сказании. Сказание и повествование по Аристотелю – это то или иное сочетание событий («Поэтика», 50, а 3). Среди 6 главных категорий трагедии (сказание, характеры, речь, мысли, зрелище, мелос) сказание поставлено на первое место как самое важное. Приемы сказания и повествования обеспечивали одно из основных качеств произведения – его цельность («Поэтика», 50, в 26, 27, 32).

«Поэтика» Аристотеля стала первой «грамматикой» сюжетного языка. Она соответствовала общему категориальному строю аристотелевской рациональности, в частности, ее объектоцентризму и энтелехиальной схеме становления: герои осуществляют свои цели, подобно реализующей себя энтелехии, а автор («подражающий») ведет повествование со стороны («Поэтика», 48, а 20). Здесь очевиден приоритет объекта и объективных событий, данных внешнему зрению и подчиненных причинно-следственной логике. Позиция автора напоминает положение ученого – наблюдателя и истолкователя жизненных фактов («фабулы» жизни) в системе своего научного языка. Эта позиция могла обладать разной мерой авторитарности, вмешательства в естественный ход вещей – от пассивного наблюдения до активного экспериментирования (в литературе этому соответствует разная мера пересоздания действительности). Однако полностью исключить вмешательство в такой позиции невозможно: встающая между субъектом и объектом исследования или изображения категориальная система, будь то научный формализм или риторико-поэтическая нормативность, обладает собственной волей и предзаданными смыслами, которые неизбежно навязываются объекту. Такова была обратная сторона рефлексии, отменившей субъект-объектное единство мифосознания. Поправить ситуацию мог поиск альтернативных подходов и языков, который своими путями шел и в науке, и в искусстве.

Сюжет, строящийся в параметрах аристотелевской парадигмы, господствует на протяжении всего периода рефлексивного традиционализма и является маркером словесности данной эпохи. Это доказывает тот факт, что знаком нового поворота, разрушившего рефлексивно-традиционалистскую установку, стали прежде всего отступления от нарративной схемы.

Говоря об этом повороте, С.С. Аверинцев называет имена Монтеня, Сервантеса, Стерна, Руссо, то есть писателей, примечательных экстравагантной для своего времени сюжетикой. Существо новой смены сюжетного мышления заключалось в том, что мысль, будучи по своей глубинной природе спонтанным актом, стремилась осуществить себя во все более адекватных этой природе формах, освобождаясь от собственных схем. Спонтанность, как и в эпоху мифа, вновь утверждалась в словесном творчестве, но уже в качестве осознан-

ного приема, будь то произвольные воспоминания, созерцания, исповедь, свободное размышление, ассоциации.

Мятеж против схематизма начинался в наиболее свободном от него жанре – эссе. «У меня нет другого связующего звена при изложении моих мыслей, кроме случайности, – писал Монтень. – Я излагаю свои мысли по мере того, как они у меня появляются: иногда они теснятся гурьбой, иногда возникают по очереди, одна за другой. Я хочу, чтобы виден был естественный и обычный ход их, во всех зигзагах. Я излагаю их так, как они возникли»⁹. Дискурс Монтеня и его сюжет уже не строятся, а как бы растут сами собой.

В XVII-XVIII в. рефлексивное сознание вступило в эпоху тотальной критики собственного произвола, поставив под сомнение многие базовые категории мышления и языка. В сущности эту критическую традицию можно возводить еще к Платону, впервые заговорившему о ненависти к слову – мисологии. Особенно опасной он считал облаченную в одежду слов доксу, псевдознание, отвлекающее и отчуждающее душу от соприкосновения с ее небесной родиной. Платоническая традиция существовала наряду с более приоритетной рефлексивно-риторической традицией Аристотеля и связана с именами Плотина, Августина, Николая Кузанского (с его идеей *docta ignorantia* – ученого невежества), немецких мистиков от Экхардта до Беме, Юма, Гете и других философов и литераторов, в умах которых вызревала идея спонтанности сознания. Концептуально законченную форму она приобрела в интуитивизме Бергсона, предтечи собственно феноменологической философии, после которого идея спонтанного сюжета глубоко укореняется в художественной практике.

Одному из ее представителей посвящен феноменологический комментарий М. Мамардашвили к роману М. Пруста «В поисках утраченного времени» – «Лекции о Прусте». Мы живем в двух режимах, считает философ. Один режим – тот, в котором живут непрерывно растущие живые образования. Это цельный, пребывающий в полноте жизненный процесс. Тут нельзя не вспомнить героев А. Платонова, которые стремились вернуться в эту полноту слитного с единой мировой жизнью существования. Но человеку не дано пребывать в этой слитности постоянно. Он отпущен на свободу и нередко оказывается в положении слепца, отбившегося от поводья и выстукивающего путь палочкой своего скромного ума (вспомним об архетипе «первородного греха»). Таков второй наш режим, в котором мы живем большую часть времени. И все же у человека бывают моменты истинного состояния. В эти мгновения, как писал Платон, душа вспоминает свое небесное прошлое. М. Мамардашвили называет их, используя выражение Пруста, «молниями импрессии», удары которых соединяют нас с универсальной мировой жизнью. Эти моменты – феномены, а то, что из них слагается – феноменальная материя. Из нее и состоит роман Пруста, что делает его не совсем обычным текстом, имеющим не знаковый, а феноменальный характер. М. Мамардашвили считает его вспомогательным устройством для читательского размышления. Его чтение похоже на чтение стихов, слушание музыки, оно рассчитано не столько на сообщение готового содержания, сколько на еще не случившиеся

⁹ Монтень М. Опыты. М., 1991. С.19.

события смысла, в которых умрут знаки текста и оживут замершие в них феномены¹⁰.

Феномены непредсказуемы, их невозможно проектировать и строить, они случаются и сбываются, образуя череду «множественно расположенного понимания»¹¹. В отличие от феномена, знак принадлежит миру уже случившихся смысловых событий, в котором феноменальная материя исчезает, оставляя вместо себя мертвые значения. Различие знака и феномена хорошо проясняет известная фраза актера Михаила Чехова, который сказал, что если вы хотите узнать содержание – слушайте слово, но если вы хотите уловить суть – слушайте звук. Прежде чем звук застынет и отвердеет в семиотическом теле языка, он – феномен, уходящий в бесконечность мировой жизни и связывающий нас с нею. Такова музыка, такова мелодия лирики, которая составляет душу и поэзии, и прозы.

Нарративный сюжет, как показала О.М. Фрейденберг, выделился из лирической по своей природе «я-речи», навсегда сохранив в себе эти родственные узы. Особенно сильны они в романе, само формирование которого шло под сильным влиянием лирики. Существовая в нем по принципу дополнительности как феноменально-семантическая и морфологическая составляющие, лирика и наррация на первых порах могли обуславливать двуплановость романной структуры. Так, в композиции средневековых романов Е.М. Мелетинский отмечает два повествовательных тура: в первом «герои испытывают приключения, ведущие к достижению сказочных целей (вроде царевны и полцарства), а во втором туре раскрывается внутренняя коллизия (в конечном счете отражающая конфликт новооткрытого «внутреннего» человека с его социальной эпической “персоной”»¹².

Дальнейший подъем романа – великого синтезатора жанров и стилей, с которым С.С. Аверинцев справедливо связывает слом канонов рефлексивного традиционализма – дает новые синтезы риторической и лирической традиций словесности, текстов-построений и тестов-«эманаций». Возникает тенденция снятия нарративной схемы (интеллектуальный, символистский и лирико-философский романы, новый роман), а в предельных случаях и пропозициональной схемы (романы «потока сознания», «внутреннего монолога»).

Примером целеустремленного следования этой тенденции может служить творческая практика М. Пришвина. Прежде всего, считает писатель, нужно отрешиться воспринимать мир в готовых, устойчивых формах, взглянуть на мир «как в первый раз», «заблудиться» во времени и пространстве: «...в некотором царстве, в некотором государстве, при царе Горохе... Одним словом, человек заблудился, а ведь это-то и нужно художнику для восприятия реальности мира. Пробил скорлупу интеллекта и просунул свой носик в мир. Это узнает художник, и первые слова его – сказка»¹³.

¹⁰ Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. М., 1995.

¹¹ Там же. С.544.

¹² Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С.48-49.

¹³ Пришвин М.М. Записи о творчестве // Контекст – 1974. М., 1975. С.326.

Если у М. Пруста основным источником «феноменальной материи» были произвольные воспоминания, то М. Пришвин черпает ее в произвольных созерцаниях, по возможности свободных от всяческой заданности. «Надо научиться не думать, – пишет он, – вернее, не искать в новом ничего от себя, забыть совершенно себя... Мне очень много приходилось бороться с рассудочностью своей и так сильно, что просто физически бежать от нее, то есть путешествовать, блуждать... в повседневной жизни ничего не вижу, и путешествие мое было средством ловить свои впечатления и записывать их в свою записную книжку в тот момент, когда я их еще не успел засмыслить»¹⁴.

В эту творческую стратегию вливается и выбор природы, которая, по убеждению М. Пришвина, предрасполагает к соучастному созерцанию и сотворчеству. «Вся природа, – пишет он, – всем составом своим сотрудничает с человеком в создании слова как высшей формы ... Дело человека высказать то, что молчаливо переживается природой»¹⁵.

Рассмотренные этапы истории сюжета и нарратива дают представление о поступательном характере той репрезентации реальных событий, которая с их помощью осуществляется художественным сознанием. Если в до-рефлексивном сюжете они представлены посредством чувственного гештальта и простых пространственных форм кумуляции и циклизации, то в сюжетах рефлексивных осваивается темпоральная сторона реальности, процессы становления и развития, что потребовало отвлеченной логической предметности (понятий, пропозиций, нарративных схем) и осознанной семиотической активности. Субъект речи отделяется от ее объектного содержания, а сюжет обособляется от фабулы, образуя автономную сферу событий рассказывания. Она выделилась из синкретического сюжета-фабулы до-нарративной речи подобно тому, как синкретическое субъект-объектное «я» выделило из себя автора и героя. Антириторический «мятеж» в словесности XVIII в. (по-своему предвосхитивший критику научной рациональности в XIX-XX в.) актуализировал новые пост-нарративные сюжетные принципы и «связанное с этим возрождение и переосмысление архаических сюжетных структур, создавшее возможность взаимоосвещения разных исторических “языков” сюжета»¹⁶. Сюжетный принцип, реализуемый в творческой практике М. Пришвина, можно наблюдать и в произведениях лирико-философской и лирической прозы А. Герцена, И. Тургенева (цикл “Senilia”), В. Гаршина, В. Короленко, И. Бунина, Н. Зарудина, И. Катаева, В. Катаева, К. Паустовского, А. Кима, В. Солоухина, С. Конецкого, Ю. Казакова и др. Обращенные преимущественно к событиям внутренней жизни, они осваивают и их особую, доступную только внутреннему зрению темпоральность с ее специфической, не подлежащей схематизации структурой.

¹⁴ Там же. С.340.

¹⁵ Пришвин М. Женьшень. М., 1990. С.446; 440.

¹⁶ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С.330.