

ЕВГЕНИЙ МАСЛОВ

**ЧТО**

**ТАКОЕ**

**НАРРАТИВ?**

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Е. С. МАСЛОВ**

**ЧТО ТАКОЕ НАРРАТИВ?**



**КАЗАНЬ**  
**2020**

**УДК 80:11**  
**ББК 83:87.1**  
**М31**

*Печатается по решению  
Ученого совета  
Института социально-философских наук и массовых  
коммуникаций Казанского федерального университета  
(протокол № 6 от 20 февраля 2020 года)*

**Рецензенты:**

доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой социальной философии Казанского федерального университета **А.Р. Каримов**  
доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского федерального университета **А.Э. Скворцов**  
кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета **В.С. Макаров**

**Маслов Е. С.**

**М31 Что такое нарратив? / Е. С. Маслов. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2020. – 116 с.**

**ISBN 978-5-00130-302-2**

Монография представляет собой развернутый анализ дефиниций термина «нарратив» и основных смысловых элементов этих дефиниций, с помощью которых разные авторы определяют данный термин. Рассматриваются основные свойства нарративных текстов, прослеживаются системные связи между этими свойствами, формулируются основные противоречия и проблемы, стоящие за использованием термина «нарратив». Это делается с привлечением различных концепций нарратологии и философии нарратива.

Работа выполнена на стыке филологических и философских наук и адресована прежде всего представителям этих дисциплинарных сообществ; кроме того, она может быть интересна всем, кто интересуется нарративными исследованиями в широком спектре современных социально-гуманитарных наук.

**УДК 80:11**  
**ББК 83:87.1**

**ISBN 978-5-00130-302-2**

© Маслов Е. С., 2020

© Издательство Казанского университета, 2020

# Содержание

*Введение 4*

---

---

*1. Кто изучает нарративы? 9*

---

---

*2. Галерея дефиниций 24*

---

---

*3. Элементы дефиниций 32*

---

---

*4. Разновидностью чего является нарратив? 38*

---

---

*5. Место нарратива среди типов речевых актов 43*

---

---

*6. Время как ключевой атрибут нарратива 56*

---

---

*7. Событие как ключевой элемент нарратива 63*

---

---

*8. Целостность нарратива и ее связь с субъектностью 84*

---

---

*Заключение 103*

---

---

*Литература 107*

## Введение

Термин «нарратив» относится к числу наиболее широко употребляемых в современных социально-гуманитарных науках. Данная книга представляет собой развернутый анализ дефиниций нарратива и их элементов; здесь мы дадим самое первое определение, предварительное, позволяющее сделать некоторые вводные замечания. Нарратив понимается нами как *повествовательный текст, то есть текст, информирующий о некоей последовательности событий*. Тексты данного типа очень различны по своим функциям, жанровой принадлежности и другим характеристикам, поэтому неудивительно, что нарративы под тем или иным углом зрения изучают многие науки. Все же свойства нарратива именно как вида текста становятся предметом внимания в первую очередь в двух группах дисциплин: во-первых, в филологических науках, во-вторых – в философских.

Происходящий от латинского корня ("narration" – «рассказ, повествование»), термин обязан своим широким международным хождением прежде всего органичности для английского языка ("narrative"). В русском языке у него есть довольно точное соответствие в виде слова «повествование»; близки к нему по значению такие слова, как «рассказ» и «история». Тем не менее, в последние два десятилетия при переводе слова "narrative" на русский язык его все реже пытаются чем-либо заменить.

Так как в развитие теории нарратива внесли вклад исследователи разных стран, необходимо упомянуть об аналогах термина в разных языках. Французское "récit" обычно переводится на русский язык как «история» или «рассказ» (ср. название одного из наиболее значи-

тельных трудов в области философии нарратива – «Время и рассказ» Поля Рикера<sup>1</sup>). В других случаях используют слово «повествовательный» или словосочетание «повествовательный текст»: названия нарратологических произведений Ролана Барта "Introduction à l'analyse structurale des récits" и Жерара Женетта "Discours du récit" перевели на русский язык соответственно как «Введение в структурный анализ повествовательных текстов»<sup>2</sup> и «Повествовательный дискурс»<sup>3</sup>. На английский язык во всех трех приведенных случаях "récit" было переведено как "narrative"<sup>4</sup>. Достаточно устойчивым является соотношение с английским "narrative" и немецкого слова "Erzählung", хотя термин "Narrativ" и производные от него также активно используются в немецких нарратологических исследованиях<sup>5</sup>.

За последние полвека в названиях трактатов и сборников статей зарубежных (прежде всего англоязычных) ученых, работающих в области теории художественной литературы, прочно завоевали себе место и слово "narrative" (и как существительное, и как прилагательное, соответствующее русскому «нарративный»), и появившееся в конце 1960-х годов с подачи Цветана Тодорова наименование дисциплины «нарратология», проникшее во все основные европейские языки. Параллельно слово "narrative" столь же успешно закрепилось в трудах по философии нарратива (прежде всего по философии исторического нарратива). Последние тридцать лет или чуть более наблюдается за-

---

<sup>1</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 1–2. М.; СПб., 1998–2000.

<sup>2</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 387–422.

<sup>3</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт Фигуры. Кн. 2. М., 1998. С. 60–282.

<sup>4</sup> Ricoeur P. Time and Narrative. V. 1–3. Chicago, 1984–1988; Barthes R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives // Barthes R. Image, Music, Text. London. P. 79–124; Genette G. Narrative Discourse: an Essay in Method. Ithaca, N.Y., 1980. 285 p.

<sup>5</sup> См., например: Schmid W. Elemente der Narratologie. Berlin, 2005.

метный рост числа публикаций в самых различных областях гуманитарных и социальных наук, в которых "narrative" фигурирует в качестве одного из центральных терминов. Таким образом, термин «нарратив» на сегодняшний день является интернациональным, и уже одно стремление быть понятыми в мировой науке подталкивает отечественных исследователей не искать ему замены русскоязычного происхождения.

Эта книга представляет собой развернутый анализ различных определений термина «нарратив» и нескольких базовых смысловых компонентов, к которым отсылают эти определения. Такой подход позволит нам поочередно проблематизировать и затем разбирать ключевые свойства нарратива.

Так как анализ дефиниций выбран в данной книге в качестве отправной точки, охарактеризуем сперва его принципы. Любая дефиниция представляет собой когнитивный инструмент, с помощью которого мы можем судить, где заканчивается объем понятия и начинается то, что к нему не принадлежит. Уже поэтому внимание к дефинициям важно для любого исследователя, стремящегося к точности. Определения всегда в той или иной мере основываются на рефлексии по поводу явлений, к области которых они относятся. Прогресс в создании новых теорий, объясняющих реальность, сказывается и на определениях. Чем глубже и успешнее проникает теория в исследуемый объект, тем лучше ученые понимают сущность описываемых явлений, а следовательно, и смысловые границы между понятиями.

Носители языка обычно способны достаточно точно определять, в каких ситуациях следует употреблять то или иное слово естественного языка, а в каких – нет, и в целом достаточно успешно понимают друг друга. Это обстоятельство порождает иллюзию легкости постижения значения слова и, соответственно, мысль об избыточности и надуманности проблемы дефиниций. Иллюзия рассеивается, стоит лишь попросить человека дать определение: как правило, мы затрудняемся сделать это достаточно быстро даже для самых простых слов.

Границы понятий, стоящих за, казалось бы, хорошо знакомыми и понятными нам словами, на самом деле видны нам очень туманно, и это, фактически, норма функционирования языка. Точное очерчивание границ значения каждого слова почти всегда требует дополнительных усилий, а иногда и трудоемких исследований.

Как ни парадоксально, в социально-гуманитарных научных текстах проблема непроясненности терминов, даже ключевых, не слишком далеко ушла от вышеописанной ситуации со словами естественного языка. Авторы часто довольствуются уровнем интуитивного понимания значения слова, что не способствует теоретической успешности.

Главная цель, которая поставлена в данном исследовании, заключается в максимально глубокой рефлексии по поводу значения (значений) термина «нарратив». В частности, мы намерены соотнести друг с другом различные смыслы, которые претендуют на связь с этим термином; проанализировать элементы этих смыслов, их логические предпосылки и следствия; определить, в каких случаях речь идет о несовместимых вещах, а в каких – о разных подходах к одному и тому же; разграничить ключевые, сущностные характеристики, иными словами, атрибуты, и менее важные свойства, отсутствие или изменчивость которых не помешает нам назвать нечто нарративом; рассмотреть термины, близкие – в том или ином отношении – по значению к слову «нарратив», и в каждом случае выявить сходства и различия; в свете выявленных и проанализированных смыслов охарактеризовать место нарратива среди близких ему явлений. Обращение к отдельным атрибутам нарратива – хороший повод порассуждать и о некоторых теоретических проблемах, составляющих содержание теории нарратива. В частности, это проблемы, связанные с коммуникативной природой нарратива, с его темпоральностью, событийностью, субъектностью и целостностью.

Итогом книги должно стать выстраивание различных компонентов значений слова «нарратив» в систему, где будут прочерчены их



связи друг с другом, а также с тем, что находится за пределами нарративности, но отходит от нее не слишком далеко. Мы постараемся уяснить, какие понятия претендуют на соотнесение с одним и тем же термином, и обозначить авторскую позицию по отношению к использованию термина в этих условиях. Надеемся, что все это поможет читателю в формировании собственного взгляда на один из важнейших терминов современных гуманитарных наук и на ряд связанных с ним теоретических проблем.

## 1. Кто изучает нарративы?

В этом разделе мы рассмотрим основные этапы и дисциплинарные пути изучения нарративов в мировой науке. В задачи книги не входит делать подробный исторический обзор, так же, как и обзор сегодняшней ситуации. Мы постараемся лишь наметить основные линии.

Человечество изучает нарративы давно, но далеко не всегда предметом исследования в них была нарративность. Так, историческая наука, откуда бы мы ни вели отсчет ее происхождения, очевидно, немолода; столь же очевидно, что исторические сочинения достаточно часто представляют собою именно повествовательные тексты. Однако историков обычно интересовала реальность, выраженная этими текстами, а не сами тексты, не их лингвистические, логические и эстетические аспекты. То же касается и многих других социально-гуманитарных наук, в поле зрения которых попадают нарративы: культурологии, политологии, экономики, юриспруденции и пр.

Нарративные свойства нарративов первыми стали изучать те авторы, которые выбрали объектом исследования искусство, а именно художественную литературу. «Поэтика» Аристотеля<sup>6</sup> с полным правом может считаться первым из известных нам сугубо нарратологических трактатов. Нарративность, по крайней мере понятию широко, в той или иной мере затрагивали и некоторые античные авторы предшествовавших «Поэтике» полутора веков, включая Платона<sup>7</sup>, но степень сохранности текстов той эпохи не всегда позволяет полноценно реконструировать первые шаги этой области исследования. Уже тогда обрисовывается дисциплинарное поле, в котором могут вестись такие изыскания: это, с одной стороны, филология как наука, исследующая язык и словесное искусство, а с другой стороны – фи-

---

<sup>6</sup> *Аристотель. Поэтика* // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2004. С. 149–180.

<sup>7</sup> См., например: *Платон. Государство* // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 157–170.

лософские дисциплины, как минимум эстетика, логика и теория познания. Таким образом, истоки теории нарратива восходят к поэтике (ближе к нашему времени речь обычно уже идет о литературоведении), риторике, лингвистике, эстетике, логике и гносеологии. В рамках этих дисциплин нарративность изучалась в древности, в средние века и в Новое время.

Предмет каждой из наук, изучавших нарративы, был одновременно и уже, и шире, чем свойства повествовательного текста. Литературоведение изучает произведения художественной литературы, которые не всегда являются нарративами: так, не нарративна по своей сути лирика. В то же время литературоведы не изучают огромный пласт невымышленных нарративов. Примерно в той же степени это ограничение касается эстетики. Для логики и теории познания на протяжении веков явления, связанные с нарративностью, традиционно находились ближе к периферии их интересов. В исторических науках собственно нарративная (повествовательная) форма исторических текстов не была самостоятельным предметом исследования до относительно недавнего времени.

Ситуация радикально меняется только в XX веке. На этом этапе успехи в раскрытии свойств нарративов делят по преимуществу две дисциплины: литературоведение и философия.

Элементы, уровни, строение повествовательных текстов, законы, по которым они складываются и функционируют, – на круг проблем и категорий такого рода в начале XX века постепенно выходит литературоведение. Путь этой науки к необходимому уровню теоретических обобщений был долгим, постепенным и опирался на обширные исследования конкретного материала. Можно назвать целый ряд высказанных уже в XIX веке блестящих идей, двигавших литературоведческое научное поле в сторону изучения нарратива как такового. Все же качественный прорыв здесь обычно относят к первым десятилетиям XX века. Приятно констатировать: основания того, что позже получит название «нарратология», по единодушному призна-

нию современных зарубежных ученых, заложили российские авторы. Отечественная наука богата всемирно известными именами самой разной дисциплинарной принадлежности: от физиков и математиков до историков и лингвистов. И все же мало какая дисциплинарная область дает повод гордиться тем, что наши соотечественники были в ней не просто великими представителями, но родоначальниками. Именно так воспринимают сегодня нарратологи всего мира русских формалистов, особенно В. Б. Шкловского, Б. В. Томашевского, В. Я. Проппа<sup>8</sup>. Их ключевые работы увидели свет в самом конце 1910-х и в 1920-е годы. Примерно в то же время начинает творить еще один российский нарратолог, получивший всемирное признание, – М. М. Бахтин<sup>9</sup>. Впрочем, концепции русских формалистов стали достоянием западной науки только в 1960-е годы. Тогда важнейшие работы этих авторов были переведены на европейские языки и стали одним из идейных истоков расцвета французского структурализма. Клод Леви-Стросс, Цветан Тодоров, Клод Бремон, Альгирдас Греймас, Ролан Барт, Жерар Женетт<sup>10</sup> – сегодня период их активного творчества воспринимается как золотой век нарратологии. Именно французские структуралисты внесли наиболее весомую лепту в понятийный и концептуальный аппарат современной нарратологии, вклю-

---

<sup>8</sup> См., например: *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983; *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996; Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001.

<sup>9</sup> См., например: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // М. М. Бахтин. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 6. М., 2002. С. 6–300.

<sup>10</sup> См., например: *Леви-Стросс К.* Мифологии: в 4-х т. Т. 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб., 2000; *Тодоров Цв.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 37–113; *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: Поиск метода. М., 2004; *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия: современные зарубежные исследования. М., 1972. С. 108–135; *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 387–422; *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М., 1998.

чая исследование таких аспектов, как структура сюжета, система персонажей, время, соотношение истории и дискурса и т. д. Для данного круга авторов характерно внимание, как уже явствует из названия течения, к структуре нарратива, то есть к статичным структурным связям, которые остаются неизменными для разных текстов, к объективированным закономерностям, бинарным оппозициям и т. п. Структуралистская нарратология имела в нашей стране достойных представителей в лице Ю. М. Лотмана<sup>11</sup> и других представителей Тартуско-Московской семиотической школы.

Начиная с рубежа 60-х–70-х годов в исследовании художественной литературы активно заявляет о себе новый подход – постструктурализм; более поздняя нарратология чаще тяготеет именно к нему. В постструктурализме в центре внимания оказывается не собственно структура, а то, что позволяет показать ее ограниченность и выйти за ее пределы. С обезличенных, словно бы самостоятельно существующих конструкций акцент переносится на процессы формирования смыслов в сознании читателя. Впрочем, по нашим наблюдениям, несмотря на противостояние различных подходов на уровне манифестов, конкретные исследования проблем теории нарратива демонстрируют скорее преемственность, чем отторжение ранее найденного, и сформированная структуралистами терминология продолжает образовывать костяк оглавлений новейших нарратологических трактатов.

На протяжении последнего столетия теория художественного нарратива активно развивается и в англоязычных странах – Великобритании, США, Канаде: можно вспомнить, например, таких корифеев, как Уэйн Бут, Нортроп Фрай, Роберт Скоулз, Сеймур Четмэн, Джеральд Принс, Джонатан Каллер, Джеймс Фелан, Дэвид Херман и многие другие<sup>12</sup>. Немецкие филологи тоже заслуживают упоминания.

---

<sup>11</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970; Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999, и др.

<sup>12</sup> См., например: Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1983; Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, 1957; Chatman S. *Story and Dis-*

В первой половине XX века они лидировали в изучении многих теоретических аспектов нарратива, немало сделали и позже, но по ряду причин – политических ли, языковых ли – в целом пользуются в англоязычной нарратологической среде, по нашему мнению, гораздо меньшим влиянием, чем того заслуживают. В качестве наиболее выдающихся нарратологов Германии последних десятилетий назовем Вольфа Шмида<sup>13</sup> и Монику Флудерник<sup>14</sup>. К концу XX века признанные лидеры нарратологических исследований появляются также в Нидерландах<sup>15</sup>, Израиле<sup>16</sup>, странах Скандинавии и в других регионах мира<sup>17</sup>.

Нарратология, по замыслу тех, кто стоял у ее истоков, должна была включать в свое исследовательское поле все нарративы, а не только эпические произведения художественной литературы. Однако де-факто те исследователи, которые называли себя нарратологами, продолжали оставаться литературоведами и не спешили переходить к непривычным для них территориям невымышленных нарративов.

---

course: *Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y., 1978; *Culler J. The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London; Ithaca, N. Y. Press, 1981; *Scholes R., Phelan J., Kellogg R. The Nature of Narrative*. Oxford, 2006; *Prince G. Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin – New York – Amsterdam, 1982; *Herman D. Basic Elements of Narrative*. Chichester, U.K.; Malden, Mass., 2009.

<sup>13</sup> См., например: *Шмид В. Нарратология*. М., 2003.

<sup>14</sup> См., например: *Fludernik M. An Introduction to Narratology*. London; New York, 2009.

<sup>15</sup> Например, Мике Бал: *Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto; Buffalo, 1997 и другие работы.

<sup>16</sup> Например, Шломиц Риммон-Кенан: *Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London; New York, 1983 и другие работы.

<sup>17</sup> Хороший обзор истории нарратологии (в том числе по отдельным школам или проблемам) можно найти, например, в работах: *A Companion to Narrative Theory / Edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz*. Oxford, 2005; *Herman D. Basic Elements of Narrative*. Chichester, U.K.; Malden, Mass., 2009; *Шмид В. Нарратология*. М., 2003.

Охват вымышленных и невымышленных нарративов в рамках одного исследования в большинстве случаев оставался манифестом, далеким от реальности. Например, Ролан Барт в самом начале одного из ключевых трудов структуралистской нарратологии «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», перечисляя виды нарративов, называет, наряду с видами и жанрами искусства, пару разновидностей невымышленных нарративов: «...повествует миф, легенда, басня, сказка, новелла, эпопея, история, трагедия, драма, комедия, пантомима, живописное полотно (вспомним св. Урсулу Карпаччо), витраж, кинематограф, комикс, газетная хроника, бытовой разговор»<sup>18</sup>. Однако в остальной части работы автор не предпринимает усилий к тому, чтобы перейти к чему-либо, кроме художественной литературы и близких к ней видов искусства, таких как кино. Попытки ведущих нарратологов последнего полувека шагнуть за пределы анализа произведений искусства почти всегда были робкими и непоследовательными.

Другая традиция изучения нарративов развивалась в рамках философии. Исследования нарратива здесь тесно связаны с тенденцией, получившей название «лингвистического поворота». Иногда можно встретить и фразу «нарративный поворот», что указывает на возрастание внимания, которое философы уделяют нарративам, а также связанным с ними методам исследования.

Примерно с середины XX века аналитические философы, в русле присущего им интереса к методологии научного познания, обратили внимание на такую проблему, как специфика объяснения в исторической науке. Может ли нарративное объяснение, характерное для исторических наук, претендовать на столь же серьезный научный статус, что и объяснение через подведение индивидуальной ситуации под закон, которое мы находим в естественных науках? От подобных, весьма частных, вопросов (ими занимались, например, Карл Гем-

---

<sup>18</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 387.

пель<sup>19</sup>, Уильям Дрей<sup>20</sup>, Георг Хенрик фон Вригт<sup>21</sup>, Луис Минк<sup>22</sup>) аналитическая философия постепенно переходила ко все более широким и фундаментальным проблемам философии нарратива. Так, Артур Данто в своей книге «Аналитическая философия истории»<sup>23</sup> хотя и рассуждает прежде всего о специфике исторического познания, выходит на проблемы соотношения в нарративе прошлого, настоящего и будущего, известного и неизвестного, целого и части и др.

Среди крупнейших трудов по философии нарратива выделяется книга Поля Рикера «Время и рассказ»<sup>24</sup>, написанная с опорой на методологические традиции философской герменевтики и феноменологии. Еще один важный труд, принадлежащий к феноменологическому направлению, – "Time, Narrative and History" Дэвида Карра<sup>25</sup>. Один из главных тезисов этой книги, подчеркнуто противостоящий структуралистской традиции, – истории не только рассказываются, но и проживаются, так как нарративность есть инструмент формирования человеческого опыта, прежде всего его темпорального аспекта. В качестве истоков этого подхода сам Карр называет концепции Эдмунда Гуссерля и Мартина Хайдеггера, таким образом связывая феноменологическую философию нарратива с концептуальным ядром феноменологии.

Хейден Уайт, чей наиболее известный труд «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века»<sup>26</sup> вышел в начале 1970-х,

---

<sup>19</sup> См., например: *Гемпель К. Г.* Функция общих законов в истории // Гемпель К. Г. *Логика объяснения*. М., 1998. С. 16–31.

<sup>20</sup> См., например: *Dray W.* *Laws and Explanation in History*. London, 1957.

<sup>21</sup> См., например: *Вригт Г. Х. фон.* *Логико-философские исследования*: Избр. тр. М., 1986.

<sup>22</sup> См., например: *Mink L. O.* *Historical Understanding*. Ithaca, 1987.

<sup>23</sup> *Данто А.* *Аналитическая философия истории*. М., 2002.

<sup>24</sup> *Рикер П.* *Время и рассказ*. Т.1–2. М.; СПб., 1998–2000.

<sup>25</sup> *Carr D.* *Time, Narrative and History*. Bloomington, 1991.

<sup>26</sup> *Уайт Х.* *Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX в.* Екатеринбург, 2002.



по сей день остается, пожалуй, наиболее влиятельной фигурой в философии нарратива, по крайней мере исторического. Один из главных пунктов новаторства этого автора заключается в последовательном применении литературоведческой методологии к нарративам исторической науки и философии истории. В частности, исторические тексты он пытается классифицировать на основании типологии сюжетов канадского литературоведа Нортропа Фрая. В трудах выдающихся историков и философов истории XIX века Уайт обнаруживает признаки выстраивания сюжета истории по модели одного из четырех типов, которые называет Фрай: Роман, Трагедия, Комедия и Сатира. Эту сугубо литературоведческую типологию Уайт сочетает с типологией объяснения Стивена Пеппера и с типологией идеологий Карла Манхейма.

В концепции Хейдена Уайта находит развитие и тезис, в той или иной форме высказывавшийся и до него некоторыми аналитическими философами и структуралистами, о том, что нарратив (в том числе невымышленный) – это не то, что в готовом виде существует в реальности, а результат конституирующей деятельности сознания. Принадлежность самого Уайта к определенному течению не столь однозначна. Сам он пишет, что «Метаистория» относилась к структуралистскому периоду его творчества; чаще всего его считают постструктуралистом. Во всяком случае последователи Уайта, такие как Франк Анкермит<sup>27</sup>, Эва Доманска<sup>28</sup>, Алан Манслоу<sup>29</sup> и Кит Дженкинс<sup>30</sup>, однозначно тяготеют к принципам постструктурализма, постмодернизма и деконструктивизма.

---

<sup>27</sup> См., например: *Анкермит Ф.* Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. М., 2003; *Анкермит Ф.* История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2009.

<sup>28</sup> См., например: *Доманска Э.* Философия истории после постмодернизма. М., 2010.

<sup>29</sup> См., например: *Munslow A.* Deconstructing History. London; New York, 1997, и др.

<sup>30</sup> См., например: *Jenkins K.* Re-thinking History. London; New York, 2003, и др.

Постструктуралистско-постмодернистское направление в философии нарратива, впрочем, не ограничивается философией истории. Понятие текста и близкие к нему входят здесь в число центральных по значимости, поэтому неудивительно, что нарратив привлекает к себе внимание ведущих философов этого круга. Нельзя не упомянуть, например, Жана-Франсуа Лиотара, знаменитого своей критикой метанарративов («больших рассказов») <sup>31</sup>. Важные достижения в философии нарратива принадлежат и таким философам, как Мишель Фуко <sup>32</sup> и Жак Деррида <sup>33</sup>, даже если они и не делают термин «нарратив» центральным в своих концепциях. Постструктурализм на протяжении вот уже полувека является ведущим по влиятельности идейным течением литературоведческой науки. По понятным причинам философия текста и филология часто плавно перетекают друг в друга, а там, где речь идет о вымышленных нарративах, между ними особенно трудно провести границу. Это хорошо видно по творчеству некоторых авторов, которых можно причислить к представителям обоих дисциплинарных полей, каков, например, Ролан Барт, который к тому же был одним из теоретиков, совершивших переход от структурализма к постструктурализму.

Что касается философии невымышленного нарратива, то мы хотим особо выделить следующую идею. Традиционное представление о том, что текст отражает некую реальность, существующую вне его, не принимается постструктуралистами. Текст, в данном случае нарратив, – это единственная реальность, за которой бессмысленно искать что-то еще, утверждают представители данного направления. Здесь идея нарратива как результата конструирующей активности сознания доведена до крайности. Можно заметить, что такой подход лишает смысла попытку установить, какой нарратив является истин-

---

<sup>31</sup> Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Алетейя, 1998.

<sup>32</sup> См., например: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

<sup>33</sup> См., например: Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.

ным, а какой – ложным, что с очевидностью противоречит познавательным установкам исторической науки. Неудивительно, что очень многие историки приняли этот подход в штыки. Тем не менее, если взять более мягкую формулировку – то, как люди воспринимают исторические события, зависит, помимо прочего, от свойств и законов нарративности – то мы получаем вполне продуктивный подход к исследованию исторического материала. Реализацию этого подхода можно найти, например, в работах Хейдена Уайта и его последователей, как философов, так и историков<sup>34</sup>.

Внимание к нарративу в философии вовсе не ограничивается философией истории<sup>35</sup>. Достаточно указать на концепцию Ханны Арендт, исследующей, в частности, значение историй для восприятия человеком себя и других людей, в каком-то смысле для самого существования человека<sup>36</sup>; философию сознания Дэниэла Дэннета, утверждающего нарративную природу сознания<sup>37</sup>; понятие «нарративная идентичность», активно используемое в философии, психологии и ряде смежных наук<sup>38</sup>; нарративные разработки в этике<sup>39</sup> и т. д.

Таким образом, и нарратология, и философия нарратива начинали свой путь с того, что изучали довольно узкий класс нарративов: нарратология – исключительно художественные повествовательные

---

<sup>34</sup> См., например: *Потанова Н. Д.* Лингвистический поворот в историографии. СПб., 2015.

<sup>35</sup> Подробный обзор философско-исторических концепций, связанных с философией нарратива, можно найти, например, в книгах: *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998; *Кукарцева М. А.* Современная философия истории США. Иваново, 1998; *Потанова Н. Д.* Лингвистический поворот в историографии. СПб., 2015.

<sup>36</sup> *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. СПб., 2000.

<sup>37</sup> См., например: *Деннет Д.* Почему каждый из нас является новеллистом // Вопросы философии. 2003. № 2. С. 121–130.

<sup>38</sup> См., например: *Рикер П.* Я-сам как другой. М., 2008; *Identity and Story: Creating Self in Narrative.* Washington, DC, 2006.

<sup>39</sup> См., например: *Newton A. Z.* Narrative Ethics. Cambridge, Mass., 1995.

тексты, философия – нарративы исторической науки. На определенном этапе в обоих случаях возникла тенденция к расширению объекта исследования до повествовательных текстов вообще. В философии нарратива это тенденция была реализована в целом значительно полнее, чем в нарратологии, хотя и последняя нацелилась на это, по крайней мере в манифестах своих создателей. Нарратология и философия нарратива в целом продолжают держаться обособленно друг от друга, хотя их взаимное «опыление» все же встречается. В качестве удачных примеров назовем, с одной стороны, второй том «Времени и рассказа» Поля Рикера<sup>40</sup>, а с другой – книгу «Story logic» Дэвида Хермана<sup>41</sup>.

Несмотря на вот уже столетнюю историю успешного развития в нашей стране того, что сегодня мы называем теорией нарратива, сам термин «нарратив» набирает обороты в отечественных научных текстах только в 1990-е годы. Показательным является тот факт, что в XXIII и XXIV томах тартуских «Трудов по знаковым системам», вышедших в 1989 и 1992 годах соответственно, слово «нарратив» было вынесено в название сборников («Текст – культура – семиотика нарратива», «Культура. Текст. Нарратив»), но в самом тексте встречается только один раз в XXIII томе и три раза в XXIV томе<sup>42</sup>. Составители словарей замечают его неохотно. В вышедшем в 1999 году учебнике В. Е. Хализева «Теория литературы» в занимающем 16 страниц предметном указателе слово «нарратив» не фигурирует, хотя присутствует «нарратология»<sup>43</sup>, а диегетические тексты отграничены

---

<sup>40</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.; СПб., 2000.

<sup>41</sup> Herman D. Story logic: problems and possibilities of narrative. Lincoln, Neb, 2002.

<sup>42</sup> Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 855. Труды по знаковым системам. Т. XXIII. Текст культура семиотика нарратива. Тарту, 1989. 156 с.; Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 882. Труды по знаковым системам. Т. XXIV. Культура. Текст. Нарратив. Тарту, 1992. 164 с.

<sup>43</sup> Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М., 1999. С. 389.

от драмы и лирики с помощью традиционного термина «эпос»<sup>44</sup>. Термина «нарратив» нет ни в «Философском энциклопедическом словаре» под редакцией Е. Ф. Губского и др. 2001 года издания<sup>45</sup>, ни в «Словаре философских терминов» под редакцией В. Г. Кузнецова (2010 г.)<sup>46</sup>, ни в «Новой философской энциклопедии» (второе издание – 2010 г.)<sup>47</sup>, несмотря на активное освоение западной философии нарратива отечественными авторами. Впрочем, в других филологических и философских словарях и энциклопедиях тех же лет термин начинает появляться. Так, «Всемирная энциклопедия: философия» содержит статью «Нарратив», в которой понятие трактуется в основном в русле философии постмодернизма<sup>48</sup>. В издании «Поэтика: словарь актуальных терминов» 2008 года термин получает достойное освещение с позиций нарратологии<sup>49</sup>.

Ситуация объясняется тем, что до новейшего времени для передачи тех же смыслов в отечественной науке использовались другие слова и словосочетания. Например, так как значительная часть исследований нарративов была посвящена произведениям художественной литературы, отечественные литературоведы вполне удовлетворялись словосочетаниями «художественный текст» (ср. название по сути нарратологического трактата Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста»<sup>50</sup>), «литературное произведение», «художественная литература» (с помощью этих наименований определяет объект ис-

---

<sup>44</sup> Там же. С. 298–303.

<sup>45</sup> Философский энциклопедический словарь / Редакторы-составители Е. Ф. Губский и др. М., 2001.

<sup>46</sup> Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В. Г. Кузнецова. М., 2010.

<sup>47</sup> Новая философская энциклопедия / 2-е изд., испр. и допол.: в 4 т. М., 2010.

<sup>48</sup> *Можейко М. А.* Нарратив // Всемирная энциклопедия: Философия / Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М., Мн., 2001. С. 669–670.

<sup>49</sup> *Тюпа В. И.* Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008. С. 134–135.

<sup>50</sup> *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

следования поэтики Б. В. Томашевский: «Задачей поэтики (иначе – теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература»<sup>51</sup>) и т. п.

Иногда отсутствие потребности в обобщающем термине было связано со спецификой исследовательских задач. Например, В. Я. Пропп, признанный мировой наукой в качестве одного из крупнейших нарратологов всех времен и народов, свои ключевые тезисы сформулировал на материале одного фольклорного жанра – народной волшебной сказки, и только его французские последователи – Клод Бремон, Цветан Тодоров, Альгирдас Греймас – поставили перед собой более амбициозную цель: открыть ключевые законы функционирования повествовательных текстов вообще. Другой знаменитый отечественный нарратолог, М. М. Бахтин, аналогичным образом сосредотачивается на анализе жанра романа, делая при этом выводы, имеющие гораздо более широкое применение. Как пишет В. И. Тюпа, «в тексте Бахтина не говорится о "нарративе", но роман – ведущий нарративный жанр Нового времени»<sup>52</sup>.

Значительно раньше, чем в литературоведении и философии, термин начинает активно употребляться в отечественных исторических исследованиях, прежде всего в словосочетании «нарративные источники». К 90-м годам XX века для исторических наук это словосочетание было уже достаточно обычным.

Сегодня нарративные исследования распространились на весьма широкий круг наук: помимо философии и филологии, это история, психология, культурология, политология, социология, юриспруденция, медицина и сестринское дело, компьютерные науки и многое другое. Суть в большинстве случаев заключается в выявлении и исследовании некоего повествования либо близкого ему по природе явления, будь то интервью политических беженцев, рассказ пациента

---

<sup>51</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 22.

<sup>52</sup> Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М., 2016. С. 53.

врачу, газетные статьи, рассказывающие об экологической проблеме, или сюжет компьютерной игры.

Несмотря на значительные и разнообразные достижения теории нарратива, дисциплинарная раздробленность, по нашему убеждению, не идет ей на пользу. Исследователи каждой дисциплинарной области, как правило, плохо знают методологические достижения других наук и, соответственно, не в состоянии их использовать, упуская тем самым множество возможностей. Так, было бы странно ожидать от политолога или юриста хорошего знания концепций В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, А. Ж. Греймаса, Ю. М. Лотмана или Дж. Фелана, не говоря уже о менее известных нарратологических теориях. А ведь такие концепции вполне применимы к гораздо более широкому материалу, чем художественная литература, что доказывает хотя бы блестящий пример «Метаистории» Хейдена Уайта, применившего идеи Нортропа Фрая к истории. Пример блестящий, знаменитый – и в то же время, увы, нехарактерный. С другой стороны, любой литературовед с молодых ногтей знает, что литературоведы изучают художественную литературу и ничего кроме нее. Поэтому отсюда мы тоже не можем ожидать экспансии на новые предметные территории. Кто же будет исследовать эстетические, поэтические, тропологические аспекты политических, религиозных, исторических, научных, технических, публицистических, административных, юридических, рекламных, спортивных и т. д. текстов, причем не поверхностно, а на базе серьезной, развитой методологии? Целый континент выпадает из дисциплинарной структуры социально-гуманитарных наук и остается почти незаселенным, при перенаселенности соседних территорий. Очевидно, что изучение новых типов текстов требует и корректировки методологии, формулировки собственных методологических принципов, о которых не подозревали нарратологи-классики, занимавшиеся художественной литературой. Так и происходит, например, в современной нарративной психологии или в бурно развивающихся исследованиях компьютерных игр. Вместе с тем нарративные иссле-

дования в научных областях, далеких от филологии, часто не опираются на достаточно сильную, разработанную методологию и потому остаются довольно поверхностными, «интуитивными», как мягко назвали их авторы одного из обзоров<sup>53</sup>. Обычной является ситуация, когда каждый специалист пребывает в привычном для себя пространстве и не стремится использовать богатые достижения других дисциплинарных областей.

Поэтому завершим наш краткий обзор дисциплин, изучающих нарративы, призывом к преодолению дисциплинарных границ, к сотрудничеству представителей разных наук и к выработке в таком сотрудничестве новых методик и методологий изучения нарративов.

---

<sup>53</sup> Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е. Методы анализа текста и дискурса. Харьков, 2017. С. 172.



## 2. Галерея дефиниций

В этом разделе собрано некоторое количество определений нарратива. В первую очередь это дефиниции, принадлежащие крупным нарратологам и философам нарратива. Используются и словарные определения, авторами которых также нередко являются видные ученые.

В некоторых случаях мы находим у того или иного автора готовую целостную дефиницию, выстроенную по классической форме. Иногда определение вплетено в текст словно бы походя, хотя в нем присутствуют все необходимые логические компоненты. Другие исследователи не дают единого определения нарратива, но называют ряд критериев, отличающих, по их мнению, нарратив от того, что им не является. В этой связи уместно заметить, что функцией дефиниции – и в какой-то мере ее сущностью – является как раз предоставление критериев разграничения. В какой именно форме они даны – не столь уж и важно. Если же автор называет несколько критериев, то словесный материал по объективным причинам перестает вмещаться в рамки одного предложения.

Порядок рассмотрения определений в целом произвольный. Все же вначале идут более простые по структуре, ближе к концу – более сложные и развернутые.

\* \* \*

Один из современных толковых словарей английского языка определяет нарратив ("narrative") так: «описание событий, особенно в художественной литературе»<sup>54</sup>.

Дональд Полкингхорн предпочитает приравнять значение слова «нарратив» к значению слова «история» ("story"), как оно приводится

---

<sup>54</sup> Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / A. S. Hornby; edited by Sally Wehmeier; phonetics editor Michael Ashby. Oxford, 2000. P. 846 (Здесь и далее перевод цитат из англоязычных трудов выполнен нами – Е. М.).

в «Словаре американского наследия английского языка»: «Изложение события или серии событий, реальных или вымышленных»<sup>55</sup>.

Т. В. Матвеева в «Полном словаре лингвистических терминов» определяет нарратив следующим образом: «Нарратив – монолог-повествование, рассказ о каком-либо происшедшем ранее событии»<sup>56</sup>.

Крис Балдик в «Кратком оксфордском словаре литературных терминов» дает такое определение слову "narrative": «сообщение о некотором истинном или вымышленном событии или связанной последовательности событий, сообщаемое нарратором<sup>57</sup> наррататору<sup>58</sup> (и тот и другой могут быть не в единственном числе)»<sup>59</sup>.

Роберт Скоулз, Джеймс Фелан и Роберт Келлог в коллективном труде «Природа нарратива» ("The Nature of Narrative") пишут: «Под повествованием мы подразумеваем все те литературные произведения, которые отличаются двумя характеристиками: наличием истории (story) и рассказчика (story-teller)»<sup>60</sup>.

В основе нарратива, считают Йенс Брокмейер и Ром Харре, лежит история, а о ней можно говорить, если в дискурсе присутствуют «...действующие лица и сюжет, который эволюционирует во времени»<sup>61</sup>.

---

<sup>55</sup> Polkinghorne D. Narrative Knowing and the Human Sciences. Albany, N. Y., 1988. P. 13–14.

<sup>56</sup> Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону, 2010. С. 225.

<sup>57</sup> Нарратор – примерно то же, что рассказчик. Подробнее об этом понятии см., например: Шмид В. Нарратология. С. 63–95; Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. С. 32–35.

<sup>58</sup> Фиктивный или предполагаемый читатель / слушатель нарратива (англ. "narratee"). Подробнее об этом понятии см., например: Шмид В. Нарратология. С. 96–108.

<sup>59</sup> Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford, 2001. P. 165.

<sup>60</sup> Scholes R., Phelan J., Kellogg R. The Nature of Narrative. P. 4.

<sup>61</sup> Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 30.

По мнению Джеральда Принса, нарратив – это «...репрезентация по крайней мере двух реальных или вымышленных событий или ситуаций во временной последовательности, ни одно из которых не подразумевает другие с неизбежностью»<sup>62</sup>.

В словаре «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» В. И. Тюпа определяет нарратив так: «...сюжетно-повествовательное высказывание..., придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события...»<sup>63</sup>. Данный автор делает акцент на двояко-событийной сущности нарратива, где первый уровень событийности – совокупность событий, о которых рассказывается, а второй – акт рассказывания, который тоже можно рассматривать как событие<sup>64</sup>.

Б. В. Томашевский, не пользующийся термином «нарратив», тем не менее, формулирует практически тождественное ему по смыслу понятие, когда делит все произведения на «фабульные» и «бесфабульные». В основе первого типа, по Томашевскому, лежит «причинно-временная связь между вводимым тематическим материалом» (повести, романы, эпические поэмы); в основе второго – «одновременность излагаемого или иная сменность тем без внутренней причинной связанности излагаемого» (лирика, дидактическая поэзия, описания путешествий дневникового типа)<sup>65</sup>. Нетрудно увидеть, что понятие «фабульное произведение» Томашевского практически синонимично понятию «нарратив» у более поздних западных нарратологов.

Жерар Женетт, разграничивая три значения французского слова "récit", первое, наиболее близкое именно к "narrative", определяет как «повествовательное высказывание, устный или письменный дискурс, который излагает некоторое событие или ряд событий»<sup>66</sup>. Женетт

---

<sup>62</sup> Prince G. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. P. 1.

<sup>63</sup> Тюпа В. И. Нарратив // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. С. 134.

<sup>64</sup> Тюпа В. И. Нарратив // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. С. 134; Тюпа В. И. *Введение в сравнительную нарратологию*. С. 59.

<sup>65</sup> Томашевский Б. В. *Теория литературы. Поэтика*. С. 179.

<sup>66</sup> Женетт Ж. *Повествовательный дискурс*. С. 62.

также пишет следующее: «...повествование – повествовательный дискурс – может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным (как, например, в случае "Этики" Спинозы), и поскольку оно порождается некоторым лицом, при отсутствии которого (например, в случае коллекции документов, найденных археологами) нельзя говорить о дискурсе в собственном смысле слова»<sup>67</sup>.

Клод Бремон дает такое определение рассказа (тоже используя французское слово "récit"): «Каждый рассказ сводится к такому изложению последовательности интересных с точки зрения человека событий, которое создавало бы единство действия. Там, где нет последовательности, нет и рассказа, но есть, например, описание (если объекты связываются пространственной смежностью), рассуждение (если они взаимововлекаются), лирические излияния (если они возникают в представлении посредством метафоры или метонимии) и т. д. Там, где нет вовлечения в единство действия, нет и рассказа, но есть *хронология* – изложение последовательности несвязанных поступков. Наконец, там, где нет причастности к человеческому интересу, где изложенные события не порождены и не пережиты антропоморфным агентом или объектом, там нет и рассказа. Потому что, только проецируясь на человека, события приобретают смысл и организуются в структурированный временной ряд»<sup>68</sup>.

Франк Анкерсмит в «Нарративной логике» специально оговаривает то обстоятельство, что использует термин «нарратив» «...исключительно для обозначения историографической нарративной репрезентации прошлого»<sup>69</sup>. Нарративы, по Анкерсмицу, – разновидность «когерентных систем предложений», среди других типов которых данный автор называет не только проповеди, математи-

---

<sup>67</sup> Там же. С. 66.

<sup>68</sup> Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 112.

<sup>69</sup> Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. С. 38.

ческие доказательства и поэмы, но и романы<sup>70</sup>. «Всякий повествовательный текст или является нарративом или нет (будучи поэмой, романом, эпосом и т. д.)...»<sup>71</sup>, – недвусмысленно пишет Анкерсмит. Таким образом, на статус нарратива у него могут претендовать только невымышленные тексты историографического типа.

Эдвард Браниган акцентирует внимание на когнитивном аспекте нарратива и пишет, что нарратив – это не просто тип текста (из чего уже косвенно следует, что в первую очередь все же именно это); нарратив, по определению Бранигана, – это «способ организации пространственных и временных данных в причинно-следственную цепочку событий с началом, серединой и концом, в котором реализуется суждение о природе событий и который демонстрирует, как возможно познавать события и, следовательно, о них рассказывать»<sup>72</sup>.

Шломиц Риммон-Кенан в соответствии со своими исследовательскими целями дает определение не нарратива, а «*narrative fiction*» – повествовательной художественной литературы. Поэтому в данном определении фигурирует смысловой элемент вымышленности. Это не означает, что вымышленность, по мнению самой Ш. Риммон-Кенан, является атрибутом любого нарратива<sup>73</sup>. Под повествовательной художественной литературой данная исследовательница понимает «повествование о последовательности вымышленных событий»<sup>74</sup>. По поводу термина «последовательность» она поясняет, что нарративы, как правило, состоят более чем из одного события, хотя сама же называет этот критерий нестрогим<sup>75</sup>. В другом месте Ш. Риммон-Кенан указывает на историю ("story") как ключевой критерий разграничения нарративных и ненарративных текстов<sup>76</sup>. Рассуждая о минимальных тре-

---

<sup>70</sup> Там же. С. 38.

<sup>71</sup> Там же. С. 50.

<sup>72</sup> *Branigan E. Narrative Comprehension and Film. London; New York, 1992. P. 3.*

<sup>73</sup> *Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 3.*

<sup>74</sup> *Ibid. P. 2.*

<sup>75</sup> *Ibid. P. 3.*

<sup>76</sup> *Ibid. P. 16.*

бованиях к совокупности событий, могущих претендовать на статус истории, эта исследовательница после некоторых колебаний отвергает причинность и завершенность, хотя и признает их желательность, и оставляет в качестве основного атрибута истории лишь темпоральную последовательность<sup>77</sup>. Дополнительное условие, логически вытекающее из основного и вместе с тем являющееся уступкой требованию связности, исходящему от других теоретиков, – события истории должны происходить в одном и том же мире<sup>78</sup>.

Вольф Шмид подробно анализирует критерии нарративности. Он выделяет два сложившихся в нарратологии подхода к этому вопросу. В более раннем, сформировавшемся в немецкой филологии еще в первой половине XX века, основным критерием является наличие опосредующей инстанции – нарратора, от имени которого и ведется повествование. Второй из называемых Шмидом подходов, доминирующий в современной науке, имеет своим истоком структуралистскую нарратологию. Здесь во главу угла ставится содержательный аспект текста: в нем должна излагаться некая история, состоящая из событий<sup>79</sup>. В связи с этим Шмид уделяет много внимания вопросу о том, что такое событийность<sup>80</sup>.

Дэвид Херман называет нарративом репрезентацию, обладающую следующими четырьмя атрибутами: 1) ситуация, в контексте которой протекает коммуникация, частью которой является нарратив; 2) главный предмет репрезентации – структурированная временная последовательность событий; 3) эти события привносят в мир определенный дисбаланс, задевающий обитателей этого мира; 4) эти события проживаются и осмысливаются некими обладающими сознанием персонажами описываемого мира<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Ibid. P. 19–20.

<sup>78</sup> Ibid. P. 20.

<sup>79</sup> Шмид В. Нарратология. С. 12–13.

<sup>80</sup> Там же. С. 13–18.

<sup>81</sup> Herman D. Basic Elements of Narrative. P. 1, 9.

Великолепное по степени детализации определение дает Мике Бал. Она определяет не только термин «нарративный текст» (как мы увидим позже, это выражение вполне можно заменить на «нарратив»), но и ключевые термины, из которых складывается его дефиниция. «*Нарративный текст*, – пишет М. Бал, – это текст, в котором некто рассказывает историю с помощью определенных опосредующих средств, таких как язык, изображение, звук, конструкции или их сочетание. *История* – это фабула, которая представлена определенным способом. *Фабула* – это серия логически и хронологически связанных событий, которые порождаются или испытываются действующими лицами. *Событие* – это переход из одного состояния в другое. *Действующие лица* – это деятели, которые выполняют действия. Они не обязательно являются людьми. *Действовать* означает в данном случае породить или испытывать событие»<sup>82</sup>. Если трансформировать эти фразы в единую конструкцию, получим примерно следующее: нарратив – это создаваемый рассказчиком текст о серии логически и хронологически связанных событий, которые совершаются или проживаются действующими лицами.

Мэри-Лор Рьян в статье, посвященной дефиниции нарратива, предлагает заменить бинарный подход (является – не является нарративом) на градуальный (в большей – меньшей степени является нарративом)<sup>83</sup>. Эта исследовательница называет сразу 8 критериев нарративности: чем больше из них соблюдено, тем ближе текст к «ядру» массива нарративных текстов. Критерии таковы:

1. Повествование должно быть о мире, населенном индивидуализированными существами.

2. Этот мир должен находиться во времени и должен быть подвержен изменениям.

---

<sup>82</sup> Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. P. 5.

<sup>83</sup> Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative // The Cambridge Companion to Narrative. Cambridge, New York, 2007. P. 28.

3. Изменения должны быть вызваны физически выраженными событиями, которые при этом не являются для описываемой реальности чем-то повторяющимся, привычным, само собой разумеющимся.

4. Некоторые из участников событий должны быть существами, которые мыслят и эмоционально реагируют на состояния мира.

5. Некоторые из этих событий должны быть целенаправленными действиями этих существ.

6. Последовательность событий должна образовывать единую причинно-следственную цепочку и заканчиваться развязкой.

7. По крайней мере некоторые из событий должны действительно произойти в описываемом мире.

8. История должна донести до аудитории что-то значимое.

Эти 8 требований М-Л. Рьян распределяет по четырем «измерениям»: пространственному (требование № 1), темпоральному (№№ 2 и 3), ментальному (№№ 4 и 5) и формально-прагматическому (№№ 6, 7 и 8)<sup>84</sup>.

На этом мы завершаем обзор дефиниций нарратива, полагая, что приведенного материала вполне достаточно, чтобы проследить некоторые тенденции в подходе к этому термину.

---

<sup>84</sup> Ibid. P. 29–30.



### 3. Элементы дефиниций

Рассмотрим теперь, из каких элементов складываются приведенные выше дефиниции.

Первая группа критериев нарративности относится к коммуникативной природе нарратива. Исследователи используют разные термины для отражения этого смыслового аспекта: нарратив – это изложение (Д. Полкингхорн, К. Бремон), литературное произведение (Р. Скоулз, Дж. Фелан и Р. Келлог), репрезентация (Дж. Принс), монолог (Т. В. Матвеева), высказывание (Ж. Женетт, В. И. Тюпа), дискурс (Ж. Женетт), коммуникация (Д. Херман), текст (М. Бал). Анализ этого смыслового элемента дефиниций посвящен четвертый раздел данной книги, который называется «Разновидностью чего является нарратив?».

Некоторые авторы, как, например, Р. Барт<sup>85</sup>, М. Бал<sup>86</sup> или Ш. Риммон-Кенан<sup>87</sup>, подчеркивают, что материалом для создания нарратива могут служить не только устная или письменная речь, но и изображения, танец, разного рода конструкции, имея в виду нарративный аспект кинематографа, хореографии и живописи. Другие ограничиваются более узким и традиционным пониманием нарратива только как текста, сложенного из языковых знаков. Еще одна разграничительная линия отделяет диегезис, или собственно повествование, от драмы: в эпосе происходящее излагается от лица некоего рассказчика, нарратора, как именует его современная нарратология, в то время как в драме реплики персонажей произносят сами персонажи без такого посредника между ними и читателем. Ряд авторов настаивает на том, что лишь при наличии рассказчика мы можем говорить о нарративе, другие же признают нарративную природу драмы. Данного критерия касается, в частности, В. Шмид.

---

<sup>85</sup> *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 387.

<sup>86</sup> *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. P. 5.

<sup>87</sup> *Rimmon-Kenan S.* Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 1.

Можно заметить, что в обоих случаях расширительное толкование термина «нарратив» и популярнее, если брать современную научную литературу, и продуктивнее, так как дает возможность изучать более широкий круг явлений, даже если для разных их видов приходится порой корректировать понятийный и методологический инструментарий, как, например, при исследовании художественной литературы, с одной стороны, и кинематографа, с другой. Современные социально-гуманитарные науки, без сомнения, движутся именно в сторону расширения предметного поля теории нарратива.

Говоря о дефиниции нарратива, нельзя не упомянуть и об оппозиции «вымышленный (фикциональный) – невымышленный (фактуальный)». Такие исследователи, как Ш. Риммон-Кенан, Дж. Принс и Д. Полкингхорн, особо оговаривают, что события, изложенные в нарративе, могут быть как реальными, так и вымышленными. Многие нарратологи ограничиваются исследованием лишь вымышленных нарративов, а именно художественной литературы, но практически никто не задает это ограничение на уровне дефиниции самого нарратива. Что касается философии нарратива, то она, наоборот, всегда проявляла больше интереса к невымышленным нарративам, прежде всего историческим. Достаточно оригинальна позиция Франка Анкерсмита, который почему-то, вопреки всей нарратологической традиции, отказывает литературным романам и повестям в звании нарратива и относит этот термин исключительно к ведомству историографии. В данном случае перед нами не что иное, как не подкрепленное массовым употреблением и потому неоправданное сужение значения термина в угоду собственным научным интересам (Ф. Анкерсмит – философ истории), при этом, в общем-то, мало что дающее и самому автору.

Очень многие теоретики либо приравнивают нарратив к истории<sup>88</sup>, либо, что встречается чаще, называют нарратив репрезентаци-

---

<sup>88</sup> Двузначность слова «история» в русском языке снимается в английском употреблением двух разных лексем: "history" для процесса развития человечества и "story" для рассказа. В данном случае имеется в виду второе значение.

ей, изложением некоей истории (Д. Полкингхорн, Р. Скоулз, Дж. Феллан и Р. Келлог, Й. Брокмайер и Р. Харре, Ж. Женетт, В. Шмид, М. Бал и др.). Здесь следует иметь в виду включенность слова «история» (английское "story", французское "histoire") в оппозицию «история – дискурс», которая, с подачи французских структуралистов, является одним из ключевых концептуальных инструментов нарратологии. В этой парной оппозиции история, как ее определяют, например, Цв. Тодоров и С. Четмэн, – это совокупность событий, о которых говорится в нарративе, а дискурс – это способ донесения информации о них до читателя. История – это «что» нарратива, дискурс – «как»<sup>89</sup>. Противопоставление истории и дискурса восходит к близкой парной оппозиции «фабула и сюжет», введенной русскими формалистами. О фабуле и сюжете Б. В. Томашевский пишет примерно то же, что Цв. Тодоров и С. Четмэн об истории и дискурсе: фабула – изображаемая цепочка событий, сюжет – способ подачи этих событий в произведении, введения их в поле зрения читателя<sup>90</sup>. В свете изложенного ясно, что правильнее говорить о нарративе как о репрезентации истории, чем как о самой истории.

История как член пары «история – дискурс» понимается разными авторами довольно-таки единодушно, а именно как последовательность событий. Почти во всех приведенных выше дефинициях нарратива мы встречаем отсылку если не к истории ("story"), то к последовательности событий, что, собственно, то же самое. С учетом исследовательской цели настоящей работы логично посвятить понятию «событие» отдельный раздел книги, что и будет сделано далее (см. раздел 7 «Событие как ключевой элемент нарратива»).

По поводу необходимого количественного минимума событий, начиная с которого можно говорить о нарративе, среди исследовате-

---

<sup>89</sup> *Todorov Tz. Categories of the Literary Narrative // Film Reader 2. Evanston, Ill., 1977. P. 20; Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. P. 19.*

<sup>90</sup> *Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 179–183.*

лей нет полного единодушия. Некоторые авторы готовы довольствоваться уже одним событием (К. Балдик, Д. Полкингхорн, Ж. Женетт, Ш. Риммон-Кенан, Т. В. Матвеева); впрочем, и они обычно употребляют выражения «событие или события», «одно или несколько событий» и т. п. Большинство же нарратологов употребляет только множественное число. Дж. Принс прямо заявляет, что событий должно быть не меньше двух; еще большее количество косвенно следует из требований к структуре нарратива, предъявляемых К. Бремоном, Э. Браниганом, Д. Херманом и М.-Л. Рьян.

Теоретики, как правило, подчеркивают необходимость связи между событиями для того, чтобы они могли называться историей и дать основу для нарратива. Речь, таким образом, идет не просто о совокупности событий, но об их последовательности (К. Бремон, Э. Браниган, Ш. Риммон-Кенан, Д. Херман, М. Бал, М.-Л. Рьян и др.). Вполне логично, что в числе атрибутов нарратива теоретики называют время (Й. Брокмайер и Р. Харре, Б. В. Томашевский, Э. Браниган, Ш. Риммон-Кенан, Д. Херман, М. Бал, М.-Л. Рьян). События расположены во времени одно за другим, они не происходят все одновременно; что еще важнее, сама реальность изображена как изменяющаяся во времени – это следует как из понятия события, так и из идеи последовательности событий. Времени как ключевому аспекту нарратива будет посвящен шестой раздел нашей книги.

Часть авторов считает недостаточной одну лишь хронологическую последовательность событий и указывает на важность причинно-следственной связи между ними (Б. В. Томашевский, Э. Браниган, М.-Л. Рьян, косвенно – и некоторые другие). Ш. Риммон-Кенан считает, что причинность может быть сведена к темпоральности и пишет о причинности как о желательном, хотя и не обязательном аспекте нарратива. М. Бал формулирует требование логической связи между событиями, что можно трактовать в том числе и как причинно-следственную обусловленность.

Некоторые нарратологи полагают и эти условия недостаточными и утверждают, что нарратив должен обладать определенным единством, целостностью, завершенностью (К. Бремон, Э. Браниган, М.-Л. Рьян, с колебаниями – Ш. Риммон-Кенан) и/или определенной структурой (Э. Браниган, Д. Херман). Завершенность и структура, впрочем, с очевидностью связаны друг с другом, если и то и другое достигается через наличие завязки, развития сюжета и развязки (Э. Браниган, Д. Херман, М.-Л. Рьян). Эти аспекты нарратива будут рассмотрены в восьмом разделе книги, который называется «Целостность нарратива и ее связь с субъектностью».

Наконец, еще один критерий нарративности относится к персонажам. Часть нарратологов подчеркивает, что о нарративе может идти речь только при наличии в нем действующих лиц, в той или иной степени схожих с человеком или, по крайней мере, способных чувствовать, понимать и действовать (Й. Брокмайер и Р. Харре, М. Бал, Д. Херман, М.-Л. Рьян). Более широкая формулировка, выходящая за пределы проблемы только лишь персонажа, – события нарратива должны становиться предметом оценки и осмысления со стороны некоего познающего субъекта, должны быть соразмерны с его интересами (К. Бремон, М.-Л. Рьян). Эту группу критериев мы также рассмотрим в восьмом разделе нашей работы.

Некоторые называемые в дефинициях требования относятся не столько к самому нарративу, сколько к событию в нем или к соотношению событий друг с другом. Так, Дж. Принс не только выдвигает количественный минимум – не менее двух событий – но и дополняет его требованием: ни одно из этих событий не должно подразумевать другие с неизбежностью. Схожим образом М.-Л. Рьян считает, что на роль событий нарратива не годятся такие, которые – для своего контекста – являются само собой разумеющимися. Кроме того, по мнению Рьян, события должны действительно происходить в изображаемой вселенной, и как минимум часть событий должна представлять собой действия персонажей. Подобные требования и стоящие за ним

теоретические проблемы будут рассмотрены в разделах, посвященных событию и целостности нарратива.

Эдвард Браниган дает дефиницию нарратива, сильно выделяющуюся из остальных приведенных здесь определений. Нарратив, по Бранигану, – это способ организации в сознании данных опыта, то есть, иными словами, когнитивный инструмент. Подобное утверждение делает Дэвид Херман<sup>91</sup>. Значительная часть книги Поля Рикера «Время и рассказ» посвящена развитию и обоснованию той же идеи<sup>92</sup>. В целом в философии нарратива эта идея играет важную роль, возникая в различных вариациях у целого ряда авторов. Как соотносится этот подход с другими рассматриваемыми здесь дефинициями нарратива? Представляется, что идея нарратива как когнитивного инструмента несколько не противоречит определениям, в которых нарратив предстает, например, репрезентацией последовательности событий. Наоборот, подход Э. Бранигана органично дополняет такие дефиниции, указывая на значение нарративности для познания и мышления. Другое дело, что, возможно, не столь уж и продуктивно использовать такой подход для построения определения. Такое определение все равно будет страдать расплывчатостью, так как в нем остается неясной суть нарратива как когнитивного механизма; в то же время она-то как раз лучше схватывается более традиционными дефинициями.

В последующих разделах мы будем поочередно анализировать ключевые из перечисленных здесь элементов дефиниций нарратива, в частности, темпоральность, событийность и целостность, а также вопрос о том, разновидностью чего является нарратив.

---

<sup>91</sup> *Herman D.* Basic Elements of Narrative. P. 6.

<sup>92</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 1. С. 9, 13 и др.

#### 4. Разновидностью чего является нарратив?

Правила классического родовидового определения требуют, чтобы мы прежде всего определились с понятием, родовым по отношению к понятию «нарратив».

Мике Бал дает определение не нарративу, а нарративному (повествовательному) тексту ("narrative text"), поэтому у нее не возникает особых проблем с поиском родового понятия: им оказывается текст<sup>93</sup>. Вольф Шмид в самом начале своей книги «Нарратология» ставит вопрос: «Что означает слово "нарративный"?»<sup>94</sup>, давая определение, таким образом, скорее нарративности, чем нарративу. Нарративность, по Шмиду, оказывается свойством текста, что видно из слов «тексты, называемые нарративными...»<sup>95</sup> или названия параграфа «Нарративные и описательные тексты»<sup>96</sup>. Таким образом, в вопросе о родовом понятии Шмид близок М. Бал. Однако параллельно, практически как синоним для «нарративных текстов», тоже при выявлении сущности нарративности, он употребляет и словосочетание «нарративные произведения»<sup>97</sup>.

Ролан Барт, отмечая, что максимальной единицей языка, которой обычно занимается лингвистика, является предложение<sup>98</sup>, утверждает существование более крупной языковой единицы, которая не сводится к механической совокупности предложений, а содержит свой уровень системных связей. На роль такой единицы, по мнению Барта, претендует дискурс: «...сам дискурс (как совокупность предложений) определенным образом организован и предстает в качестве сообщения, построенного по правилам языка более высокого поряд-

---

<sup>93</sup> *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto; Buffalo, 1997. P. 5.

<sup>94</sup> *Шмид В.* Нарратология. С. 11.

<sup>95</sup> Там же. С. 12.

<sup>96</sup> Там же. С. 19.

<sup>97</sup> Там же. С. 11, 13, 19 и др.

<sup>98</sup> *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 389.

ка, нежели тот, который изучают лингвисты: дискурс располагает собственным набором единиц, собственными правилами, собственной "грамматикой"...»<sup>99</sup>. В другой работе Барт заявляет о необходимости развития лингвистики дискурса, или транслингвистики, как отдельной дисциплины, чье становление он относит преимущественно к будущему<sup>100</sup> (с тех пор лингвистика, действительно, проделала определенный путь в этом направлении). Нарратив Барт понимает как разновидность этой наиболее крупной языковой единицы<sup>101</sup>.

Дискурс оказывается родовым понятием для нарратива и у Й. Брокмайера и Р. Харре: «...мы должны определить нарратив, дифференцировав его от других типов дискурса...»<sup>102</sup>, «Мы рассматриваем нарратив как подвид дискурса»<sup>103</sup>. Под дискурсом же они понимают процесс и результат вербального общения, «лингвистический продукт»<sup>104</sup>. Один из ведущих современных отечественных нарратологов В. И. Тюпа, автор словарной статьи «Нарратив» в словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий», также считает нарратив разновидностью дискурса<sup>105</sup>.

М. М. Бахтин в работе «Проблема речевых жанров» рассматривает высказывание как «единицу речевого общения»<sup>106</sup>. «Относительно устойчивые типы» высказываний Бахтин называет «речевыми жанрами»: последние различаются сферой человеческой деятельно-

---

<sup>99</sup> Там же. С. 390.

<sup>100</sup> *Барт Р.* Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978. С. 442.

<sup>101</sup> *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 390.

<sup>102</sup> *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы. С. 29.

<sup>103</sup> Там же. С. 31.

<sup>104</sup> Там же. С. 29.

<sup>105</sup> *Тюпа В. И.* Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 134–135.

<sup>106</sup> *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 5. М., 1997. С. 167.



сти, в которой они используются, условиями, целями, тематическим содержанием, стилем и композицией<sup>107</sup>. Бахтин относит к высказываниям и военные команды, и реплики бытового диалога, и деловые документы, и философские трактаты, и художественные романы<sup>108</sup>. Из коммуникативной, диалогичной природы языка Бахтин выводит критерий отграничения высказываний друг от друга (следует заметить, что в понятии «максимальная единица языка» этот критерий нечеток) и основание для трактовки высказывания как единицы речевого общения, а не языка. «Высказывание, – пишет Бахтин, – это... единица... четко отграниченная сменой речевых субъектов, кончающаяся передачей слова другому...»<sup>109</sup>. В устном бытовом диалоге такие «переходы хода» обычно случаются раз в несколько секунд, вместе с тем романы или научные трактаты тоже представляют собой целостные «реплики», не предполагающие вклинивание собеседника.

По Бахтину, высказывание – это единица речевого общения, но не единица языка (в отличие от слова и предложения)<sup>110</sup>: получается, в этом пункте он расходится с Бартом, хотя в остальном мыслит очень схоже. Впрочем, и у Барта мы находим тенденцию трактовать дискурс как сообщение<sup>111</sup>. Идея соотнесения литературного произведения с высказыванием, сообщением и т. п. возникала в филологии неоднократно. Так, Роман Якобсон формулирует основной вопрос поэтики следующим образом: «Благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства?»<sup>112</sup>. В схожем ключе Ш. Риммон-Кенан относит к атрибутам нарратива его принадлежность к коммуникативной ситуации: «...термин повествование предпола-

---

<sup>107</sup> Там же. С. 159.

<sup>108</sup> Там же. С. 161–166.

<sup>109</sup> Там же. С. 173.

<sup>110</sup> Там же. С. 172.

<sup>111</sup> *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 390.

<sup>112</sup> *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 194.

ет... процесс коммуникации, в котором повествование как сообщение передается адресантом адресату...»<sup>113</sup>.

Весьма близок к Бахтину Джон Серль, один из ведущих разработчиков философской теории речевых актов: «Вопреки распространенному мнению, основной единицей языкового общения является не символ, не слово, не предложение и даже не конкретный экземпляр символа, слова или предложения, а *производство* этого конкретного экземпляра в ходе совершения речевого акта»<sup>114</sup>. Серль, однако, интересуется прежде всего элементарными по структуре и потому, как правило, небольшими по объему речевыми актами. Критерий разграничения высказываний, сформулированный Бахтиным, видится нам в этом ряду наиболее продуктивным, так как позволяет рассматривать как явления одного порядка сообщения практически любого объема, позволяя в каждом случае определять, идет ли речь о частях одного сообщения или о разных сообщениях.

Текст / дискурс / высказывание / речевой акт как (максимальная) единица языка / речевого общения – это, на наш взгляд, то поле, в котором следует искать понятие, родовое по отношению к понятию «нарратив», вне зависимости от его терминологического отражения. С учетом того, что говорилось выше о речевом акте, представляется оправданным понимать его как процесс, результатом которого является текст; в этом случае нарратив все же в большей степени тяготеет к понятию «текст». Впрочем, вследствие диалектичности этих аспектов функционирования языка, вполне допустимым представляется говорить и о нарративных речевых актах.

Понятие «произведение» стоит в этом же ряду, но несет в себе некоторые ограничения, которые оставляют за бортом часть нарративов. В этом понятии акцентируется место высказывания в системе феноменов культуры, принадлежность к определенным «речевым

---

<sup>113</sup> *Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 2.*

<sup>114</sup> *Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. М., 1986. С. 152.*

жанрам», по Бахтину. Бытовой рассказ о выборе и покупке холодильника мы скорее всего не назовем произведением, хотя он, возможно, будет нарративом. Для литературоведов называть нарратив разновидностью произведения безопасно, так как литературоведение не изучает ничего, кроме произведений, но, строго говоря, такое соотношение некорректно.

Отнесение нарратива к явлениям сферы языка и коммуникации позволяет утверждать, что нарратив имеет знаковую природу. Это, в общем-то, почти тривиальное утверждение имеет большое значение для исследования нарратива, так как делает возможным применение к нарративам концептуального инструментария семиотики, вообще любых утверждений о природе и свойстве знака. По нашим наблюдениям, данный потенциал исследования нарративов используется значительно реже, чем следовало бы.

## 5. Место нарратива среди типов речевых актов

Движемся далее – от родового понятия к видовым особенностям нарратива. Для их анализа нам будет полезно выяснить, какие виды речевых актов (текстов, дискурсов, высказываний) могут быть противопоставлены нарративным речевым актам.

Д. Херман противопоставляет нарративу такие типы текста, как описание, перечень, логическое доказательство, дефиниция<sup>115</sup>. К. Бремон сравнивает рассказ (фр. "récit", в данном контексте – примерно то же, что нарратив) с описанием, рассуждением и лирикой<sup>116</sup>. Ш. Риммон-Кенан называет в ряду ненарративных текстов лирическую поэзию и тексты, основой которых является разъяснение<sup>117</sup>. В. И. Тюпа отграничивает нарративные речевые акты от итеративных (описание чего-то повторяющегося), перформативных (о них подробнее будет сказано далее) и декларативных (под последними данный автор понимает высказывания, «...упорядочивающие наш рефлексивный опыт осмысления и оценки разнообразных явлений»)<sup>118</sup>. Наиболее щедрым здесь оказался, пожалуй, Эдвард Браниган, перечисливший 31 пример ненарративных типов текстов (очевидно, что во многих случаях это уже скорее отдельные жанры речевых актов): произведение лирики, эссе, хронология, опись, классификация, силлогизм, декларация, проповедь, молитва, письмо, обсуждение, сводка, алфавитный указатель, словарь, диаграмма, карта, рецепт, реклама, обращение с призывом о пожертвовании, инструкция по эксплуатации, список для прачечной, телефонный справочник, объявление о рождении, кредитная история, медицинская справка, техническое

---

<sup>115</sup> *Herman D.* Basic Elements of Narrative. P. 13, 19.

<sup>116</sup> *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей. С. 112.

<sup>117</sup> *Rimmon-Kenan S.* Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 3.

<sup>118</sup> *Тюпа В. И.* Введение в сравнительную нарратологию. С. 8–9.

задание, анкета, приглашение на свадьбу, сводки фондового рынка, административные правила, контракт<sup>119</sup>.

Нарратологи, как правило, не ставят перед собой задачу рассмотреть классификацию речевых актов во всей ее полноте. Однако такое рассмотрение необходимо, если мы хотим указать то место, которое нарратив занимает в общей классификации. Нарратолог, отграничивающий нарратив от других видов текста, оказывается в той же ситуации, что и зоолог, который взялся бы объяснить, например, чем отличаются лошади от других живых существ. Представьте себе, что при этом зоолог указал бы, что лошади – это не тигры, что, в отличие от тигров, у лошадей есть копыта и нет когтей и питаются они не мясом, а травой; лошади отличаются и от рыб, продолжал бы зоолог, а именно тем, что дышат легкими, а не жабрами, и от земляники – тем, что поглощают кислород, в то время как земляника его выделяет. Это были бы верные суждения, но они не дали бы никакого представления о том, какое место занимают лошади в общей классификации живых организмов. В частности, остался бы без внимания тот факт, что различия между лошадьми и тиграми незначительны, если сравнивать и тех и других с рыбами, и даже рыбы покажутся «двоюродными братьями» лошадей по сравнению с земляникой.

Чтобы определить место нарратива среди других видов речевых актов, рассмотрим ключевые принципы их классификации. Одно из важнейших открытий в этой области сделал Джон Остин. Он предложил классифицировать речевые акты в зависимости от их коммуникативной цели – иллокуции. Так, этот автор обратил внимание на то, что некоторые высказывания не отсылают ни к какой реальности помимо самих себя; произнося такое высказывание, говорящий совершает определенный тип действия, меняя окружающую его социальную реальность. Такие высказывания Остин называет «перформативами» и противопоставляет их «констативам», в которых что-то

---

<sup>119</sup> *Branigan E. Narrative Comprehension and Film. 1992. P. 1.*

утверждается (констатируется)<sup>120</sup>. К перформативам относятся, например, высказывания «Клянусь, что не был там в тот вечер», «Обещаю вернуться», «Объявляю заседание открытым» и т. д. Примеры констативов: «Город располагается на высоком берегу реки», «Я закрыл шкаф», «Угол падения равен углу отражения», «Слоны крупнее зайцев». Позже возник целый букет различных классификаций речевых актов, в которых с различной степенью детализации раскрывались те или иные виды коммуникативной цели говорящего. Разные авторы выделяют такие типы речевых актов, как директивы (приказы и просьбы), комиссивы (обещания), квеситивы или эротетивы (вопросы), рогативы (выражение сомнения) и т. д.<sup>121</sup> Различия между классификациями происходят в основном из желания того или иного автора дифференцировать смысловые нюансы: так, можно отнести просьбу и приказ к двум разным видам речевых актов или объединить в один.

Какое место в этом пестром ряду занимает нарратив? Нарративы являются разновидностью констативов – таких высказываний, в которых что-то утверждается о реальности. Именно они со времен Аристотеля наиболее часто становились предметом изучения в плане логической природы стоящих за ними суждений. Таким образом, можно дифференцировать два вопроса: 1) чем отличаются констативы от других речевых актов и 2) чем отличаются нарративы от других констативов. Продолжая зоологическую аналогию – чем млекопитающие отличаются от других животных и чем лошади отличаются от других млекопитающих.

---

<sup>120</sup> *Остин Дж. Л.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М., 1986. С. 25–30.

<sup>121</sup> См., например: *Серль Дж. Р.* Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М., 1986. С. 180–187; *Сусов И. П.* Лингвистическая прагматика. Винница: Нова Књыга, 2009. С. 117–130.

Джон Серль формулирует 12 оснований (параметров, критериев) для выделения разновидностей речевых актов<sup>122</sup>. Это направление поиска, несомненно, в теоретическом плане продуктивнее, чем простая классификация, так как позволяет понять, на что следует ориентироваться при построении классификаций в данной области. Попробуем применить некоторые из этих оснований для уяснения того, чем констативы – и в их составе нарративы – отличаются от других видов высказываний.

Первое основание, о котором пишет Серль, – «*Различия в цели данного (типа) акта*. Так, смысл, или цель, приказа может быть охарактеризован как попытка добиться того, чтобы слушающий нечто сделал. Смысл, или цель, описания – в том, чтобы представить (правильно или неправильно, точно или неточно) некоторое положение вещей. Смысл, или цель, обещания – в том, чтобы взять на себя обязательство совершить нечто»<sup>123</sup>. То, что Серль называет здесь целью описания, близко к цели нарратива. Если описание представляет некоторое положение вещей, то нарратив тоже представляет, репрезентирует, но не положение вещей, а событие или цепочку событий.

Второе основание по Серлю – «*различия в направлении приспособления между словами и миром*»<sup>124</sup>. В то время как одни речевые акты, пишет Серль, построены на стремлении к тому, чтобы слова соответствовали миру, другие имеют целью соответствие мира словам. Данное противопоставление восходит к идущему от Дэвида Юма разграничению «суждений о сущем» и «суждений о должном», дескрипции и прескрипции. Очевидно, что нарратив базируется на дескрипции, то есть представляет собой попытку привести слова в соответствие с миром. Наличие фикциональных, то есть вымышленных, нарративов этому не противоречит, так как автор художественного произведения описывает вымышленный мир (как реально существую-

---

<sup>122</sup> Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов. С. 170–177.

<sup>123</sup> Там же. С. 172.

<sup>124</sup> Там же. С. 172.

щий – в соответствии с условностями искусства), а не предписывает кому-либо или чему-либо приблизить реальность к описываемой картине. Призывы и утверждения ценностей нередко вкраплены в нарративы, как фикциональные, так и фактуальные, но они являются для этих текстов неосновным, ненарративным элементом.

Третий критерий, по Серлю, состоит в различении выраженных психологических состояний: это могут быть намерение, желание, сожаление, удовольствие и т. п.<sup>125</sup> Несмотря на то, что этот критерий в основном имеет отношение к неконстативным речевым актам, во многих нарративах читатель может наблюдать, что по крайней мере по отношению к части событий автор относится положительно или отрицательно, он радуется им или сожалеет о случившемся, одобряет или осуждает поступки персонажей и т. п. Исследования авторского отношения к описываемым в нарративе событиям возможны применительно как к вымышленным, так и к невымышленным повествованиям. Вместе с тем выражение оценки и психологического состояния рассказчика – не главное в нарративе, и повествовательный текст вполне может обходиться без явных форм этого явления.

Названные критерии Серль считает наиболее важными. Дальнейшие пункты в этом списке критериев акцентируют в речевом акте такие его аспекты, как энергичность, соотношение социальных статусов говорящего и слушающего, связь с другими частями дискурса, возможность или невозможность выразить тот же смысл неречевыми средствами и др. Очевидно, что, хотя формулировалось все это скорее для таких видов высказываний, как директивы, комиссивы, экспрессивы и т. п., по крайней мере часть из этих аспектов имеет отношение и к нарративам. Применение к нарративам критериев Серля позволяет выйти на ряд интересных теоретических проблем. Некоторые из них в той или иной мере уже разрабатывались в рамках риторики, лингвистической прагматики, семиотики, эстетики, литературоведения и других дисциплин. Например, это проблема авторитет-

---

<sup>125</sup> Там же. С. 173–174.



ности автора нарратива для потенциального читателя, функции нарративного текста, социальные основания типологии нарративных речевых жанров и др.

В аспекте иллокутивной цели особый статус имеют вымышленные нарративы. Было бы неверно сказать, что их авторы просто хотят проинформировать читателя о чем-либо. Как раз этого в них нет: читатели в курсе, что напрасно было бы искать в реальности героев литературного произведения. Возникающая изредка неспособность аудитории отличить вымышленный, художественный нарратив от невымышленного сразу же становится предметом анекдотов. Джон Серль называет четыре признака того, что перед нами утверждение: говорящий берет на себя обязательство в отношении истинности высказанного, у него есть на это основания в его опыте, содержание высказывания не должно восприниматься – ни говорящим, ни слушателем – как нечто самоочевидное, при этом говорящий словно бы заявляет о том, что сам верит в истинность высказанного<sup>126</sup>. Эти условия не выполняются для художественного произведения. Целью автора, известной и понятной читателю, является создание определенных эффектов – эстетических и иногда каких-то еще, например, воспитательных, пропагандистских или популяризаторских, – с помощью своего рода притворства. В этом особом, конвенциональном притворстве Серль и видит специфику иллокуции в произведении художественной литературы<sup>127</sup>. Иллокутивный аспект фикциональных нарративов связан с проблемой онтологии вымышленных миров и содержит в себе достаточно вопросов, которые продолжают оставаться спорными<sup>128</sup>. С точки зрения определения места нарративов в системе речевых актов этот момент имеет любопытные последствия. Если признать, что вымышленные нарративы относятся к принципиально

---

<sup>126</sup> *Searle J. R. The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. 1975. Vol. 6. P. 322.*

<sup>127</sup> *Ibid. P. 324–325.*

<sup>128</sup> См., например: *Шмид В. Нарратология. С. 22–35.*

иному типу речевых актов по сравнению с невымышленными, то получится, что по степени «родства», по крайней мере в этом измерении, они будут стоять гораздо ближе к другим типам вымышленных утверждений – например, описаний и рассуждений, – чем к невымышленным нарративам.

Еще один аспект неоднозначности места нарративов в классификации речевых актов заключается в следующем. В числе аспектов речевого акта Джон Серль называет пропозициональное содержание<sup>129</sup>. Оно может быть одинаковым при совершенно различной иллокуции. Одно и то же состояние дел может преподноситься в разных модальностях: как что-то наличествующее, или желаемое, или предписываемое, или как то, о чем говорящий спрашивает, и т. д. Ср. примеры самого Серля:

«(1) "Джон выйдет из комнаты?"

(2) "Джон выйдет из комнаты".

(3) "Джон, выйди из комнаты!"

(4) "Вышел бы Джон из комнаты".

(5) "Если Джон выйдет из комнаты, я тоже выйду"»<sup>130</sup>.

Серль обращает внимание на то, что этим речевым актам, относящимся к разным типам, соответствует соотношение одного и того же субъекта с одним и тем же предикатом<sup>131</sup>. Пример, который приводит Серль, интересен для нас еще и тем, что его пропозициональное содержание явно нарративно, так как событийно (подробнее о событийности говорится в другом разделе настоящей книги). Даже если следовать более строгим критериям нарративности, с позиций которых высказывание «Джон вышел из комнаты» слишком примитивно для нарратива, легко добавить в этот пример пару-тройку элементов, чтобы удовлетворить и им. Из этого следует, что многие элементы нарратива сохранятся при таких трансформациях. Например, система

---

<sup>129</sup> Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? С. 156.

<sup>130</sup> Там же. С. 155.

<sup>131</sup> Там же. С. 155–156.

персонажей, перипетия, хронотоп, фокализация, нарратор и др. А значит, к таким высказываниям (или системам высказываний) можно применять, с теми или иными оговорками, по крайней мере некоторые понятия, идеи и концепции, созданные при изучении нарративов, например, теорию актантов А. Греймаса<sup>132</sup>, разграничение кардинальных функций и функций-катализаторов по Р. Барту<sup>133</sup>, утверждения А. Данто о нарративных предложениях<sup>134</sup> и многое другое. Это сохранение означает возможность применения нарратологического инструментария к текстам и высказываниям, которые имеют нарративное пропозициональное значение, но не констативную иллюкцию. Например, к приказам, предписаниям, заповедям, инструкциям, угрозам, опасениям, сомнениям и т. д.

Кстати, почти все примеры перформативов, которые приводит Остин, тоже содержат в себе нарративное (или протонарративное) пропозициональное значение: «Нарекаю судно "Королева Елизавета"», «Я завещаю свои часы брату», «Держу пари на шесть пенсов, что завтра будет дождь»<sup>135</sup> и т. д.

Следовательно, нарративность распадается на два не зависящих друг от друга элемента: во-первых, это нарративное пропозициональное содержание – повествование о серии событий, которое может быть подано в самых разных модальностях; во-вторых – констативная модальность речевого акта. Нарративное пропозициональное значение может реализовываться и вне констативов – в квеситивах, директивах и др. Аналогичным образом констатив – это не всегда нарратив.

Получается, по одной линии наиболее близкими «родственниками» нарратива являются другие разновидности констативов: описание, обобщение и аргументация. По другой линии «родственника-

---

<sup>132</sup> Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. С. 248–277.

<sup>133</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 398.

<sup>134</sup> Данто А. Аналитическая философия истории. С. 139–175.

<sup>135</sup> Остин Дж. Л. Слово как действие. С. 26.

ми» нарративов оказываются речевые жанры самых различных типов, имеющие нарративное пропозициональное содержание.

Таким образом, нарративы занимают довольно скромное место в классификации речевых актов, представляя собой всего лишь разновидность одного из основных их типов – констативов.

Одной из особенностей нарративов является то, что они способны достигать очень большой протяженности (по сравнению с большинством других видов речевых актов). Квеситивы, директивы, перформативы, как правило, ограничиваются очень небольшим объемом, в то время как нарративы, как и некоторые другие разновидности констативов, могут быть настолько протяженными, что для их публикации требуются многотомники. Попробуем разобраться в причинах этой особенности.

Тексты, основанные на древнегреческих мифах, изобилуют всевозможными пророчествами, которые иногда, как в случае с Эдипом, даже становятся сюжетообразующим началом. Немало предсказаний содержится и в «Одиссее» Гомера – одном из наиболее известных нарративов в истории, поставившего иллюстративный материал для многих теоретиков литературы, от Аристотеля до Женетта. Все же Одиссея состоит прежде всего из повествования о сбывшихся (в изображаемой реальности) событиях, и даже предсказания сами становятся событиями, пусть и специфическими. Теперь поставим мысленный эксперимент. Что если бы «Одиссея» вся целиком, от начала до конца, была рассказана в модусе предсказания или предписания? Подобный эксперимент предлагает М.-Л. Рьян, но лишь относительно маленького фрагмента этого произведения, наиболее подходящего для преобразования в инструкцию: это эпизод, в котором Одиссей строил лодку, планируя покинуть остров Калипсо. Строительство лодки вполне органично представить в форме инструкции, хотя многое при этом изменится, например, из поля зрения исчезнет цель Одиссея, а само действие станет потенциально повторяемым до

бесконечности<sup>136</sup>. А что если расширить рамки эксперимента до всего произведения? Допустим, некий прорицатель рассказывает Одиссею, находящемуся в только что покоренной Трое, обо всех приключениях, которые ждут героя по пути домой. При этом, описывая действия Полифема или Калипсо, прорицатель предсказывает (употребляет формы будущего времени), а там, где речь заходит о действиях Одиссея, – предписывает (использует императив). Что произошло бы с великим произведением при таком странном преображении?

Повествование о странствиях Одиссея в этом случае превратилось бы в один большой директивный речевой акт, предписания главному герою, с элементом констативов – описаний грядущих условий его действий. Примесь констативного элемента есть в той или иной степени в любом приказе, так как что-то сделать всегда необходимо с некоей реальностью, которая существует на момент начала действия: «Возьми (директив) чашку, которая стоит (констатив) на верхней полке».

В этой «директивной Одиссее» одна из ключевых сложностей для предсказателя-советчика заключалась бы в том, что ему пришлось бы подталкивать героя, в числе прочего, к совершению заведомо невыгодных и губительных действий. Например, зная заранее о нападении циклопа-людоеда, целесообразнее даже не приближаться к его пещере и принять все меры предосторожности, чтобы с ним не столкнуться. Но тогда перевод рассказа об ослеплении Полифема в форму императива будет бессмысленным. «Зайди в пещеру к циклопу, он съест часть твоих спутников; ночью, когда он заснет, ослепи его; после беги, спрятавшись под брюхом барана, чтобы циклоп не нашел тебя на ощупь», – не правда ли, странное наставление?

Можно, правда, представить такой «директивный нарратив» в виде серии приказов, каждый из которых произносится лишь тогда, когда настает время для его исполнения; но тогда для связности приказы пришлось бы перемежать констативными вставками. Или можно

---

<sup>136</sup> Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative. P. 25–26.

привнести элемент рогатива, когда сомневающийся прорицатель будет описывать разные варианты развития событий и давать Одиссею указания на каждый случай: если встретишь циклопа – делай то-то, если не встретишь – делай то-то, если циклоп нападет – делай то-то, если спросит о том-то – скажи то-то и т. д.

А что если изложить «Одиссею» в виде одного большого квеситива – вопросительного речевого акта? Или, может быть, в виде серии вопросов? Спасся ли он от Полифема? Стал ли жертвой волшебства Цирцеи? Миновал ли Сциллу и Харибду? Очевидно, что в случае серии вопросов каждый следующий можно будет задать, только зная ответ на предыдущий, так как, если бы Одиссей погиб от рук Полифема, то уже не смог бы встретиться со Сциллой и Харибдой, и вопрос о них стал бы бессмысленным. Таким образом, этот вариант снова потребует констативных вставок. Рассказанная же как один большой вопрос, в котором будет спрашиваться: произошла ли вся вот эта совокупность событий или нет? – такая Одиссея логически вполне возможна. Но спрашивающий по определению не может быть уверен ни в одном из вариантов ответа (иначе зачем спрашивать), поэтому детализация приключений персонажей в этом случае функционально бессмысленна: она будет информировать нас лишь о фантазиях спрашивающего, не претендующих на совпадение с реальностью (в том числе с вымышленной реальностью художественного произведения). Если же допустить, что вопрошающий изначально не предполагает о путешествии ничего или почти ничего, то мы и вовсе вместо объемного повествования получим один короткий вопрос: «Что произошло с Одиссеем и его спутниками по пути из Трои в Итаку?» – замена, согласитесь, неравноценная.

Эти мысленные эксперименты демонстрируют нам причины того, почему большие по объему тексты – это почти всегда констативы. Создавая многостраничный вопрос или многостраничное предписание, мы столкнулись бы со сложностями, о которых речь шла только что, и, конечно, не только с этими. Вопросы, предписания, выраже-

ние сомнений, обещания – все это не опирается на твердую почву уже сбывшейся и известной говорящему реальности. Поэтому речевые акты данных типов представляют собой, если привести биологическое сравнение, неблагоприятную среду обитания для информационных структур большого объема, как пустыня Сахара для деревьев или Таймыр для лягушек.

Справедливости ради следует отметить, что иногда мы все же имеем дело с довольно пространными директивными речевыми актами, обладающими при этом целостностью и системностью: это, например, инструкция по сборке шкафа («...соедините детали 3 и 12 с помощью болта 19, как это показано на рисунке 4...»), кулинарный рецепт («...положите морковь и лук в растительное масло...»), описание физического упражнения («...встаньте прямо, поставьте ноги на ширине плеч...») и другие технические тексты.

Еще одна причина безоговорочного доминирования констативов среди текстов большого объема заключается, как видится, в следующем. Любой речевой акт, устный или же запечатленный на бумаге, является частью коммуникации между адресантом и адресатом высказывания. В случае письменного текста эта коммуникация оказывается отсроченной, иногда на века. В результате те речевые акты, функционирование которых слишком сильно привязано к коммуникативной ситуации, через небольшое время просто оказываются неактуальными. Просьба накормить собаку, прочитанная через тысячу лет после написания, будет уже невыполнима вследствие ограниченности срока жизни собаки (читателю останется лишь надеяться, что тогда, тысячу лет назад, собака все же сумела добыть себе пропитание). Предписание, которое было своевременно выполнено, перевело реальность в новое состояние и оттого тоже стало бессмысленным. Объявленное открытым заседание давно закончилось, и произнесенное на нем обещание давно исполнено – или не исполнено и исполнено уже никогда не будет, соответственно и высказанное в его адрес сомнение уже стало однозначно оправдавшимся либо напрасным.

Совсем не так дело обстоит с рассказом о событии. Если Одиссей завоевал Трою, а Александр Македонский – Персию, то уже ничто не в силах изменить это (в соответствующей вселенной, реальной или вымышленной), что бы ни произошло после этого с каждым из действующих лиц. Может произойти нечто такое, в свете чего мы станем по-новому воспринимать более раннее события и даже по-другому их конституировать; о таком парадоксальном влиянии будущего на прошлое пишет Артур Данто<sup>137</sup>. Или новые факты могут заставить нас поставить под сомнение то повествование, в котором мы до того были уверены. Но событие, о котором рассказано как о прошлом, не меняет своего темпорального соотношения со слушателем, оставаясь и для него прошлым даже через тысячелетия. Поэтому нарративы обладают высокой устойчивостью по отношению к зыбкому соотношению коммуникативной ситуации, в которой высказывание было произведено, и условий, в которой оно было воспринято.

---

<sup>137</sup> Данто А. Аналитическая философия истории. С. 151–154.



## 6. Время как ключевой атрибут нарратива

Итак, нарративы – разновидность констативов. Настал черед разобраться, чем нарративы отличаются от других констативных речевых актов.

Прежде всего нужно назвать эти констативные, но не нарративные виды высказываний и текстов. Здесь, опять же, вряд ли придется претендовать на исчерпывающую и стройную типологию. Во всяком случае, сюда относятся: описание – словесное изображение объекта в его статике; те речевые акты, в которых передаются обобщения, будь то законы физики или типология ценных бумаг; доказательство определенного тезиса с привлечением аргументов; дефиниция, раскрывающая значение языкового знака с помощью развернутой характеристики; лирическое произведение, нацеленное на передачу единичных эмоциональных состояний и потому все время находящееся на грани перехода в пространство неконстативных речевых актов.

Почти все крупнейшие нарратологи, как было показано выше, сходятся в том, что главным атрибутом нарратива является наличие некоей истории, которую, в свою очередь, они определяют как последовательность событий. При попытке отграничить нарратив от других констативов на первый план выходит изменение во времени как свойство объектов, о которых говорится в нарративе. Излюбленной разновидностью текстов, которую нарратологи противопоставляют нарративу при попытке назвать сущностные черты последнего, является описание, где изображаемый объект статичен<sup>138</sup>. Чтобы лучше понять изменение и время как сущностные черты нарративных речевых актов, остановимся подробнее на сравнении нарратива и описания.

---

<sup>138</sup> См., например: *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей. С. 112; *Rimmon-Kenan S.* Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 16; *Шмид В.* Нарратология. С. 19–21.

Здесь необходимо отметить, что художественные нарративы способны включать в себя в качестве своих элементов все без исключения виды речевых актов, в том числе, например, все виды перформативных речевых актов: персонажи романов клянутся и поздравляют, провозглашают и извиняются, вызывают на дуэль и признают себя виновными в суде и т. п. В большинстве случаев, однако, эти элементы «окаймляют» общий констативный посыл текста, так как нарратор не совершает всего перечисленного сам, а повествует о том, как это делали персонажи (в том числе – в некоторых случаях – и он сам в качестве персонажа). В некоторых случаях сам нарратор может обращаться к читателю с призывом, заверением или другим перформативным речевым актом, но такого рода элементы обычно составляют незначительный процент текста нарративной литературы.

Описание и рассуждение, будучи ненарративными типами текста, тоже часто встречаются в повествовательных произведениях. Как справедливо указывает Ш. Риммон-Кенан, «ненарративные элементы могут быть обнаружены в нарративном тексте, так же как элементы истории могут быть найдены в ненарративном тексте. Роман может включать описание собора, а описание собора, скажем, в путеводителе, может включать историю его строительства»<sup>139</sup>.

В некоторых случаях мы имеем дело с пограничными ситуациями, когда невозможно однозначно определить, является ли тот или иной текст нарративом или, скажем, описанием или рассуждением. Такое бывает в художественных, публицистических, философских, политических произведениях и не только. Происходит это из-за того, что протяженный текст состоит из небольших по своим размерам высказываний, при этом соседствующие высказывания могут принадлежать к различным типам.

Однако этим дело не ограничивается. Если мы присмотримся к повествованию, то обнаружим, что оно включает в себя описание в качестве своей неотъемлемой части. Очень трудно охарактеризо-

---

<sup>139</sup> *Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 16.*

вать изменение вещи, не сказав хоть что-то о самой вещи, то есть не описав ее, хотя бы косвенно. В описании свойство объекта будет тем, что утверждается в высказывании нового: «Дама была одета в темно-зеленое платье». В повествовании этим новым будет уже изменение, происходящее со свойством объекта: свойства: «Дама в темно-зеленом платье подошла к столу». Нетрудно увидеть, что писатели часто вынуждены в начале каждой новой сцены давать краткое описание статики, чтобы потом перейти собственно к изложению событий, составляющих повествование. Отсутствие такого вводного описания может использоваться как прием, заставляющий читателя какое-то время находиться в неопределенности и по частям, с дополнительными мыслительными усилиями, как ребус, все-таки складывать в своем сознании описание ситуации. Кроме того, само повествование в значительной степени состоит из описательной по своей сути фиксации отдельных стадий изменения объектов: поз персонажей, пространственного расположения и облика предметов и т. п.

Джеральд Принс справедливо указывает на то обстоятельство, что изображение статических положений вещей – это не только ненарративный элемент в нарративном тексте, но и часть структуры собственно повествования<sup>140</sup>. Минимальная история, по Принсу, состоит из двух статичных состояний, более раннего и более позднего, между которыми происходит некое событие, порождающее переход от первого состояния ко второму<sup>141</sup>. Эта формула близка к той, которую дает Артур Данто, когда пишет о структуре нарративного объяснения: в момент времени  $t_1$  объект находится в одном состоянии, в момент времени  $t_2$  с объектом что-то происходит, в результате в момент времени  $t_3$  объект пребывает уже в другом состоянии<sup>142</sup>. Смысл изменения во многом сводится к сопоставлению двух состояний – начального и конечного – либо целой серии состояний, каждое

---

<sup>140</sup> Prince G. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. P. 62.

<sup>141</sup> См.: Rimmon-Kenan S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. P. 19.

<sup>142</sup> Данто А. Аналитическая философия истории. С. 224.

из которых может быть понято как относительная статика. Например, приключения Одиссея на острове циклопа Полифема включают, в числе прочего, такие относительно статичные состояния, как нахождение Одиссея со спутниками в пещере до прибытия Полифема, их пребывание запертыми в пещере Полифема до его ослепления, потом – после его ослепления, затем – нахождение вне пещеры Полифема после удачного бегства. Ярко выраженную событийную природу имеют появление Полифема, его нападение на спутников Одиссея, ослепление Полифема, обман с овцами, в результате которого становится возможным бегство из пещеры. Между этими событиями хотя и проходит некоторое время и совершаются некоторые действия, не происходит существенного изменения положения персонажей. В результате, например, положение испуганных людей возле пирующего и спящего циклопа близко к статике.

Рассмотрим более внимательно, чем отличается повествование от описания. По выражению В. Шмида, критерием этого разграничения является «признак структуры самого повествуемого»<sup>143</sup>. Однако относится ли это различие к свойствам описываемой реальности? Описание – изображение объекта в статике, но это не означает, что сам объект статичен. Возможно, его изменения на момент описания не настолько стремительны, чтобы он менялся на глазах наблюдателя. Возможно, он меняется, и даже быстро, так что описание представляет собой «стоп-кадр». Частой является ситуация, когда предметом описания становятся мало изменяющиеся части картины, а изменчивые части просто элиминируются из описания, как, например, отдельные проходящие люди из описания улицы. Или описывается только те свойства, которые остаются неизменными в разных состояниях меняющегося объекта, например, структура тела оленя, несмотря на то что олень движется и положение частей его тела непрерывно изменяется. Наконец, не следует забывать, что итерация может вы-

---

<sup>143</sup> Шмид В. Нарратология. С. 12.

полнять функцию описания, как показывает Женетт<sup>144</sup>: так, в описание улицы могут быть включены машины и пешеходы, но не как участники неповторимых событий, а как нечто повторяющееся и потому могущее быть представленным в качестве неизменного. Отсюда следует важный вывод: отличие описания от повествования заключается отнюдь не в свойствах изображаемого объекта.

Изложение обобщений, рассуждение, аргументация, дефиниция тоже могут быть посвящены как статичным, так и изменяющимся явлениям. Лишь очень небольшая часть таких речевых актов повествует об абсолютно неизменном, как, например, математические теоремы с их доказательствами. В большинстве случаев в объекте, о котором говорится, присутствует изменение. Более того, иногда время затрагивается с необходимостью: например, те виды доказательства, которые затрагивают причинно-следственные связи, непосредственно затрагивают темпоральные отношения, так как причинность не существует вне времени. С еще большей очевидностью темпоральность и изменения присутствуют в объектах, которым посвящена лирика.

Если сделать акцент на том, что в нарративе присутствуют не просто время и изменение, но событийность – а событию будет посвящен отдельный раздел этой книги – то и это не спасет положение, так как события, как бы мы ни трактовали это слово, тоже в достаточном количестве содержатся в материале и обобщений, и рассуждений, и лирики. Более того, событийность может оказаться для них весьма значимой: достаточно привести примеры из таких областей, как баллистика, вулканология, биологические исследования размножения живых организмов или политологическое изучение причин революций.

Тогда чем же отличаются нарративы от прочих неконстативных речевых актов?

Мы, конечно же, не станем спорить с тем, что именно изменения во времени и событийность являются в данном случае ключевыми.

---

<sup>144</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс. С. 166.

Дело, однако, не в особенностях изображаемого объекта, а в способе его рассмотрения. В повествовании акцентируется темпоральное измерение, более того, необратимость и качественный характер происходящих в нем изменений (так, итерация как тип описания тоже отображает изменения во времени). В описании темпоральное измерение не акцентируется. Главными в описании становятся статично существующие связи и свойства. При чтении описания мысль движется в пространственных измерениях, переходя от одной части описываемой картины к другой в пределах одного темпорального среза, «стоп-кадра». Например: «На столе стоит тарелка, на которой лежит большое зеленое яблоко; рядом стоит синяя чашка». При чтении повествования внимание перемещается прежде всего в темпоральном измерении: «Посадил дед репку. Выросла репка большая-пребольшая. Стал дед тянуть репку». Еще один тип текста – аргументация – заставляет мысль читателя двигаться вдоль «измерений» логических связей: «Все люди смертны. Сократ – человек. Следовательно, Сократ смертен». Для лирики особенно важны метафорические и некоторые другие смысловые связи: именно они направляют движение мысли читателя. «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой... А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой!» – внимание перемещается между разными сторонами ситуации, в которой оказался лирический герой, между прямыми и переносными смыслами, между эмоциональными красками и т. п. Как пишет К. Бремон, «там, где нет последовательности, нет и рассказа, но есть, например, описание (если объекты связываются пространственной смежностью), рассуждение (если они взаимововлекаются), лирические излияния (если они возникают в представлении посредством метафоры или метонимии) и т. д.»<sup>145</sup>.

То, что в дефинициях нарратива неизменно возникает отсылка к понятиям «история», «время», «последовательность событий», означает, что нарративный способ освоения материала основан на

---

<sup>145</sup> Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 112.

темпоральном модусе осмысления реальности. Не случайно Поль Рикер и Дэвид Херман называют нарратив когнитивным инструментом освоения темпорального опыта<sup>146</sup>. Впрочем, то обстоятельство, что в нарративах важную роль играют не только события, но и экзистенты (вещи и персонажи) с их свойствами и отношениями, указывает на то, что нарративный текст объединяет в себе разные модусы мышления о реальности, пусть даже один из них и оказывается ведущим.

Таким образом, разновидности констативов различаются господствующим типом связей между объектами (свойствами, аспектами объектов), по которым автор текста понуждает двигаться мысль читателя. Для нарратива это темпоральные и тесно связанные с ними причинно-следственные связи, для описания – пространственные, для аргументации – логические и т. д. Помимо связей господствующего типа, в каждом из видов текста используются и другие. Так, ни описание, ни аргументация обычно не обходятся без темпорального измерения. В свою очередь, в нарративе пространственные и логические отношения тоже играют большую роль, подчиняясь, однако, темпоральным.

---

<sup>146</sup> Рикер П. *Время и рассказ*. Т. 1. С. 9, 13 и др.; Herman D. *Basic Elements of Narrative*. P. 6.

## 7. Событие как ключевой элемент нарратива

Во многих приведенных выше дефинициях термина «нарратив» в той или иной форме присутствует отсылка к событию. В. И. Тюпа даже считает событие ключевым понятием нарратологии<sup>147</sup>. Несомненно, имеет смысл внимательно рассмотреть это понятие, коль скоро цель данной работы – лучше уяснить себе суть нарратива<sup>148</sup>.

Если нам нужно будет указать на вещи, а затем указать на события, мы укажем на один и тот же материал. События и процессы, с одной стороны, и вещи, с другой, являются лишь двумя разными модусами рассмотрения одной и той же реальности. Это не единственные сосуществующие модусы подобного рода: можно также добавить в этот ряд, например, свойства и отношения. С очевидностью, событийно-процессуальный модус рассмотрения реальности основан на нашей способности воспринимать время. Когда мы мыслим событие, мы схватываем воедино прошлое, настоящее и будущее, акцентируя их несовместимость в одной точке. Как пишет Жиль Делез, событие, в отличие от вещи, всегда двойственно, в нем осуществляется синтез прошлого и будущего, «еще не» и «уже не», в то время как тела даны нашему сознанию как присутствующие в настоящем и потому лишены этой двойственности<sup>149</sup>. Мысля вещь, мы акцентируем неизменность, сохранение того, что можно назвать одним и тем же именем; мысля событие, мы акцентируем изменчивость, нетождественность реальности самой себе в разные моменты времени<sup>150</sup>. Таким образом, при противопоставлении вещи, с одной стороны, и собы-

---

<sup>147</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001. С. 20.

<sup>148</sup> Данный раздел написан с использованием материалов статьи: *Maslov E. S., Kovinko P. A. Event as a Concept of Philosophy and Narratology // Revista San Gregorio. 2019. № 34, Special issue, November. P. 30–38.*

<sup>149</sup> Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. С. 18.

<sup>150</sup> *Hennig B. Occurrents // Applied Ontology: an Introduction. Frankfurt, 2008. P. 255–258.*



тия или процесса, с другой, мы имеем дело с базовой онтологической типологией.

Таким образом, мы сделали первый шаг в определении места события в ряду феноменов разных онтологических типов. Теперь следует выполнить более сложную задачу: отграничить событие от других видов явлений, связанных с темпоральным модусом рассмотрения реальности.

Так как «событие» – в первую очередь слово естественного языка, то, прежде чем обратиться к его теоретическим толкованиям, целесообразно, на наш взгляд, посмотреть его значения в толковых словарях. Мы воспользуемся как русскоязычными, так и англоязычными словарями, учитывая, что большинство приведенных выше дефиниций нарратива являются переводами с английского языка.

Событие в русскоязычных толковых словарях определяется как «то, что случилось, происшествие, случай || Важное явление, крупный факт, происшедший в общественной или личной жизни»<sup>151</sup>, «то, что произошло, случилось // Явление, факт личной или общественной жизни»<sup>152</sup> (после знаков || и // располагаются оттенки значений), «то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни»<sup>153</sup>. Однако очевидно, что слова «явление» и «факт» по значению гораздо шире событийности и соотносимы с ней лишь в некоторых оттенках своих значений. Так, рок-н-ролл или урбанизацию можно назвать явлениями; то, что взрослый тигр крупнее взрослого зайца, Лондон – столица Великобритании, а Л. И. Брежнев и Н. С. Хрущев были знакомы друг с другом – факты. Вместе с тем

---

<sup>151</sup> Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова: в 4 т. М., 2000. Т. 4, стлб. 335.

<sup>152</sup> *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: В 2-х т. М., 2000. Т. 2. С. 651.

<sup>153</sup> *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. М., 2006. С. 740.

ничто из названного не является событием. Поэтому большее внимание следует уделить словам «происходить», «случаться».

В толковых словарях Д. Н. Ушакова, С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, Т. Ф. Ефремовой синонимы «произойти», «случиться», «совершиться» определяются в основном друг через друга<sup>154</sup>, что не дает возможности продвинуться глубже в анализе их значения. Иногда в этот синонимический ряд попадает еще и слово «осуществиться»<sup>155</sup>, которое, в свою очередь, определяется через синоним «исполниться»<sup>156</sup>, а вот уже этим словам даются более полноценные дефиниции. Так, «осуществляться» – «становиться действительным, реальным...»<sup>157</sup>, «исполняться» – «...претворяться в жизнь; выполняться»<sup>158</sup>, «исполниться» – «...претвориться в дело, воплотиться в жизнь»<sup>159</sup>.

В толковых словарях английского языка происходит нечто подобное: синонимичные слова и словосочетания, означающие «произойти» – "happen", "occur", "take place", "come to pass" – часто опре-

---

<sup>154</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. С. 611, 733, 741; Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Т. 2. С. 353, 634, 651; Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 3, стлб. 940, т. 4, стлб. 284–285, 339.

<sup>155</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. С. 611, 741; Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Т. 2. С. 651; Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4, стлб. 339.

<sup>156</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2006. С. 465; Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Т. 1. С. 1158.

<sup>157</sup> Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Т. 1. С. 1158.

<sup>158</sup> Там же. С. 612.

<sup>159</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2006. С. 253.

деляются одно посредством других<sup>160</sup>. В попытках выйти из этого замкнутого круга мы находим следующие дефиниции: "happen" – "(of an event or situation) to come into existence, esp. without being planned"<sup>161</sup>; "occur" – "come into being as an event or process at or during some time"<sup>162</sup>. Здесь в определениях слов "happen" и "occur" снова возникает слово «событие» ("event"), что создает круг в определении. Словосочетания "come into being" и "come into existence" («возникнуть», буквально «перейти к существованию»), как и полученные выше из русскоязычных словарей формулировки «воплотиться в жизнь», «претворяться в жизнь» отсылают к семантике становления, возникновения, начала, перехода от несуществования к существованию, от нереализованности к реальности. Этот смысл кое-что дает, и мы к нему еще вернемся, но и он в одних аспектах уже, а в других – шире, чем понятие события. Например, мы назовем событиями смерть человека и разрушение крепости; и то и другое по сути – процессы, обратные началу, возникновению и воплощению в жизнь, они могут быть интерпретированы таким образом только в отрицательном смысле, как начало несуществования. Концерт популярного музыканта или встреча с редким животным в лесу – события, которые нельзя трактовать как возникновение чего-то такого, что продолжило бы существовать после события; по крайней мере эта сторона в них далеко не главная. С другой стороны, претворение в жизнь может быть длительным, постепенным процессом, что тоже входит в противоречие с употреблением слова «событие».

---

<sup>160</sup> Словарь современного английского языка / Longman Dictionary of Contemporary English: в 2 т. М., 1992. Т. 2. P. 716; Oxford English Reference Dictionary. Ed. by Judy Pearsall and Bill Trumble. Oxford, 2008. P. 650, 1005; Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / A. S. Hornby. Oxford, 2000. P. 585, 876.

<sup>161</sup> Словарь современного английского языка / Longman Dictionary of Contemporary English. Т. 1. P. 476.

<sup>162</sup> Oxford English Reference Dictionary. P. 1005. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. P. 846.

Как это ни парадоксально, словарные дефиниции недостаточны для того, чтобы однозначно схватить суть событийности. Поэтому, чтобы лучше разобраться в этом вопросе, обратимся к философии события. Мы будем опираться преимущественно на работы, выполненные в русле аналитической философии, которая, в тесном союзе с лингвистикой, уже довольно давно поставила вопрос о типологии онтологических смыслов, выражаемых в языке посредством глаголов. К традициям континентальной философии мы также прибегнем, но в меньшей степени. Кроме того, будут разобраны идеи ведущих нарратологов, которые немало привнесли в эту исследовательскую область, причем именно в интересующем нас контексте исследования нарратива.

Лоуренс Ломбард считает, что онтологической основой события является изменение<sup>163</sup>. Действительно, изменение – пожалуй, наиболее близкая к событийности базовая философская категория. Вместе с тем изменение лежит также в основе процессов, так что одного лишь этого критерия для определения события недостаточно.

Зено Вендлер в книге, название которой – «Лингвистика в философии» – характеризует специфику авторского подхода к материалу, выделяет четыре типа глаголов, распространяя эту классификацию на стоящие за ними значения. Приведем названия этих типов на языке оригинала, так как попытка их однословного перевода на русский может смазать смысловые нюансы: "activity" («деятельность»), "accomplishment" («достижение», «выполнение», «доведение до конца»), "achievement" («достижение») и "state" («состояние») <sup>164</sup>. То, что Вендлер называет "achievements", происходит мгновенно, не занимая временного отрезка, хотя часто требуется время, чтобы данное преобразование стало возможным. Примеры: узнать, найти, выиграть, начать, закончить, родиться, умереть. "Accomplishments" тоже имеют ключевую точку, после которой можно говорить о них как свершив-

---

<sup>163</sup> Lombard L. B. Events: a metaphysical study. London; Boston, 1986. P. 7–8, 43–46.

<sup>164</sup> Vendler Z. Linguistics in Philosophy. Ithaca, N. Y., 1967. P. 97–122.

шихся, но этой точке предшествует отрезок времени, к которому также относится соответствующий глагол или словосочетание: пробежать милю, нарисовать окружность, изготовить стул, повзрослеть, выздороветь. "Activities" однородны, каждая часть подобна целому и подобна любой другой части: бежать, идти, плыть, давить. Состояния ("states") тоже однородны, их отличие от activities в том, что они не являются собственно действиями: желать, любить, ненавидеть, превосходить, обладать<sup>165</sup>. Со словом «событие» в классификации Вендлера соотносятся, таким образом, два типа: "accomplishment" и "achievement".

Классификацию, близкую к идеям Вендлера, предлагает Энтони Кенни. Он также выделяет "activity" и "state", но вместо "accomplishment" и "achievement" Вендлера пишет об одном типе: "performance" (что в данном контексте правильнее всего перевести как «совершенство», «выполнение» либо, опять-таки, «достижение») <sup>166</sup>. Как и Вендлер, Кенни при разграничении типов активно использует грамматические критерии (например, способность глагола образовывать формы того или иного времени или наклонения) наряду с семантическими. Кроме того, оба автора пишут прежде всего о глаголах, обозначающих действия или состояния человека. Впрочем, Александр Мурелатос считает вполне возможным применить четвероякую классификацию Вендлера к физическим процессам, используя термины "state" (состояние: например, «воздух пахнет жасмином»), "process" (процесс: «идет снег»), "development" (процесс, развивающийся определенное время и заканчивающийся достижением определенного результата, например, «солнце зашло») и "punctual occurrence" (одномоментное, «точечное» событие): «кабель оборвался»; «он моргнул»; «камень упал в воду»<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> Ibid. P. 107.

<sup>166</sup> Kenny A. Action, Emotion, and Will. London; New York, 2003. P. 120–122.

<sup>167</sup> Mourelatos A. P. D. Events, Processes, and States // Linguistics and Philosophy. 1978. Vol. 2, No. 3. P. 423.

В отличие от Вендлера и Кенни, Мурелатос при формировании своей позиции прибегает к материалу не только английского, но и других индоевропейских языков. Он справедливо отмечает, что разграничение процессов и событий отражено в русском языке в грамматической категории вида глагола, который может быть несовершенным (процессы: «он пел», «он бежал») или совершенным (события: «он спел», «он прибежал»). Подобные грамматические явления Мурелатос обнаруживает и в древнегреческом языке. В английском же грамматическое отражение данного смыслового аспекта проявлено намного слабее, его можно выявить лишь в отдельных случаях<sup>168</sup>.

Мурелатос усматривает следующую параллель между разграничением типов существительных и типов глаголов. Большинство существительных, таких, как «белка», «уравнение» или «снежинка», имеет и единственное, и множественное число. Но некоторые существительные обозначают вещество или явление, не имеющее четких границ, например, «снег», «вино» или «голод», отчего для них затруднительно образование множественного числа. Иногда соответствующая форма используется, но имеет уже другое значение, например, «вина» – это не просто «вино» во множественном числе, а сорта данного напитка. Можно легко увидеть, где заканчивается одна белка и начинается другая; то же верно и для снежинки, и для уравнения. Но непонятно, где заканчивается один снег и начинается другой: представляя собой однородную массу, снег не имеет структуры, которая позволила бы выделить отдельные его фрагменты, которые можно воспринять как однозначно разные объекты. Можно только определить, где заканчивается снег и начинается что-то другое. Мурелатос видит сходство таких существительных с глаголами, обозначающими процессы: в частности, у отглагольных существительных с процессуальным значением (рисование, бег и т. п.) тоже затруднено образование множественного числа<sup>169</sup>. В плане семантики в обоих

---

<sup>168</sup> Ibid. P. 418.

<sup>169</sup> Ibid. P. 424–427.

случаях структурная неоднородность минимальна, любая часть подобна любой другой части, а также целому, что не позволяет однозначно выделить отдельные, самостоятельные единицы, которые можно было бы сосчитать. Мурелатос предлагает данный аспект, сводящийся к различию однородности / неоднородности, в качестве базового для разграничения процессов и состояний (однородность), с одной стороны, и событий (неоднородность), с другой<sup>170</sup>. С этим критерием тесно связан еще один, предлагаемый Мурелатосом в контексте вышеописанного сравнения глаголов, обозначающих процессы, с вещественными и собирательными существительными: события, отграничены одно от другого, вследствие чего их можно сосчитать, процессы – нет<sup>171</sup>.

Барри Тэйлор, в целом мысля в схожем с Мурелатосом направлении, обращает внимание на то, что однородность процессов проявляется по-разному. Иногда это действительно полная однородность, как в случае с вращением планет. Но иногда то, что мы называем процессом, состоит из неодинаковых частей, которые образуют определенный цикл, и мы называем процессом многократное повторение этого цикла. Сам Тэйлор приводит пример со смехом<sup>172</sup>.

Другим основанием для разграничения событий и процессов некоторые исследователи считают наличие некоего результата, достигаемого в определенный момент разворачивания изменений. Фокусировка на конечной точке последовательности изменений дает нам событие, если такой точки нет – перед нами процесс. Например, выражение «солнце зашло» означает, что его лучи перестают достигать поверхности земли в определенном районе; «цветок расцвел» – цветка не было, а теперь есть; «костюм сшит» – наличествует готовый костюм и т. п. Особенно хорошо это видно в случаях с действиями че-

---

<sup>170</sup> Ibid. P. 415.

<sup>171</sup> Ibid. P. 427–430.

<sup>172</sup> Taylor B. Modes of Occurrence: Verbs, Adverbs and Events. Cambridge, MA, 1985. P. 70–72.

ловека, направленными на некую цель. Такую точку зрения высказывают, в частности, Энтони Гальтон<sup>173</sup>, Теренс Парсонс<sup>174</sup> и Карлота Смит<sup>175</sup>.

Борис Хенниг разделяет все, что может происходить (английское "occurrent" – «происходящее»), на два основных типа: протяженное во времени и мгновенное. Примеры первого типа – проводить гастроскопию, искать шариковую ручку, знать. Пример второго типа – завершить гастроскопию, найти шариковую ручку, узнать<sup>176</sup>. Хенниг формулирует важный тезис, касающийся соотношения этих двух онтологических типов: мгновенные события являются точками начала или конца «occurrents», протяженных во времени<sup>177</sup>.

Некоторые философы берут в качестве основы для выделения события его пространственно-временные рамки. Такая позиция, в частности, характерна для Уилларда Куайна: «Физические объекты, понятые... как располагающиеся в четырех измерениях в пространстве и во времени, не следует отличать от событий или, в конкретном смысле термина, процессов. Каждый включает в себе просто некоторую порцию пространства-времени, хотя и гетерогенную, как бы та ни была прерывиста и разграничена»<sup>178</sup>. Нельсон Гудмен также близок к пониманию события как четырехмерного объекта, что практически снимает различие между событием и вещью: «Наши столы, пароходы и клубни картофеля – это события, обладающие относительно небольшой протяженностью в пространственных измерениях и значительной – во временном»<sup>179</sup>. Отчасти схожих взглядов придерживается Джонатан Беннет, отводящий ключевую роль в первую оче-

---

<sup>173</sup> Galton A. *The Logic of Aspect: An Axiomatic Approach*. Oxford, 1984. P. 140.

<sup>174</sup> Parsons T. *Events in the Semantics of English: A Study of Subatomic Semantics*. Cambridge, Mass., 1990. P. 21.

<sup>175</sup> Smith C. *The Parameter of Aspect*. Dordrecht, 1991. P. 19.

<sup>176</sup> Hennig B. *Occurrents*. P. 257–258.

<sup>177</sup> Ibid. P. 258.

<sup>178</sup> Куайн У. В. О. *Слово и объект*. М., 2000. С. 199.

<sup>179</sup> Goodman N. *The Structure of Appearance*. Dordrecht, 1977. P. 93-94.



редь пространственным, а также темпоральным и вещественным границам события<sup>180</sup>. Признавая продуктивность этого подхода, отметим, что он дает слишком мало оснований для дифференциации процессов и состояний, с одной стороны, и событий, с другой, и даже для отграничения событий от вещей. Нахождение единого подхода к столь далеко отстоящим обычно друг от друга онтологическим категориям составляет оригинальность и сильную сторону указанного подхода, однако для наших исследовательских целей он менее пригоден.

Кэтлин Джилл предлагает интерпретировать различия событий и процессов как относящиеся к области в большей степени гносеологии, нежели онтологии. По мысли этой исследовательницы, реальность представляет собою темпоральный причинно-следственный поток, в котором любой участок может быть представлен как результат более ранних участков. Таким образом, наличие результирующей точки онтологически не является привилегией события: любая точка оказывается результатом более ранних. Однако не все точки обладают для нас одинаковой важностью: в силу природных и социально-культурных факторов мы обращаем особое внимание на некоторые из них, и эти факторы, внешние по отношению к собственно онтологическим свойствам, создают в нашем сознании различие между процессами и событиями<sup>181</sup>. Эта идея созвучна тезису, высказываемому многими философами нарратива, например, Хейденом Уайтом, о том, что история – это всегда конфигурирование, конструирование, порождение, а не восприятие готовой данности<sup>182</sup>. При этом Уайт рассматривает в качестве материала, из которого конституируется история, именно события<sup>183</sup>; тезис К. Джилл проливает свет на то, что и

---

<sup>180</sup> *Bennett J.* Events and Their Names. Oxford, 1988. P. 88.

<sup>181</sup> *Gill K.* On the Metaphysical Distinction between Processes and Events // Thought, Language and Ontology. Essays in Memory of Hector-Neri Castañeda / Philosophical Studies Series, vol. 76. Dordrecht, Boston, London, 1998. P. 149.

<sup>182</sup> *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. С. 50–51.

<sup>183</sup> Там же. С. 25–26.

этот уровень абстрагирования является результатом, помимо прочего, творческой активности субъекта.

Как нам представляется, точка зрения Кэтлин Джилл не так уж и сильно противоречит тем концепциям, в которых событию присваивается онтологический статус. Для того, чтобы выделить какой-то момент в развитии явления в качестве особо значимой точки, нужно все же иметь в опыте некие отличающие эту точку признаки, производные не от сознания, а от свойств познаваемого явления. А вот уже в вопросе о том, какие из воспринятых признаков считать наиболее значимыми, играют роль те природные и социальные факторы, на которые указывает Джилл.

Обратимся теперь к определениям события, которые формулируют нарратологи. Здесь следует иметь в виду, что в нарратологии исследователи обычно ставят перед собой несколько иную задачу, нежели просто уяснить, что понимается под словом «событие» в естественном языке. Скорее речь в данном случае идет о том, какими свойствами должно обладать событие (в обычном смысле слова), чтобы оно стало значимым, сюжетообразующим элементом художественного нарратива. Поэтому нарратологи неизбежно «завышают планку» по сравнению с аналитическими философами и лингвистами и предъявляют к событию такие требования, которые оставляют за бортом значительную часть того, что люди называют этим словом в обычной жизни.

Начнем с определения Мике Бал, не слишком отличающегося от подходов аналитических философов: «*Событие* – это переход из одного состояния в другое»<sup>184</sup>. Данное определение особенно ценно для нас тем, что является частью «каскада дефиниций», которое выстраивает эта исследовательница: нарративный текст она определяет через историю, историю – через фабулу, а фабулу – через событие (см. раздел 2 настоящей книги).

---

<sup>184</sup> Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. P. 5.

Теоретическое осмысление событийной природы нарратива присутствует уже в утверждении Аристотеля о перипетиях, узнавании и страдании как трех составных частей фабулы: «Перипетия... есть перемена события к противоположному... по законам вероятности или необходимости», а «узнавание... означает переход от незнания к знанию...»<sup>185</sup>. Развитие фабулы, таким образом, складывается, согласно теории Аристотеля, из перемен от лучшего к худшему и от худшего к лучшему. Эту же идею развивает Клод Бремон в своей «Логике повествовательных возможностей», сводя все изменения в нарративе к двум основным видам: улучшению и ухудшению<sup>186</sup>. Как видим, эти подходы вполне вписываются в понимание события М. Бал как перехода из одного состояния в другое.

Ю. М. Лотман задается вопросом: «Что... представляет собой событие как единица сюжетосложения?» – и отвечает на него так: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»<sup>187</sup>. С одной стороны, Лотман отсылает нас к той же идее изменения и перехода, что и М. Бал. С другой, Лотман ставит это изменение в зависимость не столько от онтологического, сколько от гносеологического аспекта действительности: чтобы констатировать наличие события, нужно сначала создать такую «сетку» семантических полей, в которой такое событие станет возможным. При изменении угла зрения на предмет по мировоззренческим или ситуативным причинам событие может появиться или исчезнуть, несмотря на то что реальность останется той же<sup>188</sup>. Зависимость от внешних факторов, определяющих, что следует выделять как событие, приводит нас к описанной выше позиции К. Джилл, которая считает, что событие не существует объективно, но выделяется человеческим сознанием под воздействием обстоятельств, заставляющих

---

<sup>185</sup> Аристотель. Поэтика. С. 159–160.

<sup>186</sup> Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 112–115.

<sup>187</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 224.

<sup>188</sup> Там же. С. 224–226.

воспринимать определенные элементы происходящего как более значимые, чем другие.

Хороший анализ критериев события как элемента нарратива содержится в работах В. И. Тюпы<sup>189</sup> и Вольфа Шмида<sup>190</sup>.

Тюпа выделяет три основных требования к событию. Во-первых, событие гетерогенно: «В противовес гомогенной непрерывности процесса (или состояния) событийная цепь дисконтинуальна, фрагментарна, эпизодична»<sup>191</sup>. С очевидностью, здесь речь идет практически о той же самой неоднородности, о которой пишут Мурелатос и Тэйлор. С другой стороны, можно усмотреть сходство между этим критерием и тезисом Мурелатоса о дискретности событий, порождающей возможность их сосчитать. Альтернативы событию в этом случае Тюпа называет те же, что и Вендлер, Кенни и Мурелатос: это состояние и процесс.

Во-вторых, согласно Тюпе, событие хромотопично, то есть локализовано в некоем пространстве и времени<sup>192</sup>. Данный критерий перекликается с утверждениями о событии в работах Куайна, Гудмена и Беннета. Очень важное дополнение, вытекающее из этого принципа, Тюпа формулирует так: «Событие... не может... стать номенальным предметом вневременной или внепространственной генерализации (обобщающего рассуждения, номотетической идентификации)»<sup>193</sup>. То есть событие – это всегда нечто единичное, результат обобщения не может быть событием.

В-третьих, утверждает Тюпа, событие интеллигибельно: оно должно стать предметом чьего-то осмысления, о нем кто-то должен кому-то сообщить. Для того, чтобы событие стало полноправным

---

<sup>189</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). С. 20–26.

<sup>190</sup> Шмид В. Нарратология. С. 13–18.

<sup>191</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). С. 25.

<sup>192</sup> Там же. С. 25.

<sup>193</sup> Там же. С. 25.

элементом нарратива, оно должно быть оценено с чьей-то целостной, индивидуальной ценностной позиции: здесь Тюпа ссылается на концепцию М. М. Бахтина и подчеркивает коммуникативную природу любого нарратива, а следовательно, и любого сообщения о событии в нем<sup>194</sup>.

Не ставя под сомнение второй и третий критерии событийности в концепции Тюпы, отметим все же, что они не могут служить демаркаторами события, с одной стороны, и других онтологических типов происходящего (процесс, состояние) и существующего (вещь, свойство), с другой. Хронотопичным и интеллигибельным в нарративе – в том смысле, который вкладывает в эти термины Тюпа, – является очень многое.

Вольф Шмид называет следующие условия событийности для художественного нарратива. Главные критерии – релевантность (событие должно быть значимо для того мира, в котором происходит) и непредсказуемость (по крайней мере для протагонистов). Дополнительные (менее важные, по мнению Шмида) критерии – консекутивность (событие должно иметь влияние на мысли и действия персонажа), необратимость и неповторяемость<sup>195</sup>. В утверждении требования непредсказуемости Шмид опирается на концепцию Лотмана, который видит наивысший потенциал событийности в том, что в наименьшей степени вытекает из предшествующей логики развития событий, в том числе из устоявшихся литературных штампов: «Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности»<sup>196</sup>. М.-Л. Рьян выдвигает схожее требование к событию как элементу нарратива: оно не должно быть для описываемой реальности чем-то привычным<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Там же. С. 26.

<sup>195</sup> Шмид В. Нарратология. С. 16–18.

<sup>196</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 226.

<sup>197</sup> Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative. P. 29.

Как нам представляется, критерии непредсказуемости, необратимости и неповторяемости тесно связаны друг с другом и призваны отдалить событие от процесса, суть которого – итерация, а элементы – обратимые, повторяемые и оттого предсказуемые изменения. С другой стороны, близки друг другу необратимость и консекутивность: после свершения события мир уже никогда не станет прежним, существует принципиальная асимметрия прошлого и будущего. В целом эти требования, по нашему мнению, близки принципу гетерогенности, о котором пишет Тюпа, и, соответственно, идее неоднородности события (в противоположности однородности процесса и состояния) Мурелатоса и Тэйлора и усиливают их. Принцип непредсказуемости близок также требованию, предъявляемому к нарративности Джеральдом Принсом: как уже указывалось, по его мнению, в нарративе должны присутствовать как минимум два события, в которых одно не является само собой разумеющимся продолжением другого<sup>198</sup>. Кроме того, непредсказуемость, вырывающая участника события из устоявшегося, понятного, повторяющегося, может быть интерпретирована через ее связь с категорией случайности, с которой Ален Бадью связывает категорию события<sup>199</sup>.

Критерий релевантности, о котором пишет Шмид, отсылает нас к значимости факторов, определяющих, что считать событием, а что нет (см. выше утверждение Джилл о гносеологическом, а не онтологическом фундаменте выделения события). В этом пункте Шмид тоже следует за Лотманом, который, как уже было сказано, утверждает зависимость событийности от назначения конкретного текста и картины мира его автора.

Для континентальной философии последнего столетия характерна трактовка события как не любого изменения или происшествия, а только предельно значимого, затрагивающего экзистенциальный

---

<sup>198</sup> Prince G. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. P. 1.

<sup>199</sup> Бадью А. *Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию* Алена Бадью. М., 2013. С. 56–57.

пласт человеческой жизни. В качестве примера можно привести концепцию Алена Бадью, который, в частности, пишет: «Для меня событие – это то, что заставляет проявиться возможности, которая была невидимой или даже немислимой. <...> Встреча – это открытие в моей личной жизни возможности, которую невозможно было заранее просчитать. Политическое событие, например, штурм Тюильри в 1792 году или март 1871 года, когда у парижан попытались отобрать пушки, с чего и началась Парижская коммуна, – это такое же проявление возможности (Республики, рабочей власти), которую ранее невозможно было представить»<sup>200</sup>. Для нарратологии эта линия имеет большое значение. Событие для нарратологов – это не любое скачкообразное изменение, а только то, которое является значимым в конкретной семантической системе, то, которое оставляет след в душах персонажей.

Подведем итог обзору различных подходов к событию. Можно выделить следующие идеи, позволяющие отграничить событие от того, что им не является.

1. Событие как объект, имеющий определенные границы в пространстве и времени (У. Куайн, Н. Гудмен, Дж. Беннет, В. И. Тюпа).

2. Изменение как онтологическая основа события (Л. Ломбард, М. Бал, Ю. М. Лотман).

3. Разграничение однородности и неоднородности как основание для разграничения процессов и событий (А. Мурелатос, Б. Тэйлор, В. И. Тюпа).

4. Дискретность, возможность сосчитать события как отдельные целостные единицы, в отличие от процессов (А. Мурелатос).

5. Разграничение того, что происходит мгновенно, и того, что протекает во времени (З. Вендлер, Б. Хенниг), а также утверждение о том, что явления первого типа – это границы между явлениями второго типа (Б. Хенниг).

---

<sup>200</sup> Там же. С. 17–18.

6. Наличие в событиях некоего результата, которого не было до события (Э. Гальтон, П. Парсонс, К. Смит).

7. Выделение события из единого причинно-следственного потока реальности как гносеологическое, а не онтологическое явление, в зависимости от картины мира, ситуации, значимости его для конкретных субъектов (К. Джилл, Ю. М. Лотман, В. Шмид, В. И. Тюпа).

8. Непредсказуемость, неповторяемость, случайность события (Дж. Принс, Ю. М. Лотман, В. Шмид, М.-Л. Рьян, А. Бадью).

\* \* \*

Мы уже наметили некоторые линии сопоставления перечисленных подходов. Попробуем соотнести их друг с другом более последовательно.

Как представляется, почти все из перечисленных критериев отграничения события от того, что им не является, не противоречат друг другу, напротив, образуют единое целое. Соотношение и взаимосвязь этих критериев видится нам следующей.

Выше мы приводили позиции Мурелатоса и Тэйлора, согласно которым процессы, в отличие от событий, однородны хотя бы в том отношении, что состоят из повторяющихся элементов, хотя бы и различных, как это обстоит с бегом или игрой в теннис. Джилл возражает на это, что для некоторых сложных процессов, например, для эволюции биологического вида или трансформации политических институтов, трудно выделить какие-то повторяющиеся элементы структуры<sup>201</sup>, таким образом ставя под вопрос критерий гомогенности / гетерогенности как разграничительный критерий событий, с одной стороны, и процессов и состояний, с другой. В этих контраргументах Джилл, на наш взгляд, упускает из виду, что любое понятие в той или иной мере основано на абстрагировании, а это подразумевает отвлечение от большей части аспектов явления с сосредоточением на не-

---

<sup>201</sup> Gill K. On the Metaphysical Distinction between Processes and Events. P. 141.



значительном их количестве. В понятии процесса на первый план выходит однородность элементов происходящего в каком-либо отношении. Например, все телесные движения, совершаемые во время бега, имеют функцию придать скорость телу спортсмена в его передвижении по поверхности стадиона. Строительство дома, включающее множество разнообразных действий, объединено единой целью – создать дом. Демократизация политического режима, при всем многообразии ее проявлений, сводится к изменению определенного аспекта этого режима в определенном направлении. Это не означает, что отдельные элементы каждого из названных процессов однородны также и во всех остальных отношениях. Таким образом, понятие процесса, как и понятие состояния, действительно основано на акцентуации однородности. Понятие события, напротив, подчеркивает аспекты неоднородности в тех же самых явлениях.

"Achievement" в классификации З. Вендлера соотносится с «происходящим мгновенно» Б. Хеннига. В типе "accomplishment" из той же классификации наличествует временной интервал, на протяжении которого протекают изменения, и точка, в которой изменения заканчиваются; эта конечная точка тоже близка к «происходящему мгновенно» Хеннига.

Очевидно сходство утверждений Бал с идеей Ломбарда об изменении как онтологической сути события. Кроме того, в дефиниции Бал акцентируются: 1) граничный характер события по отношению к двум состояниям, протяженным во времени, что напоминает идею Хеннига о мгновенных «occurents» как точках границ между «occurents», протяженными во времени; 2) нетождественность состояний до и после точки события, что отсылает к проанализированной выше идее неоднородности, ключевой для понимания события в концепциях Вендлера, Мурелатоса и др.; 3) относительная однородность каждого из двух состояний – предшествующего и последующего по отношению к событию, что, опять-таки, коррелирует с идеями Вендлера и Мурелатоса, но уже в их осмыслении процессов и состояний.

Категория «изменение» может быть сведена к неодинаковости чего-либо в разные моменты времени. Таким образом, критерий неоднородности и критерий изменения – две формулировки одного и того же.

Идея неоднородности коррелирует с идеей о наличии некоего результата, на основании которого можно говорить о свершившемся событии. До определенного момента результата нет: «дом не достроен», «костюм не сшит», «вода не замерзла» и т. п. После определенного момента результат достигнут, и далее вселенная продолжает существовать в состоянии после достижения этого результата, даже если достигнутое состояние длилось мгновение и ничего не изменило, как в случае с фразой «птица пролетела».

Идея достижения результата и ее связь с противопоставлением однородности / неоднородности могут быть лучше поняты с помощью знаменитого гегелевского принципа качественного изменения, которое он противопоставлял изменению количественному<sup>202</sup>. Под качественным изменением понимается, фактически, вхождение предмета в новый класс предметов, к которому он не принадлежал ранее. Качественное изменение делает возможным участие предмета в связях, отношениях и процессах, которые до того были для него невозможны. Например, созревший плод растения способен дать жизнь новому растению; собранный автомобиль способен ехать; превратившаяся в лед вода способна стать естественным мостом через реку и т. п. Либо, наоборот, предмет теряет принадлежность к некоему классу явлений, и соответствующие связи, отношения и процессы становятся для него неактуальны.

Качественное изменение легко сопоставить с переходом из одного состояния в другое (Бал), с пересечением персонажем границы семантического поля (Лотман). Именно возникновение или, наоборот, исчезновение определенного качества можно интерпретировать

---

<sup>202</sup> Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 1. Энциклопедия философских наук. Часть 1. Логика. М.–Л., 1929. С. 184–187.

как появление у события некоего результата, отсутствовавшего до этого. В свою очередь, два промежутка времени – тот, в котором объект обладал качеством, и тот, в котором он им не обладал – имеют точечную границу, что отсылает нас к концепции Хеннига и к критерию неоднородности Мурелатоса. Сознание человека обращает внимание на точку возникновения нового свойства, значимого для человеческой жизни, например, новой функции, способности использовать предмет для определенной цели (это как раз то, о чем пишет Джилл, утверждая, что событие – явление в большей степени гносеологическое, чем онтологическое), и в этой точке для наблюдателя появляется событие: костюм сшит, новость сообщена, битва выиграна и т. д.

"Achievements" З. Вендлера – узнать, найти, выиграть, начать, закончить – это качественное изменение в чистом виде, собственно точка изменения качества. В "accomplishments" – пробежать милю, нарисовать окружность, изготовить стул – к точке качественного скачка прибавляется предшествующий период количественных изменений, в ходе которого подготавливается изменение качества.

Мы видим, что такие критерии событийности, как неоднородность, результативность, мгновенность, изменение и переход в другое состояние по большому счету не противоречат друг другу, а составляют единое целое. Их можно свести, например, к качественной неодинаковости состояний одного и того же объекта в два разные момента времени или, если формулировать проще, к качественному изменению. Данный вывод позволяет вернуться к идее темпоральности как ключевого аспекта нарратива: время становится наиболее заметно именно тогда, когда мы обнаруживаем неодинаковость того, что было вчера, и того, что мы имеем сегодня.

Кстати, заострение внимания на неоднородности не является особенностью одного лишь нарратива и свойственно также, по крайней мере, некоторым другим видам констативных речевых актов, только там акцентируются другие виды неоднородности. Так, описание обычно подчеркивает различия между частями описываемого

объекта, а аргументация принципиально построена на качественной неоднородности тезиса и его аргумента.

Критерии непредсказуемости, неповторяемости, ситуативной значимости, консекутивности лишь усиливают идею качественного изменения, противопоставляя его изменению поверхностному, неглубокому, непринципиальному, обратимому, обычному и т. п. Следовательно, в понятии события соединяются объективные обстоятельства (изменения объектов и их свойств, существующих в реальности) и субъективные факторы, подталкивающие к выделению определенных аспектов изменений в качестве значимых, в качестве События с большой буквы. Субъект оказывается неожиданным образом очень важен для понимания такого элемента нарратива, как событие. В следующем разделе мы подробнее рассмотрим роль субъектности в формировании и функционировании разных частей и граней нарратива.

## 8. Целостность нарратива и ее связь с субъектностью

В последнем разделе книги мы поговорим о следующих элементах, аспектах и свойствах нарратива:

- связность, единство, целостность;
- желание, стремление, целеполагание;
- конфликт (коллизия) и его (ее) разрешение;
- персонаж, рассказчик, автор, читатель и вообще субъект, равнодушный к излагаемому в нарративе материалу.

На первый взгляд все это далеко не всегда столь уж тесно связано друг с другом. Но в данном разделе эти составляющие нарратива будут рассмотрены в таком разрезе, что на первый план выйдет как раз их связь, а также их принципиальная значимость для разграничения нарратива и того, что им не является.

Нарратив – это не просто рассказ о событиях, но обязательно связный рассказ, представляющий собой систему. Этот аспект акцентируется, по крайней мере, в дефинициях нарратива таких авторов, как К. Бремон, Э. Браниган, Д. Херман и М.-Л. Рьян. Целостность нарратива является логическим следствием из концепций В. Я. Проппа, Цв. Тодорова, А. Греймаса, Х. Уайта и многих других нарратологов и философов нарратива. Поэтому важно рассмотреть, что связывает события в нарративе в единое целое.

Разбравшийся выше подход М. М. Бахтина к речевому акту дает первый ключ к этому вопросу. Граница между высказываниями обозначена, по Бахтину, «сменой речевых субъектов», то есть моментом, когда один из собеседников заканчивает говорить и начинает говорить второй<sup>203</sup>. Эта мысль указывает на коммуникативную природу любого речевого акта, в том числе нарратива, а следовательно, на коммуникативную ситуацию как источник единства сразу всей совокупности высказываний, сделанных в ее рамках. Вторым источником является единство замысла, посылы, намерения говорящего в рамках

---

<sup>203</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 173.

единого речевого акта, отграниченного моментами «передачи слова»; как уже говорилось, протяженность этой «реплики» может быть очень разной, особенно для письменного текста (как указывает Бахтин, восьмисотстраничный роман в этом случае тоже будет «репликой»). Мы видим это единство замысла во всех примерах, которые называет Эдвард Браниган в его приведенном выше перечне ненарративных типов текста, будь то молитва, медицинская справка, приглашение на свадьбу или даже алфавитный указатель. Единство этого типа в той или иной форме присутствует во всех речевых жанрах.

От единства замысла производна, как представляется, связность материала, который становится предметом внимания автора (и, соответственно, читателя). Это, опять-таки, свойство текста вообще, а не только нарратива. Пожалуй, наиболее широкий простор для этой связности задает Ш. Риммон-Кенан, когда утверждает, что все происходящее в рамках одного нарратива должно происходить в одном и том же мире<sup>204</sup>. Это условие видится довольно спорным, если вспомнить о художественных произведениях, персонажи которых странствуют между мирами разного рода, например, попадают из обычного мира в волшебный и обратно, как во многих фэнтези. С другой стороны, сама возможность какой-либо связи между мирами уже указывает на то, что они, по сути, есть лишь «подмиры» некоей общей вселенной.

Нарративы имеют и такие аспекты своей целостности, которые свойственны только им. Выше уже подробно разбиралась темпоральность как ключевой атрибут нарратива. Темпоральность делает возможным возникновение причинно-следственных связей. Некоторые нарратологи включают в число атрибутов нарратива аспект, связанный с причинностью. В том, что Томашевский называет «фабульным произведением» (как уже было сказано выше, по смыслу это то же, что «нарратив»), по мнению этого ученого, атрибутивно присутствует «причинно-временная связь между вводимым тематическим материа-

---

<sup>204</sup> *Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. P. 20.*

лом»<sup>205</sup>. По мнению М.-Л. Рьян, чтобы текст можно было назвать нарративом, последовательность событий в нем «...должна образовывать единую причинно-следственную цепочку...»<sup>206</sup>. Сама исследовательница подчеркивает, впрочем, что это условие, как и другие называемые ею, следует понимать не как жесткую разграничительную линию, а как один из факторов, говорящий в пользу того, что перед нами нарратив<sup>207</sup>. «Там, где нет включения в единство действия, – пишет Бремон, – нет и рассказа, но есть *хронология* – изложение последовательности несвязанных поступков»<sup>208</sup>. Почти то же самое утверждает Томашевский: если связь между событиями не причинно-следственная, а только временная, перед нами уже не фабульное произведение, а хроника<sup>209</sup>. Таким образом, нарратив, по мнению названных авторов, должен обладать целостностью, которая заключается в наличии единой причинно-следственной последовательности, способной охватить весь включенный в этот нарратив материал.

Однако вопрос о целостности повествовательных текстов на этом не заканчивается, а, скорее, только начинается. Нарративы представляют собой не просто причинно-следственную цепочку, которую можно было бы начать и оборвать в любом месте. Нарративы начинаются и заканчиваются в соответствии с определенными закономерностями, обеспечивающими не только связность текста, но и его системность.

Так, Хейден Уайт на материале уже не художественной литературы, а текстов исторической науки демонстрирует различие между набором событий (в терминах Уайта – «хроникой») и историей, в которой материал структурирован, образуя завязку, кульминацию и развязку. Автор нарратива – причем, с точки зрения этого исследова-

---

<sup>205</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 179.

<sup>206</sup> Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative. P. 29.

<sup>207</sup> Ibid. P. 28.

<sup>208</sup> Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 112.

<sup>209</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 179.

теля, не только фикционального, но и фактуального – совершает акт конфигурации в определенной эстетической тональности<sup>210</sup>. Например, один и тот же материал можно подать в контексте общей оптимистической или пессимистической картины.

В драматургии классицизма существовало так называемое «правило трех единств»: действия (события образуют единый связанный сюжет), места (все описываемые события происходят в одном и том же месте) и времени (события одного произведения должны уложиться в сутки). Этот принцип является своеобразной крайностью в попытке противостоять размыванию нарратива как чего-то связного и цельного. Тот факт, что от этих ограничений отходили слишком многие авторы, указывает на наличие в нарративе неких менее очевидных сил, способных и при отсутствии внешнего единства удерживать и выстраивать повествовательный материал в систему, не давая ему стать просто хаотическим скоплением разрозненных описаний.

Впервые вопрос об источнике единства и завершенности фабулы повествовательного произведения поставил Аристотель. Его ответ, как и во многих других случаях, был очень сильным и определил трактовку этого вопроса на века вперед. Аристотель отвергает более простой, лежащий на поверхности вариант, – единство фабулы обеспечивается тем, что в произведении на всем его протяжении один и тот же главный герой: «...с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет единства»<sup>211</sup>. Из своего более фундаментального тезиса – искусство есть подражание, причем подражание человеческому действию<sup>212</sup> – Аристотель выводит утверждение, что повествовательное произведение становится чем-то единым тогда, когда является «изображением одного и притом цельного действия». Так, все многообразие событий

---

<sup>210</sup> Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX в. С. 22–27.

<sup>211</sup> Аристотель. Поэтика. С. 157.

<sup>212</sup> Там же. С. 149–150, 156.



«Одиссеи» Гомера объединено вокруг возвращения главного героя в Итаку<sup>213</sup>.

Однако действительно ли речь идет именно о действии? В «Одиссее» присутствует великое множество действий, как самого Одиссея, так и других персонажей. Конечно, можно сказать, что на протяжении всех описанных там странствий Одиссей «возвращается в Итаку», но это будет очень большим огрублением. Перед нами не действие, а что-то другое. Более корректное терминологическое отражение, фактически, той же мысли производит Г. В. Ф. Гегель. По Гегелю, элемент эпического произведения, который обеспечивает его единство, – это цель действия<sup>214</sup>. Аристотелевский пример с Одиссеем указывает, что в данном случае действительно вернее говорить не о единстве действия, а о единстве цели действия, ведь указанная цель гомеровского героя достигалась большим количеством разнообразных поступков. Таким образом, Гегель формулирует, фактически, ту же мысль, что и Аристотель, но делает это точнее. Гегелевские примеры целей, объединяющих эпическое произведение, – «избавление святой земли от ига сарацин и язычников, или, еще лучше, удовлетворение особенного влечения, например, гнев Ахилла»<sup>215</sup> – ярко демонстрируют, что речь идет о том же, что и у Аристотеля.

Далее Гегель пишет: «Но действовать, пробивать себе путь может только человек, так что с этой стороны *индивид*, сросшийся со своей целью и с влечением, стоит во главе всего»<sup>216</sup>. И снова Гегель идет здесь в том же направлении, что и Аристотель, и при этом снова дальше своего великого предшественника. Аристотель, как уже было сказано, совершенно справедливо полагает, что для единства фабулы недостаточно, чтобы она строилась вокруг одного и того же персонажа. Но Гегель вовсе не совершает попятного движения, когда поме-

---

<sup>213</sup> Там же. С. 157.

<sup>214</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 471.

<sup>215</sup> Там же.

<sup>216</sup> Там же.

щает «во главу всего» индивида, так как не утверждает того, что персонаж является залогом единства фабулы. Источником единства и целостности эпического произведения, хотя и опосредованным, является сама способность наделенного сознанием индивида чего-то желать, быть равнодушным к чему-либо, иметь ценности, цели, стремления, проекты, которые дают основания для упорядочения событийного материала в целостную историю.

С опорой на экзистенциалистско-феноменологическую философскую традицию этот аспект нарративности был детально исследован, в частности, Полем Рикером. Если повествование, как считал Аристотель, – это подражание действию, то интригу, его объединяющую, следует расценивать как подражание фундаментальным свойствам человеческого «бытия-в-мире» с его «Заботой» и «озабоченным», «бытием-к-будущему», «бытием-к-смерти» и т. п., если говорить терминами хайдеггеровской онтологии, утверждает Рикер<sup>217</sup>. Интрига, по Рикеру, «выполняет функцию интеграции», она определяет, что именно из безбрежного событийного моря составит историю: «...событие... получает определение в зависимости от своего вклада в развитие интриги»<sup>218</sup>. То есть интрига – источник целостности нарратива.

Анализируя ту же проблему с опорой на теории классиков феноменологической методологии Эдмунда Гуссерля, Альфреда Шюца и опять-таки Мартина Хайдеггера, Дэвид Карр демонстрирует, что в основе нарративного подхода к материалу, так же как и в основе восприятия человеком своего существования во времени, лежит квазиретроспекция: мы осмысливаем и оцениваем условия нашей жизни в свете наших целей и проектов и так же подходим к реальности, описываемой в нарративе, только там уже для нас важны цели и проекты персонажей. А в любом целеполагании субъект словно бы забегают вперед, в точку, в которой цель достигнута, и уже оттуда рас-

---

<sup>217</sup> Рикер П. *Время и рассказ*. Т. 1. С. 74–79.

<sup>218</sup> Там же. С. 80–81.

смачивает события прошлого, настоящего и предшествующего этой точке будущего<sup>219</sup>. Такой взгляд выступает в качестве основания объединения материала, внешне подчас весьма разнородного, в единый рассказ.

В литературоведении XX века есть целый ряд концепций, в которых цель, желание, стремление либо близкие им понятия положены в основу понимания структуры нарратива. Так, система функций и типология персонажей в концепции В. Я. Проппа строится вокруг целеполагания главного героя народной волшебной сказки. Персонаж сказки – это или собственно главный герой, или тот, кто ему помогает или снабжает его средством для достижения цели, или вредитель, препятствующий ее достижению, или тот, кто задает саму цель, например, отправляя героя за молодильными яблоками, или объект, к которому главный герой стремится как к цели – царевна, и т. п.<sup>220</sup> Как видим, эта типология целиком может быть выражена в терминах цели и процесса ее достижения. Французский структуралист Альгирдас Греймас, создавший свою концепцию с опорой на идеи Проппа, тоже делает желание и деятельность по достижению желаемой цели основой своей типологии персонажей (в качестве второй основы у него выступает коммуникативная природа нарратива). Так, Греймас пишет: «...отношение между субъектом и объектом... обнаруживает... смысловую нагрузку, обозначаемую как "желание"»<sup>221</sup>. Разработанная Клодом Бремоном типология «повествовательных возможностей», возникающих перед персонажами, опять-таки производна от того значения, которое они имеют для реализации целей персонажей. Какие-то из возможностей (помощь союзника, устранение противника, награждение, выполнение задачи и т. д.) сулят персонажу улучшение, прогресс в реализации его целей, другие же (обман либо

---

<sup>219</sup> Carr D. Time, Narrative and History. P. 37–40.

<sup>220</sup> Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. С. 72–73.

<sup>221</sup> Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. С. 255.

агрессия со стороны противника, ошибка, выполнение обязательств по отношению к кредитору и т. д.) препятствуют в этом<sup>222</sup>.

Бремон, подобно Рикеру и Карру, проводит параллель между реальным деятельностным опытом индивида и упорядоченностью элементов нарратива. В обоих случаях смысл происходящего на определенном отрезке времени «стягивается» в одну точку – достижения цели для жизни, развязки – для нарратива: «Когда человек в *реальном* опыте составляет план, исследует в воображении возможное развитие ситуации, обдумывает ход избранного действия, вспоминает фазы предыдущего события, – он сам себе рассказывает первые истории, которые мы способны понять. Наоборот, повествователь, желающий *создать* временную последовательность рассказываемых событий и стремящийся придать им смысл, имеет только одну возможность – связать их воедино в некоторое поведение, ориентированное на финал»<sup>223</sup>.

Таким образом, объединение материала в целостную историю производно от некоего неравнодушного, ценностного, целевого отношения, реального или вымышленного, с позиций которой имеет смысл упоминать об одном и не имеет смысла говорить о другом.

Вернемся к проблеме классификации речевых актов, затронутой в одном из предыдущих разделов нашей работы. Среди 12 оснований разграничения типов речевых актов, которые формулирует Серль, важное место занимает «*различие в направлении приспособления между словами и миром*»<sup>224</sup>. Одни речевые акты построены на стремлении к тому, чтобы слова соответствовали миру, другие имеют целью соответствие мира словам. При том, что нарратив ориентирован на первый из названных вариантов, модус желанья, стремления, оценки и предписания имеет сущностную связь с нарративом. «Функции» Проппа, «актанты» Греймаса, «повествовательные воз-

---

<sup>222</sup> Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 115–135.

<sup>223</sup> Там же. С. 134.

<sup>224</sup> Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов. С. 172.

возможности» Бремена завязаны на небезразличии персонажа и – вслед за ним – читателя к происходящему в нарративе. Нарратив – это рассказ о том, что происходит или происходило, но поданный с непременной подсветкой со стороны того, что должно происходить, должно по крайней мере с чьей-то точки зрения, в чьих-то мечтах или намерениях. В этом контексте наличие в нарративах отдельных высказываний, стремящихся не описывать реальность, а предписывать ей, оказывается уже не столь случайным и привнесенным элементом.

Однако целеполагание и деятельность персонажа по достижению цели существуют не в безвоздушном пространстве. Желания и цели сталкиваются с условиями, в которых их реализация возможна или затруднена. Что-то помогает им осуществиться, что-то мешает. Персонажи прилагают усилия ради осуществления своих целей, состязаясь с безличными обстоятельствами и стихиями или друг с другом. Это означает, что объединяющим началом нарратива является не просто чье-либо целеполагание или желание, но нечто более сложное, а именно противостояние чьего-то целеполагания и того, что препятствует его реализации.

Для отображения этого противостояния в литературоведении используются термины «коллизия» и «художественный конфликт». Выражение «художественный конфликт», содержащее элемент «художественный», малоприменимо к нехудожественным, невымышленным нарративам; разве что мы будем трактовать слово «художественный» как отсылку к устройству и функционированию произведения в аспектах, относящихся к эстетике и поэтике, что вполне применимо к любому тексту. Термин «коллизия» лишен этого спорного свойства.

Одним из теоретиков, исследовавших данный аспект художественной литературы, используя при этом слово «коллизия», был Г. В. Ф. Гегель. «В основе коллизии, – пишет Гегель, – лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким нарушением гармониче-

ского состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»<sup>225</sup>. Коллизии посвящено достаточно много страниц гегелевской «Эстетики», чтобы мы могли судить об основных ее свойствах. Это всегда конфликт (отсюда и выражение «художественный конфликт») чьей-то воли, желания, цели (Гегель использует, в частности, слово «интерес») и того, что им противостоит. А противостоять может не только воля другого субъекта, но и многое другое: стихия, закон, неведение истинных обстоятельств, данная когда-то клятва и т. п.<sup>226</sup>.

Б. В. Томашевский, как и Гегель, отмечает ключевую для конституирования нарратива роль борьбы, проистекающей из противоречия интересов персонажей. Развязка наступает тогда, когда противоречие каким-либо образом разрешено<sup>227</sup>.

Очень близок к выводам Гегеля Цветан Тодоров, когда пытается вывести формулу структуры эпизода как основной единицы нарратива. Согласно этому автору, любой эпизод начинается с (относительного) равновесия. Практически сразу же это равновесие нарушается, возникает дисбаланс того или иного рода, который, развиваясь, остается в центре внимания повествователя на протяжении почти всего эпизода. Эпизод заканчивается, когда дисбаланс тем или иным образом преодолевается и ситуация приходит к гармонии, новому равновесию (которое, однако, не тождественно исходному)<sup>228</sup>. Примечательно, что Дэвид Херман считает такую структуру атрибутивной для нарратива<sup>229</sup>.

Примерно такая же сюжетная схема следует из концепции В. Я. Проппа применительно уже к нарративу в целом: в начале народной волшебной сказки изображаемая вселенная находится в состоянии равновесия, главный герой живет обычной жизнью, в кото-

---

<sup>225</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 213.

<sup>226</sup> Там же. С. 213–226.

<sup>227</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 180–181.

<sup>228</sup> Тодоров Цв. Поэтика. С. 88.

<sup>229</sup> Herman D. Basic Elements of Narrative. P. 19–21.

рой не выделяются какие-то притягивающие внимание напряженные коллизии. Вскоре после того, как сказка началась, появляется какая-то беда в виде Змея Горыныча или другого врага, или царь дает главному герою трудновыполнимое задание, или герой сам отправляется на поиски чего-то и т. п. Таким образом, конфликт, коллизия, напряжение, дисбаланс, нарушение равновесия – как бы мы это ни называли – возникает и составляет практически все содержание сюжета. Его разрешение означает вместе с тем окончание всего нарратива.

К. Бремон единодушен с Цв. Тодоровым в трактовке данного вопроса: «Процесс улучшения в случае своего завершения приводит к равновесию, которое может указывать на конец рассказа. Если рассказчик пожелает продолжить его, ему придется вновь создать состояние напряжения, а для этого ввести новые противоборствующие силы или дать развиваться скрытым до сего момента зародышам зла»<sup>230</sup>.

Развязка (восстановление равновесия, по Тодорову), если думать, представляет собой очень проблемную задачу для автора нарратива. Как справедливо пишет Ноэль Кэррол, если в конце повествования оказываются «закрытыми» лишь некоторые линии сюжета (в других, говоря в терминологии Тодорова, равновесие останется не восстановленным), не на все поставленные вопросы будет дан ответ, то у читателей останется чувство незавершенности<sup>231</sup>. Между тем именно это субъективное чувство является главным мерилем того, насколько развязка действительно является развязкой<sup>232</sup>.

И Гегель, и Томашевский выходят на мысль, что противостояние, лежащее в основе сюжета, не всегда является борьбой интересов разных персонажей: это могут быть разные мотивы, эмоции, цели, ценностные принципы и т. п., сосуществующие в пределах одного и

---

<sup>230</sup> Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 126.

<sup>231</sup> Carroll N. Narrative Closure // Philosophical Studies. 2007. V. 135. P. 6.

<sup>232</sup> Klauk T., Köppe T., Weskott T. Empirical Correlates of Narrative Closure // Diegesis. 2016. V. 5, N. 1. P. 26–30, 38–39.

того же сознания<sup>233</sup>. Конфликт может разворачиваться и между мировоззрениями, идеологиями, системами ценностей, чье противостояние может лишь выразиться, но не заключаться целиком, во взаимодействии двух или нескольких людей. Еще интереснее такой тип конфликта, о котором В. Е. Хализев пишет следующее: «...бытует тип сюжетосложения, служащий прежде всего выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а *устойчивых конфликтных положений*, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе. У конфликтов такого рода (их правомерно назвать *субстанциональными*) нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода аккомпанемент изображаемого действия»<sup>234</sup>. Применительно к субстанциональным конфликтам, очевидно, схема Гегеля-Тодорова не работает. И действительно, идея обязательного разрешения ключевого противоречия на страницах нарратива, в частности, в ее гегелевском варианте, неоднократно критиковалась<sup>235</sup>. С еще большей очевидностью трещит по швам, особенно при ее приложении к литературе XX века, идея Аристотеля об объединении сюжета вокруг одного действия одного персонажа. Тогда имеет ли смысл говорить о целостности произведения, производной от желания, целеполагания и т. п. и основанного на них конфликта?

На этот вопрос мы можем ответить, если посмотрим, кто является тем субъектом, который становится источником этого желания и целеполагания. Согласно традиционной трактовке, представленной, в частности, в процитированных выше высказываниях Аристотеля и Гегеля, речь идет о персонаже: именно он стремится к чему-то, ста-

---

<sup>233</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. С. 214; Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 181.

<sup>234</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. С. 222.

<sup>235</sup> Там же. С. 222–226.



вит цели, радуется победе и сокрушается о поражении. Вместе с тем здесь не все так просто.

События в нарративе подаются определенным образом. Один и тот же фактический материал может служить основой для совершенно различных нарративов. Например, если рассказать ту же историю, но главным в ней сделать другого персонажа, то вся история заиграет совершенно новыми красками. То, что в истории одного государства будет победой и, соответственно, поводом для торжества, в истории другого окажется крахом и поражением. Мике Бал справедливо обращает внимание на то, что мы сочувствуем главному персонажу народной сказки и не сочувствуем его противникам, даже не пытаемся прочувствовать трагизм их положения<sup>236</sup>.

Мы воспринимаем события «Одиссеи» как выстроенные вокруг цели главного героя вернуться домой не только потому, что в вымышленном мире герой поставил перед собой эту цель, но и потому, что автор выбрал такой вариант подачи материала, при котором это целеполагание оказывается в центре сочувственного внимания нарратора. То же самое верно и для любого другого повествования. Автор может изобразить конфликт, выходящий далеко за пределы судьбы отдельного человека, как это происходит, например, с субстанциональными конфликтами; в чьем сознании в этом случае существует этот конфликт во всей его полноте? Это сознание, во-первых, того, кто об этом конфликте повествует, и во-вторых, того, кто узнает о нем из прочитанного. Но разве не то же происходит и с «Одиссеей»? Нарратор решает присоединиться именно к этому герою в осмыслении именно этой совокупности его действий и событий его жизни. Именно нарратор – тот субъект, сознание которого формирует коллизию, ее развитие и разрешение.

Выше приводились слова Гегеля о том, что в литературном произведении «индивид, сросшийся со своей целью и с влечением, стоит

---

<sup>236</sup> Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. P. 6.

во главе всего»<sup>237</sup>. Теперь мы по-новому можем взглянуть на этого индивида, становящегося источником небезразличного взгляда, который, в свою очередь, формирует сюжет как целостную систему. Это не просто герой древнего сказания или романа XIX века. Скорее это нарратор, который решает – по сути, произвольно – принять близко к сердцу позицию определенного героя (или героев) и с этой позиции взглянуть на изображаемый мир.

Если продолжить присматриваться к этой ситуации, то можно заметить, что позиция нарратора является полностью производной от целеполагающей позиции главного героя лишь в своем пределе, к которому приближаются, да и то не всегда и не полностью, народная сказка и героический эпос. В более сложных случаях отчетливо видна дистанция, разделяющая эти позиции. Точка зрения нарратора богаче и не повторяет точку зрения персонажа, а использует ее лишь как один из элементов для конструирования чего-то более многомерного. Коллизии, складывающиеся вокруг центральных персонажей романов Бальзака, Достоевского или Фолкнера, не совпадают со структурой целеполагания самих этих персонажей, то есть с конфликтом, каким он предстает в их глазах.

Современное литературоведение выработало достаточный теоретический аппарат, чтобы разграничить в оценочном аспекте не только героя и нарратора, но и автора и нарратора, а также нарратора и читателя. Блестящий анализ вырисовывающейся в результате многоступенчатой конструкции проделывает, например, Джеймс Феллан<sup>238</sup>. Отношение нарратора к происходящему, возможно, есть лишь способ, с помощью которого автор заставляет читателя выработать собственную точку зрения, в том числе – иногда – возмущившись позицией нарратора<sup>239</sup>. Но и мораль, проводимая автором, оценивается

---

<sup>237</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. С. 471.

<sup>238</sup> Phelan J. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus, 2007. P. 2–17.

<sup>239</sup> Ibid. P. 2–6.

читателями. Этические позиции персонажей, нарратора, автора складываются в сложную систему, и все они получают оценку со стороны читателей (причем для разных читателей она будет разной)<sup>240</sup>.

Сказанное об оценке верно и для коллизии, ведь сопереживание каким-либо целям, ценностям, желаниям опирается на вненарративные системы ценностей субъектов различных типов – персонажа, нарратора, автора, читателя (систему можно усложнить, выделив отдельно, например, уровни имплицитного автора, наррататора и т. п.<sup>241</sup>). Коллизия (художественный конфликт), таким образом, является не столько объективным аспектом фабулы, сколько следствием сложных процессов смыслообразования в сознании читателя, где результат зависит не только от текста, но и от личности читающего. В любом случае для коллизии нужно чье-то сознание, воспринимающее мир небеспристрастно, некий субъект, наделенный ценностями и желаниями. Как уже было сказано, персонажи, нарратор, наррататор, автор и, наконец, читатель, будь то фигуры реально существующие или смоделированные, способны выступать основанием этой оценивающей субъектности.

Литература последнего столетия все чаще дает примеры произведений, в которых в центре внимания оказывались не столько события изображаемого мира, сколько их переживание, понимание, осмысление, постижение, проникновение в их суть, оценка, переоценка и т. п., осуществляемые персонажем, нарратором и, в конечном итоге, читателем. Соответственно коллизия, напряжение, неравновесие в таких случаях находится скорее не в событиях, а в этих ментальных процессах воспринимающего их сознания, которые сами обладают событийной природой. Специфику этого аспекта коллизии уловил уже Аристотель: сюжет, как утверждает древнегреческий мыслитель, развивается не только благодаря перипетиям (собственно событиям, ведущим к улучшению или ухудшению положения персо-

---

<sup>240</sup> Ibid. P. 8–13.

<sup>241</sup> См. анализ различных моделей этих уровней: *Шмид В.* Нарратология. С. 39–108.

нажей), но и через «узнавания», когда персонаж получает информацию о чем-то уже существующем или происшедшем ранее<sup>242</sup>. Так, когда Эдип в трагедии Софокла узнает о том, что является убийцей собственного отца и мужем собственной матери, событие происходит в его сознании. В своем предельном случае данная тенденция представляла бы ситуацию, когда все развитие сюжета состояло бы только из ментальных процессов наподобие аристотелевского «узнавания».

Теперь становится понятно еще одно минимальное условие нарративности, формулируемое Дэвидом Херманом: опыт проживания событий изображаемого мира «реальным или воображаемым сознанием». «Нарратив, – пишет Херман, – укоренен в прожитом, прочувствованном опыте людей или уподобленных человеку действующих лиц («human or human-like agents»), постоянно взаимодействующих с окружающими их существами и обстоятельствами»<sup>243</sup>. Здесь Херман затрагивает вопрос, обязательно ли персонажем нарратива должен быть человек. Очевидно, что в художественной литературе, например, в тех же сказках, наряду с людьми персонажами бывают животные, растения, всевозможные фантастические существа и даже неодушевленные предметы (которые в сказках подчас разговаривают и совершают поступки). В невымышленных, например, исторических и политических нарративах мы также постоянно имеем дело с персонажами, которые не являются людьми, по крайней мере, индивидами: это государства и народы, политические партии и режимы, вплоть до религий, художественных течений, форм государственного правления и политических идеологий.

Четвертое и пятое (из восьми – см. раздел второй «Галерея дефиниций») требования к нарративу, предъявляемые М.-Л. Рьян, тоже касаются персонажей: «(4) Некоторые из участников событий должны быть разумными действующими лицами («intelligent agents»), которые имеют ментальную жизнь и эмоционально реагируют на состо-

---

<sup>242</sup> *Аристотель*. Поэтика. С. 159–160.

<sup>243</sup> *Herman D.* Basic Elements of Narrative. P. 21.

яния мира; (5) Некоторые из событий должны быть целенаправленными действиями этих действующих лиц»<sup>244</sup>. Действующие лица, по мнению Мике Бал, должны быть способны к выполнению действий, но это не обязательно люди<sup>245</sup>. Ю. М. Лотман утверждает, что антропоморфный персонаж для художественной литературы наиболее привычен и естественен, но не обязателен. Впрочем, приводимые им примеры исключений – лисы-оборотни, корабли, Бог и дьявол, род и т. п.<sup>246</sup> – снова приводят нас к образу того, кто наделен волей, чувствами, целеполаганием и способен действовать. Таким образом, в том, что связано с персонажем, Ю. М. Лотман, М. Бал, Д. Херман и М.-Л. Рьян предъявляют к нарративу в целом довольно схожие требования.

К. Бремон тоже выдвигает требование антропоморфного действующего лица: «...там, где нет причастности к человеческому интересу, где изложенные события не порождены и не пережиты антропоморфным агентом или объектом, там нет и рассказа. Потому что, только проецируясь на человека, события приобретают смысл и организуются в структурированный временной ряд»<sup>247</sup>.

М.-Л. Рьян описывает колебания читателей, которым задавали вопрос: является ли нарративом повествование о Большом взрыве и ранней истории Вселенной?<sup>248</sup>. В большинстве случаев опрошенные склонялись к отрицательному ответу, что подтверждает тезис о необходимости для нарратива наличия персонажей, наделенных разумом, эмоциями и волей. Тем не менее, вопрос этот не столь прост. Можно ли причислить к нарративам рассказ об истории формирования горы, реки, снежинки или планеты? В свете того, что было написано выше о носителях субъектности в нарративе, «причастность к человеческо-

---

<sup>244</sup> *Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative. P. 29.*

<sup>245</sup> *Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. P. 5.*

<sup>246</sup> *Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 230–231.*

<sup>247</sup> *Бремон К. Логика повествовательных возможностей. С. 112.*

<sup>248</sup> *Ryan M.-L. Toward a Definition of Narrative. P. 31–32.*

му интересу», о которой пишет Бремон, может иметь своим источником не только персонажа, но и автора с читателем, которые наличествуют и у текстов о неодушевленных объектах. Разве лишен этой причастности рассказ о далекой безжизненной планете? Разве не будет здесь по крайней мере интереса познающего, исследующего ума? Разве повествование о том, как из облака пыли и газа возник огромный твердый шар с горными хребтами и каньонами, не способно породить эстетический эффект? Физические, химические, геологические процессы тоже имеют свою логику, свои циклы, свои сложные системы, и, например, угроза прерывания цикла или разрушения сложной системы вполне может служить прекрасным источником едва ли не для трагических переживаний. Чем история борьбы вулканов и оледенения хуже сражения богатыря с драконом? Более того, не помещает ли себя читатель подсознательно в изображаемые условия, не примеряет ли их (опять же бессознательно) на себя, подобно тому, как он вживается в события детектива или любовного романа?

Приведенная выше формулировка К. Бремона – «...только проецируясь на человека, события приобретают смысл и организуются в структурированный временной ряд» – является ключом к пониманию заявленной в названии этого раздела связи между целостностью (связностью, единством, завершенностью, структурированностью) нарратива и субъектностью в нем. Пристрастный, эмоциональный, ценностно окрашенный, целеполагающий взгляд субъекта, будь то некто изображенный, или изображающий, или воспринимающий изображение – такой взгляд выбирает из безбрежной вселенной какой-то один зазор между должным и сущим, почему-либо небезразличный для него, и воспринимает вселенную сквозь призму найденной «зацепки». Так отсеивается материал, о котором стоит говорить, так образуется целостный сюжет с завязкой и развязкой. Это необязательно взгляд писателя, рассказывающего о характерах и судьбах людей. Это может быть, с неменьшим успехом, взгляд спортивного обозревателя, комментирующего чемпионат мира по хоккею; учено-

го, исследующего механизмы горообразования; рыбака, хвастающегося пойманной щукой; бизнесмена, пытающегося уловить тенденции колебаний рынка. Можно заметить, впрочем, что небезразличный взгляд, отбирающий материал и создающий смыслы, – это источник не только нарративов, но любых текстов и высказываний вообще.

## Заключение

Подведем итоги проведенному анализу дефиниций нарратива и их элементов.

Термин «нарратив» не имеет такого широкого разброса значений, как многие другие ключевые термины социально-гуманитарных наук. Значения, которые можно выявить в данном случае, в основном соотносятся друг с другом как круги Эйлера, вписанные один в другой, то есть термин трактуют расширительно либо более узко. Ядро значения остается приблизительно одинаковым, и разные дефиниции различаются скорее путями схватывания одного и того же смысла и аспектами его конкретизации. Между тем в гуманитарных науках есть термины, значения которых образуют самые причудливые фигуры из кругов Эйлера, чуть ли не наподобие олимпийских колец, где множественны даже базовые компоненты смысла: достаточно привести в качестве примера слово «миф».

Нарратив представляет собой вид речевого акта, если иметь в виду процесс порождения сообщения, или вид текста, если иметь в виду результат этого процесса, готовый продукт, передаваемый в процессе коммуникации. Расширительное толкование понятия «текст» позволяет отнести сюда не только собственно речевое высказывание, но и сообщения в других знаковых системах, в том числе не поддающихся однозначному переводу на уровень языковой коммуникации. Это такие системы, как драматический театр, кино, живопись, танец и т. п. В этом случае круг Эйлера увеличивается, и в него войдут не только «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, «История государства Российского» Н. М. Карамзина и газетная статья о строительстве газопровода, но также фильм «Убить Билла» К. Тарантино и карикатурная история «Трудовой день» Х. Бидструпа. Можно заметить, что некоторые авторы ограничиваются исследованием нарратива в его узком значении, другие подчеркивают более широкое значение, включающее, например, кино и комиксы, но практически никто



не отрицает это более широкое значение напрямую. Вместе с тем очевидно, что не все утверждения, сделанные о нарративе как о речевом сообщении, могут быть применены к тому же кино, балету или пантомиме.

В подавляющем большинстве случаев термин «нарратив» распространяется как на вымышленные (фикциональные), так и на невымышленные (фактуальные) повествования. Позиция Франка Анкерсмита, включающего в число нарративов только историографические повествования и отказывающего в этом именовании романам и повестям, выглядит в этом ряду как неубедительное и непродуктивное исключение. Другое дело, что разные науки специализируются на изучении отдельных видов нарратива и в силу этого развивают прежде всего такие концепции, которые пригодны для нарративов интересного им типа.

Нарратив является разновидностью констатива – речевого акта, в котором говорящий что-то утверждает о реальности. Вместе с другими видами констативов нарратив может быть противопоставлен тем речевым актам, которые что-либо предписывают реальности, нацелены на выражение определенного отношения к ней или непосредственно изменяют ее. Ключевым в данном случае видится сформулированный Джоном Серлем критерий «направления приспособления между словами и миром»: констативы приспособливают слова к миру, а не наоборот.

В качестве критерия разграничения видов констативов мы предлагаем доминирующее измерение (доминирующий тип связей), в котором движется мысль говорящего. Для нарратива это темпоральные и связанные с ними причинно-следственные связи (темпорально-каузальное измерение), для описания – пространственные, аргументация основана на акцентировании логических связей, лирика – метафорических и метонимических. Ни в одном случае доминирующий тип связей не остается единственным: так, для нарратива важны и пространственные, и логические связи и аспекты описываемого мате-

риала. И все же осью, вокруг которой организуется материал, остается время разворачивания описываемой истории.

Из большинства дефиниций нарратива видно, что особое значение для данного вида констативов имеет не просто темпоральная ось, но обязательно неоднородность описываемого материала во времени. Данный смысл удобно отражать с помощью категории «событие», что и делают многие авторы. Событийный модус рассмотрения реальности означает выделение на временной шкале точки качественной границы между наличием и отсутствием какого-либо предмета, свойства или отношения в разные отрезки времени.

Некоторые авторы подчеркивают, что в нарративе рассказывается не просто о нескольких событиях, но обязательно об их системе, целостной и завершенной. Мы связываем это свойство с наличием некоего небезразличного взгляда на реальность, производного от чьей-либо субъектности (будь то субъектность персонажа, нарратора, автора или читателя). Небезразличное, ценностное, эмоциональное отношение к описываемому материалу является основой для его изображения сквозь призму некоего напряжения, конфликта, дисбаланса, коллизии и т. п. Разворачивание нарратива заключается сначала во введении читателя в суть этого конфликта, а затем в небезразличном слежении за его (конфликта) развитием вплоть до его разрешения. Данная структура обеспечивает целостность и единство повествования. Потребность в небезразличном взгляде выдвигает на первое место антропоморфное (по крайней мере в отношении ментальных свойств: чувства, разума, воли) действующее лицо, без которого небезразличию сложнее возникнуть. Впрочем, уже восприятие некоего изменения в качестве события – значимого, выделяющегося из однородной изменчивости реальности – нуждается в таком ценностном, пристрастном отношении к материалу.

С учетом всего вышеизложенного, можно согласиться с большинством дефиниций нарратива, приведенных во втором разделе настоящей книги, и еще раз отметить, что расхождения между ними

в основном невелики. Семантическим ядром понятия в большинстве случаев является рассказ о связной последовательности событий. Пальму первенства, на наш вкус, следует отдать определениям, данным Клодом Бремоном, Дэвидом Херманом и особенно Мике Бал.

Вместе с тем, так как вся книга представляет собой, по сути, рассуждение о дефинициях нарратива, было бы, наверное, нечестно, если бы ее автор в конце не сформулировал собственное определение. Итак:

*Нарратив – это текст констативного типа, в котором доминирующим аспектом рассмотрения реальности является ее неоднородность во времени, показанная сквозь призму ценностно окрашенного противоречия.*

В этом определении мы заостряем те акценты, которые были расставлены выше в ходе анализа различных сторон рассматриваемого феномена. Аспекты, не вошедшие в данную формулировку, не являются, на наш взгляд, столь же атрибутивными для нарратива, как приведенные в ней; в то же время некоторые из них следует признать желательными для «полноценного» нарратива. Это, в частности, завершенность, наличие чувствующих, думающих и действующих персонажей, единство причинно-следственных связей и наличие единого рассказчика. Что касается события, то близкий смысл передан в дефиниции без использования этого слова. Данная дефиниция чужда претензии на наделение термина каким-то новым, не применявшимся к нему ранее значением – такой шаг был бы, с нашей точки зрения, принципиально нежелательным; скорее эта формулировка, как вся книга в целом, представляет собой попытку лучше понять то значение, которое уже функционирует в научной речи.

## Литература

1. *Анкерсмит Ф.* История и тропология. Взлет и падение метафоры / Ф. Анкерсмит; пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Кашаев. – М.: «Канон<sup>+</sup>» РООИ «Реабилитация», 2009. – 400 с.

2. *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Ф. Анкерсмит; пер. с англ. О. Гавришиной, А. Олейникова; под науч. ред. Л. Б. Макеевой. – М.: Идея-Пресс, 2003. – 360 с.

3. *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни / Х. Арендт; пер. с нем. и англ. В. В. Биbihина; под ред. Д. М. Носова. – СПб.: Алетейя, 2000. – 437 с.

4. *Аристотель.* Поэтика / Аристотель // Риторика; пер. с древнегреческого и прим. О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычёва и И. В. Пешкова. Поэтика; пер. В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского; сопровождающая статья В. Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 149–180.

5. *Бадью А.* Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью / А. Бадью; пер. с фр. – М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2013. – 192 с.

6. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С. 387–422.

7. *Барт Р.* Лингвистика текста / Р. Барт; пер. с фр. Т. Д. Корельской // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII. Лингвистика текста / сост., общ. ред и вступит. ст. Т. М. Николаевой. – М.: Прогресс, 1978. – С. 442–449.

8. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Собр. соч. в 7-ми т. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 159–206.

9. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собр. соч. в 7-ми т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 6–300.

10. *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей / К. Бремон; пер. с фр. Н. Л. Разгон) // Семиотика и искусствометрия: современные зарубежные исследования (сб. переводов) / сост. и ред. д-р филолог. наук Ю. М. Лотман и канд. физ.-мат. наук В. М. Петров. – М.: Мир, 1972. – С. 108–135.

11. *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.

12. *Вригт Г. Х. фон.* Логико-философские исследования: избр. тр.: пер. с англ. / Г. Х. фон Вригт; общ. ред. Г. И. Рузавина и В. А. Смирнова; сост. и авт. предисл. В. А. Смирнов. – М.: Прогресс, 1986. – 600 с.

13. Всемирная энциклопедия: Философия / главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001. – 1312 с.

14. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. Т. 1. Энциклопедия философских наук. Часть 1. Логика / Г. В. Ф. Гегель. – М.–Л.: Государственное издательство, 1929. – С. 184–187.

15. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968–1973.

16. *Гемпель К. Г.* Функция общих законов в истории / К. Г. Гемпель; пер. с англ., сост., вступит. ст. и приложение канд. филос. наук О. А. Назаровой // Логика объяснения. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – С. 16–31.

17. *Греймас А.-Ж.* Структурная семантика: поиск метода / А.-Ж. Греймас; перевод с французского Л. Зиминной. – М.: Академический Проект, 2004. – 368 с.

18. *Данто А.* Аналитическая философия истории / А. Данто; пер. с англ. А. Л. Никифорова и О. В. Гавришиной; под ред. Л. Б. Макеевой. – М.: Идея-Пресс, 2002. – 289 с.

19. *Делёз Ж.* Логика смысла / Ж. Делёз; пер. с фр. Я. И. Свирского. – М.: Академический Проект, 2011. – 472 с.

20. *Деннет Д.* Почему каждый из нас является новеллистом / Д. Деннет // Вопросы философии. – 2003. – № 2. – С. 121–130.
21. *Деррида Ж.* О грамматиологии / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
22. *Доманска Э.* Философия истории после постмодернизма / Э. Доманска; пер. с англ. М. А. Кукарцевой. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 400 с.
23. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. / Т. Ф. Ефремова. – М.: Рус. яз., 2000.
24. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс / Ж. Женетт; пер. с фр. Н. Перцова // Фигуры. Кн. 2. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – С. 60–282.
25. *Куайн У. В. О.* Слово и объект / У. В. О. Куайн; пер. с англ. – М.: Логос, Праксис, 2000. – 386 с.
26. *Кукарцева М. А.* Современная философия истории США / М. А. Кукарцева. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 1998. – 215 с.
27. *Леви-Строс К.* Мифологии: в 4 т. / К. Леви-Строс; отв. ред. Е. О. Пучкова; пер.: З. А. Сокулер, К. З. Акопян. – М.; СПб.: Университетская книга: Культурная инициатива, 2000. – Т. 1. Сырое и приготовленное. – 399 с.
28. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 159 с.
29. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
30. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
31. *Матвеева Т. В.* Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. – 562 с.
32. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов,

Н. Ю. Шведова; Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: ООО «А ТЕМП», 2006. – 939 с.

33. *Остин Дж. Л.* Слово как действие / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17. Теория речевых актов: пер. с англ. / сост. и вступ. ст. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова; общ. ред. Б. Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – С. 22–130.

34. *Платон.* Государство / Платон // Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – С. 79–420.

35. *Потапова Н. Д.* Лингвистический поворот в историографии / Н. Д. Потапова. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. – 380 с.

36. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

37. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп; научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. – Издательство «Лабиринт», М., 2001. – 192 с.

38. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1–2 / П. Рикёр. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998–2000.

39. *Рикер П.* Я-сам как другой / П. Рикёр; пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. – 416 с.

40. *Сёрль Дж. Р.* Классификация иллокутивных актов / Дж. Р. Сёрль // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17. Теория речевых актов: пер. с англ. / сост. и вступ. ст. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова; общ. ред. Б. Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – С. 170–194.

41. *Сёрль Дж. Р.* Что такое речевой акт? / Дж. Р. Сёрль // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17. Теория речевых актов: пер. с англ. / сост. и вступ. ст. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова; общ. ред. Б. Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – С. 151–169.

42. Словарь современного английского языка / Longman Dictionary of Contemporary English: в 2 т. – М.: Рус. яз., 1992.
43. *Сусов И. П.* Лингвистическая прагматика / И. П. Сусов. – Винница: Нова Книга, 2009. – 272 с.
44. *Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е.* Методы анализа текста и дискурса / С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, Е. Веттер; пер. с нем. – Харьков: Гуманитарный центр, 2017. – 356 с.
45. *Тодоров Цв.* Поэтика / Цв. Тодоров; пер. с фр. А. К. Жолковского // Структурализм: «за» и «против»; сб. ст.; перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков / под редакцией Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37–113.
46. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова: – М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2000.
47. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б. В. Томашевский; вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
48. *Тюпа В. И.* Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы / В. И. Тюпа. – М.: Intrada, 2016. – 145 с.
49. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь, 2001. – 56 с.
50. *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX в. / Х. Уайт; пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновой. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 528 с.
51. Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 855. Текст – культура – семиотика нарратива. Труды по знаковым системам. Т. XXIII. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1989. – 156 с.



52. Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 882. Культура. Текст. Нарратив. Труды по знаковым системам. Т. XXIV. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1992. – 164 с.
53. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – СПб.: А-сад, 1994. – 406 с.
54. Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
55. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 383 с.
56. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
57. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон; пер. с англ. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст.; перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков; под редакцией Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
58. A Companion to Narrative Theory / edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. – Oxford: Blackwell Publishing, 2005. – 571 p.
59. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative / M. Bal. – Second ed. – Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1997. – 254 p.
60. Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick. – Second ed. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 280 p.
61. Bennett J. Events and Their Names / J. Bennett. – Oxford: Clarendon Press, 1988. – 243 p.
62. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction / W. C. Booth. – Second ed. – Chicago: University of Chicago Press, 1983. – 552 p.
63. Branigan E. Narrative Comprehension and Film / E. Branigan. – London; New York: Routledge, 1992. – 325 p.

64. *Carr D.* Time, Narrative and History / D. Carr. – Bloomington: Indiana University Press, 1991. – 189 p.
65. *Carroll N.* Narrative Closure / N. Carroll // Philosophical Studies. – 2007. – V. 135. – P. 1–15.
66. *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1978. – 277 p.
67. *Culler J.* The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction / J. Culler. – London: Routledge and Kegan Paul; Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. – 242 p.
68. *Dray W.* Laws and Explanation in History / W. Dray. – London: Oxford University Press, 1957. – 174 p.
69. *Fludernik M.* An Introduction to Narratology / M. Fludernik; translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. – London; New York: Routledge, 2009. – 190 p.
70. *Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays / N. Frye. – Princeton: Princeton University Press, 1957. – 383 p.
71. *Galton A.* The Logic of Aspect: An Axiomatic Approach / A. Galton. – Oxford: Clarendon Press, 1984. – 160 p.
72. *Gill K.* On the Metaphysical Distinction between Processes and Events / K. Gill // Thought, Language and Ontology. Essays in Memory of Hector-Neri Castañeda; ed. by F. Orilia and W. J. Rapaport. Philosophical Studies Series. – Vol. 76. – Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1998. – P. 135–152.
73. *Goodman N.* The Structure of Appearance / N. Goodman. – Third ed. With an introd. by Geoffrey Hellman. – Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1977. – 294 p.
74. *Hennig B.* Occurrents // Applied ontology: an introduction / B. Hennig; ed. by Katherine Munn, Barry Smith. – Frankfurt: Ontos Verlag, 2008. – P. 255–284.
75. *Herman D.* Basic Elements of Narrative / D. Herman. – Chichester, U. K.; Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2009. – 249 p.

76. *Herman D. Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* / D. Herman. – Lincoln, Neb: University of Nebraska Press, 2002. – 477 p.
77. *Identity and Story: Creating Self in Narrative* / ed. by D. P. McAdams, R. Josselson and A. Lieblich. – Washington, DC: American Psychological Association, 2006. – 284 p.
78. *Jenkins K. Re-thinking History* / K. Jenkins; with a new preface and conversation with the author by Alun Munslow. – London; New York: Routledge Classics, 2003. – 99 p.
79. *Kenny A. Action, Emotion, and Will* / A. Kenny. – Second ed. – London; New York: Routledge, 2003. – 174 p.
80. *Klauk T., Köppe T., Weskott T. Empirical Correlates of Narrative Closure* / T. Klauk, T. Köppe, T. Weskott // *Diegesis*. – 2016. – V. 5, H. 1. – P. 26–42.
81. *Lombard L. B. Events: a Metaphysical Study* / L. B. Lombard. – London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1986. – 272 p.
82. *Mink L. O. Historical Understanding* / L. O. Mink; edited by Brian Fay, Eugene O. Golob, and Richard T. Vann. – Ithaca: Cornell University Press, 1987. – 294 p.
83. *Mourelatos A. P. D. Events, Processes, and States* / A. P. D. Mourelatos // *Linguistics and Philosophy*. – 1978. – Vol. 2. – № 3. – P. 415–434.
84. *Munslow A. Deconstructing History* / A. Munslow. – London; New York: Routledge, 1997. – 226 p.
85. *Newton A. Z. Narrative Ethics* / A. Z. Newton. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995. – 335 p.
86. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* / A.S. Hornby; edited by Sally Wehmeier; phonetics editor Michael Ashby. Oxford, 2000. – 1541 p.
87. *Oxford English Reference Dictionary* / ed. by Judy Pearsall and Bill Trumble. – Second edition, revised. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – 1766 p.

88. *Parsons T.* Events in the Semantics of English: A Study of Subatomic Semantics / T. Parsons. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. – 334 p.
89. *Phelan J.* Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative / J. Phelan. – Columbus: The Ohio State University Press, 2007. – 249 p.
90. *Polkinghorne D.* Narrative Knowing and the Human Sciences / D. Polkinghorne. – Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1988. – 232 p.
91. *Prince G.* Narratology. The Form and Functioning of Narrative / G. Prince. – Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers, 1982. – 184 p.
92. *Rimmon-Kenan S.* Narrative Fiction: Contemporary Poetics / S. Rimmon-Kenan. – London; New York: Methuen. 1983. – 173 p.
93. *Ryan M.-L.* Toward a Definition of Narrative // The Cambridge companion to narrative / ed. D. Herman. – Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 22–35.
94. *Scholes R., Phelan J., Kellogg R.* The Nature of Narrative / R. Scholes, J. Phelan, R. Kellogg. – Fortieth anniversary ed., rev. and expanded. – Oxford: Oxford University Press, 2006; New York. – 388 p.
95. *Searle J. R.* The Logical Status of Fictional Discourse / J. R. Searle // New Literary History. – 1975. – Vol. 6. – P. 319–332.
96. *Smith C.* The Parameter of Aspect / C. Smith. – Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991. – 470 p.
97. *Taylor B.* Modes of Occurrence: Verbs, Adverbs and Events / B. Taylor. – Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1985. – 132 p.
98. *Todorov Tz.* Categories of the Literary Narrative / Tz. Todorov; trans. by Ann Goodman // Film Reader 2. – Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1977. – P. 19-37.
99. *Vendler Z.* Linguistics in Philosophy / Z. Vendler. – Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967. – 203 p.

*Научное издание*

**Евгений Сергеевич Маслов**

**ЧТО ТАКОЕ НАРРАТИВ**

Редактор

***Н.И. Андропова***

Компьютерная верстка

***Н.И. Андроновой***

Дизайн обложки

***П.С. Котляр***

Подписано в печать 17.03.2020

Бумага офсетная. Печать цифровая.

Формат 60x84 1/16 Гарнитура «Times New Roman»

Усл. печ. л. 6,74 Уч.-изд. л. 4,58

Тираж 100 экз. Заказ

Отпечатано в типографии

Издательства Казанского университета

420008, г. Казань, ул. Профессора Нужина, 1/37

тел. (843) 233-73-59, 233-73-28

В книге анализируются ключевые аспекты нарратива: время, событийность, целостность, конфликт, субъектность, а также место нарратива среди других видов речевых актов. Анализ проводится с опорой на различные определения термина «нарратив» и широкий спектр филологических и философских концепций нарратива.



### **Евгений Сергеевич Маслов**

Кандидат философских наук, доцент кафедры общей философии Института социально-философских наук и массовых коммуникаций Казанского федерального университета. Область научных интересов: философия нарратива, нарратология.