

## СОБЫТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ НАРРАТИВ

*Статья посвящена исследованию события — одного из центральных понятий теории художественного нарратива. Автор рассматривает различные взгляды на событие, останавливается на особенностях концептуализации события в художественном тексте и приходит к выводу, что событие представляет собой ключевое звено при анализе художественного нарратива: во-первых, в событии совмещаются субъектный и внесубъектный уровни повествования; во-вторых, в нем содержится интерпретационная программа, благодаря которой оказывается возможной интеракция между адресатом и адресантом художественного текста*

Событие является одним из центральных понятий современной нарратологии, в область научного поиска которой входит обширный социокультурный ареал «сюжетно-повествовательных высказываний (дискурсов), соотносимых с некоторой фабулой»<sup>1</sup>. Художественный нарратив представляет собой важнейший сегмент этого ареала. Общая теория события находится в стадии разработки, а существующие подходы к его научному анализу сводятся к следующему.

### **1. Событие как мотив**

Событие рассматривается как минимальная нарративная единица, первоэлемент сюжета<sup>2</sup>. Такое понимание события восходит прежде всего к представлениям о «мотиве» в школе «рус-

ского формализма». Так, Б. В. Томашевский определяет мотив как «мельчайшую повествовательную единицу», «неразлагаемую часть», «тему неразложимой части произведения»<sup>3</sup>. В качестве события как элементарной единицы сюжета рассматриваются всякие изменения состояний — намеренные (действия персонажей) или ненамеренные (явления и процессы), а также сами состояния и свойства. Действия персонажей, явления и процессы являются динамическими мотивами, состояния и свойства — статическими.

События интегрируются в сюжет на основе отношений детерминации, которые продиктованы либо логикой художественного мира (эмпирические критерии), либо логикой повествования (ху-

дожественные критерии). В первом случае связь между событиями мотивирована причинно-следственными отношениями или «предопределением» (как, например, в волшебных историях). Во втором — связь между событиями задается композицией, например, повествовательной перспективой и способом повествования. При этом отбор событий и их связь различны в условиях гетеро- и гомодиегетического повествования<sup>4</sup>.

Вопрос о детерминированности событий в нарративном тексте решается по-разному. Так, *Б. В. Томашевский* считает, что в художественном повествовательном тексте действуют принципы экономии и целесообразности, поэтому все элементы текста так или иначе мотивированы, так или иначе влияют на развитие фабулы<sup>5</sup>. *Р. Барт*, напротив, говорит о неизбежных для любого текста «незначимых» элементах, «ненужных» деталях или даже фрагментах, не влияющих на развитие действия<sup>6</sup>.

Представляется все же, что за всеми из названных типов детерминаций, а также за «ненужными» элементами текста стоит авторская интенция, даже если эта интенция глубоко скрыта в текстовой структуре и каждый из формально-содержательных элементов текста детерминирован *функционально*<sup>7</sup>.

## 2. Событие как сюжет

Событие отождествляется с самим сюжетом как глобальной структурой повествовательного текста. Такой подход был обоснован *Ю. М. Лотманом* в следующем тезисе: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля <...> событие может реализовываться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий — сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой одно событие, в

том или ином реальном тексте может быть развернуто в сюжет» [курсив оригинала. — *В. А.*]<sup>8</sup>.

По *Ю. М. Лотману*, структура события должна включать три необходимых элемента:

1) *некое пространство (топос)*, определяющее расстановку персонажей в художественном мире и вследствие этого являющееся средством выражения других, непространственных, отношений текста;

2) *семантическую границу*, которая делит топос художественного текста на комплементарные подпространства и нарушение которой рассматривается как отклонение от узаконенного и потому привычного, ожидаемого положения дел;

3) *подвижного персонажа*, который совершает действие, направленное на пересечение этой семантической границы.

*Ю. М. Лотман* делит все тексты на «сюжетные» и «бессюжетные». Первые два из трех названных элементов содержат как «бессюжетные», так и «сюжетные» тексты: любой текст создает определенным образом структурированное пространство, даже календарь, телефонная книга или лирическое бессюжетное стихотворение<sup>9</sup>. Сюжетность возникает лишь при наличии третьего элемента, а именно: «персонажа-действителя», нарушающего запрет на пересечение установленной семантической границы.

В рассмотренных выше взглядах на событие, представляющих его либо как первоэлемент сюжета, либо как сам сюжет, не затрагивается вопрос о языковой репрезентации события в тексте. В то же время, на наш взгляд, из них логически следует, что пределом события как элементарной, далее не делимой нарративной единицы является предложение, а пределом события как сюжета — текст.

### 3. Событие как концепт культуры и его отражение в художественном нарративе

В последние годы в нарратологии появились теории события, основывающиеся на данных и методах когнитивной лингвистики и с той или иной степенью полноты отражающие процессы концептуализации события в повествовательном тексте. Отправной точкой анализа в них служит представление о событии как *изменении*, которое претерпевает субъект в результате неких действий.

Однако, как известно, в любом художественном произведении присутствует огромное количество тривиальных изменений, поэтому не всякий «контраст между двумя последовательными во времени состояниями одного и того же субъекта»<sup>10</sup> следует считать событием, а лишь тот, который обладает рядом признаков и соответственно представлен в тексте сегментами, с одной стороны, не обязательно совпадающими с текстом, с другой, не обязательно ограниченными предложением.

Безусловно, признаки, конституирующие событие в обыденной речи и в художественном повествовательном тексте, различны. Тем не менее, имеет смысл проанализировать соотношение между концептуализацией события в обыденном языке и в художественном повествовательном тексте.

Событие как таковое приписывается действительности, то есть мыслится как *онтологическая категория*. Этим оно отличается от факта, являющегося суждением о действительности и, стало быть, относящегося к *эпистемическому (пропозитивному) регистру*<sup>11</sup>.

Событие в художественном повествовательном тексте также происходит в действительности, но действительность эта порождается в процессе фикционального повествования и существует

только в рамках текста. Стало быть, событие как компонент художественного мира, так же как и сам этот мир, характеризуется экстенциональной неопределенностью. Порождение события в художественном повествовательном тексте описывается с помощью моделей нарративного конституирования, отличающихся в разных нарратологических системах по количеству уровней:

1) два уровня у *русских формалистов* (фабула / сюжет)<sup>12</sup> и у *французских структуралистов* (история / дискурс)<sup>13</sup>;

2) три уровня у *Ж. Женетта* (история / повествование / наррация)<sup>14</sup> и у *К. Штирле* (события / история / текст истории)<sup>15</sup>;

3) четыре уровня у *В. Шмида* (события / история / наррация / презентация наррации)<sup>16</sup>.

Событие, разворачивающееся в процессе повествования в кодах языка, проецируется на некий фикциональный материал, то есть на уровень фабулы / истории <1>, истории / событий <2> и событий <3>. Важно подчеркнуть, что этот фикциональный материал не является эстетически индифферентным. Он является, по замечанию *У. Эко*, результатом «космологической» деятельности художника: «...для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и придумав в деталях. <...> Слова придут сами собой. Res tene, verba sequentur. В противоположность тому, что, видимо, происходит в поэзии: verba tene, res sequentur»<sup>17</sup>.

*М. Я. Дымарский*, следуя традициям «русского формализма», предлагает различать фабульные и сюжетные события. Фабульное событие — это одно из последовательных существенных изменений исходной ситуации, которое, во-первых, имеет отношение к человеческой жизни, во-вторых, влияет на даль-

---

нейшее развитие фабулы и призвано выполнить определенную функцию. Сюжетные события представляют собой переработку фабулы в результате композиции, которая перестраивает ее, меняя хронологический порядок элементов событий. Фабульные и сюжетные события несимметричны, так как одно фабульное событие может быть представлено в тексте рядом сюжетных, а сюжетное событие может не являться одновременно и фабульным, что следует из функциональности всех элементов художественного текста. «В качестве сюжетного события может выступать не только видимое и существенное изменение положения дел, связанное с действиями некоторых деятелей, но и обнаружение персонажем или предъявление читателю любого факта, детали, вплоть до упоминания о газовом платье, висящем на спинке стула, или описания обстановки в доме персонажа, особенно если это такой персонаж, как, скажем, Собакевич. <...> Все дело в значимости, придаваемой данному элементу содержания персонажем или автором»<sup>18</sup>. Причем сюжетным событием становится и значимый «нуль действия»<sup>19</sup>.

Однако, на наш взгляд, двухуровневая модель события в нарративном тексте представляется незавершенной, так как не учитывает уровня языковой репрезентации сюжетного события. Если фабульному событию, которое рассматривается как «эстетически релевантный результат художественного *изобретения*»<sup>20</sup>, на сюжетном уровне соответствует *сюжетное событие*, то последнее на уровне презентации наррации представлено одним или несколькими отрезками текста, имеющими маркированные границы и именуемые нами в дальнейшем, вслед за В. З. Демьянковым, *текстовым событием*<sup>21</sup>.

В реальной жизни далеко не все, что происходит (случается), становится событием. Последнее, в отличие от явления или процесса, всегда «локализовано в некоторой человеческой (единоличной или общественной) сфере, определяющей ту систему отношений, в которую оно входит; оно происходит в некоторое время и имеет место в некотором реальном пространстве»<sup>22</sup>. Событие, таким образом, связано с субъектом. Этим субъектом является не только участник события, но и его наблюдатель или интерпретатор.

Как в реальной жизни, так и в художественном тексте, для каждого из субъектов события, будь то его участник, наблюдатель или интерпретатор, речь идет о «своем» событии. События множатся в зависимости от числа его участников и свидетелей (интерпретаторов), для которых одно и то же происшествие может выполнять разную функцию и может иметь разную значимость. Одно референтное событие может быть по-разному описано и интерпретировано в зависимости от точки зрения: «если говорят, что два события происходят одновременно в одном и том же месте», имеют в виду «одно референтное событие, рассматриваемое с разных точек зрения (так же, как, принимая незнакомый объект то за слона, то за верблюда, то одновременно и за слона, и за верблюда и только потом, разглядев, что перед нами облако пара, мы имеем дело с одним референтным объектом, но с разными его интерпретациями в виде денотатов)»<sup>23</sup>.

Способность событий к умножению находит отражение и в литературном повествовательном тексте. Так, на сюжетно-композиционном уровне одному фабульному событию могут соответствовать одно, два и более сюжетных. На уровне текстовой репрезентации каждое

сюжетное событие может быть представлено одним или несколькими текстовыми.

Так, в финале повести Петера Хандке *Die Stunde der wahren Empfindung* два текстовых события, соотносимых с двумя сюжетными событиями и квазиреферентных одному фабульному событию, следуют непосредственно друг за другом:

(1) **Ein wenig lustlos, fast mißmutig**, daß er jetzt jemand kennenlernen sollte, näherte sich Keuschning dem Café de la Paix, vor dem **gerade** die dreiteiligen Laternen der Place de l'Opera angingen. Auf der Terasse leuchtete ein Blitzlicht auf. Die Zigarettenfrau stand **da** und wiegte vor den Gästen ihr Tablett. **Jemand anderm**, der sich näherte, wurde schon zugewunken<sup>24</sup>.

(2) An einem lauen Sommerabend überquerte **ein Mann** die Place de l'Opera in Paris. Er hatte beide Hände seitlich in die Hosentaschen seines sichtlich noch neuen Anzugs gesteckt und ging zielbewußt auf das Café de la Paix zu. Der Anzug war hellblau; dazu trug **der Mann** weiße Socken und gelbe Schuhe, und eine locker gebundene Krawatte schwang im schnellen Gehen hin und her...<sup>25</sup>.

Если во фрагменте (1) повествование включает точку зрения персонажа, ее пространственно-временной, психологический, идеологический (оценочный) и фразеологический планы<sup>26</sup>, то во фрагменте (2) перспективация повествования резко меняется. Главный герой предстает как бы увиденным сторонним наблюдателем. Немалую роль в таком переключении с одной перспективы на другую играют антропоним *Mann*, неопределенный артикль, реализующий в этом контексте функцию первого упоминания, и определенный артикль, обозначающий впоследствии уже названный объект. Нарочитая детализация описания одежды Койшнинга (*Anzug*,

*Socken, Schuhe, Krawatte*) подчеркивает объективность голоса гетеродиегетического аукториального нарратора.

Итак, удвоение фабульного события происходит в результате включения его в повествовательные дискурсы двух разных повествовательно-речевых инстанций. В каждом из приведенных выше текстовых событий соответственно реализуются почти все планы проявления точки зрения одной из субъектно-речевых инстанций: актора [фрагмент (1)] и нарратора [фрагмент (2)].

Однако удвоение фабульного события на сюжетном уровне может реализовываться на дискурсивном уровне и в одном текстовом событии в случае интерференции систем точек зрения разных повествовательно-речевых инстанций (например, нарратора и актора), как это происходит в следующем фрагменте из повести Патрика Зюскинда *Die Taube*:

(3) Wie eine Sphinx — **so fand Jonatan (denn er hatte einmal in einem seiner Bücher über Sphinx gelesen)**, — wie eine Sphinx war der Wachtmann. Er wirkte nicht durch eine Aktion, sondern durch die bloße körperliche Präsenz. Sie, und nur sie allein, stellte er dem potentiellen Räuber entgegen. «An mir mußt du vorbei», sagt die Sphinx dem Grabschänder, «ich kann dich nicht hindern, aber vorbei an mir mußt du; und wenn du es wagst, dann wird die Rache der Götter und der Manen des Pharao über dich kommen!» Und der Wachtmann: «An mir mußt du vorbei, ich kann nicht hindern, aber wenn du es wagst, so mußt du mich niederschließen, und die Rache der Gerichte wird über dich kommen in Gestalt einer Verurteilung wegen Mordes!»<sup>27</sup>.

Здесь дискурс повествующей инстанции (гетеродиегетического повествователя аукториального типа) передает содержание сознания главного героя: в повествовании доминирует его про-

---

странственно-временная, идеологическая (оценочная) и психологическая точки зрения. Иными словами, здесь повествователь осуществляет интроспекцию в сознание персонажа, переходя на его позицию. Такой способ ведения повествования, как известно, называется несобственно-прямым. Однако присутствие в нем всезнающего ироничного нарратора, очень близкого к автору, очевидно. Оно проявляет себя, во-первых, в паретентическом включении, указывающем на источник знания героем легенды о сфинксе. Во-вторых, позиция автора усматривается и в неуместном (с точки зрения автора) сравнении охранника и сфинкса, которое (с точки зрения главного героя) подчеркивает значительность его социального положения. Пафос героя проявляет себя в эмотивной фразеологии, насыщающей дискурс нарратора и в силу несопоставимости сравниваемых величин выдающей авторскую иронию:

(4) Und dennoch waren sie einander gleich, wie Jonatan fand, die Sphinx und der Wachtmann, denn ihrer beider Macht war nicht instrumentell, sie war symbolisch. Und allein im Bewußtsein **dieser symbolischen Macht**, die seinen ganzen **Stolz** und seine **Selbstachtung** ausmachte, die ihm **Kraft** und **Ausdauer** verlieh, **die ihn besser feite als Aufmerksamkeit, Waffe oder Panzerglas**, stand Jonatan Noel auf den Marmorstufen vor der Bank und hielt Wacht seit nunmehr dreißig Jahren, **ohne Angst, ohne Selbstzweifel, ohne das geringste Gefühl von Unzufriedenheit und ohne muffigen Gesichtsausdruck...**<sup>28</sup>

Итак, событийный аспект художественного повествовательного текста характеризуется многоступенчатостью: фабульное событие — сюжетное событие — текстовое событие. Текстовое событие является репрезентантом сюжет-

ного, которое, в свою очередь, связано квазиреферентными отношениями с фабульным. Уже на стадии сюжетного (до-текстового) конституирования события осуществляется его перспективация, то есть соотнесение с субъектной сферой либо нарратора, либо акторов. На уровне текстового события отдельные субъектные перспективы либо существуют параллельно (речь нарратора, речь акторов), либо взаимодействуют друг с другом (косвенная и несобственно-прямая речь). А это значит, что вне перспективации нет событийности.

Как справедливо указывает В. З. Демьянков, смещение точки зрения служит сигналом границ текстового события<sup>29</sup>. Необходимо отслеживать изменения в движении точки зрения того или иного субъекта дискурсии, происходящие на разных ее уровнях, учитывая случаи как интерференции [разнонаправленное движение: примеры (3) и (4)] точек зрения повествовательно-речевых субъектов, так и их нейтрализации [однонаправленное движение: пример (1)] на том или ином уровне<sup>30</sup>.

Наряду со смещением точки зрения индикатором границы текстового события может служить и объект повествования, на котором повествовательно-речевой субъект в определенный момент фокусирует внимание. Роль этого критерия возрастает в условиях повествования, в котором доминирует одна точка зрения.

В качестве примера может служить автобиографическое повествование. Хотя, строго говоря, и в этом случае нет тотального господства одного единственного взгляда на повествуемый мир, поскольку в силу своей природы мнемоническое повествование флуктуирует между точками зрения «Я» повествующего (*das erzählende «Ich»*) и «Я» повествуемого (*das erzählte «Ich»*), разли-

чающимися объемом знания и дистанцией по отношению к изображаемому миру (находимость вне или внутри). Правда, переход от «Я» повествующего к «Я» повествуемому чаще всего происходит незаметно. Поскольку и для обозначения «Я» повествующего и «Я» повествуемого, как правило, используется одно местоимение, а именно: местоимение 1-го лица, — можно говорить о совпадении участника события и его интерпретатора, которых в определенные моменты повествования не всегда легко разграничить. В этом случае способом делимитации текстового события будет не субъект, а объект восприятия или интерпретации, находящийся в фокусе внимания повествующей инстанции.

Примером может послужить одно из центральных событий автобиографической повести Р. Ключер *«weiter leben»* — счастливое спасение героини от отправки в газовую камеру. Левый контекст события составляют рассуждениями рассказчицы («Я» повествующего), пытающейся осмыслить обстоятельства своего спасения. Повествование о самом событии начинается с фокусирования внимания на участниках события: офицере СС, проводящем «селекцию», и его помощнице — молодой узнице концлагеря, составляющей списки вновь прибывших узников. Причем в начале повествования о событии внимание повествователя сосредоточено на женщине, о чем свидетельствует использование связанных с ней антропонимов в позиции ремы:

(5) Neben dem amtierenden SS-Mann, der sitzend, locker und gut gelaunt, gelegentlich eines der nackten jungen Mädchen Turnübungen vorführen ließ, vermutlich um der langweiligen Beschäftigung etwas Vergnügen abzugewinnen, **stand die Schreiberin, ein Häftling**<sup>31</sup>.

В середине эпизода в фокус внимания повествующей инстанции попадает офицер, принимающий решение (*der Herr über Leben und Tod*), затем — вновь его помощница, которая, собственно, подталкивает офицера к шагу, спасшему жизнь героини:

(6) Da war eine, die arbeitete für diese Verwaltung und strengte sich an für mich, ohne mich überhaupt zu kennen. Dem Mann war sie vielleicht ein wenig weniger gleichgültig als ich es ihm war, und er gab nach. Sie schrieb meine Nummer auf, ich hatte eine Lebensverlängerung gewonnen<sup>32</sup>.

Далее следуют анализ этого события и выводы рассказчицы («Я» повествующего) о роли случая и человеческого фактора в своем счастливом спасении.

Таким образом, границы текстового события определяются выдвиганием в фокус повествования определенного персонажа. По ходу повествования наблюдается взаимодействие «Я» повествуемого и «Я» повествующего, которое обнаруживает себя в комментариях, объясняющих поступки участников события (выделено подчеркиванием). Текстовое событие граничит с текстовыми сегментами, в которых доминирует точка зрения «Я» повествующего и которые по своей семантике и функциям представляют собой композиционно-речевую форму «рассуждение».

Итак, смещение точки зрения (фактор субъекта) и фокуса внимания (фактор адресата) могут служить основой определения границ текстового события.

В силу абсолютного антропоцентризма художественного текста все его элементы имеют отношение к субъекту (акторам и нарратору), а сам текст представляет собой воплощенную творческую энергию своего создателя, направленную на «внезапного третьего» (выражение М. М. Бахтина) — своего потенциального читателя. Иными сло-

---

вами, любое действие, явление, процесс и т. п. обладают в художественном повествовательном тексте потенциальной событийностью. Поэтому необходимо определить дополнительные релевантные признаки, концептуализирующие событие в художественном нарративном тексте.

Так, В. Шмид относит к облигаторным условиям событийности **реальность** (имея в виду фикциональную реальность) и **результативность** изменения, полагая, что просто желать изменений или представлять их, видеть во сне или в галлюцинациях недостаточно. Причем изменение, образующее событие, должно быть реализовано до конца наррации<sup>33</sup>.

Однако, как уже говорилось выше, в силу интенциональности художественного текста и связанной с ней функциональности (мотивированности) его элементов событием в художественном мире может стать не только состоявшееся изменение, но и желание изменения, мечта об изменении, видение, сон, галлюцинации, аннулированное или несостоявшееся изменение. Так, например, центральным событием в уже упоминавшейся повести Петера Хантке *Die Stunde der wahren Empfindung* является сон главного героя, в котором он совершает убийство:

(7) In einer solchen Nacht Ende Juli hatte Gregor Keuschning einen langen **Traum**, der damit anfang, dass er jemanden getötet hatte.

Auf einmal gehörte er nicht mehr dazu. Er versuchte sich zu verändern, so wie ein Stellungssuchender »sich verändern will« doch um nicht entdeckt zu werden, mußte er genau so weiterleben wie bisher und vor allem so bleiben wie er war...

<...>... der **Traum** war so unerträglich, daß er **aufwachte**. Aber wach sein war gleich unmöglich wie schlafen, — nur lächerlicher, langweiliger: als hätte er schon

seine Strafe angetreten. Es war etwas passiert, das er nicht rückgängig machen konnte<sup>34</sup>.

После пробуждения мироощущение героя и его жизнь кардинальным образом меняются: отныне он вынужден притворяться прежним, хотя таким уже не является, что обрекает его на безуспешные попытки испытать чувства (*wahre Empfindungen*), которые им были утрачены. Описание переживания события (немотивированного жестокого убийства старой женщины, ощущения ужаса от содеянного, стыда перед близкими, осознания необходимости продолжать жить так, как если бы ничего не произошло) во сне и после тяжелого пробуждения, завершается предложением, которое, в отличие от предшествующего событийного контекста, носит пропозитивный (фактовый) характер: герой осознает, что его жизнь изменилась [выделено подчеркиванием. — В. А.]. Таким образом, не только акт сновидения, но и то, что произошло во сне, становится центральным событием повествования.

Безусловными признаками событийности следует считать признаки **релевантности** и **консеквентности**<sup>35</sup>, то есть, чтобы стать событием, некое изменение должно быть значимо для человека: «Это — веха, а иногда и поворотный пункт на жизненном пути. Это — зарубка на шкале жизненных уровней, отмечающая высоту взлета или глубину падения. Событие нельзя не заметить»<sup>36</sup>.

В художественном тексте статус события может приобрести любой сюжетный ход. Так, в уже цитированной повести Патрика Зюскинда *Die Taube* богатое событиями прошлое героя (потеря родителей в годы войны, бегство из родного города, нелегальная жизнь на ферме, служба в армии, участие в индокитайской кампании, возвращение и последовавшая за ним неудачная женить-



ба) предстает в виде хроники его «серого прошлого» (*die graue Vorzeit seiner Kindheits und Jugendjahre*), лаконично и бесстрастно изложенной повествователем в экспозиции. В хронике события прошлого приобретают статус фактов, сфера которых — не реальность (пусть даже фикциональная), а знание о ней. Эти факты излагаются всеведущей (и потому надежной)<sup>37</sup> повествовательной инстанцией (гетеродиегетическим повествователем аукториального типа) и рассматриваются в рамках данного художественного мира как истинные. Они призваны объяснить страх героя перед какими-то ни было событиями, могущими изменить его жизнь, и мотивировать его стремление превратить свою крохотную мансарду в неприступную крепость:

(8)... er [Jonathan Noel. — *B. A.*] mochte Ereignisse nicht, und er haßte geradezu jene, die das innere Gleichgewicht erschütterten und die äußere Lebensordnung durcheinanderbrachten<sup>38</sup>.

Центральным событием повести становится внезапное появление в мансарде героя птицы, которое воспринимается им как вторжение внешнего мира в его замкнутую и стабильную жизнь.

Большинство исследователей относят **непредсказуемость**, или **низкую степень вероятности**, к облигаторным признакам событийности<sup>39</sup>. *Н. Д. Арутюнова*, характеризуя концепт события, пишет, что событие (в отличие от действий и поступков) происходит «спонтанно, как независимое или не полностью зависящее от воли человека, который может ожидать или даже планировать то или другое событие, далеко не всегда в состоянии обеспечить его наступление или предотвратить нежелательное событие»<sup>40</sup>.

Однако в нашем случае событие (появление перед дверью птицы), наступления которого никак не ожидает персонаж, анонсируется в экспозиции повес-

ти. Временной пролепис (термин *Ж. Женетта*) содержится в предложениях, обрамляющих экспозицию (хронику «серого прошлого» героя) и потому находящихся в сильных позициях:

(9) **Als ihm die Sache mit der Taube widerfuhr, die seine Existenz von einem Tag zum andern aus den Angeln hob, war Jonatan Noel fünfzig Jahre alt...**<sup>41</sup>.

(10) Das war der Stand der Dinge, **als im August 1984, an einem Freitagmorgen, die Sache mit der Taube geschah**<sup>42</sup>.

Вопреки мнению *Ж. Женетта*, считавшего, что антиципация встречается нечасто в западной нарративной традиции, поскольку с ней плохо согласуется «забота о напряженном читательском ожидании»<sup>43</sup>, использование этой «нарративной фигуры» (термин *Ж. Женетта*) в повести придает ожиданию напряженность, поскольку повествователь не сообщает ни о деталях, ни о последствиях заявленного события. Кроме того, временной пролепис соответствует избранной автором повествовательной стратегии, предполагающей внутреннее и внешнее всезнание аукториального гетеродиегетического повествователя. Таким образом, непредсказуемость как критерий событийности для художественного нарратива нуждается в уточнении в связи с возможностью антиципации события в тексте художественного произведения. Однако этот критерий можно принять в отношении актора и нарратора определенного типа (например, гомодиегетического повествователя акториального типа).

Фактовый регистр повествования представляет историю «заглазно» как уже состоявшуюся, для событийного же регистра вполне естественным является «приглазное» (кинематографическое) изображение<sup>44</sup>. И если в экспозиции повести Патрика Зюскинда почти всецело господствует нарратор, допускающий лишь

---

эпизодическое подключение акторской точки зрения, то при изложении центрального события осуществляется нулевая фокализация, когда повествователь говорит только о том, что видит персонаж:

(11) Fast hätte er den Fuß schon über die Schwelle gesetzt gehabt, er hatte den Fuß schon gehoben, den linken, sein Bein war schon im Schritt begriffen — **als er sie sah**. Sie saß vor seiner Tür, keine zwanzig Zentimeter von der Schwelle entfernt, im blassen Widerschein des Morgenlichts, das durch das Fenster kam. Sie hockte **mit roten, kralligen Füßen** auf den ochenblutroten Fliesen des Ganges, **in bleigrauem, glattem Gefieder**: die Taube<sup>45</sup>.

Наличие в повествовании глагола зрительного восприятия переключает повествование на сенсорный модус, который характеризует событие, в то время как факт предполагает ментальный модус<sup>46</sup>. Описание птицы изобилует деталями, выраженными качественными прилагательными при именах существительных, обозначающих части ее тела (*Füße, Gefieder, Kopf*), и именами существительными со значением качества. Ключевое место в описании отводится левому глазу. Гнетущее, сюрреалистическое впечатление, которое этот невидящий глаз (*ein Auge ohne Blick*) производит на персонажа, достигается концентрированным использованием эпитетов: *dieses Auge, eine kleine, kreisrunde Scheibe, braun mit schwarzem Mittelpunkt, wie ein aufgenähter Knopf am Kopfgefieder, wimpernlos, brauenlos, ganz nackt, ganz schamlos nach außen gewendet und ungeheuer offen, weder offen noch verschlagen, leblos wie die Linse einer Kamera, kein Glanz, kein Schimmer, nicht ein Funken von Lebendigem, ein Auge ohne Blick*.

Очевидно, что точка зрения нарратора реализуется здесь только во фразеологическом плане (он повествует о событии), но восприятие и впечатление

(оценка) принадлежат актору (он переживает событие). Интересно, что благодаря выстроенной таким образом перспективе именно описание (не повествование!) приобретает здесь статус события и для читателя.

Как видим, текстовое событие, чтобы стать таковым, должно быть особым образом выделено (маркировано) в повествовании так, чтобы реципиент текста мог его распознать как событие. Чтобы стать событием, некое изменение должно быть «смыслообразным», в нем должен присутствовать «личный фактор смыслообразующего свидетельства (,причастной внеаходимости' по *М. М. Бахтину*)», проявляющий себя в признаке **интелигибельности**, без которого, по мнению *В. И. Тюны*, не может состояться событие<sup>47</sup>. Исследователь определяет событие как «актуальное *со-бытие*» трех факторов, к которым относит, во-первых, «актантный фактор действия», во-вторых, «пассиентный фактор покоя (или противодействия)» и уже названный «личный фактор смыслообразующего свидетельства»<sup>48</sup>. «Актантным фактором действия» *В. И. Тюна* называет персонажей, природную стихию или сверхъестественные силы, которые вторгаются в узаконенный порядок и нарушают его. «Пассиентный фактор покоя (или противодействия)» — это то положение дел или те персонажи, которые претерпевают изменения. Актантный и пассиентный факторы взаимно дополняют друг друга. Вводимый исследователем «личный фактор смыслообразующего свидетельства» мы понимаем как реализованную в тексте интерпретационную стратегию, позволяющую читателю воспринимать соответствующий эпизод как событие. Как нам кажется, фактор «смыслообразности» составляет самую суть событийности, которая может

---

быть реализована только на так называемом «абстрактно-коммуникативном уровне» — уровне взаимодействия абстрактного автора и абстрактного читателя.

В приведенном определении акцент делается на особой структурированности события, а именно: на его *гетерогенности*<sup>49</sup>. В рассматриваемом примере из повести Патрика Зюскинда *Die Taube* присутствует «со-бытие» всех трех факторов. Актантным фактором действия является здесь неожиданное (для персонажа) появление птицы в его мансарде. Герой, отвергающий даже мысль о возможности изменений в своей жизни, представляет здесь пассивный фактор противодействия. И, наконец, определенная система лингвостилистических средств (а именно: средств, обеспечивающих нулевую фокализацию при описании птицы), маркирует этот текстовый фрагмент как смыслообразующее свидетельство о происшествии.

Событие осознается как таковое лишь в сопоставлении с той системой отношений, которая имела место до его наступления, и той, что наступила после него. Само по себе событие не несет информации о тех изменениях, к которым оно ведет. Поэтому при рассмотрении события следует учитывать как его предысторию, так и его постисторию. В. Я. Шабес считает триаду «пресобытие — эндособытие — постсобытие» когнитивно-семантической универсалией и включает ее в экзоструктуру события, которая «фиксирует разнообразные причинно-следственные, временные, пространственные и другие упорядочения и связи, существующие между данным маркированным эндособытием и его событийным "контекстом" в линейном времени»<sup>50</sup>. Это значит, что структурированным является не только событие, но и его контекст.

В повести Патрика Зюскинда в претекст события (появление птицы) входит описание размеренной жизни главного героя в его маленькой мансарде, ставшей для него после драматических событий детства и юности «островком безопасности в небезопасном мире» (*sichere Insel in der unsicheren Welt*). Посттекст события составляет изображение бегства героя из своей мансарды, переселения в дешевую гостиницу и последовавшей за этим серии ошибок, неудач, срывов, которые подводят протагониста в конце того же дня к решению покончить жизнь самоубийством. Однако на следующее утро герой меняет свое намерение и возвращается домой: он больше ничего не боится. Причиной тому стала разразившаяся ночью гроза — вполне тривиальное явление природы, которое, тем не менее, в границах данного художественного произведения носит отчетливый событийный характер, поскольку порождает новое состояние протагониста. Так посттекст одного события превращается в претекст другого. И опять событийный характер приобретает описание, в данном случае — описание грозы и города в ожидании грозы в тексте аукториального гетеродиегетического нарратора.

В этом описании доминируют глаголы действия (*sich drücken, wetterleuchten, murmeln, sich zusammenballen, sich ausdehnen, wachsen, warten, sich aufladen, zittern, warten, bersten*). В результате возникает сюрреалистический образ живого «свинцового покрывала» (*die bleierne Decke*), распластавшегося над городом и, в конце концов, разразившегося одним мощным взрывом.

Гроза приобретает в тексте функцию актантного фактора, который потенциально несет в себе перемену. Пассивным фактором в структуре события яв-

---

ляется персонаж, в сон которого врывается грохот грозы:

(12) Jonatan schnellte im Bett hoch. Er hatte den Knall nicht mit Bewußtsein gehört, geschweige denn ihn als Donnerschlag erkannt, es war schlimmer: Ihm war in der Sekunde des Erwachens der Knall als schieres Entsetzen in die Glieder gefahren, als Entsetzen, dessen Ursache er nicht kannte, als Todesschreck<sup>51</sup>.

В приведенном фрагменте аукториальный нарратор осуществляет интроспекцию в сознание, точнее, в подсознание своего героя, не переключаясь при этом на его точку зрения: повествователь говорит о переживаниях персонажа больше, чем тот может знать о них сам. Постепенно к повествованию подключается сознание героя, силящегося понять, где он находится:

(13) Das war doch nicht **sein** Zimmer! Das ist nie im Leben **dein** Zimmer! <...> es ist auch nicht das Zimmer im Hause des **Onkels**, es ist das Zimmer im Hause der **Eltern** in Charenton — nein, nicht das Kinderzimmer, der Keller ist es, ja, der Keller, **du** bist im Keller des Hauses der **Eltern**, **du** bist ein Kind, **du** hast nur geträumt, das du erwachsen seist, ein ekelhafter alter Wachtmann in Paris, aber **du** bist ein Kind und sitzt im Keller des Hauses der **Eltern**, und draußen ist Krieg, und **du** bist gefangen, verschüttet, vergessen. Warum kommen sie nicht? Warum retten sie **mich** nicht? Warum ist es so totenstill? Wo sind die anderen Menschen? **Mein Gott**, wo sind denn die anderen Menschen? **Ich** kann doch ohne die anderen Menschen nicht leben!<sup>52</sup>

Несобственно-авторское повествование постепенно переходит в несобственно-прямую речь, а затем — в прямой внутренний монолог персонажа, о чем свидетельствуют как личный дейксис (2-е и 3-е лицо), так и настоящее время глаголов. Герой вновь переживает собы-

тия своего отнюдь не «серого прошлого», которое он так старательно пытался вычеркнуть из памяти. Композиционно этот фрагмент относит читателя к началу повести. Однако если там господствовал фактовый модус «заглазного» изложения, то здесь включается событийный регистр: события прошлого переживаются персонажем как сиюминутные.

В этом переживании заложена «смыслообразность» (по *В. И. Тюне*) повествуемого фрагмента действительности, обращенная к реципиенту текста и маркирующая его как нечто обладающее особой релевантностью для повествуемой истории, то есть как событие. В посттексте этого события речь идет о возвращении Йонатана Ноэля в свою мансарду и, может быть, к новой жизни. Правда, ответ на вопрос, так ли это, и, если так, какой будет эта жизнь, автор оставляет за рамками повествуемой истории, предоставляя читателю сделать собственный вывод из прочитанного.

Подводя итоги сказанному, еще раз отметим, что повествование о событии не существует вне субъекта, повествующего о нем. Определение события так или иначе должно включать признак, связанный с реализуемым в нем фактором субъекта. При этом речь идет не только об участниках события (акторах) и акта повествования (нарраторе), но и о его интерпретаторах (абстрактном авторе и абстрактном читателе). «Событийная полнота» (по *М. М. Бахтину*) текстового события заключается в его двуединой природе, для которой характерны «неслиянность и неразделенность двух событий»<sup>53</sup>: события рассказывания и рассказываемого события.

Итак, текстовое событие — это сегмент (сегменты) текста, содержанием которого (которых) является особым образом структурированный (гетерогенный) эпизод повествования. Нарратор

или актер придает этому эпизоду особое значение (признак релевантности). На фоне предшествующих и последующих эпизодов (событийный контекст) обнаруживается влияние именно этого эпизода на развитие повествуемой истории (признак консеквентности). И, наконец, этот фрагмент прагматически выдвинут

в тексте в особую позицию, благодаря использованию лингвостилистических средств разных уровней, подчеркивающих его «смыслообразность» для процесса художественной коммуникации и его участников — абстрактного автора и абстрактного читателя (признак мотивированности).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Тюна В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 4.
- <sup>2</sup> Martinez M., Scheffel M. Einführung in die Erzähltheorie. München, 2002. S. 108.
- <sup>3</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 181–182.
- <sup>4</sup> Здесь и далее мы следуем типологии Япа Линтвелта, изложенной в книге: *Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse.* Paris, 1981.
- <sup>5</sup> Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 191.
- <sup>6</sup> Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. М., 1994. С. 393.
- <sup>7</sup> Ср.: Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX и XX веков. М., 2001. С. 178.
- <sup>8</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 224.
- <sup>9</sup> Там же. С. 226–227.
- <sup>10</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 15.
- <sup>11</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 494.
- <sup>12</sup> Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 179–190.
- <sup>13</sup> Todorov Tz. Les catégories du récit littéraire // Communications. 1966. № 8. P. 126.
- <sup>14</sup> Женетт Ж. Фигуры III: Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998. С. 66.
- <sup>15</sup> Stierle K. Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte // Geschichte — Ereignis und Erzählung. München, 1973. S. 530–534.
- <sup>16</sup> Шмид В. Указ. соч. С. 158–159.
- <sup>17</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература, 1988. № 10. С. 93.
- <sup>18</sup> Дымарский М. Я. Указ. соч. С. 178–179.
- <sup>19</sup> Там же. С. 181.
- <sup>20</sup> Шмид В. Указ. соч. С. 158.
- <sup>21</sup> Демьянков В. З. «Событие» в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста // ИАНСЛЯ. Т. 42. 1983. №4. С. 321.
- <sup>22</sup> Арутюнова Н. Д. Указ. соч. С. 509.
- <sup>23</sup> Демьянков В. З. Указ. соч. С. 321.
- <sup>24</sup> Handke P. Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt/Main, 1999. S. 167.
- <sup>25</sup> Ebenda.
- <sup>26</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 22–170.
- <sup>27</sup> Süskind P. Die Taube. Zürich, 1990. S. 44.
- <sup>28</sup> Ebenda. S. 45.
- <sup>29</sup> Правда, следует учитывать многоплановость точки зрения. Б. А. Успенский разграничивает четыре ее плана или уровня, соответственно — точку зрения в плане идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии (Успенский Б. А. Указ. соч.). В. Шмид предлагает пятиуровневую модель точки зрения, различая перцептивный, идеологический, пространственный, временной и языковой уровни точки зрения (Шмид В. Указ. соч. С. 121–127).
- <sup>30</sup> Шмид В. Указ. соч. С. 195–239.

- 
- 31 *Klüger R.* Weiter leben. München, 1997. S. 133.  
32 Ebenda. S. 134.  
33 *Шмид В.* Указ. соч. С. 15.  
34 *Handke P.* Op. cit. S. 8.  
35 *Дымарский М. Я.* Указ. соч. С. 176.  
36 *Арутюнова Н. Д.* Указ. соч. С. 509.  
37 *Martinez M., Scheffel M.* Op. cit. S. 96–97.  
38 *Süskind P.* Op. cit. S. 5.  
39 *Шмид В.* Указ. соч. С. 17; *Дымарский М. Я.* Указ. соч. С. 184.  
40 *Арутюнова Н. Д.* Указ. соч. С. 510–511.  
41 *Süskind P.* Op. cit.  
42 Ebenda. S. 13.  
43 *Женетт Ж.* Указ. соч. С. 100.  
44 *Кодзасов С. В.* Из просодических заметок на полях книги Н. Д. Арутюновой // Сокровен-  
ные смыслы / Сборник статей в честь 80-летия Н. Д. Арутюновой. М., 2004. С. 469.  
45 *Süskind P.* Op. cit. S. 14–15.  
46 *Кодзасов С. В.* Указ. соч. С. 469.  
47 *Тюна В. И.* Указ. соч. С. 26.  
48 Там же. С. 25–26.  
49 Там же.  
50 *Шабес В. Я.* Событие и текст. М, 1989. С. 57.  
51 *Süskind P.* Op. cit. S. 93.  
52 Ebenda. S. 94–95.  
53 *Тюна В. И.* Указ. соч. С. 8.

*V. Andreeva*

## EVENT AND FICTIONAL NARRATIVE

*The article is devoted to the research of the event — one of the central concepts in the theory of fictional narrative. The author studies various views on the event, considers the peculiarities of its conceptualization in the fictional text and comes to the conclusion that the event presents the key element in the analysis of the fictional narrative: firstly, the event combines both the subjective and extra-subjective levels of the narration; secondly, it contains the interpretational programme which makes the interaction between the addressee and the author of the fictional text possible.*