

## Очерк современной нарратологии

Валерий Тюпа

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Современная нарратология представляет собой весьма обширную область научного поиска в области сюжетно-повествовательных высказываний (дискурсов), соотносимых с некоторой фабулой (историей, интригой)<sup>1</sup>. Речь идет не только о художественных текстах и порой даже не только о текстах вербальных: усилиями историков, философов, культурологов категория нарративности получила весьма широкое распространение и богатое концептуальное наполнение. Особо следует отметить роль философа Поля Рикера, историка Хайдена Уайта, литературоведа Вольфа Шмида, внесших значительный вклад в нынешнее состояние и направление нарратологических исследований.

В широкое употребление понятие нарратологии начинает входить после новаторских работ Ролана Барта, Клода Бремона, Цветана Тодорова, в особенности «Grammaire du Decameron» (1969) последнего, хотя в качестве отрасли литературоведения нарратология имеет уже немалую историю (в российской традиции это работы А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Б.В. Томашевского, О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина и др.; в немецкоязычной – О. Людвиг, К. Фридемманн, К. Хамбургер, Ф.К. Штанцеля, В. Кайзера, Г. Мюллера; в англоязычной – П. Лаббока, Н. Фридмана, К. Брукса и Р.П. Уоррена и т.д.). Однако предмет этой научной дисциплины и, соответственно, ее эпистематический статус на сегодняшний день нельзя признать вполне определенными.

В частности, категория нарративности трактуется весьма различно. Артур Данто, стоящий у истоков нарратологической экспансии в области историографии, свел нарративность к «повествовательным предложениям» изъявительного наклонения прошедшего времени. Классик современной нарратологии Х. Уайт значительно расширил понятие «нарративной структуры» (в част-

---

<sup>1</sup> См. фундаментальное исследование Вольфа Шмида «Нарратология русской литературы» (в печати), где объектом нарратологического интереса провозглашаются все «тексты, излагающие историю и в той или иной мере обладающие опосредующей инстанцией нарратора» (С. 13 рукописи).

ности – историографического дискурса), включив в него интригу: «Построение интриги состоит в придании истории смысла» путем повествовательного объединения составляющих ее событий «в единой, всеохватывающей или архетипической форме»<sup>2</sup>. Наконец, наиболее широкое и, очевидно, избыточно расширительное понимание было предложено А.Ж. Греймасом и Ж. Курте, определившими нарративность как «организующий принцип любого дискурса», а не только «фигуративного»<sup>3</sup>.

Если все же не отказываться от рассмотрения нарративных высказываний как широко употребительного, но специфического способа текстообразования, то решающей здесь оказывается *двойкая событийность* нарратива: «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»<sup>4</sup>.

Приведенное рассуждение М.М. Бахтина датируется началом 1970-х годов. В это же время в Западной Европе появились классические для современной нарратологии работы Л. Долежала, Ж. Женетта, Дж. Принса, В. Шмида и др. Жерар Женетт в 1972 году в книге «Нарративный дискурс», в частности, писал, что повествование «может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным <...> В качестве нарратива повествование существует благодаря связи с историей, которая в нем излагается (рассказываемое событие – *V.T.*); в качестве дискурса (событие рассказывания – *V.T.*) оно существует благодаря связи с нарративом, которая его порождает»<sup>5</sup>.

Центральная проблема нарратологии может быть сформулирована словами А.С. Данто: «Всякий рассказ – это структура, навязанная событиям, группирующая их друг с другом и исключая некоторые из них как недостаточно существенные»<sup>6</sup>. Вслед за Кэте Фридеманн можно сказать, что понятие нарративности восходит к «принятому кантовской философией гносеологическому предположению, что мы постигаем мир не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума»<sup>7</sup>. Непосредственное знание о событиях, как они есть (были), недостижимо. Между событием и сознанием всегда имеется некоторого рода призма *коммуникативного акта* вербализации, преломляющая коммуникативная среда изложения (даже если это пока еще только зародившееся в недискурсивных формах внутренней речи потенциальное изложение данного события потенциальному слушателю).

<sup>2</sup> White H. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth century*. Baltimore; London, 1973. P. 7, 8.

<sup>3</sup> Greimas A.J., Courtes J. *Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. Paris, 1979. P.249.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403-404.

<sup>5</sup> Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 66.

<sup>6</sup> Danto A.C. *Analytical philosophy of history*. Cambridge, 1965. P. 132.

<sup>7</sup> Friedemann K. *Die Rolle des Erzahlers in der Epik*. Berlin, 1910. S. 26.

Для уточнения научного статуса дисциплины, исследующей коммуникативную природу текстообразующего освоения событий, представляется необходимым выяснить соотношение нарратологии с поэтикой и риторикой.

## I

В античности поэтика и риторика были суверенными областями знания. Впрочем, не столько знания (эпистеме), сколько искусства как ремесленного умения (техне), каковыми являлись, например, диалектика или политика. Поэтика в этом ряду, как известно, представляла собой искусство поэтической речи, а риторика – искусство речи ораторской.

После возникновения в XIX веке научной филологии (литературоведения и лингвистики), после отпочкования от филологии в XX столетии семиотики и воскрешения на семиотическом фундаменте риторики – уже в качестве гуманитарной науки современного типа – ситуация кардинальным образом изменилась.

Современная риторика (при всей своей разноголосице) есть так или иначе трактуемая общая теория высказываний как коммуникативного взаимодействия людей. Отныне ей вменяется в обязанность «изучение недопонимания между людьми и поиск средств <...> к предупреждению и устранению потерь в процессе коммуникации»<sup>8</sup>. Текст рассматривается теперь как знаковое тело дискурса, трактуемого в свою очередь как «коммуникативное событие» (ван Дейк), разыгрывающееся между субъектом, референтом и адресатом высказывания. Задача риторического (или «дискурсного») анализа текста состоит в том, чтобы «определить, какой речевой акт при этом осуществляется»<sup>9</sup>. В этом качестве неориторика небезосновательно претендует на роль базовой дисциплины методологического характера для всего комплекса гуманитарных наук, так или иначе имеющих дело с текстами различного рода высказываний.

Предтечей бурного развития «новой риторики» в западных странах<sup>10</sup> выступил М.М. Бахтин, работавший над «Проблемой речевых жанров» (1953) с начала 50-х годов. Его «металингвистика» – это одно из имен современной неориторики. Для последней, как и для М.М. Бахтина, но в противовес классической риторике, размежеванной с поэтикой, все литературные жанры стоят в общем ряду «относительно устойчивых типов» высказываний, вырабатываемых «каждой сферой использования языка» и определяемых «спецификой данной сферы общения»<sup>11</sup>.

К предмету металингвистического познания М.М. Бахтин относил не только «реплики бытового диалога» или «письмо (во всех его разнообразных формах)», но «и разнообразный мир публицистических выступлений <...> многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотомного романа)». Он констатировал при этом, что «общая проблема речевых жанров по-настоящему никогда не ставилась. Изучались – и больше всего – литературные жанры. Но начиная с античности и до наших

<sup>8</sup> Richards I.A. The philosophy of rhetoric. London, 1936. P. 3.

<sup>9</sup> Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 95.

<sup>10</sup> См. классическую работу Хаима Перельмана: Perelman Ch., Olbrechts-Tytecal L. Traite de l'argumentation. La nouvelle rhetorique. Paris, 1958.

<sup>11</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 тт. М., 1996. Т. 5. С. 159. Далее страницы этого издания (с обозначением тома) указываются в тексте статьи в скобках.

дней они изучались в разрезе их литературно-художественной специфики, в их дифференциальных отличиях друг от друга (в пределах литературы), а не как определенные типы высказываний, отличные от других типов, но имеющие с ними общую <...> природу» (5,160).

Совершенно очевидно, что в этом принципиально новом ракурсе «изучения природы высказывания и многообразных жанровых форм высказываний в различных сферах человеческой деятельности» (5,162) поэтика предстает уже не суверенной, как у Аристотеля, а лишь автономной областью знания. Как специальная теория художественного дискурса – при всей специфике своего предмета – она неизбежно входит составной частью в общую теорию высказывания (новую риторику), которая обязана с не меньшим вниманием относиться и к специфике научного, религиозного, политического и т.п. дискурсов.

Согласно определению Ж. Женетта, собственно наррация есть «порождающий повествовательный акт», без которого «нет повествовательного высказывания, а иногда нет и повествовательного содержания»<sup>12</sup>. Это разграничение трех нарративных аспектов вполне адекватно феноменологическому отделению интенционального «схватывающего» акта как от самого «схватывания», так и от «схваченного предмета»<sup>13</sup>. Можно сказать, что наррация есть особая *интенция* говорящего или пишущего субъекта дискурсии. Нарративная интенциональность высказывания состоит в связывании двух событий – *референтного* (поведываемого, свидетельствуемого) и *коммуникативного* (само свидетельствование как событие) – в единство художественного, религиозного, научного или публицистического произведения в его, по выражению М.М. Бахтина, событийной полноте. Тогда как ни первое событие (фабульное происшествие), ни второе (текстопорождающая речь определенной композиционной формы) сами по себе – без посредства нарративного акта<sup>14</sup> – не могли бы быть квалифицированы как художественные, религиозные и т.д.

В этом своем качестве наррация не составляет специфики тех или иных литературных жанров, а нарратология, соответственно, не может быть сведена к аспекту поэтики, где рассматривается только повествование в качестве одной из композиционных форм художественного текста. Предмет нарратологического познания может включать в себя любые – не только художественные и даже не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие неслиянность и нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории). В этом смысле нарративными могут быть не только роман (с его вымышленной, «фикциональной» квазисобытийностью) или сочинение историка, где референтный ряд событий фактографичен. Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т.е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик); он являет собой *текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного*.

Нарративность соответственно представляет собой одну из общериторических модальностей, для уточнения природы которой необходимо указать на

<sup>12</sup> Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т. 2. С. 63-64.

<sup>13</sup> Гуссерль Э. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 1. С. 20.

<sup>14</sup> Функция «опосредования» (*Mittelbarkeit*) как важнейшая характеристика повествовательности была выдвинута в работах Ф.К. Штанцеля.

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.

Редукция референтной событийности характеризует *перформативные* высказывания, которые, будучи непосредственными речевыми действиями, а не сообщениями о действиях, являют собой автореферентные дискурсы. Это широкий круг анарративных речевых жанров от магического заклинания, клятвы, присвоения имени, похвалы и брани, оскорбления или комплимента до декларации, воззвания и молитвы.

Противоположная анарративная интенция состоит в констатирующем «схватывании» референтного содержания путем описания, рассуждения или идентификации. Описания и рассуждения нередко встречаются в нарративных текстах наряду с повествованием<sup>15</sup>. Однако здесь это лишь усложняющие и обогащающие данный дискурс вкрапления, лишь острова, омываемые повествовательным потоком. Роль текстообразующей доминанты констатация приобретает в *итеративных* высказываниях, где референтное содержание речи лишено событийности, но взамен наделено стабильностью и закономерностью естественных (природных) или нормированных (культурных) состояний и процессов. Референтная функция итеративного дискурса внеисторична; это «жизнь, сведенная к повторению архетипических деяний, то есть к *категориям*, а не *событиям*».<sup>16</sup>

Такие дискурсы по своей риторической модальности «теоретичны», поскольку являются генерализациями процессов или состояний, а по своей интенции они, в сущности, автокоммуникативны. Они лишь овнешняют внутренние процессы мыследеятельности некоторого субъекта. Поскольку речь идет о дискурсии, то ориентация на потенциального адресата неизбежно сказывается и здесь, но в наименьшей степени. Если наррация устремлена к тому, чтобы сделать адресата свидетелем некоторого опосредованного события, а перформация делает его участником непосредственного общения, то итеративная идентификация в этом не нуждается. Коммуникативный акт сообщения кому-либо номотетических (законосообразных) обобщений по отношению к их референтному содержанию факультативен, тогда как референтный и коммуникативный аспекты нарративности взаимодополнительны.

Итеративные высказывания присущи не только таким областям культуры, как наука, или философия, или вероучение. Идентифицирующей была и архаическая «доповествовательная форма» мифа, который, по характеристике О.М. Фрейденберг, «был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом», тогда как наррация, сохранив «весь былой инвентарь мифа», сделала его «персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой «предметной» (протяженной) и «зримой» природой, нерасторжимой с человеком». Мифологическая природа, будучи непосредственной формой человеческого бытия, нуждалась в опо-

<sup>15</sup> О разграничении названных композиционных форм см.: Тамарченко Н.Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 279-295.

<sup>16</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 133 (выделено автором).

знании ее, а не в рассказе о ней. Поэтому «мифов-нарративов никогда не было и не могло быть»<sup>17</sup>. Нарратив появляется в связи с кристаллизацией личного опыта (в том числе и взаимодействия с природой) как культурного феномена.

В конечном счете интересующие нас риторические модальности различаются трояким содержанием дискурсии: действие (перформативная), обобщающее мышление (итеративная) или накопление опыта, событийная память (нарративная). Разумеется, это взаимопроникающие содержания. Поэтому и общериторические модальности текстопорождения не размежеваны непроходимыми границами. Наряду с чисто событийным «сингулятивным» повествованием, нарративный дискурс может включать в себя и повествование «итеративное»<sup>18</sup>, а также перформативные формы автореферентного метаповествования. Итеративность научного высказывания отнюдь не препятствует обращению к двум другим модальностям (в особенности к нарративной) и т.д.

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. По М.М. Бахтину, архитектурная форма художественности<sup>19</sup> представляет собой реализующее эстетическую завершенность целого «ценностное уплотнение» воображенного мира вокруг «я» героя («своего другого» для автора) как «ценностного центра» такого мира<sup>20</sup>. Архитектурные формы события сакрального (в религиозном тексте) или исторического (в историографическом труде), или политического (в средствах массовой информации) существенно иные, но и там они имеются, составляя основу своеобразия различных «коммуникативных программ» культуры. В частности, само «историческое качество истории», как говорит П. Рикер, создается особой «нэтической направленностью» («интенциональностью исторического познания»), осуществляющей переход от «донарративных структур реального действия» к «двойной структуре конфигурирующей операции рассказа»<sup>21</sup>. Тогда как художественному дискурсу предшествует «виртуальный опыт бытия в мире»<sup>22</sup>.

По мысли М.М. Бахтина, любой речевой жанр есть «типическая форма высказывания», соответствующая «типическим ситуациям речевого общения» – «по теме, по композиции, по стилю» (5,191). В рамках жанрового единства аспектов дискурсии архитектурная форма референтного (тематического) содержания нарратива не только неотожествима, но и неразделима с соответствующими композиционно-стилистическими характеристиками развертывания тематики высказывания. Например, как утверждает П. Рикер, «событийная история может быть только историей-рассказом»; «история не может порвать всякую связь с рассказом, не утратив своего исторического характера»<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 227-228.

<sup>18</sup> См.: Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т. 2. С. 140-152.

<sup>19</sup> Архитектурная форма мыслилась М.М. Бахтиным как форма «содержания <...> деятельности <...> направленной на произведение» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 17).

<sup>20</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 163.

<sup>21</sup> Рикер П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 208, 209.

<sup>22</sup> Там же. С. 108.

<sup>23</sup> Там же. С. 120, 206.

Поэтому ни отстранение нарратологии от поэтики сюжета или поэтики повествования, ни сведение ее к тому или другому не является продуктивным. *Объект нарратологии – это культурное пространство, образуемое текстами определенной риторической модальности, а предмет ее постижения – коммуникативные стратегии и дискурсивные практики нарративной интенциональности.* Однако ни литературная сюжетология, ни теория литературного повествования, входя в состав нарратологии, не утрачивают ни своей специфики, ни своей актуальности. Напротив, богатый литературоведческий опыт изучения поэтики жанров, сюжета, повествования, будучи экстраполирован на нехудожественные нарративные тексты, открывает перед их исследователями (и перед современной риторикой в целом) новые эвристические возможности.

## II

Стремясь очертить жанровый ареал нарратологического поиска, обратимся к фундаментальным коммуникативным стратегиям нарративного дискурса, составляющим основу жанрового разнообразия не только художественной литературы.

Наиболее продуктивным в рамках современной научной парадигмы гуманитарных исследований представляется бахтинский подход к изучению «речевых жанров», разграничивающий «первичные (определенные типы устного диалога)» (5,166) и «вторичные (идеологические) жанры» (5,161) как формы «построения речевого целого, его завершения, учета слушателя» (5,166). По М.М. Бахтину, жанровое «целое – внеязыковое и потому нейтральное к языку. Поэтому жанры, как формы целого (следовательно, предметно-смысловые формы), междуязычны, интернациональны. В то же время жанры существенно связаны с языком, ставят перед ним определенные задания, реализуют в нем определенные возможности» (5,40). «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла» (5,190), поэтому «форма авторства (выше она названа «маской» – *В.Т.*) зависит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания. <...> Кто говорит и кому говорят»<sup>24</sup>.

Резюмируя, можно сказать, что жанр – это некоторая взаимная условленность общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания. Феномен жанровости есть металингвистический язык (диалект) культуры. Он предполагает исторически сложившуюся систему традиционных *конвенций* (условностей организации текста), позволяющую донести до адресата авторские *инвенции* (термин классической риторики), то есть «предметно-смысловые» находения или изобретения говорящего. Иначе говоря, жанр представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую *коммуникативную стратегию* данного дискурса.

Если в диахронии жанр знаменует традицию (историческую продуктивность) той или иной, преемственно воспроизводимой в культуре коммуникативной ситуации («типической ситуации общения»), то синхрония жанра – это парадигма инициируемого автором коммуникативного события («предносящееся целое» дискурса), то есть система исторически сложившихся *интерсубъективных компетенций* («определенных возможностей») высказывания.

<sup>24</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 357-358.

В частности, «форма авторства» как неизбежная для производящего текст речевая «маска» есть *креативная* компетенция жанра. При несоответствии ей со стороны субъективной компетентности «индивидуального речевого замысла» говорящего или пишущего постигает неудача. Две другие компетенции суть *референтная* (предметно-тематическая) и *рецептивная* (установка адресованности, соотносительная с «формой авторства»). Референтная, креативная и рецептивная стороны коммуникативного события эквивалентны бахтинским параметрам предмета, цели и ситуации высказывания.

Предметно-тематические конвенции, определяющие референтную компетенцию того или иного нарративного жанра, представляют собой традиционные для него концепты *героя* и *картины мира*.

Креативная компетенция жанра предполагает текстообразующую конвенциональность субъекта и формы высказывания как целого: кто говорит и как говорит (концепты *авторской позиции* и риторического поведения говорящего, то есть его *речевой маски*).

Наконец, существо рецептивной компетенции жанра состоит в смыслополагающей конвенции «концептированного» (Б.О. Корман) адресата (концепт читателя или слушателя, его коммуникативной *компетентности*).

При общности складывающейся и бытующей стратегии жанровых компетенций в диахроническом аспекте М.М. Бахтин различал «жанр, как композиционно определенное (в сущности – застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, «первофеномены» жанров»<sup>25</sup>. В частности, такого рода первофеноменами целого спектра нарративных жанров – не одной только художественной словесности – представляются: *сказание* (легендарно-историческое предание, отколовшееся от донарративного мифологического предания), *притча*, *анекдот* и, наконец, *жизнеописание* (биография) как протороманная форма высказывания.

Названные типы дискурсии обладают неодинаковым историческим возрастом. Зарождались они в различные эпохи культурной жизни человеческого сознания – в той именно последовательности, в какой перечислены, – однако и до сего времени сохранили свою актуальность в качестве коммуникативных стратегий нарративного общения. Первые три «корневища» целого «куста» последующих жанровых форм по происхождению являются изустными, то есть непосредственно коммуникативными способами высказывания; письменные формы их бытования (опосредованной коммуникации) вторичны. Последняя, исторически наиболее поздняя, форма наррации изначально складывалась как письменная, что не могло не сказаться самым существенным образом на ее риторических характеристиках.

Риторика сказания, риторика притчи, риторика анекдота и риторика жизнеописания весьма разнородны (говорить о поэтике здесь пока еще преждевременно, поскольку мы имеем дело не с собственно художественными, а с прахудожественными речевыми жанрами). Прежде всего они разнятся бытийными (референтными) компетенциями предметно-тематических оснований «рассказываемого события» (претерпевание или поведение героя в мире) и соответствующими коммуникативными компетенциями участников «события рассказывания»: субъектов дискурсии и ее адресатов.

Что касается референтной компетенции того или иного нарративного вы-

---

<sup>25</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.



сказывания (иначе говоря – бытийной компетенции персонажа), то она определяется картиной мира, моделируемой текстами соответствующего жанра. Сказание моделирует *ролевою* картину мира. Это фатально непреложный и неоспоримый миропорядок, где всякому, чья жизнь достойна сказания, отведена определенная «нудительная» роль: *судьба* (или долг как социальная судьба). Жанр сказания исторически восходит к тому архаичному состоянию общественных отношений, которое Гегель именовал «веком героев». Бытийная компетенция героического актанта здесь сводится к реализации некоторой *необходимости*, известного предназначения, когда персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»<sup>26</sup>.

Картина мира, моделируемая притчей, напротив, предполагает как раз ответственность свободного *выбора* в качестве бытийной компетенции персонажа, занимающего некоторую жизненную позицию (ср. альтернативные позиции двух сыновей в Иисусовой притче о блудном сыне). Это *императивная* картина мира, где персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий *нравственный закон*, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания. Притча повествует не о беспрецедентных событиях общенародной (сказание) или частной (анекдот) жизни, но о типовых поступках в типовых ситуациях, о том, что, по убеждению соучастников притчевого дискурса, случается постоянно и со многими. Здесь действующие лица, по мысли С.С. Аверинцева, предстают перед нами не как «объекты» эстетического «наблюдения» (именно таковы герои сказания или анекдота), «но как субъекты этического выбора»<sup>27</sup>. Все их поступки в притче есть реализация такого выбора (не всегда эксплицитного в тексте, но всегда имплицитно присутствующего в жизненной позиции персонажа).

Референтная компетенция анекдота полярно противостоит событийности сказания и одновременно резко отличается в этом отношении от притчи. Современный сугубо смеховой жанр городского фольклора являет собой лишь одну из модификаций анекдотического дискурса, претерпевшего к тому же обратное влияние со стороны художественной литературы. Анекдот же в истонном значении этого слова (таковы, например, слухи о происшествиих неофициальной жизни официальных фигур общества, фиксировавшиеся Пушкиным или Вяземским) не обязательно сообщает нечто смешное, но обязательно – курьезное: любопытное, занимательное, неожиданное, маловероятное, беспрецедентное. Анекдотическим повествованием творится *окаzionaleнная* (случайностная), релятивистская, казусная картина мира, которая своей «карнаваловой» непредвиденностью и недостоверностью отвергает, извращает, осмеивает всякую фатальную или же императивную ритуальность, заданность человеческих отношений. Анекдот не признает никакого миропорядка, жизнь глазами анекдота – это игра *случая*, непредсказуемое стечение обстоятельств, столкновение индивидуальных инициатив. Бытийной компетенцией анекдотического персонажа оказывается *самообнаружение* его *характера*: инициативно-авантюрное поведение вokkazionaleнно-авантюрном мире – поведение остроумно находчивое или, напротив, дискредитирующе глупое, или попросту чудаковатое, дурацкое, нередко кощунственное. Вырастающая из анекдота но-

<sup>26</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 593.

<sup>27</sup> Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 305.

велла первоначально предполагает, по М.М. Бахтину, «нарушение «табу», дозволенное посрамление, словесное кощунство и непристойность. «Необыкновенное» в новелле есть нарушение запрета, есть профанация священного. Новелла – ночной жанр, посрамляющий умершее солнце («Тысяча и одна ночь» и пр., связь со смертью)» (5,41).

Герой жизнеописания может как быть, так и не быть субъектом ролевого действия, или субъектом этического выбора, или субъектом инициативного самообнаружения: все эти бытийные компетенции для него возможны, но факультативны. Он и подобен новеллистическому герою своей «необыкновенностью», и существенно разнится от него, выступая здесь не столько «нарушителем» некоторых норм, сколько носителем и реализатором самобытного смысла развертывающейся жизни, то есть субъектом *самоопределения*, на чем и основана жанровая форма романа (неканонического жития). Ибо жизнь *личности* (в противоположность характеру, или позиции, или актантной функции) не может обладать собственным смыслом ни в мире необходимости, ни в мире императивной нормы, ни в мире случайности. Полноценная биография возможна только в *вероятностном* и многосмысленном («полифоническом») мире всеобщей межличностной соотносительности.

«Искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц» – слово «судьба» в данном контексте знаменует не фатальный рок и не окказиональный жребий, а вероятностный *опыт* частного существования – Мандельштам справедливо противопоставлял «житиям святых», где «иллюстрировалась общая идея» (здесь закономерны стратегии сказания или притчи). «Человеческая жизнь, – писал он, – еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него»<sup>28</sup>. Романным жизнеописанием биографической личности творится *экзистенциальная* картина мира как центрированная вокруг «я» героя система обстоятельств личного присутствия в жизнепроцессе бытия. Это «мир как опыт»<sup>29</sup> становления и развития самоопределяющегося субъекта жизни. Принципиальным условием коммуникативной стратегии жизнеописания как такового является «возможность совершенно иной жизни и совершенно иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами. Именно это ощущение составляет необходимый фон романного видения мира, романного образа и романного слова. Эта возможность иного включает в себя и возможность иного языка, и возможность иной интонации и оценки, и иных пространственно-временных масштабов и соотношений» (5,134-135). Такая возможность, принципиально недопустимая в сказании или притче, была впервые освоена в анекдоте, подготовившем почву для жизнеописания как феномена культуры.

С максимальной полнотой референтная компетенция биографического дискурса проявляет себя в классическом романе реалистической парадигмы, где «образ становящегося человека» с его уникальным жизненным опытом (референтная компетенция малой биографической формы – рассказа) выводится в «просторную сферу исторического бытия»<sup>30</sup>, и где демонстрируется, как формулирует Н.Д. Тмарченко, «историческое становление мира в герое и

<sup>28</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 72, 74.

<sup>29</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 203.

<sup>30</sup> Там же.

через героя»<sup>31</sup>. Тогда как ни анекдот, ни притча не знают становления мира (в притче он статичен, в анекдоте – хаотичен), а сказание, давшее литературе героический эпос, усматривает во внутренне статичном актанте лишь орудие мирового становления.

Переходя к параметрам коммуникативного события рассказывания, необходимо уточнить, что сообщаемое в нарративном дискурсе может иметь коммуникативный статус: 1) знания, 2) убеждения, 3) мнения или 4) понимания, – одним из которых и определяется креативная компетенция наррации. Каждый из перечисленных статусов референтного содержания культивируется соответствующим жанром в качестве некоторого инварианта авторской позиции, организующей текст и требующей для своей манифестации особого коммуникативного поведения (речевой маски) со стороны нарратора. Это и позволяет говорить о разных риториках рассматриваемых типов высказывания.

В ситуации произнесения сказания субъект дискурсии обладает достоверным, но не верифицируемым *знанием* (верификация такого знания означала бы перевод его в иной коммуникативный статус – научной истины). Соответственно, риторика сказания – это риторика ролевого, обезличенного, словарного слова. Говорящий здесь – только исполнитель передаваемого текста. Да и персонажи сказания «не от своей воля рекоша, но от Божья повеленья»<sup>32</sup>. Сказание в известном смысле домонологично, оно объединяет говорящих и слушающих общим знанием, поэтому речевая маска такого высказывания – своего рода *хоровое* слово общенародной «хвалы»<sup>33</sup> (или хулы, плача, осмеяния), тогда как рассказчик анекдота или притчи явственно солирует. Риторический предел сказания – героическая апофеяга, до которой иные сказания в принципе могут быть редуцированы (ср. общеизвестные: «Пришел, увидел, победил» или «А все-таки она вертится»). Противоположный предел – язык атрибутивного научного описания.

В коммуникативной ситуации притчи креативная компетенция говорящего состоит в наличии у него *убеждения*, организующего учительный дискурс. Речевая маска такого дискурса – авторитарная риторика императивного, *монологизированного* слова. «В слове, – писал М.М. Бахтин, – может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов; оно стремится к однозначности и прежде всего к ценностной однозначности <...> В нем звучит один голос <...> Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»<sup>34</sup>. Слово сказания – еще не такое; слово анекдота – уже не таково. Притча разъединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого. Это разделение иерархично, оно не предполагает хоровой (сказание) или диалогической (анекдот) равнодостоинства сознаний, встречающихся в дискурсе. Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, целенаправленно устремленный от одного сознания к другому. Что касается ментальной и речевой деятельности персонажа, то она здесь присутствует, как правило, лишь в стиливых формах косвенной речи (хотя и фиксируемой иногда графически как прямая). Риторическими пределами притчи выступают: с одной стороны – проповедь, где притча нередко встречается в каче-

<sup>31</sup> Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. М., 1997. С.37.

<sup>32</sup> О хазарах из Повести временных лет.

<sup>33</sup> Ср.: «Именно здесь, в области чистой хвалы создавались формы завершенной и глухой индивидуальности» (5,84), т.е. ролевая форма героя.

<sup>34</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. С.513.

стве нарративного вкрапления, с другой – паремия, до которой притча редуцируется в случае элиминирования ее нарративности.

Креативная компетенция рассказывающего анекдот – недостоверное знание, что по своему коммуникативному статусу тождественно *мнению* (и сомнению). Отсюда существенная зависимость анекдота не столько от содержания, сколько от мастерства рассказчика. Не только вымышленные, но и невымышленные анекдотические истории не претендуют на статус знания. Даже будучи порой фактически точными, они бытуют как слухи или сплетни, то есть принадлежат самой ситуации рассказывания, а не ценностно дистанцированной (в сказании) повествуемой ситуации. Речевая маска анекдота – курьезная риторика окказионального, ситуативного, *диалогизированного* слова прямой речи. Именно диалог персонажей здесь обычно является сюжетообразующим. При этом и сам текст анекдота (выбор лексики, например) в значительной степени зависит от диалогической ситуации рассказывания, поскольку оно существенным образом ориентировано на непосредственную ответную реакцию: предварительное знакомство слушателей с содержанием анекдота данную коммуникативную ситуацию разрушает (чего нельзя сказать о других нарративах). Поэтому анекдот невозможно рассказывать себе самому, тогда как притчу – в принципе – можно, припоминая и примеряя ее содержание к собственной ситуации жизненного выбора. Риторический предел, до которого анекдот легко может быть редуцирован, – комическая апофегма, то есть острота (или острота наизнанку: глупость, неуместность, ошибка, оговорка), где слово деритуализовано, инициативно, лично окрашено. Противоположным полюсом анекдотического дискурса выступает исповедальное покаяние (коммуникативная стратегия «саморазоблачения» есть до известной степени рассказывание «анекдота» о себе самом).

В случае жизнеописания для полноценного авторства субъекту биографического дискурса необходимо *понимание* излагаемой жизни как исполненной некоторого автономного смысла. Уже столь раннего зачинателя этой жанровой традиции, как Плутарх, – при всем его несовместимом с анекдотической стратегией морализме – отличало, по характеристике С.С. Аверинцева, «живое, непредубежденное любопытство к реальному человеческому существованию», вследствие которого «он от позиции учителя жизни постоянно переходит к позиции изобразителя жизни, повествователя о ней»<sup>35</sup>. Установка не на раскрытие установленного знанием или убеждением значения чьей-то биографии, но на изложение собственного ее понимания, вникания в ее смысл, закономерно приводит к «интонации доверительной и раскованной беседы автора с читателем», к «иллюзии живого голоса, зримого жеста и как бы непосредственного присутствия рассказчика»<sup>36</sup>. Однако диалогизм биографического слова не сводится к этим моментам, родственным анекдотическому дискурсу. Речевая маска биографа диалогизирована, в первую очередь, по отношению к самому герою жизнеописания (чего анекдот не знает), к его ценностно-смысловой позиции в мире. Это требует риторики *двуголосого* слова, манифестирующего двойкий жизненный опыт (запечатлеваемый и запечатлевающий). Основу такой риторики составляет преломляющая несобственно-прямая речь, включая «разные формы скрытой, полускрытой, рассеянной чужой речи и т.п.» (5,331).

<sup>35</sup> Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 76.

<sup>36</sup> Там же. С. 259.

Всякое высказывание характеризуется также рецептивной компетенцией соответствующего жанра: стратегически присущей ему адресованностью. Последняя является отводимой воспринимающему сознанию той или иной позицией соучастника данного коммуникативного события. Эта позиция определяется востребованной жанром компетентностью адресата. Фактический слушатель (читатель) может и не занять этой уготованной ему позиции, но в таком случае его вступление в коммуникацию не будет адекватным данному дискурсу, возможность которого останется не реализованной.

В частности, сказание постулирует адресата, занимающего позицию внутренне подражательного приобщения к общенародной «хвале», «хуле» или «плачу» и наделенного *репродуктивной* компетентностью. Последняя предполагает отношение к сообщенному знанию как несомненно достоверному и способность хранения и передачи этого знания аналогичному адресату.

Компетентность восприятия со стороны адресата притчи может быть определена как *регулятивная*. Отношение слушателя к содержанию притчи не предполагается ни столь свободным, как к содержанию анекдота, ни столь пассивным, как к содержанию сказания. Это позиция активного приятия. Не удовлетворяясь репродуктивной рецепцией, притчевая дискурсия с ее иносказательностью требует, во-первых, истолкования, активизирующего позицию адресата, а во-вторых, извлечения адресатом некоего ценностного урока из сюжета притчи – лично для себя. Если первое может быть сделано и рассказывающим притчу, то нормативное приложение запечатленного в притче универсального опыта к индивидуальной жизненной практике может быть осуществлено только самим слушающим. Принципиальная для притчи иносказательность является своего рода механизмом активизации воспринимающего сознания. Однако внутренняя активность адресата при этом остается авторитарной, притча не предполагает внутренне свободного, игрового, переинициативного отношения к сообщаемому.

Рецептивная компетенция анекдота, напротив, постулирует со стороны адресата позицию сотворчества, инициативной игры мнениями. Необходимая коммуникативная характеристика того, кому рассказывается анекдот, – *рекреативная* компетентность, предполагающая, в частности, наличие так называемого чувства юмора, умения отрешиться от «нудительной серьезности» (М.М. Бахтин) жизни. Анекдот должен не увлекать слушателей, преодолевая их внутреннюю обособленность, но раз-влекать их, предлагая адресату позицию внутренне «карнавального» отношения к сообщаемому. Характерно, что несмотря на свою столь легкую, безответственную передаваемость из уст в уста, анекдот как бы не рассчитан на репродуцирование: сообщенный в иной ситуации, иным рассказчиком, с иными подробностями и интонациями, он оказывается уже по сути дела другим коммуникативным событием. Поэтому повторное выслушивание одного и того же анекдота обычно неприемлемо ни для рассказчика, ни для слушателей.

Биографический дискурс вовлекает адресата в совершенно особое отношение к своему герою, определяемое отсутствием ценностной дистанции между ними. Здесь невозможно притчевое нормативное самоотождествление с «человеком неким», ибо предметно-тематическое содержание жизнеописания вполне самобытно. Но и характерное для восприятия сказания или анекдота ценностное самоотмежевание адресата от героя окажется неадекватным: субъект, объект и адресат протороманного коммуникативного события суть равнодостоинные субъекты смыслополагания, между которыми устанавливаются от-

ношения ценностно-смысловой солидарности (или, напротив, полемичности). Жизнеописание несет в себе рецептивную компетенцию «доверия к чужому слову» (5,332), чего не требует анекдот, но без «благоговейного приятия» и «ученичества», как того требует «авторитетное слово» (там же) сказания или притчи; это компетенция взаимопонимания носителей различного жизненного опыта, их «свободного согласия», за которым обнаруживается «преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» (5,364). Концептированный адресат биографического и тем более романного дискурса призван обладать *проективной* компетентностью остранненного узнавания: себя – в другом и другого – в себе. Ему надлежит уметь проецировать чужой экзистенциальный опыт присутствия в мире – на свой опыт жизни, а также проектировать свою жизненную позицию, опираясь на индивидуальный опыт чужой жизненной позиции.

Отсюда общий кризис нарративного дискурса и, в особенности, его высшей (романной) формы в XX веке, объясняющийся, по версии Вальтера Беньямина, утратой людьми такого опыта, которым можно было бы поделиться<sup>37</sup>. Кризис такого рода, по-видимому, не является для романа непреодолимым. Однако широкое обращение этого жанра к иным коммуникативным стратегиям следует признать очевидным и закономерным.

### III

При воззрении на природу нарративности как риторической модальности двоякособытийного высказывания ключевой нарратологической категорией оказывается категория *события*<sup>38</sup>, которая, тем не менее, даже в специальных работах нередко выступает в качестве расплывчатой дорефлективной очевидности. Между тем событийность – явление отнюдь не самоочевидное. Нарратологический подход к категории события осложняется необходимостью свести к единому знаменателю весьма разнохарактерные явления: коммуникативную событийность дискурсивного процесса и референтную событийность процесса исторического (или квазиисторического, «фикционального» в области художественной литературы).

Выделение событий при анализе и истолковании истории (в любом объеме этого понятия: от анекдота до мировой истории) оказывается весьма произвольной исследовательской операцией. Ведь, как справедливо писал Ю.М. Лотман, «значимое отклонение от нормы (то есть «событие», поскольку выполнение нормы «событием» не является) зависит от понятия нормы»<sup>39</sup>, а последнее принадлежит некоторому субъекту (ментальности, типу культуры). Иначе

<sup>37</sup> См.: Benjamin W. *Le Narrateur // Poesie et Revolution*. Paris, 1971. P. 139-169.

<sup>38</sup> В. Шмид «центральной категорией нарратологии» называет «точку зрения» (Шмид В. *Нарратология русской литературы*. С. 95). Однако в нашем понимании, о чем будет сказано далее, точка зрения представляет собой неустрашимый параметр события как такового и выступает поэтому крайне существенной, но теоретически более периферийной категорией. Для П. Рикера центральным нарратологическим понятием служит понятие «интриги», однако оно, предполагая некоторую последовательность событий, оказывается, на наш взгляд, все-таки вторичным, производным от понятия событийности.

<sup>39</sup> Лотман Ю.М. *Структура художественного текста*. М., 1970. С. 283.

говоря, событие неотделимо от его пристрастной интерпретации в качестве значимого (для кого-то) деяния или происшествия.

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»<sup>40</sup>.

Это весьма специальное понимание события, ограниченное областью героического эпоса и отказывающееся признать событийность случая. Рассуждая с гегелевских позиций, анекдот, новеллистика, романная культура нового времени, а также казусная историография не являются полноценными нарративами, поскольку не обладают эпопейной событийностью. Н.Д. Тамарченко, исходя из опыта романного письма, убедительно расширяет гегелевское понятие события, определяя его как «переход от одной ситуации к другой <...> в результате ли его (персонажа – *В.Т.*) собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или «активности» обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)»<sup>41</sup>.

В первом приближении такая дефиниция вполне удовлетворительна. 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 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.

Дело прежде всего в том, что Н.Д. Тамарченко говорит о событии в рамках художественного текста, где эта категория, по его мысли, служит для «обозначения динамического начала сюжета»<sup>42</sup>. В художественном нарративе, действительно, нет ничего нейтрального, незначимого. Здесь даже демонстративная бессобытийность – художественно событийны, но уже в рамках коммуникативного события рассказывания, а не с точки зрения референтной событийности рассказываемого. Характеристика же последней нуждается в дальнейшей разработке.

Основательная попытка такой разработки была предпринята В. Шмидом, выдвинувшим «ряд условий, исполнение которых, помимо названного контраста между двумя ситуациями, образует событие в нарративном тексте», а именно: «реальность» («в фиктивном мире повествования»); «релевантность» («существенность по масштабам фиктивного мира»); «результативность»; «непредсказуемость»; «необратимость» («новое состояние не поддается аннулированию»); «неповторяемость»; «консекутивность» («изменение должно влечь за собой последствия в мышлении и действиях субъекта»)»<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т.3. С. 470-471, 472.

<sup>41</sup> Тамарченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999. С. 80.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Шмид В. Проза как поэзия. СПб. 1998. С. 268-269.

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 факкультативности (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?). Сущность явления, как в свое время было сформулировано Ю.Н. Тыняновым, выявляется не в максимуме его признаков, а в необходимом минимуме.

Примером именно такого подхода к определению нарративной событийности может служить классическая модель А. Данто, согласно которой событием может считаться состояние  $t_2$ , если состояния  $t_1$  и  $t_3$  неотожествимы<sup>44</sup>. Однако, если, например, первым состоянием в этой формуле будет сон, вторым – пробуждение, а третьим – бодрствование, то пробуждение очень часто оказывается всего лишь одним из звеньев естественного биологического процесса. Хотя иногда (особенно в художественных текстах) оно может наделяться и статусом события. Минималистская версия Данто явно недостаточна, что и побудило В. Шмида к ее существенному расширению.

Четкое отграничение событийности от естественных процессов было сформулировано Ю.М. Лотманом: «Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти»<sup>45</sup>. Эта характеристика тоже не универсальна (она не распространяема, например, на евангельские события), однако весьма существенна. Так, восход солнца ни для кого из постоянно живущих на Земле событием не является. Однако затмение солнца для большинства людей уже таковым оказывается, хотя для астронома оно остается закономерным фактом природного процесса. Общепонимательное понятие события, как представляется, может быть эксплицировано в намеченном Рикером ряду «родовых феноменов (событий, процессов, состояний)»<sup>46</sup>.

Всякий процесс – не только природный, но и культурный, исторический, ментальный – есть закономерная временная протяженность: цепная последовательность состояний (ситуаций). Каждое состояние может приобрести статус факта, если будет зафиксировано и тем самым условно вычленено из процесса. То или иное состояние бытия является субстратом факта: без наличного, наблюдаемого состояния чего-либо присутствующего в мире не может быть и факта.

Но собственно о «факте» как единичном состоянии некоторого аспекта бытия нет возможности говорить или мыслить без фиксирующего это состояние текста. Процессуальная цепь бытия онтологически континуальна. Дискретные факты в ней обнаруживаются только вследствие вмешательства языка, текстопорождающей деятельности, дискурсии. Без дискурсивной артикуляции (текстуального освоения сознанием) фактов как таковых не существует. Факт есть не что иное, как референтная функция дискурса – высказывания о нем.

Фактография представляет собой дробление и локализацию процессуальности: фактом служит пространственно-временная единичность, которая может

<sup>44</sup> См.: Danto A.C. *Analytical Philosophy of History*. С. 236.

<sup>45</sup> Лотман Ю.М. *Структура художественного текста*. С. 285.

<sup>46</sup> Рикер П. *Время и рассказ*. Т.1. С.212.



быть зафиксирована и может оказаться событийной. Но может таковой и не оказаться. Факт является субстратом события: без факта нет и события. Но далеко не всякий факт событиен.

Специфика нарративного дискурса – в отличие от стенограммы или лапидарной хроники – состоит именно в том, что он наделяет факт или некоторую совокупность фактов статусом события. Здесь, говоря словами М.М. Бахтина, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия»<sup>47</sup>, по отношению к которому актуализируется *интеллигибельность* (смыслосообразность) факта, без чего никакая фактичность еще не событийна. Никакой природный катаклизм или социальный казус вне соотносительности с нарративной интенцией (повествовательной установкой) сознания пока еще не является событием. Чтобы стать таковым, ему необходимо обрести статус не только зафиксированного, но и осмысленного факта (как это случилось, например, в последние десятилетия с гибелью динозавров, имевшей место миллионы лет тому назад).

По Ю.М. Лотману, смылосообразная значимость события состоит в том, что оно есть «всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь»<sup>48</sup>. Это определение представляется излишне жестким. В действительности и тот или иной процесс (в том числе природный), и нормативная система культуры обычно предполагают более или менее широкий спектр альтернативных возможностей, часто не выходящих за рамки «нормального» или «естественного». Правильнее будет утверждать, что событие – это осуществление одной из двух или нескольких возможностей. Даже распятие Христа могло оказаться казнью ложного Мессии, как многие тогда полагали, или Мессии истинного. «Событие, – согласно более мягкому и точному определению П. Рикера, – это то, что могло произойти по-другому»<sup>49</sup>.

Иначе говоря, событие есть значимая в рамках некоторой парадигмы альтернативных вариантов (интеллигибельная) конкретность, то есть факт, обладающий собственным значением в меру того, насколько и в какую сторону он отличается от всех прочих, не реализовавшихся в данный момент возможностей. В отличие от процесса, не нуждающегося в осмысленности, событие не довлеет себе (хотя всякое событие процессуально). В отличие от факта, событие не ограничивается зафиксированностью в тексте (хотя всякое событие фактографично). В силу собственной смылосообразности событие имманентно адресовано некоторой потенциально возможной ментальности, способной осмыслить его, по выражению Луиса Минка, как «интеллигибельную конфигурацию отношений»<sup>50</sup>.

Эта скрытая адресованность события вытекает из его неизбежной текстуальной оформленности (хотя бы внутренней речью «свидетеля и судии»). А всякий текст – если не эксплицитно, то по крайней мере имплицитно – аксиологичен, он вольно или невольно манифестирует некую систему ценностей. Для событийного статуса излагаемых фактов это принципиально, поскольку,

<sup>47</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

<sup>48</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 286.

<sup>49</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т.1. С. 115.

<sup>50</sup> Mink L.O. Philosophical Analysis and Historical Understanding // Review of Metaphysics, 20, 1968. P. 688.

как отмечает В. Шмид, «изменения, являющиеся тривиальными по внутритекстовой аксиологии, события не основывают»<sup>51</sup>.

Интеллигибельность (умопостигаемость) события отнюдь не предполагает субъективности его смысла. Но она реализуется только в присутствии субъекта. Смысл интерсубъективен. Он не есть субъективная значимость, навязанная факту, но «смысл всегда отвечает на какие-то вопросы. То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным»<sup>52</sup>. Поэтому смысл для своей актуализации нуждается в вопрошающем. Со стороны же субъекта, говоря словами М.М. Бахтина, «имеет место приобщение»<sup>53</sup> к событию как «ценностно-смысловому моменту» фактичности бытия. Наррация и есть активно-коммуникативное (текстопорождающее) приобщение к излагаемому референтному событию – приобщение в форме «нарративного понимания» (П. Рикер).

Рассуждая с нарратологической точки зрения, решающей характеристикой события представляется именно качество интеллигибельности, составляющее своего рода общий знаменатель как для различного рода референтных событий рассказываемой истории, так и для любого коммуникативного события общения (диалогического события смыслов). Ибо события этого второго рода сугубо интеллигибельны: фактичность разговора, письма, чтения, текста здесь совершенно не гарантирует действительной встречи двух сознаний. В то же время молитва как коммуникативное событие общения с Богом с фактической стороны (внешне) выглядит как ритуальное (несобытийное) действие, но по существу (внутренне) может оказываться глубоко событийной. Наконец, в рамках нарративного дискурса референтное событие само может являться «цитируемым» коммуникативным событием общения каких-то персонажей (с собственным референтным содержанием, также порой включающим в себя коммуникацию следующего порядка). Этим создается своего рода «матрешечный эффект» нарративной полисобытийности<sup>54</sup>.

Минимально необходимым для характеристики события – как референтного, так и коммуникативного – представляется следующий ряд свойств.

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

Взаимодействие нескольких актантных факторов по-своему гомогенно, но как таковое оно не порождает события, а приводит к хаосу. Координаты события образуются корреляцией факторов двоякого рода: актантного фактора дес-

<sup>51</sup> Шмид В. Проза как поэзия. С. 268.

<sup>52</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 350.

<sup>53</sup> Там же. С. 369.

<sup>54</sup> О нарративных уровнях см.: Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostogewskijs. Munhen, 1973. S. 20-30.

табилизации и взаимодополнительного ему *пассиентного* фактора стабильности (ситуации, объекта или претерпевающего воздействие субъекта).

### 2. Событие *хронотопично*.

В силу своей дискретности цепь событий феноменальна. Событие может быть нарративно изложено, но не может, – не утрачивая событийного статуса, – стать ноуменальным 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, т.е. 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, т.е. неустранимо обладает также пространственными координатами, предполагая нераздельное единство пространства и времени, в рамках которых оно феноменально простирается (является сознанию).

Ритуально-обрядовые действия, поддерживающие социальную стабильность бытия, – в противоположность инновационным поступкам – совершаются одновременно в двух хронотопах: эвентуальном (актуальном) и виртуальном<sup>55</sup>. Один из них в конкретной ситуации оказывается более актуальным. При доминировании виртуальности сакрализованного времени и сакрализованного пространства ритуальное поведение ноуменально и внесобытийно; в случае же обострения его эвентуальности (кто? где? когда?) оно может приобретать событийный статус феноменальности. В частности, отправление религиозного обряда обернется событием, например, вследствие допущенных нарушений ритуала, или в обстановке религиозных гонений (нарушение запрета), или в глазах неопита.

### 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 события эту функцию актуализации осуществляет сам нарратор. В коммуникативном же событии рассказывания актуализатором выступает адресат – свидетель вторжения повествователя в цельность завершившегося и застывшего в прошлом события. При этом актантом коммуникативного события выступает, естественно, креативная фигура говорящего (пишущего); пассиентом же здесь становится – в случае нарративной модальности высказывания – не кто иной, как актант рассказываемой истории. Тогда как в случае перформативной (автореферентной) модальности пассиентной инстанцией оказывается адресат дискурса.

Принципиальное различие между референтным и коммуникативным событиями состоит в том, что первое имеет место только «там и тогда», а второе

---

<sup>55</sup> Ср.: «Парадоксальность обряда в том, что любое освященное пространство совпадает с центром мира, так же как время любого ритуала совпадает с мифическим временем “начала”» (Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 36).

(как это бывает в драме) – только «здесь и сейчас»<sup>56</sup>, поскольку без участия рецептивного сознания адресата никакое коммуникативное событие не свершается.

Суммируя сказанное, можно определить событие как *актуальное со-бытие факторов*. Число таких факторов не может быть менее трех: актантный фактор действия, пассивный фактор покоя (или противодействия) и ментальный фактор смыслообразующего свидетельствования, или «причастной вненаходимости» (М.М. Бахтин) – из которых первые два связаны хромотопической общностью, а третий, в той или иной степени, хромотопически дистанцирован.

«Актуальность» такого со-бытия предполагает, с одной стороны, пространственно-временную выделенность некоторой конфигурации факторов из природной неизбежности или социальной ритуальности бессобытийного процесса. С другой стороны, «актуальность» возможна лишь для кого-то и предполагает неотделимость события от свидетельствующей о нем ментальности. Иначе говоря, событийность – интеллигибельна, а событие следует понимать как *интенциональный объект*.

Из основополагающих характеристик рассматриваемой категории вытекает еще одна – весьма существенная: событие *фрактально*. 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. Ибо логичность в силу закономерной однозначности своих выводов и следствий всегда «в какой-то мере неадекватна креативности, присущей рассказу»<sup>57</sup>.

Креативное наделение факта (текстуально зафиксированного в некотором языке звена некоторого процесса) статусом события (смыслообразного, парадигматически значимого со-бытия факторов), собственно говоря, и представляет собой наррацию как интенцию «порождающего повествовательного акта» (Ж. Женетт). Это нерасторжимое внутреннее единство обоих полюсов наррации имеет своим следствием то, что нарративный дискурс «в его событийной полноте» (М.М. Бахтин) не распадается на историю и дискурсию. Интрига истории и нарративная конструкция рассказа о ней – две стороны единой коммуникативной стратегии понимания: не только повествование немисливо без повествуемой истории, но и никакой истории (в том числе, национальной и общечеловеческой) не может быть без ее повествовательного изложения, что связано, по характеристике П. Рикера, с неустранимостью «эпизодического аспекта построения интриги»<sup>58</sup>.

#### IV

Следует признать, что эпизод действительно является ключевой единицей нарратологического анализа. Проблема сегментации нарратива – адек-

<sup>56</sup> См.: Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. S. 25.

<sup>57</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. С. 67.

<sup>58</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т.1. С. 186.

ватности процедур членения изучаемого текста – является общериторической проблемой методологического характера. При решении этой проблемы необходимо учитывать двоякособытийную природу нарративности.

Наиболее простой способ сегментации – *формальное* членение текста на отрезки, разделяемые паузами различной интенсивности: главы, абзацы, фразы, синтагмы. Этот способ членения, улавливающий ритмико-интонационную структуру текста, совершенно не отражает его нарративной специфики.

Субъектно-композиционное, или *дискурсное* членение предполагает выявляемость в рамках единого нарративного дискурса внутритекстовых субдискурсов – фрагментов, различающихся субъектом, адресатом и/или способом высказывания (в том числе, и вненарративного). Смена хотя бы одной из этих характеристик знаменует границу двух соседних субдискурсов текста. Этот способ сегментации важен для изучения разноуровневых повествовательных инстанций наррации<sup>59</sup>, а также ее гибридных форм, но он практически не затрагивает референтной стороны нарратива – доносимой до читателя истории, которая предполагает наличие ряда «событий, или диегетических сегментов»<sup>60</sup>.

Анализируя диегетическую сторону романного или историографического текста в отвлечении от дискурсивной стороны повествования, мы осуществляем не актуальное, а потенциальное членение изложенной нарратором истории (фабулы). Суть такого *диегетического* членения состоит в обнаружении и схематизации ее интриги (в значении, придаваемом этому термину Х. Уайтом или П. Рикером), то есть в обнаружении потенциальной смыслообразности событийного ряда, который различными его наблюдателями или участниками может быть увиден, понят и рассказан по-разному. Это путь сюжетологии, наблюдающей «перемещение персонажа через границу семантического поля»<sup>61</sup>. Сегментация такого рода составляет один из аспектов нарратологического анализа.

Выведение литературоведческой сюжетологии за рамки общей нарратологии представляется ошибочным. Устанавливая семантические границы событийности без обращения к нарратологическому описанию ее дискурсивного изложения как конфигурации эпизодов, мы вольно или невольно ставим себя в позицию имплицитного (абстрактного, по терминологии В. Шмида) автора данной истории, минуя инстанцию нарратора. Тем самым, мы встаем на путь читательского произвола, поскольку действительная позиция «первичного автора», который, по слову М.М. Бахтина, «облекается в молчание», принимающее «различные формы выражения»<sup>62</sup> (речевые маски), от нас принципиально скрыта: самообнаружение нефиктивного автора преобразило бы нарратив в перформатив. Но без выявления направленности фабульного развития интриги нарратологическое описание текста оказывается по существу бесцельным, поскольку инстанция нарратора неотделима от предмета нарративного внимания.

---

<sup>59</sup> Выявление повествовательных инстанций (коммуникативных уровней) нарративного дискурса собственно и положило начало современному этапу в развитии нарратологии (См.: Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Munhen, 1973).

<sup>60</sup> Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т.2. С. 71.

<sup>61</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 282.

<sup>62</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 353

Рикеровское понимание интриги как *сопряжения событий*, связывающего начало с концом<sup>63</sup>, в значительной степени отвечает традиционным литературоведческим понятиям фабулы или принципа сюжетосложения. Однако оно имеет перед ними и некоторое преимущество, учитывая инстанцию неустраняемого из высказывания имплицитного адресата, знаменующего, по характеристике Вольфганга Изера, «целостность предварительных ориентировок, которые <...> текст предоставляет своим возможным читателям как условие рецепции»<sup>64</sup>. Интрига нарративного высказывания состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некое рецептивное ожидание и предполагающем «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения»<sup>65</sup>. Суть такой интриги не в интриганстве персонажей (это может начисто отсутствовать), а в интригуемости читателя или слушателя: в «нашей способности проследивать историю», приобретенной нами «знакомством с повествовательной традицией»<sup>66</sup>.

Нарративообразующие интриги конкретных повествовательных дискурсов при всем своем бесконечном многообразии принадлежат к одному из основополагающих традиционных типов (или являются результатами их взаимоналожений и контаминаций). Х. Уайт говорил в этом отношении об интриге как об «архетипической форме» связывания событий в историю. «Чтобы стать логикой рассказа», история, по мысли П. Рикера, необходимо «должна обратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования, оперирующему в типах интриг, воспринятых из традиции. Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано»<sup>67</sup>.

Еще Аристотель различал два возможных пути следования эпизодов: один после другого (*met' allela*) или один вследствие другого (*di' allela*). Ф.Ф. Зелинский пользовался понятиями «нанизывающий драматизм» и «централизирующий драматизм»<sup>68</sup>. В том же русле находится привычное для российского литературоведения разграничение сюжетов на «хроникальные» и «концентрические»<sup>69</sup>. Относительно недавно Н.Д. Тамарченко была разработана типология «кумулятивного» и «циклического» принципов сюжетосложения<sup>70</sup>, развитая впоследствии С.Н. Бройтманом<sup>71</sup>.

<sup>63</sup> Ср.: «В этом смысле Библия представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия» (Рикер П. *Время и рассказ*. Т. 2. С. 31)

<sup>64</sup> Iser W. *Der Akt des Lesens. Theorie aesthetischer Wirkung*. Munchen, 1976. S. 60.

<sup>65</sup> Рикер П. *Время и рассказ*. Т. 2. С. 30.

<sup>66</sup> Там же. С. 63.

<sup>67</sup> Там же. С. 50.

<sup>68</sup> См.: Зелинский Ф. *Из жизни идей*. 3-е изд. Ч. II. СПб., 1926. С. 366.

<sup>69</sup> См.: Хализев В.Е. *Сюжет // Введение в литературоведение*. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 383-384.

<sup>70</sup> См.: Тамарченко Н.Д. *Принцип кумуляции в истории сюжета (К постановке проблемы) // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики*. Кемерово, 1986. С.47-54.

<sup>71</sup> См.: Бройтман С.Н. *Историческая поэтика*. М., 2001. С. 69-83.

Если нарративная кумуляция представляет собой «антипод мифологического акта творения»<sup>72</sup>, или, может быть, лучше сказать – его инверсию, то циклическая сюжетная схема очевидным образом восходит к структурным особенностям мифа. В классической работе Ю.М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении» (1973) было проведено четкое отмежевание сюжета от мифа как стадияльно разнородных структур мышления. Мифологическое мышление «строит картину мира», приводя его пестроту «к инвариантным образам», сводя «мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству». Хотя в современной передаче (средствами линейного повествования, размыкающего и выпрямляющего круговорот циклического времени) мифологические тексты «приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являются. Они трактовали не об однократных и внезакономерных явлениях, а о <...> бесконечно репродуцируемых», не о том, что случилось однажды, но о том, что бывает всегда. Тогда как «зерно сюжетного повествования» составила «фиксация однократных и случайных событий»<sup>73</sup>.

Архитектоническим вектором мифологического мышления служила вертикаль – «мировое древо», игравшее «особую организующую роль по отношению к конкретным мифологическим системам, определяя их внутреннюю структуру и все их основные параметры»<sup>74</sup>. Соотносимое с умирающей к зиме, но воскресающей весной растительностью, мировое древо выступало залогом воспроизводимости нерушимого миропорядка. Символизируя сакральный центр мира и круговорот жизни, оно исключало необратимость свершающихся вокруг него циклических процессов и, соответственно, исключало какую бы то ни было интригу.

Интрига и миф – понятия взаимоисключающие. Мифологизм «доксы» (общепринятого мнения) не предполагает никакой интриги в том, что общеизвестно. Когда же в изложении первобытного мифологического предания мы все-таки усматриваем интригу, то только потому, что проецируем на донарративный текст наш современный нарративный опыт.

Вектор сюжетного мышления, напротив, – горизонталь, устремленная от начала к концу «эсхатологическая» цепь необратимых, одноразовых деяний или происшествий, составляющих некоторую историю. Если перед нами россыпь бессвязных фактов, то в основе даже не вымышленных рассказываемых историй неизбежно обнаруживаются некоторые матричные конфигурации событий. Интрига здесь возможна не только *кумулятивная* (с ее фазами экспозиции, эскалации и катастрофы или «веселой катастрофы»), присущая некоторым категориям сказок, анекдотов, а в особенности – развившейся из анекдота новелле и авантюрному роману), но и *лиминальная* (пороговая), «фольклорно-мифологическим ядром» которой мыслится «комплекс смерть-воскресение»<sup>75</sup>. Здесь пересечение семантической границы между жизнью и смертью выступает в роли иерархически центрального порогового события, не совпадающего с ценностно маркированным концом истории.

Именованная такую сюжетную схему циклической, как в процитированной работе Н.Д. Тамарченко, едва ли целесообразно. Собственно циклический путь

<sup>72</sup> Тамарченко Н.Д. Принцип кумуляции в истории сюжета. С. 53.

<sup>73</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 208-209.

<sup>74</sup> Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1991. Т.1. С. 398.

<sup>75</sup> Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. С. 36.

солярного или вегетативного мифологического текстообразования (без лиминального ценностного центра) еще донарративен и никакой интриги в себе не заключает, поскольку разворачивает картину закономерного природного процесса. Что, разумеется, не мешает ему играть порой весьма существенную сюжетообразующую роль в литературной наррации, продуктивно ассимилирующей архаичные структуры. В том числе и трехчастную квазинтригу: утрата – поиск – обретение<sup>76</sup>.

Исследование же интригообразующей модификации циклического принципа (не отождествляющей конца событийной цепи с его началом) открывает, как нам представляется, перспективы обнаружения первоисточка событийного мышления. Речь идет об отыскании некоего – по аналогии с мировым древом – *мирового события*: базовой инфраструктуры не только ранней, традиционной, но и позднейшей оригинальной сюжетики.

Волшебная сказка, эта «исходная форма повествования с выраженной категорией конца»<sup>77</sup>, в основе своей обнаруживает, как было показано В.Я. Проппом и энергично поддержано М. Элиаде<sup>78</sup>, переходный обряд инициации в качестве своего культурно-исторического субстрата: «Цикл инициации – древнейшая основа сказки»<sup>79</sup>. Архаичные переходные обряды осуществлялись по виртуальной мифологической модели умирающего и воскресающего бога. Однако символическая смерть и символическое воскресение человека есть уже необратимое превращение юноши в мужчину (охотника, воина, жениха). Инициация достигшего половой зрелости человеческого существа приобретала эвентуальный статус события (мыслилась как необратимая) в той мере, в какой это существо начинало мыслиться индивидуальностью, а не безликой роевой единицей первобытного рода.

Действительным «зерном сюжетного повествования» (Ю.М. Лотман) представляется не простая «фиксация» случайных отклонений от закономерного течения процессов, а матрица инициации. Эта протосюжетная схема складывается из четырех (а не трех, как иногда представляют) последовательностей: фаза ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) – фаза символической смерти – фаза пребывания в символической стране мертвых (умудрение, приобретение знаний и навыков взрослой жизни, накопленных предками) – фаза возвращения (символическое воскресение в новом социальном качестве). «Классические образцы древней наррации» О.М. Фрейденаберг убедительно связывала с «семантикой появления на свет и оживания <...> Ее тема – тот свет. В ней два сценария – сценарий ухода и сценарий прихода»<sup>80</sup>. Однако столь архаическая фабула, практически неотличимая от мифа, даже в сказке обнаруживается далеко не всегда.

Фундамент некумулятивной наррации составляет несколько иная текстопорождающая модель, исследованная Дж. Фрэзером при рассмотрении «множества преданий о царских детях, покидающих свою родину, чтобы воцариться в чужой стране»<sup>81</sup>. Они свидетельствуют о значительной культурной продуктивности одного из древнейших этапов становления государственности – «мат-

<sup>76</sup> См.: Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. М., 1974.

<sup>77</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 218.

<sup>78</sup> См.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 192-193.

<sup>79</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 353.

<sup>80</sup> Фрейденаберг О.М. Миф и литература древности. С. 220.

<sup>81</sup> Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 180.



рилокального престолонаследования», предполагавшего переход магической власти царя-жреца не от отца к сыну, а от тестя к зятю. Мировой фабулой (явственно восходящей к протосюжету инициации) предстает рассказ о действительно необратимом историческом событии – о перемене власти, о воцарении пришельца, доказавшего свою силу и искушенность в смертельно опасном испытании (порой в поединке с прежним царем) и ставшего мужем царской дочери.

Эта широко распространенная в мировом фольклоре интрига отличается от ритуальной схемы инициации инверсией третьей и четвертой фаз. Герой волшебной сказки, как правило, проходит стадию «умудрения», стадию пробных искушений и испытаний до вступления в решающую фазу смертельного испытания, а не после нее, как это предполагалось обрядом. Такая инверсия повышает кульминационную роль этой пороговой фазы, прохождение которой в ритуале было нормой, а в историческом событии притязания на власть – лишь одной из двух возможностей. При наложении множества позднейших сюжетных повествований на интригу мирового археосюжета можно выявить некую общую четырехфазную модель лиминальной модификации цикличности. Природу этой модели можно охарактеризовать словами Ю.М. Лотмана: «Скрытый мифо-обрядовый каркас превратился в грамматически формальную основу построения текста»<sup>82</sup>.

Первый «кирпичик» такой основы точнее всего было бы именовать фазой *обособления*. Помимо внешнего, собственно пространственного ухода (в частности, поиска, побега, погони) или, напротив, затворничества, она может быть представлена избранничеством или самозванством, а в литературе новейшего времени – также уходом «в себя», томлением, разочарованием, ожесточением, мечтательностью, вообще жизненной позицией, предполагающей разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей. В конечном счете, конструктивную задачу данной фазы способна решить предыстория или хотя бы достаточно подробная характеристика персонажа, выделяющая его из общей картины мира и делающая протагонистом если не самих событий, то определенной сюжетной линии повествования.

Второй в этом ряду выступает фаза *партнерства*: установление новых межсубъектных связей между центральным персонажем и оказывающимися в поле его жизненных интересов периферийными персонажами. Эта фаза может содержать в своем составе обретение героем «помощников» и/или «вредителей». Нередко здесь имеют место неудачные или недолжные пробы жизненного поведения (в частности, возможно ложное партнерство), предвещающие эффективное поведение героя в последующих эпизодах. На этом этапе нарративного развертывания текста действующее лицо часто подвергается искушениям (испытаниям) различного рода, существенно повышающим уровень его жизненной искушенности. В литературе нового времени данная археосюжетная фаза порой гипертрофируется и разворачивается в целый кумулятивный «сюжет воспитания».

Третью фазу, в соответствии с установившейся в этнографии терминологией А. ван Геннепа и В. Тэрнера<sup>83</sup>, следует обозначить как *лиминальную* (пороговую) фазу испытания смертью. Она может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя или посещения им потусторонней

<sup>82</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 221.

<sup>83</sup> См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. Гл. 3.

«страны мертвых», может заостряться до смертельного риска (в частности, до поединка), а может редуцироваться до легкого повреждения или до встречи со смертью в той или иной форме (например, утрата близкого существа или зрелище чужой смерти). И эта фаза также может гипертрофироваться в авантюрно-кумулятивный сюжет бесконечно репродуцируемых испытаний.

Наконец, четвертая – фаза *преображения*. Здесь, как и на заключительной стадии инициации, имеет место перемена статуса героя – статуса внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (психологического). Нередко такое перерождение, символическое «второе рождение», сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или ослабленных связей, на фоне которых акцентируется его новое жизненное качество.

Представленная последовательность событийных узлов повествовательного текста поразительно (и, быть может, не случайно) напоминает такой органический процесс, существенно повлиявший на мифологическое мышление человека, как метаморфозы стадийного развития насекомого: яичко – личинка – куколка – имаго (взрослая особь). Здесь мы касаемся, по-видимому, неких глубинных парадигм бытия. Как рассуждает М. Элиаде, «всякая жизнь складывается из непрерывной цепи «испытаний», «смерти», «воскрешений», независимо от того, какими словами пользуются для передачи этого (первично религиозного) опыта», вследствие чего в глубинах психики «сценарии инициации не теряют серьезности»<sup>84</sup>.

Степень следования конкретного сюжета кумулятивной или лиминальной археосюжетной матрице (порой сериально умноженного следования, как в «Капитанской дочке» Пушкина<sup>85</sup>), степень скрытости или выявленности этой матрицы, редуцированности или гипертрофированности отдельных ее фаз бывает самой различной. Однако проекция системы событий конкретного текста на ту или иную парадигмальную модель нарративного дискурса, на наш взгляд, всегда исследовательски продуктивна.

Нарративный дискурс, тая в себе интригу определенного типа, придает излагаемым фактам событийный характер, что предполагает их имплицитную смыслообразность, потенциальную понимаемость. Но адекватно эксплицировать эту интеллигибельность событийного ряда он не может, не переставая быть нарративом (внутритекстовые экспликации принадлежат фиктивному автору или цитируемым персонажам и могут оказаться неполнозначными или даже вовсе ложными). Отсюда неустраняемая проблематичность диегетического (фабульного) членения нарративной истории, оборачивающегося разгадыванием ее интриги. В отвлечении от повествовательного рисунка очерчивания эпизодов и связывания их между собой интрига может быть воспринята и истолкована весьма превратно.

Ключевая роль в изучении нарративных дискурсов принадлежит *актуальному членению* повествовательной конструкции – членению, не игнорирующему ни единого слова дискурсии, однако ориентированного на событийные параметры референтной стороны высказывания. «Грамматика рассказа» проявляется, «когда мы переходим от предложения (или фразы) к высшему синтаксическому единству», где бы она могла «стать вровень с операцией построения

<sup>84</sup> Элиаде М. Аспекты мифа. С. 199.

<sup>85</sup> См.: Тюпа В.И. Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars interpretandi*. Новосибирск, 1997. С.108-119.

интриги»<sup>86</sup>. Эта нарративная грамматика текста (или, традиционно выражаясь, организация сюжета как единственно адекватного, «авторизованного» изложения фабулы) манифестирует присутствие в произведении автора, связывающего коммуникативное и референтное события рассказа в неразрывное единство повествовательного целого.

Единицей актуального членения всякого сюжетного повествования призван служить эпизод, понимаемый как *участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц*. Цепь таких эпизодов представляет собой нарративную артикуляцию повествователем диегетической цепи событий повествуемого мира. Именно в системе эпизодов обнаруживает себя «диалектика того противостояния между аспектом последовательности и аспектом конфигурации в рассказе, которое превращает рассказ в последовательную целостность или целостную последовательность»<sup>87</sup>.

Граница между двумя эпизодами в тексте может быть явлена словесным обозначением: а) артикулирующего переноса в пространстве диегезиса, б) артикулирующего перерыва во времени диегезиса, в) появления или исчезновения в диегетическом поле повествования персонажа или единой группы персонажей. Для образования нарративным актом нового эпизода достаточно одного из этих показателей, причем количественная протяженность пространственных переносов или временных разрывов не имеет значения.

Такого рода сегментация позволяет дать научное описание сущностного двоякособытийного единства нарративной истории и ее дискурсии, поскольку, с одной стороны, основывается на диегетической упорядоченности событийного ряда, однако, с другой стороны, выявляет последовательность артикулирующих этот ряд фрагментов, *равнопротяженную* тексту, – подобно последовательности единиц дискурсного и формального членений. При этом учитывается авторское разделение текста на фразы, а также, как правило, на абзацы (в этом отношении бывают особые случаи, нуждающиеся в специальном обсуждении) и более крупные единицы формального членения.

Собственно нарратологическая сегментация на эпизоды – в противовес фабульно-диегетической и дискурсно-композиционной – предстает актуальным членением нарративного текста в его специфической модальности. Ведь само существо наррации состоит именно в том, что в отличие от идентификации она расчленяет объективную (или квазиобъективную) картину референтного высказыванию мира на его событийные фрагменты (микрособытия) и одновременно стягивает эти фрагменты в коммуникативное единство высказывания, нанизывая их на нить повествования о макрособытии<sup>88</sup>. Эти разнонаправленные интенции нарративного акта и обретают свою равнодействующую в конфигурации эпизодов как единиц актуального членения нарративного текста.

<sup>86</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. С. 174.

<sup>87</sup> Там же. С. 55.

<sup>88</sup> Ср.: «Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета», отождествляемого с «повествовательной формой» высказываний как «некоторым языком» культуры (Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. С. 238).