

венности сознаний, она принципиально неместима в пределы одного сознания ... и рождается в точке соприкосновения разных сознаний».²⁵

Высказанные соображения позволяют, по-видимому, говорить о том, что развитие нарратологии достигло уже той ступени, на которой теоретические построения универсального характера должны потесниться и дать место типологическим исследованиям исторического характера. В этом отношении целесообразно вести речь о присутствии в истории культуры нескольких стадияльно различных *нарративных формаций*. В частности, отыскание универсальных критериев событийности (чему отдал немалую дань и автор этих строк), отодвигается на второй — фоновый — план перед выявлением закономерной вариативности событийного статуса в разных исторических типах наррации.

Маттиас Фрайзе

Геттингенский университет

Событийность в художественной прозе: типология ее разновидностей и ее отношение к эстетической функции литературы

В нарратологии событийность является, наряду с точкой зрения, центральной категорией в определении повествовательной прозы (ср. Prince 1982, 148; Meister 2002, 1).¹ В настоящей статье я, во-первых, предлагаю типологию разных видов событийности вместо каталога критериев ее реализации, который до сих пор обсуждается нарратологами.² Преимущество такой типологии — в чисто функциональном понимании явления. Типологическое освещение должно прояснить, на каком уровне текста или где в действительности возникает событийность и какая функция следует из этого ее происхождения.

Во-вторых, я попытаюсь понять роль, которую играет событийность по отношению к эстетической функции повествовательного искусства, которая обычно определяется как сюжетосложение. Для такого понимания я комбинирую типологию событийности, представленную в первой части статьи, с моделью нарративных трансформаций, разработанной Вольфом Шмидом (2008b, 153–178).

1. Формы событийности и пути к ее типологизации

Юрий Лотман в своей статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении» различает два основных типа повествовательных текстов — сюжетные тексты, в которых герой пересекает границу и бессюжетные тексты, в которых герой утверждает данный мир. Термином «сюжет» Лотман пользуется более традиционно по сравнению с формалистами, у которых этот термин обозначает художественную кон-

1 Prince: «Narrative [...] presents temporal sequences of states and actions», Meister: «наррация — это оформление событий» (Narration ist Gestalten von Ereignissen), «нарративность — это определенная форма символического представления событий» (Narrativität ist eine spezielle Form der symbolischen Ereignisrepräsentation).

2 Ср. Шмид 2008b, 22–27, и названные им статьи о дискуссии событийности.

струкцию, созданную с помощью приемов. В статье Лотмана этот термин обозначает как раз не художественную конструкцию, а событийное движение текста, которое выражается скорее английским термином «plot», как и переводилось слово «сюжет» в заглавии английского перевода этой статьи: «The origin of plot in the light of typology». Английский литературоведческий термин «plot», в отличие от русского термина «сюжет», имеет событийный характер: он дословно переводится на русский язык как «фабула», «действие», «интрига». Это означает следующее: хотя Лотман пользуется термином «сюжет», он вводит вопрос о событийности повествовательной прозы на уровне фабулы, не учитывая сюжетосложение. Поэтому его якобы сюжетная альтернатива между текстами с границу пересекающими героями и текстами с границей утверждающими героями относится в первую очередь не к литературным текстам, а к действиям, будь они в сфере литературных текстов или в сфере действительности — на уровне фабулы между этими сферами нет различия. В нашем поиске разграничений между уровнями и функциями событийности при помощи типологии указанная неясность в отнесении событийности к литературе или к действительности пока еще не играет роли, но дихотомия Лотмана для наших целей проблематична по другой причине. Она не помогает нам понимать тонкие, но важные различия событийности в конкретных случаях. Например, анализируя «Казаков» Льва Толстого, Лотман относит эту повесть к несюжетным текстам (1968, 10–11, 1970, 287). С этим нельзя полностью согласиться. Хотя Оленин, главный герой повести, действительно не женится на Марьяне и возвращается в свою родную Москву, нельзя сказать, что он возвращается тем же самым, каким он был до приезда в казацкую станицу на Тереке. Он не «пересекает границу», но он *переживает* ее: казацкая станица находится не на границе, она сама является этой границей, пограничным пространством. Такие тонкости оказываются не доступны при анализе с помощью лотмановской модели.

Вольф Шмид в своей книге «Нарратология» (2003, 13–18, 2008b, 22–27) впервые предлагает уточнение лотмановской модели событийности. Он выделяет 5 разных критериев большей или меньшей событийности любого происшествия: релевантность, непредсказуемость, консеквентивность, необратимость и неповторяемость. Он отмечает, что во многих повествовательных текстах русской литературы, например в рассказах Чехова, некоторые из этих критериев не выполняются. Хотя каталог критериев Шмида гораздо тоньше, чем альтернатива Лотмана, он, с другой стороны, не является настоящей типологией. Типологией он не является потому, что он представляет собой лишь перечень критериев для определения литературного произведения на шкале большей или меньшей событийности. Без типологического взаиморазделения критериев такое определение, однако, нецелесообразно, потому что оно ведет исследователя или читателя не к конструктивному смыслу произ-

ведения, а только к внешней оценке дееспособности его героя. Если бы список форм событийности Шмида был настоящей типологией, то ее максимализм, который, например, критикует Тюпа (2001, 21), не был бы избыточен. Типологиям нужны максимумы, чтобы в них выделялась специфическая функция определенных аспектов явления. И на самом деле, в наборе критериев событийности у Шмида скрывается типология, которая проявляется из нетипологического набора критериев, когда формы событийности уже понимаются не как *критерии*, а как дополняющие друг друга *функции*.

Но какой вариант функциональной типологии раскрывал бы специфику событийности? Скорее типология признаков, чем классификация явлений, потому что в отличие от классификации явлений типология признаков формируется по принципу распределения, то есть в каждый конкретный тип входят разные признаки. Существенная для любой типологии взаимная дополняемость типов при этом достигается принципом эквивалентности, т. е. разные признаки определенных типов формируют противоположности и аналогии с разными признаками других типов, и поэтому в формирующейся из них типологии каждый тип связан со всеми другими типами по принципу эквивалентности. Ни одно из конкретных явлений событийности не может содержать все признаки, каждому из них не достает решающего пункта. Как раз из этого дефицита следует необходимость и в других типах. В этом — принципиальное отличие такой формы типологии от каталога критериев: каталог требует выполнения как можно больше критериев.

Необходимо отметить, что принцип эквивалентности и дополняемости связывает нужную нам типологию форм событийности с общей типологией культуры, у которой должна быть та же самая особенность — и она должна формироваться как типология признаков, т. е. и в типологии культуры ни одно конкретное явление не содержит все ее признаки, каждому из типов не достает какого-либо критерия. Иначе культуре не достало бы исторического движения. Культура была бы статична, никакого культурного осознания перемен не наблюдалось бы. Только благодаря комплементарным недостаткам разных реализаций культуры типы культур преобразуются один в другой в процессе исторического движения.³

Критерии из каталога событийности Шмида можно подвергать указанному выше принципу дополняемости, так как они — комплементарные.⁴ Поэтому их можно превратить в настоящую типологию событийности. Необходимо только показать собственно комплементарность

3 Принцип дополняемости в типологии культуры — большая и пока мало разработанная тема. Ср., однако, К. Фрайзе 2008, 75–91 и В. Тюпа 2009, 8–46.

4 Один критерий, однако, не подчиняется принципу дополняемости. Без критерия релевантности, как с полным правом утверждает Шмид, вообще нет никакой событийности: «Тривиальные изменения события не образуют» (2008b, 25).

этих критериев и эквивалентность, в которой они между собой находят-ся, т. е. надо продемонстрировать, как возникают между ними противоположности и аналогии. В результате получается типология, которая охватывает целое поле событийных явлений.

Оппозиция сюжетных и несюжетных текстов, выработанная Лотманом, уже является типологией, но только ее самым простым вариантом, так как она построена лишь на принципе отрицания одного члена: пересекающий — непересекающий границу. Поэтому ее объяснительная сила невелика, и масса событийных явлений, как, например, гроза, ледоход, встреча или любовь, остается за ее пределами. Более утонченную типологию событийности не добывается, однако, из собирания как можно больше разных конкретных возможностей.⁵ Свойственная типологиям внутренняя дополнительность всех элементов получается только тогда, когда типы разрабатываются из самого корня поля явления. Только тогда типологизация убедительна. Типологизирующий взгляд на мир требует строгое взаимоопределение разных категориальных уровней.

Категориальным корнем для событийности является время; точнее — созерцание времени, т. е. наблюдение соотношения двух разных точек на временной оси. Как созерцается время, впервые описал Эдмунд Гуссерль сто лет тому назад в своих геттингенских лекциях о внутреннем осознании времени (опубликовались в: Husserl 1928), в которых он утверждает: для того, чтобы созерцать время, нужно переживание разности между двумя одновременными актами сознания, направленными на две разные временные точки. Воспринимать время абсолютно, без сопоставления двух разных точек на временной оси — невозможно.

По Канту, переживание времени — исключительное дело внутренне-го восприятия, а переживание пространства — исключительное дело внешнего восприятия. Поэтому время и пространство на уровне восприятия принципиально несовместимы.⁶ Отсюда — знаменитые парадоксы времени. Можно с полным правом сказать: «все время что-то совершается» или «никогда ничего не совершается» (*nihil novi*), можно сказать: «все обратимо», но можно и утверждать «ничто не обратимо». Разрешаются эти противоречия следующим образом. «Все время что-то совершается» — это пассивный взгляд на время; ведь постоянно с нами что-то случается, события как бы обрушиваются на нас потоком. «Ничего

5 Разделением лотмановской альтернативы на варианты, как например, на пересечение границы пространственно по замыслу, пересечение ее пространственно случайно, пересечение только в воображении и т. п., все-таки не вводится более утонченная типология, потому что такие варианты, в отличие от главной альтернативы Лотмана, уже не построены по принципу разделения целого поля явлений событийности введением логичных операторов.

6 Кант 1781, трансцендентальная эстетика, § 2: «В нас мы не можем созерцать время, точно так же как не можем созерцать пространство внутри нас».

не совершается» — это взгляд на мир с точки зрения нашей собственной способности активно действовать, ведь поступков самих по себе, без человеческой деятельности, в мире нет. «Все обратимо» — это внешняя точка зрения на время: время видится как пространство, в котором можно менять направление. «Ничто не обратимо» или нельзя войти в одну реку дважды — это внутренний, непосредственный взгляд на время, так как время как внутренняя форма восприятия⁷ знает только одно направление.

Из описания взаимоисключающих характеристик времени следует, что по своим основным качествам время не существует без точки зрения на него, и основным вопросом по отношению к времени тогда должен быть следующий: как, то есть чем воспринимаются точки на временной оси. Из разгадки парадоксов времени следует, во-вторых, что в восприятии времени существуют две различные альтернативы: с одной стороны, альтернатива внутреннего (непосредственного) и внешнего (с помощью пространства) восприятия времени, и с другой стороны, альтернатива активного и пассивного отношения к воспринимаемому времени. Последняя альтернатива разделяет происшествие и событие: происшествие, как, например, стихийное бедствие, совершается надо мной, у меня нет активной роли в нем, я не могу влиять на него. Событие, наоборот, включает в себя собственное действие носителя точки зрения на время — т. е. не только общее человеческое действие, а *собственное* действие. Можно сказать: кто не действует, тот остается объектом происшествий, он никогда не воспринимает события.

Первая же названная альтернатива отделяет взгляд на время изнутри, когда время воспринимается как душевное движение, от взгляда на него извне, когда время наблюдается с помощью физического движения. Из этих двух альтернатив формируются четыре коренных типа событийности — внешнее происшествие, внешнее событие, внутреннее происшествие и внутреннее событие. Ниже разъясняются эти четыре типа.

1. Если мы охватываем событийность с точки зрения «внешнего происшествия», она представляет собой совокупность безотносительных друг к другу точек на временной оси. Из множества подобных точек не формируется связанная линия, потому что без внутреннего чувства (в смысле Канта) и без собственной деятельности нет никакой основы для связывания этих точек, остается, как для коренного эмпиризма (Д. Юм), только статистика. Таким образом, временная ось воспринимается как множество точек, то есть, как статистическая совокупность. Этот тип представляет разницу между точками как разрыв, и он мотивирует его как случай, например, как мутацию. Мир для него случайный, и поэто-

7 Кант 1781, трансцендентальная эстетика, §6b: «Время есть не что иное, как форма внутреннего чувства, т. е. созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния».

му «внешнее происшествие» целиком выполняет событийный критерий непредсказуемости. Но у каждого типа, как уже было сказано, есть свой недостаток, основанный на принципе дополняемости, и событийный дефицит типа «внешнее происшествие» — это его недостаточная консекутивность. У статистического различия нет никакой консекутивности, эти две точки различные — и больше нечего о них сказать. В литературе этот тип событийности реализуется прежде всего в абсурдной драме. Появление носорогов на улицах Парижа — максимально непредсказуемо, но в мире Ионеско оно совсем не консекутивно, из него ничего не следует. Носороги на улице, ну и что? Их появление в Париже никого не удивляет. С психологической точки зрения, такое восприятие времени можно назвать шизоидальным. Другой пример — приключенческие романы. Сюжеты приключенческих романов часто функционируют по принципу внешнего происшествия.

2. Как «внешнее событие», событийность времени, в свою очередь, представляет разные точки на временной оси как элементы одной линии. На этой линии каждая точка отрицает предыдущие ей точки. Время осознается как объект нашей деятельности, и поэтому оно воспринимается как бесконечный прогресс. С психологической точки зрения, восприятие времени по типу «внешнее событие» является навязчивым. Навязчивый человек требует последовательности, он отрицает случай и вообще возможность чистого происшествия. Мотивацией этой внешней событийности поэтому является каузальная последовательность, и мир предстает в свете неизбежности. Критерием событийности, который максимально выполняется этим типом, является консекутивность. На каузальной линии каждая точка является последствием предыдущей, каждая точка на линии необходима, без хотя бы одной точки линия уже не формируется. Если, как в концепции Вольфа Шмида, от всех литературных проявлений событийности требуется консекутивность, тогда это способствует подчинению и иных критериев типу «внешнего события». Это проявляется, например, в обсуждении Шмидом проблемы «прозрения» героя. Прозрение, которое является внутренним событием, у Шмида рассматривается так, как если бы оно было внешним событием, потому что он требует от него консекутивности, которой у прозрения как внутреннего события по существу своему не может быть.⁸ Таким образом прозрение героя, рассмотренное в освещении типа событийности «внутреннего события», может показаться более убедительным, я попытаюсь продемонстрировать ниже.

Взгляд на время как на внешнее событие характерен прежде всего для литературы реализма. По этому принципу функционирует сюжет мелодрамы. С железной последовательностью становятся падшими

8 Например, чудесные обращения или конверсии, как Шмид их называет, в «Братьях Карамазовых», ср. Шмид 1996.

женщинами барышни из провинции, попавшие в столицу. В этой последовательности открывается также и дефицит, характерный для событийности данного типа — в нем нет непредсказуемости. Можно возразить, что, например, в романах Достоевского все-таки очень много непредсказуемого, но уже Бахтин (1963, 135–136) указал на сюжетный шаблон приключенческого романа у Достоевского. Таким образом, с помощью этого шаблона Достоевскому удалось скомбинировать событийность двух типов — «внешнее происшествие» и «внешнее событие».

Пародией на тип внешнего события, созданной с точки зрения модели внешнего происшествия, является рассказ немецкого писателя Генриха Бёлля под названием «Случится что-то» (*Es wird etwas geschehen*). В этом рассказе директор одной фирмы, преисполненный чувства максимальной деятельности, каждое утро приветствует всех служащих словами «что-то должно случиться», и каждый работник должен ему отвечать: «Случится что-то». Рассказчик, новый служащий фирмы, вначале гиперболически симулирует максимальную деятельность, но в один прекрасный день он отказывается дать ожидаемый ответ, и впоследствии директор умирает от сердечного приступа (это является типичной смертью навязчивого человека), и все служащие кричат: «Что-то случилось!»

Таким образом, путем патологизации в рассказе Бёлля высмеивается ожидание внешней событийности и вместе с тем разоблачается скрытый страх человека навязчивого типа (он же является прототипом любителя внешней событийности) перед той формой событийности, которая полностью лежит за пределами его представления о событии, то есть перед непредсказуемостью.

3. В категории «внутреннее происшествие» всякое изменение не только интерпретируется как внутренний процесс, но и как процесс, лишенный участия собственной деятельности. При таком условии, всякое изменение воспринимается как цикл. Соответствующее созерцание времени представляет разные точки на временной оси как элементы некоего совершенного круга, и. Пассивно самонаблюдающий человек, человек созерцательный, вообще понимает действительность как вечный круг повторений, как бесконечный цикл смертей и воскресений, как, например, в буддизме. С психологической точки зрения, восприятие времени в этом типе можно назвать депрессивным. Можно легко определить дефицит событийности этого типа: в нем нет никакой неповторяемости. У него, однако, есть и сильная сторона событийности — она в его максимальной необратимости — ход круга истории, колесо времени, как даже говорится в пословице, необратим, как и ход солнца, который является пробразом всей цикличности. Прогресс может превращаться в регресс, и из двух изолированных точек вообще не формируется определенное временное направление — только цикл по-настоящему необратим. Циклические изменения в природе, как правило, служат

мотивацией этого типа событийности. В рассказе Чехова «На реке» говорится о ломке льда как об особенном событии, которое повторяется каждый год.⁹ В этих словах не описывается дефицит событийности, а подчеркивается специфическая для типа «внутреннее происшествие» событийность. Событие-происшествие ломки льда, помимо видимой «внешности» такого явления, в этом рассказе характеризуется как внутреннее, потому что здесь ледоход становится событием как раз благодаря его переживанию. По аналогичному принципу построено в том же рассказе описание плавания по реке. С одной стороны, нельзя выдумать более подходящий образ консеквтивности, чем плавание вниз по реке: в рассказе очевидна ассоциация плывущих льдин с умирающими людьми. Все-таки плавание описывается здесь персональным повествованием, которое, с точки зрения плывущих на плоту людей, выглядит как круговое движение.¹⁰ Плывущим кажется, что они все снова приближаются к той же самой церкви.¹¹ На символическом уровне в этом рассказе Чехова смерть, как внутреннее происшествие, хотя путь к ней необратим, понимается как вечно повторяющаяся.

И событие в одноименном рассказе Чехова, благодаря описанию переживания детей, представленному персональным повествованием, является классическим примером события типа «внутреннее происшествие». Факт, что собака съела котят, крайне необратимый, но Неро со своим огромным аппетитом напоминает мифического дракона, который ежегодно требует новых жертв.¹²

Интересным примером превращения сюжета типа «внешнее событие» в тип «внутреннее происшествие» является рассказ Ивана Бунина «Легкое дыхание». Как показал Лев Выготский (1968, 193–206), фабула этого рассказа — сплошная мелодрама. Поэтому, с точки зрения фабулы, рассказ принадлежал бы к типу внешнего события, если бы не произошла радикальная перестановка фрагментов действия. Из-за этого перестраивания элементов фабулы в сложный сюжет бунинский рассказ меняет тип событийности. Место консеквтивной фабулы заменяет повторяющийся ритуал: многократное хождение классной дамы на кладбище. Смертельный выстрел на красавицу заглушается не только шумом толпы на платформе, но и, как известно, сложностью сюжета. Главное, однако, что события в рассказе как бы трансформируются в

9 Ср. Подробный анализ этого рассказа в моей книге о рассказах Чехова (Freise 1997, 36–44).

10 «Плывем, плывем, и все на одном месте вертимся» (т. 5, 81).

11 «И — что за чудеса? — они несутся к той же церкви, которую только что оставили позади...» (т. 5, 79).

12 О минимуме дефицита релевантности в этом рассказе см. ниже.

мечты классной дамы,¹³ в ее переживание. Мечтами, снами или ненормальным психическим состоянием в большинстве случаев реалистически мотивируется перестановка сюжета в нарративах типа «внутреннее происшествие». Эстетическая мотивировка перестановки, однако, лежит в превращении внешней безвкусицы в легкое дыхание, то есть в искусство, понятое как крайность внутренней цикличности, как противовес для невыносимой внешней событийности, которую Выготский называет «житейской мутой» (1968, 198). С точки зрения Бунина и его эпохи, задача литературы состоит не в прибавлении к этим мучительным событиям еще фиктивной событийности, а скорее в осмыслении, способствующем сносности мучительной событийности мира. Понимая прием Бунина психологически, можно сказать, что он является регрессивным по отношению к требованиям мира — сюжет как бы уходит во внутренний мир переживаний и мечты. Психологическая интерпретация, однако, не имплицитно умаления этого приема. Скорее, эстетизм «Легкого дыхания» указывает на культурную функцию литературных форм в определенных эпохах. Эстету депрессивного типа культуры без таких форм жить не хочется, как выражается образцово депрессивный литературный герой Степан Трофимович в «Бесах» Достоевского.

В культурологии точка зрения внутреннего происшествия часто называется мифологическим сознанием, но такое определение является недостаточным, так как мифологическим можно назвать и сознание внешнего происшествия, как, например, в воображении произвола языческих богов.

4. Четвертый и последний тип событийности — «внутреннее событие». Этот самый сложный тип воспринимает разные точки на временной оси как разные элементы одной спирали. Время, таким образом, воспринимается как движение по спирали вовнутрь или изнутри наружу. Событие в этом случае состоит в том, что мышление, переживание, вообще внутренний образ жизни кружится всякий раз на новых орбитах. Восприятие времени такого типа невозможно без вчувствования в душевный мир человека, так как без этого вчувствования движению не достает вращающегося элемента, который является приметой внутренней жизни. Спираль без такого вчувствования сразу превратилась бы в линию. Именно в такой потере вчувствованной внутренней перспективы скрывается проблематика термина «прозрение». Извне видна только линия, но проблема в том, что внутренняя жизнь человека вообще не вписывается в рамки консеквтивной событийности типа внешнего события. Поэтому внутреннее событие извне всегда показывается неубедительным «прозрением» человека (и литературного героя). Прямое по-

13 И, как полагает Выготский, в мечтах самого автора: «Бунин [...] ясно говорит о том, что это идущее от его рассказа впечатление легкого дыхания есть выдумка, замещающая ему [т. е. Бунину!, М. Ф.] действительную жизнь» (1968, 200).

знание, резкий сдвиг в жизни человека является иллюзией философии рационализма. Человек к нему не способен, но это с другой стороны не значит, что он не в состоянии осознать что-то, развиваться в чем-то. Дело в том, что внутреннюю событийность осознания или развития нельзя понять без ее кругового движения. Человеческий 'прогресс' — не линейный. Неубедительность прозрений героев у Толстого и Достоевского — проблема неадекватного взгляда читателя на героя только 'извне'.

Показательным литературным примером внутреннего события является повесть «Казаки» Льва Толстого. Для Лотмана, на которого я уже ссылался, ее сюжет не является границепересекающим — Оленин вернется в Москву. Но он вернется не таким, каким он отсюда уехал. Осознанием другой формы жизни, другой культуры, осознанием невозможности перехода на другую сторону отмечен процесс созревания героя как личности — Оленин созрел. Оленин созрел именно потому, что он находился в 'контактной зоне', где была возможна встреча без необходимости резкого пересечения границы. Пересекая границу по внешнему способу событийности, герой как раз не мог бы переживать внутреннее событие, он бы или убил черкесов, или бы 'пользовался' экзотичными женщинами, как офицер Белецкий, для которого чужие женщины являются своего рода колониальным гаремом. Пример изложения повести Льва Толстого Лотманом показывает, что внутренние события ошибочно толкуются в двух разных формах: можно неправильно объяснить их или с точки зрения внешней событийности, как линию, или, с точки зрения внутреннего происшествия, как совершенный круг. И то и другое на самом деле не относится к событийности типа 'внутреннее событие'.

Созревание и является стандартной мотивацией внутреннего события. Его основной жанр — роман о становлении личности героя (*Entwicklungsroman*). Особенно виртуозно внутреннее событие передается в наррации от первого лица. И диегетический нарратор романа Достоевского «Подрасток», и рассказчик его новеллы «Кроткая» созревают в процессе рассказывания. Кроме Достоевского, я не знаю ни одного автора, который умеет связывать все четыре типа событийности: внешнее происшествие (приключенческий роман), внешнее событие (собственно реализм Достоевского), внутреннее происшествие у пассивных героев как у Степана Трофимовича в «Бесах» или у Мышкина в «Идиоте», и внутреннее событие (роман о становлении личности героя).

С психологической точки зрения, восприятие времени в этом типе событийности можно назвать эдипальным, так как первое созревание в жизни человека происходит в архетипичном конфликте с авторитетом отца. Удачное разрешение этого конфликта называется социализацией, и как раз социализация описывается психологами как движение по всё большему кругу — первая социализация, вторая социализация и так далее. Результат социализации иногда неверно понимают как приспособление к социальным правилам. На самом деле ее суть лежит в понимании, в способности к диалогу. В ней нет победителя или побежденного,

и поэтому ее результат не так очевиден, как результат внешнего события, хотя он не менее релевантный, чем последнее. Внутреннее событие показывает в критерии неповторяемости максимальную событийность, потому что одно и то же созревание не повторяется: если я что-то осознал, я уже нахожусь на новой орбите понимания. Несмотря на свою неповторяемость, внутреннее событие все-таки обратимо. Спираль на определенной точке может менять направление, тогда она уже движется не к внешней, а к внутренней орбите. Психологически этот поворот мы называем регрессией. Дефицит необратимости является особенностью событийности типа внутреннего события.

Такова типология четырех различных типов событийности, и больше их не может быть, потому что они расположены по принципу дополняемости и покрывают целое поле явления. По дефицитам и максимализмам разных критериев событийности они формируют пары: максимализм внешнего происшествия (непредсказуемость) одновременно дефицит внешнего события и наоборот: максимализм внешнего события — консеквентность — является дефицитом внешнего происшествия. Максимализм внутреннего происшествия — необратимость — является дефицитом внутреннего события, а максимализм внутреннего события — неповторяемость — одновременно и дефицит внутреннего происшествия. В диахроническом понимании, т. е. понимая типы как временные социо-культурные идеалы, реализация одного типа стимулирует требование противоположного типа, то есть чувствуется дефицит реализованного типа событийности, и культура реагирует введением дополнительного типа, и это снова порождает дефицит на другом месте — вот принцип дополняемости.

2. Событийность и эстетическое формирование смысла

Перейдем к другому вопросу — какую роль играет событийность по отношению к эстетической функции повествовательного искусства? С этим вопросом связан целый ряд других. Какое отношение имеет сюжетосложение к событийности? И какую смысловую функцию имеет, наоборот, событийность, встречающаяся в литературе? Ограничивается ли она, как следует из понимания ее Лотманом и Шмидом, участием в производстве фабулы? Является ли она 'прозаическим' эквивалентом такой функции, которая определяет сферу поэзии, то есть, эквивалентом на территории прозы того, что Роман Якобсон называет поэтической функцией?¹⁴

14 Теоретики формальной школы (ср. Тынянов 1921–22, 55), и вслед за ними Хансен-Левс (2001, 310) и Шмид (2008а) разделяют мир художественной литературы на полшария поэзии и прозы, словесного и нарративного искусства. Но они не говорят о событийности как аналоге «поэтической функции» (по Якобсону) в прозе. Нельзя, однако, смешивать поэтическую функцию языка с эстетической функцией литературы. Ес-

В формализме, на почве которого формировалась современная нарратология (ср. Шмид 2008, 9),¹⁵ 'литературность' прозы определяется сюжетосложением, то есть нанизыванием фабулы на нарративную нитку и ее пермутацией вопреки 'натуральному' упорядочению.¹⁶ События, если они вообще упоминаются формалистами, являются для них лишь элементами фабулы как сырой, исходный материал сюжетосложения.

Во второй части нашей статьи поэтому и возникает вопрос: связана ли литературная событийность с фабулой художественного текста или с его сюжетом, и если она связана с фабулой — значит ли это, что она является внеэстетической категорией? Если она действительно внеэстетическая категория, какая у нее функция в художественных текстах? Является ли она тогда, с точки зрения эстетической функции, лишь ненужным элементом, может быть, даже помехой? Но если, напротив, событийность — результат сюжетосложения, как можно было бы тогда понимать события в действительности? Зависела бы тогда их событийность также от какого-то сюжетосложения?

Очевидно, во всех литературах встречается множество литературных текстов, которые преимущественно направлены на создание фиктивных событий, целые жанры, как, например, криминальный роман основываются на событиях, не говоря уже о любопытстве, которое стояло у колыбели повествовательного жанра «новелла», или о литературных загадках, которые требуют от читателя реконструкции фиктивной действительности. 'Событизация' времени, конечно, также является своего рода осмыслением. Культура постоянно занимается осмыслением времени, придавая каким-то явлениям статус события. Но смысл литературного текста не исчерпывается новизной слухов или тренировкой мозга путем загадок. И если чисто временная связь в тексте, которую уже предоставляет фабула, была бы главной задачей наррации, тогда сюжетосложение для нее оказалось бы ненужным.

Здесь беру на себя смелость утверждать, что многие подходы к художественной литературе до сих пор предполагают фабулу и небрежно относятся к сюжетосложению. Как только произведение искусства ставится в отношении к действительности, как, например, термином «фикционализация»¹⁷ — не говоря уже о терминах «отражение» или «изо-

ли бы принцип эквивалентности был единственным смыслообразующим приемом, тогда для событийности, сюжетосложения и диалогичности не осталась бы никакой смыслообразующей функции.

15 «Категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием [...] представителей русского формализма [...]».

16 Ср. термины Шкловского «ступенчатости» и «перестановки» в изложении формализма Хансен-Лёве (2001, 234–240).

17 Ссылаясь на Поля Рикёра, Шмид в «Нарратологии» подчеркивает, что фикционализацию, мимесис, нельзя понимать как отражение, дублирование действительности, потому что она по сути своей — конструкция (2008b, 29–30). Но даже если понимать аристотельскую «мимесис» не как отражение, а как вымысел, все-таки можно понять

бражение» — тогда сразу же измерение сюжетосложения оказывается ненужным, так как при этом функцию художественной конструкции сразу же берет на себя действительность, и смысл тогда уже не продукт произведения, а 'дар' ему от самой этой действительности.

А что делать тогда с событийностью? Если она связана только с действительностью, т. е. с фикционализацией, тогда она, с точки зрения эстетической функции прозаического текста, — не функциональна. Это не вопрос какого-то эстетизма. Как часть действительности событийность ничего не вкладывала бы в смысл произведения, потому что смысл в тексте не образуется без помощи эстетической функции.

Выяснение функциональности событийности предполагает уточнение типологического представления о повествовательном искусстве и его отношении к другим типам литературного искусства. Двойная типология, на этот раз двойная типология поэзии и прозы Якобсона (и вслед за ним и Хансена-Лёве), опять недостаточно остро разделяет поле явления. В работах Хансена-Лёве, как и в юбилейном сборнике, посвященном ему (Шмид/Грюбель 2008), можно найти разные попытки дополнения двойной типологии словесного и повествовательного искусства еще третьим типом. В качестве такого третьего типа Хансен-Лёве (1983) приводит, например, изобразительное искусство, но это ведет к адаптации к литературе совсем другого вида искусства, в котором существует своя собственная типология. Другой пример — перформативное, т. е. театральное искусство; Райнер Грюбель (2008) с полным основанием старается интегрировать его в типологию основных приемов, но и ему не удалось решить данную задачу, так как дело типологии не в дополнении, а в разделении. Для соответствующего разделения литературного искусства я прибегаю к шмидовской модели нарративных трансформаций — происшествие, история, наррация и презентация наррации формируют их четыре уровня (Шмид 2008b, 153–178). От происшествий в историю текст трансформируется приемом отбора, от истории в наррацию — приемом композиции, то есть линейзации и перестановки, и от наррации в презентацию — приемом вербализации. В этой модели Шмида, как в его каталоге критериев событийности, скрывается настоящая типология, хотя Шмид в последних версиях своей модели невольно уменьшил ее 'типологизирующие' возможности. Дело в том, что он в своей более ранней модели (Шмид 1982) выделял нарративным приемам линейзации и перестановки разные уровни. В «Нарратологии», однако, он соединяет их на уровне «композиции».¹⁸ Для применения модели нарративных трансформаций к типологии

се результат как «будто-бы-действительность» (в терминологии Джона Серла) и, в последствии, как вторичное явление по отношению к действительности. Есть маленькое, но ключевое отличие между конструкцией по образцу и конструкцией по собственным законам.

18 Ср. график у Шмида (2008b, 156).

смыслообразующих приемов рекомендуется убрать это соединение. Во-первых, композиция не смыслообразующее, а формальное явление, как показал Бахтин, отличая ее от собственно смыслообразующей «архитектоники». ¹⁹ Во-вторых, «Нарратология» Шмида сама вселяет неуверенность, потому что в ней все еще говорится о четырех уровнях, хотя потерялся самостоятельный уровень перестановки. Откуда тогда взялись все еще четыре уровня? Дело в том, что шмидовский уровень «происшествий», если мы характеризуем его со Шмидом как «аморфная совокупность» (Шмид 2008b, 153), смысловым уровнем не может быть, потому что у аморфной совокупности нет смысла. Поэтому на самом деле происшествия — уже осмысленный продукт отбора, история — это уже осмысленный продукт временной линеаризации, наррация — это осмысленный продукт перестановки, или, точнее, нарративного составления, а презентация — это осмысленный продукт вербализации. С помощью такого «восстановления» модели нарративных уровней можно превратить ее в типологию смыслообразующих приемов.

1. Принцип эквивалентности отлично подходит для типологического определения словесного искусства в узком смысле, то есть для определения поэзии. Эквивалентность является осмыслением событийной категории внешнего происшествия. Такова специфика поэзии — она связывает совершенно разные точки путем вневременной ассоциации, она мифически отождествляет их, превращает их друг в друга. Когда случайная мутация внешнего происшествия осмысливается эквивалентностью, тогда она становится метаморфозой. Случайностные элементы в рассказах Чехова эквивалентностью превращаются в корни осмысления мира. ²⁰ В модели нарративных уровней совсем вневременная смысловая связь эквивалентностей реализуется на уровне происшествий, эквивалентность, как «внешний парадигматический» принцип сопоставления элементов, является эстетической мотивировкой отбора.

2. У продукта осмысления смены внешних событий, то есть у продукта временной линеаризации, нет еще своего собственного названия в типологии смыслообразующих приемов и нет подходящего к нему жанра. Я предлагаю для него по аналогии словообразования название «секвентность» (эквиваленция — эквивалентность, секвенция — секвентность). Задачу секвенции — настоящей смысловой связи во времени с целью консеквентности — с первого взгляда выполняет жанр художественной прозы, но осмысление упорядоченного времени собственно не задача прозы. Оно реализуется уже в жанре историографии, или, с точки зрения личного восприятия времени, в жанре воспоминания или биографии. С полным правом античность отличала задачу музы Клио от задачи Каллиопе. Европейцы потом забыли, что историография также явля-

¹⁹ Ср. Freise 1993, 143–145 (Архитектоника произведения искусства).

²⁰ Ср. дискуссию чудаковского термина «случайность» в Freise 1997, 238–242.

ется смыслообразующей деятельностью, и бесцеремонно соединили задачи этих двух муз. В различии фабулы (*histoire*) и сюжета (*récit*) еще скрывается отзвук жанровой дифференциации историографии и прозы. Современная теория историографии (*New Historicism*) старается реабилитировать смыслообразующую деятельность историографии. ²¹

Упорядочение внешних событий реализует «внешний синтагматический» принцип сопоставления элементов, следовательно, секвентность является эстетической мотивировкой уровня линеаризации. Из переживания отдельных воспоминаний — *memoire involontaire* — появляется биографическое время — *memoire volontaire*. Из непонятого взрыва взаимоубийства народов возникает исторический смысл войны.

3. Чем же отличается художественная проза в собственном смысле слова от искусства историографии и биографии? Каков прием, исключительно ей присущий? Как осмысливается прием перестановки из схемы нарративных уровней? В шмидовской «Нарратологии», как я уже сказал, он лишается самостоятельной роли в формировании сюжета, но он как раз укореняется в смыслообразующем типе интерференции, то есть в собственной эстетической функции прозы. Перестановка связана с внутренним происшествием, так как она — следствие другой, внутренней логики времени, а именно — следствие сопоставления элементов во внутреннем созерцании (время как форма внутреннего созерцания). Связь, из которой формируется сюжет, — не пунктуальна, как эквивалентность, она не линейна, как секвентность, она движется во внутренних кругах мышления рассказчика и героев. Так как в изображении внутреннего потока мышления больше всего смешиваются внешняя и внутренняя перспективы, оно связано и с приемами интерференции голосов рассказчика и героя в понимании Михаила Бахтина. Крайности персонального повествования, как, например «поток сознания», наиболее реализуют принцип сопоставления элементов «внутренней парадигмы». Интерферентность является эстетической мотивировкой уровня перестановки или нарративного сопоставления.

Нашелся ли благодаря нарративному принципу «внутренней парадигмы» тот уровень «сюжетосложения», который мы искали как дополнение фабулы и «прозаический» эквивалент поэтической функции? В понимании формалистов сюжетосложение в принципе не мотивировано точкой зрения рассказчика или героя, оно — «авторский» прием, отождествленный с принципом «монтажа». Монтаж, однако, осмысливается ассоциативным принципом, как показал Эйзенштейн (1938) в своей теории «ассоциативного монтажа». А не основывается ли ассо-

²¹ Польский поэт Адам Загаски в своих очерках (1998, 26) указывает на возвращение историографии в современную художественную литературу и приводит множество примеров из русской, польской, французской и английской литератур (Э. Муир, Ч. Милош, И. Бродский, Х. Батлер, Н. Киарамonti, И. Чапски, А. Камю, З. Херберт и другие).

циативное сопоставление элементов в принципе эквивалентности, то есть в поэзии? Очевидные сложности в терминологии здесь преодолеваются только строгим функциональным разделением одноименных, но все-таки различных форм монтажа. С точки зрения функционализма, термин монтажа можно отнести к разным осмысляющим функциям литературных приемов.

Функция вневременного «монтажа аттракционов» (Эйзенштейн 1923, 70–72), действительно, — в сопоставлении по принципу эквивалентности. Концепция «фабульного монтажа», однако, относится к принципу линеаризации, т. е. внешней синтагмы. Последнее наблюдается преимущественно в классическом фабульном фильме — монтаж в нем чаще всего имеет функцию эллипсиса. «Стилевой монтаж» зато относится к интерферентности (т. е. к третьему нарративному уровню), которая формируется сюжетным сопоставлением и перестановкой, то есть — внутренней парадигматизации. Скорее всего этот тип монтажа соответствует тому, что в формализме называется сюжетосложением.²²

4. Нарративная уровень вербализации осмысляется четвертой событийной категорией внутренней синтагматизации, с помощью которой формируются внутренние события. Она характеризуется, как изложилось в первой главе, спиральным движением социализации. Свою особенную, спиральную временность смысл внутренних событий может получить только через смену реплик или жестов. Диалог — единственный способ социализации, то есть движения по спирали внутреннего события, потому что человек как социальное явление не может существовать без другого человека, а другой человек доступен ему только через диалог. Участники диалога являются зеркалами друг для друга, через которые каждый из них достигает самопознания — не прямого, внешнесобытийного, разумеется, но спирального, внутреннесобытийного самопознания. На очередном витке спирали диалога мы встречаем друг друга теми же самыми, и одновременно уже не такими.

Жест и вербализация соединяются в жанре драмы и театрального искусства. Перформативность этого жанра осмысленна не сама по себе, она осмысляется встречей разных внутренних миров, которые открываются друг для друга через их вербализацию. Внутреннее движение по спирали формирует для человека метапозицию по отношению к собственной личности, а не прозрение как ломку его старого быта, поворота собственного образа жизни. Поэтому трагический герой должен умирать, осознавая свою вину, а герой комедии все-таки оправдан. Внутренняя синтагматизация превращает литературного типа со своими повторяющимися жестами, со своим стереотипным поведением

²² Ср. разграничение «стилевого», т. е. сюжетного монтажа от фабульного монтажа у Тынянова (1927, 73). Общее понимание сюжетосложения будет рассматриваться в третьей главе этой статьи.

в героя, которому через диалог по-бахтински доступны все точки зрения на свою личность. Хотя Бахтин исключил драматический диалог из своего понимания диалогичности, я все-таки предлагаю назвать осмысленные внутренние событий диалогичностью. Она реализует «внутренний синтагматический» принцип сопоставления элементов.

Итак, эквивалентность — смысловая сторона выбора, реализующая *внешний парадигматический* принцип сопоставления элементов, секвентность — смысловая сторона линеаризации, реализующая *внешний синтагматический* принцип сопоставления элементов, интерферендность — смысловая сторона перестановки, реализующая *внутренний парадигматический* принцип сопоставления элементов, и диалогичность — смысловая сторона вербализации, реализующая *внутренний синтагматический* принцип сопоставления элементов. Этими осмыслениями нарративные трансформации модели Шмида связываются с эстетической функцией. Осмысленные таким образом, они вместе формируют идеальную типологию смыслообразующих литературных приемов.

Типология смыслообразующих приемов в литературе, по-видимому, соответствует основным литературным жанрам (поэзия, историография, проза, драматургия), но надо сказать, что типы приемов — универсальные, они встречаются во всех жанрах. Бывают драмы без диалогичности, но зато насыщенные эквивалентностью (большинство драматургии 20-ого века), бывает и шизоидальная (случайностная) историография, которой известны только происшествия, а не события. Шмидовская модель четырех нарративных уровней *одного* произведения оказывается на фоне типологии смыслообразующих приемов идеальной конструкцией синкретического сверх-жанра, где одновременно работают все виды смыслообразования. Вдохновителем такой конструкции, очевидно, является орнаментальная проза 20-ого века.

3. Событийность и сюжетосложение

Сейчас рассмотрим вопрос о соотношении событийности и сюжетосложения. Связаны ли эти два аспекта литературного текста между собой или противоречат друг другу? С одной стороны, сюжетосложением мы называли третий уровень осмысляющей функции приемов, т. е. производство интерферентности, в отличие от секвентности (конструкции фабулы), эквивалентности и диалогичности. С другой стороны, под термином сюжетосложения объединяется все эстетическое смыслообразование, в отличие от несмысловых, тематически-отражающих функций литературы в ее производстве и при ее чтении. Но последнее понимание — результат проблематичного обобщения этого термина, при котором даже появляется мнимое противоречие между событийностью и сюжетосложением — кажется, что они конкурируют в осмыслении синтагмы,

но на самом деле они находятся на разных уровнях осмысления — событийность на уровне внешней синтагмы (линеаризации), а сюжетосложение на уровне внутренней парадигмы (нарративизации).

Это различие уровней можно было бы описать как противопоставление как бы «временной» и как бы «пространственной» стороны смысла в литературе. Тогда разные формы событийности представляют собой временную сторону различных типов осмысления в литературе и искусстве, и термином сюжетосложения во всех видах искусства описывается пространственная сторона осмысления — не в смысле создания фиктивного пространства (Setting), а в смысле образования собственно художественного пространства, пространства для формы. Общий термин сюжетосложения, охватывающий все литературные приемы, в данном случае оказывается результатом превращения по существу своей *временной* формы литературы в «пространственную форму» — превращения, которое произошло в 20-ом веке (Франк 1945) как следствие ориентации литературы на образец изобразительных искусств.²³

При таком противопоставлении сюжетосложения и событийности, однако, мы сводим событийность к одному «ведущему» ее типу, то есть к типу внешнего события (максимализм консекутивности). В результате не только остальные типы событийности оказываются «дефицитными» формами, но и историография (формирование фабулы) неизбежно становится образцом осмысления времени. Это влечет за собой немаловажные последствия. Во втором немецком издании «Нарратологии» (2008с, 25; 26) Шмид утверждает, что «целью осмысления при чтении нарративных текстов является установление изменения по сравнению с исходным положением»,²⁴ и что «временные соединения принципиально остаются доминантой нарративного текста».²⁵ Поэтому для Шмида в нарративном тексте при «реконструкции смысла» невременные соединения, то есть эквивалентности, играют только вспомогательную роль.²⁶ При использовании эквивалентностей только для реконструкции реальных (т. е. исторических) или псевдо-реальных (т. е. фиктивных) событий теряется их собственное смыслообразующее измерение. Смысл текста неизбежно обедняется.

Не только принцип эквивалентности, но и остальные смыслообразующие приемы при условии фиктивной или реальной действительности, то есть с точки зрения только истории, теряют свою собственную смыслообразующую силу и превращаются во вспомогательные факторы историографии. Интерференция с точки зрения внешней событийности

23 О «пространственной форме» времени см. Шмид 1998а, 297–308.

24 «Sinngabung in der Lektüre narrativer Texte zielt darauf ab, die Veränderung des Ausgangszustands [...] festzustellen», 25.

25 «Die zeitlichen Verknüpfungen bleiben im Erzählwerk also grundsätzlich dominant», 26.

26 «При реконструкции [изменений, М. Ф.] читатель прибегает к эквивалентностям», 25 («Bei ihrer Rekonstruktion wird der Leser auf Äquivalenzen rekurrieren»).

превращается в оценку — в оправдание или осуждение — героя. Снимается амбивалентность внутреннего и внешнего видения его, остаются определенные точки зрения на него как на объект. От смысла внутренней синтагматизации, то есть от диалогичности, с точки зрения внешнего события остаются только риторически действенные лозунги. Диалогичность теряет свой характер встречи и вместе с тем свою способность открывать путь для самопознания, для социализации. Диалог становится обменом мнений.

Формы событийности в рассказе Чехова «Событие»

В качестве примера вернемся к рассказу Чехова «Событие». В нем, собственно говоря, есть два события. Первое, рождение котят, вызывает у детей мысли о будущей жизни котят. Дети придумывают им биографии. Этим демонстрируется принадлежность события рождения котят к типу внешнего события. Внешнее событие связано, как было указано, с формированием биографии. А рождение и является максимально консекутивным и минимально непредсказуемым событием. Все качества первого в рассказе события указывают на внешнюю событийность. Второе событие, пожирание котят собакой, таким внешним событием уже не является. Оно скорее происшествие, чем событие, потому что роль наблюдателя крайне пассивна — с ужасом дети осознают, что Неро съел всех трех котят. Внешним происшествием поступок собаки, однако, не может быть — у Неро «огромный аппетит», и поэтому пожирание котят предсказуемо. Тогда событийность здесь принадлежит к типу циклического внутреннего происшествия. На символическом плане, который поддерживается именем собаки и черным цветом его шерсти, в этом событии имплицитно подчеркивается его цикличность. Требование языческих богов регулярных жертв в культуре выражало пассивное, депрессивное отношение старых племен ко времени, которое характерно для внутреннего происшествия.

В самом глубоком понимании второе событие, однако, является и внутренним событием, так как им в рассказе фундаментально подрывается вера детей в консекутивность жизни, в ее историчность и биографичность. Дети в первый раз знакомятся со страшной циклическостью мира, с циклическостью рождения и умирания, с природными циклами пожирания друг друга. В этом переживании детей лежит зерно их созревания, для них нет возврата в наивную веру, в смысл личной биографии. Дети находятся на новой орбите познания мира, и это является уже внутренним событием. Смех взрослых с первого взгляда таким внутренним событием не является, этот смех, по-видимому, даже противопоставляется потрясению детей. На более глубоком уровне, однако, смех взрослых — также внутреннее событие, потому что смех имеет определенную функцию в культуре, на которую указал Зигмунд

Фрейд: смех — защитная реакция перед ужасным явлением, это отталкивание ужасного, отступление от него. Смех взрослых в рассказе Чехова поэтому является примером внутреннего события регрессивного типа. Интересно, что Чехов комбинирует здесь созревание детей с регрессом взрослых.

Итак, событийность можно и надо понять в рамках эстетической функции литературы, если понимаем ее как фактор смыслообразования, и тогда она, как и другие его факторы, распределяется на четыре основных типа смыслообразования по принципу идеальных вариантов созерцания времени. Тогда событийный тип внешнего происшествия подчиняется эквивалентности — как осмыслению выбора, событийный тип внешнего события подчиняется секвентности — как осмыслению линейаризации, событийный тип внутреннего происшествия подчиняется интерферентности — как осмыслению перестановки, и событийный тип внутреннего события подчиняется диалогичности как осмыслению вербализации.

Литература

- Бахтин Михаил М.* 1963. Проблемы поэтики Достоевского.
- Böll Heinrich* [Бёлль] 1956. Es wird etwas geschehen // Н. Böll. Kölner Ausgabe. Bd. 10. 2005.
- Выготский Лев С.* 1968. Психология искусства. Москва.
- Достоевский Федор М.* 1876а. Полное собрание сочинений. Т. 13 («Подросток»). Ленинград, 1975.
- 1876б. Полное собрание сочинений, т. 24 («Кроткая»), Ленинград 1982.
- Grübel Rainer/Schmid Wolf* [Грюбель/Шмид] (Hgg.) 2008. Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München.
- Grübel Rainer* [Грюбель] 2008. Performanzkunst, Erzählkunst und Wortkunst: die drei Medien der Literatur // Grübel/Schmid 2008, 38–54.
- Hansen-Löve Aage A.* 1983. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid; W.-D. Stempel. Wien. 291–360.
- Хансен-Леве А. А.* 2001. Русский формализм. Москва.
- Husserl Edmund* [Гуссерль] 1928. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Herausgegeben von Martin Heidegger. Halle.
- Zagajewski Adam* [Загаевски] 1998. W cudzym pięknie. Poznań.
- Kant Immanuel* [Кант] 1781/1787. Kritik der reinen Vernunft. Цитаты из перевода Н. Лосского.
- Лотман Юрий М.* 1968. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки Тартуского Государственного Университета 209, 5–50.
- 1970. Структура художественного текста. Москва.

- 1973. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Таллинн, 9–41.
- 1979. The origin of plot in the light of typology // Poetics Today. Vol. 1, 1–2, 161–184.
- Meister J. C.* [Майстер] 2002. ‚Narrativität‘ und ‚Ereignis‘. Ein Definitionsversuch. // URL: www.icn.uni-amburg.de/images/download/jcm_narrativaet_100603.pdf (26.1.10).
- Prince Gerald* [Принс] 1983. Narratology. The Form and Functioning of Narrative. Berlin; New York; Amsterdam.
- Schmid Wolf* [Шмид] 1982. Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 9, 83–110.
- 1996. «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или роман о двух концах // Автор и текст / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. Санкт-Петербург. 268–288.
- 1998а. Орнамент — поэзия — миф — подсознание // В. Шмид: Проза как поэзия. Санкт-Петербург, 297–308.
- 1998б. О проблематичном событии в прозе Чехова // В. Шмид: Проза как поэзия. Санкт-Петербург, 263–277.
- 2003. Нарратология. 1-ое издание. Москва.
- 2008а. „Wortkunst“ und „Erzählkunst“ im Lichte der Narratologie // Grübel/Schmid 2008, 23–37.
- 2008б. Нарратология. 2-ое издание. Москва.
- 2008с. Elemente der Narratologie. 2. verbesserte Auflage. Berlin.
- Толстой Лев Н.* Казаки // Л. Н. Толстой. ПСС. т. 6. Москва/Ленинград 1929.
- Тьяннов Юрий* 1927. Об основах кино // Поэтика кино. Москва. 53–85.
- Тюна Валерий* 2001. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь.
- 2009. Литература и ментальность. Москва.
- Frank Joseph* [Фрэнк] 1963. Spatial form in Modern Literature // J. Frank. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature. New Brunswick. 3–62.
- Freise Matthias* [Фрайзе] 1993. Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt/Main.
- 1997. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam/Atlanta.
- Freise, Ulrike Katja* [Фрайзе, Катя] 2008. Vom tragischen zum mythischen Drama. Eine kulturtheoretische Untersuchung am Beispiel der Dramen Anton Čechovs // URL: http://opus.kobv.de/cvo/volltexte/2008/792/pdf/UlrikeKatja_FreiseDissertation.pdf (26.01.10).
- Чехов Антон П.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 5.
- Эйзенштейн Сергей* 1923. Монтаж аттракционов // Леф 3. 70–72.
- 1938. Монтаж. Москва 1968.

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
UNIVERSITÄT HAMBURG

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СБОРНИК

Совместное серийное издание научных трудов
под редакцией
Владимира Марковича и Вольфа Шмида

Выпуск 5

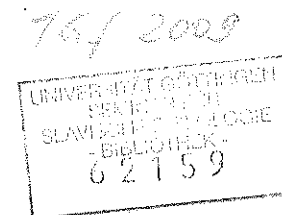
СОБЫТИЕ И СОБЫТИЙНОСТЬ

Сборник статей

Под редакцией
Владимира Марковича и Вольфа Шмида



Издательство Кулагиной — Intrada
Москва
2010



Событие и событийность: Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 296 с.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Немецкого научно-исследовательского сообщества
(Deutsche Forschungsgemeinschaft)*

Публикуемая книга является очередным выпуском «Петербургского сборника» — совместного издания двух кафедр: Славистического Института Гамбургского университета и кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского университета. Сборник содержит материалы международной научной конференции, организованной Культурно-просветительским обществом «Пушкинский проект» вместе с Государственным Музеем-Заповедником «Михайловское» и Санкт-Петербургским университетом. Сборник посвящён проблемам теории и истории событийности в литературе и за её пределами. В Сборнике представлены разные взгляды на сущность обсуждаемых проблем.

ISBN 978-5-87604-230-9

© В. Маркович, В. Шмид, коллектив авторов, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов.....	7
Часть I. Нарратологические подходы	
<i>Вольф Шмид</i> (Гамбург). Событийность, субъект и контекст	13
<i>Валерий Тюпа</i> (Москва). Статус событийности и дискурсивные формации	24
<i>Маттиас Фрайзе</i> (Геттинген). Событийность в художественной прозе: типология ее разновидностей и ее отношение к эстетической функции литературы.....	37
<i>Константин Баршт</i> (С.-Петербург). О трех уровнях событийности	58
<i>Йост ван Баак</i> (Гронинген). Событие и событийность. Некоторые когнитивные наблюдения и художественные казусы	81
<i>Марина Загидуллина</i> (Челябинск). Событийность в контексте литературной географии	92
<i>Елена Григорьева</i> (С.-Петербург). К проблеме лирического события.....	101
<i>Инна Альми</i> . (С.-Петербург). Художественный смысл рассказа А. П. Чехова «Событие»	113
<i>Ирина Васильева</i> (С.-Петербург). Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином».....	123
<i>Екатерина Ляпушкина</i> (С.-Петербург). Сюжет в «Сюжете» Татьяны Толстой.....	141
<i>Олег Гринбаум</i> (С.-Петербург). А. С. Пушкин: «Евгений Онегин». Глава третья: действия, события, событийность	155
<i>Юрий Доманский</i> (Тверь). Финал «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: Событийность события в телевизионной интерпретации Михаила Швейцера.....	177
Часть II. Философские подходы	
<i>Игорь Смирнов</i> (Констанц). Событие в философии и в литературе.....	191

<i>Анатолий Корчинский</i> (Москва). Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события	203
<i>Надежда Григорьева</i> (Тюбинген). Категория события в философской антропологии 1920–30-х гг.: Бахтин и Хайдеггер.....	217
<i>Леонид Большухин</i> (Нижний-Новгород). Бахтин и Маяковский: событие, поступок, ответственность	237
Часть III. Стенограмма дискуссий конференции	
Обсуждение доклада <i>Вольфа Шмида</i>	249
Обсуждение доклада <i>Матиаса Фрайзе</i>	250
Обсуждение доклада <i>Йоста ван Баака</i>	252
Обсуждение доклада <i>Инны Альми</i>	252
Первое вечернее заседание	252
Обсуждение доклада <i>Валерия Тюны</i>	260
Обсуждение доклада <i>Марины Загидуллиной</i>	260
Обсуждение доклада <i>Константина Баршта</i>	262
Обсуждение доклада <i>Леонида Большухина</i>	263
Обсуждение доклада <i>Ирины Васильевой</i>	265
Обсуждение доклада <i>Елены Григорьевой</i>	266
Обсуждение доклада <i>Олега Гринбаума</i>	267
Обсуждение доклада <i>Юрия Доманского</i>	267
Обсуждение докладов (после секции)	268
Второе вечернее заседание	275
Обсуждение доклада <i>Анатolia Корчинского</i>	282
Обсуждение доклада <i>Надежды Григорьевой</i>	283
Обсуждение доклада <i>Игоря Смирнова</i>	285
Третье вечернее заседание.....	288

От редакторов

Конференция, материалы которой публикуются в издаваемом сборнике, свела вместе известных нарратологов и исследователей, впервые занявшихся разработкой нарратологических проблем. Многолетний исследовательский опыт первых вступил во взаимодействие с преимуществами свежего взгляда «новичков» и получился результат, важный именно на данном этапе развития нарратологии. Этап этот по праву может быть назван переходным: на смену классической теории повествования, восходящей к давним работам Г. Джеймса, П. Лаббока, К. Фридеманн, пришла новая, структуралистская по своим основаниям, концепция. Она-то как раз и превратилась в новую научную дисциплину, названную нарратологией.

В классической традиции основным признаком повествования считалось присутствие в тексте повествующего «голоса», выступающего посредником между автором и повествуемым миром. Этот признак может быть определен как преломление изображаемой действительности через призму восприятия субъекта повествования (для обозначения указанной инстанции чаще всего используется термин «нарратор»). А вот для структуралистской нарратологии важна уже не инстанция, опосредствующая изображение, а специфическая структура изображаемого. Это структура темпоральная, предполагающая изменение исходных состояний. И принято было считать, что при определенных условиях некоторые из таких изменений получают статус события.

Термин «событие» стал главным в категориальном аппарате новой дисциплины. В работах Ю. М. Лотмана событие было определено двояко: как «пересечение запрещающей границы» и как «значимое нарушение нормы». Затем к этим исходным определениям прибавились определения вспомогательные. Оформились представления о событиях естественных, акциональных, интеракциональных и ментальных. Были установлены некоторые условия, необходимые для приобретения изменениями качества событийности. Наконец, был выявлен набор критериев, в соответствии с которыми события воспринимаются как более и менее событийные. Впрочем, перечень первоначальных достижений структуралистской нарратологии не стоит растягивать. Дело не в их количестве, а в их влиянии на общее положение вещей. В первые десятилетия существования новой дисциплины (термин «нарратология» был предложен Ц. Тодоровым в 1969 году) степень ее теоретической самоуверенности была высока: основания и выводы казались совершенно ясными.

В наше время, как об этом свидетельствуют материалы конференции, положение начинает существенно изменяться. Прежде всего, возникает вопрос о том, какие именно нормы нарушают изменения, полу-