

# ГЕНЕРАТИВНАЯ НАРРАТОЛОГИЯ И НАРРАТИВНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ

ЧАСТЬ 1: ГЕНЕРАТИВНЫЕ УРОВНИ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX ВЕКА

Священник Дмитрий Барицкий

кандидат богословия, кандидат филологических наук  
доцент по кафедрам филологии и библеистики Московской  
духовной академии  
141312, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия  
baricky1981@yandex.ru

**Для цитирования:** *Барицкий Д., свящ.* Генеративная нарратология и нарративная герменевтика Священного Писания. Часть 1: Генеративные уровни литературного произведения в литературоведении XX века // Богословский вестник. 2025. № 4 (59). С. 36–51. DOI: 10.31802/GB.2025.59.4.002

## **Аннотация**

УДК 801.73 (27-277.2)

В статье предпринимается попытка применить результаты современных нарратологических исследований к изучению библейского текста. Автор сосредоточил внимание на достижениях в сфере генеративной нарратологии. В статье обобщены и проанализированы разные подходы к структурной организации литературного произведения. Автор рассматривает двух- и трёх-уровневые модели порождения повествования. Отправной точкой служит дихотомия «фабула — сюжет». Исследуются объём и содержание этих понятий в трудах русских формалистов, также они сопоставляются с аналогичными понятиями в западноевропейской литературоведческой традиции. Отмечается, что каждый генеративный уровень повествования характеризуется своим набором герменевтических операций. Совокупность этих операций является важной составляющей фундаментального

цикла смыслообразования, который выходит за пределы текста и начинается в момент встречи сознания создателя литературного произведения и реальной действительности. Предполагается, что достижения в области генеративной нарратологии могут быть использованы в контексте исследований по нарративной герменевтике Священного Писания.

**Ключевые слова:** Священное Писание, герменевтика, генеративная нарратология, нарративная герменевтика, нарратив, повествование, смыслопорождение, смысл, нарративные трансформации, фабула и сюжет, история и дискурс, экзегеза.

Статья поступила в редакцию 13.1.2025; одобрена после рецензирования 3.2.2025

---

## Generative Narratology and Narrative Hermeneutics of Holy Scripture. Part 1: Generative Levels of a Literary Work in 20th-Century Literary Criticism

**Priest Dmitry Baritskiy**

PhD in Theology, PhD in Philology

Associate Professor at the Departments of Philology and Biblical Studies at the Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141312, Russia

baricky1981@yandex.ru

**For citation:** Baritskiy, Dmitry, priest. "Generative Narratology and Narrative Hermeneutics of Holy Scripture. Part 1: Generative Levels of a Literary Work in 20th-Century Literary Criticism". *Theological Herald*, no. 4 (59), 2025, pp. 36–51 (in Russian). DOI: 10.31802/GB.2025.59.4.002

**Abstract.** The article attempts to apply the results of modern narratological research to the study of the biblical text. The author focuses on the achievements in the field of generative narratology, summarizing and analyzing different approaches to the structural organization of a literary work. The author examines two- and three-level models of narrative generation. The dichotomy «fabula — syuzhet» (story — plot) serves as the starting point. The scope and content of these concepts are explored in the works of Russian Formalists and compared with analogous concepts in the Western European literary tradition. It is noted that each generative level of the narrative is characterized by its own set of hermeneutic operations. The totality of these operations is an important component of the fundamental cycle of meaning formation, which goes beyond the text and begins at the moment the consciousness of the literary creator meets actual reality. It is suggested that achievements in the field of generative narratology can be used in the context of research on the narrative hermeneutics of Holy Scripture.

**Keywords:** Holy Scripture, hermeneutics, generative narratology, narrative hermeneutics, narrative, storytelling, meaning formation, meaning, narrative transformations, fabula and syuzhet (story and plot), story and discourse, exegesis.

The article was submitted on 1/13/2025; approved after reviewing on 2/3/2025

## Генеративная нарратология и нарративная герменевтика

В XX в. библейская наука испытала на себе больше влияние светской гуманитарной мысли. Это сотрудничество порой весьма плодотворно, а потому его динамика не ослабевает, но лишь усиливается. В частности, благодаря процессам, произошедшим в рамках философской герменевтики и структурной нарратологии, а также взаимодействию этих отраслей научного знания, возникло такое направление как нарративная герменевтика<sup>1</sup>. Нарративная герменевтика рассматривает человеческое существование как нескончаемую интерпретативную активность, в которой повествование играет решающую роль. С одной стороны, нарративные модели находятся в основе процесса смысловорчества (с их помощью мы осмысляем свой временной опыт), с другой, своим результатом этот процесс имеет создание повествовательного текста (возникает новый повествовательный шаблон). Иначе говоря, человеческий опыт формируется и выражается благодаря культурным нарративам. Они конституируют т. н. нарративную идентичность субъекта. Как говорил об этом Иосиф Бродский, «Человек есть то, что он читает».

Отправной точкой нарративной герменевтики и тем фундаментом, на котором она строит свою аргументацию, является констатация тесной связи между человеческим бытием, его пониманием и текстом, как результатом этого понимания. С одной стороны, делается акцент на том, что понимание является базовой структурой нашего сознания<sup>2</sup>. Эта экзистенциальная акция, движение к предельной смысловой возможности, есть способ нашего бытия в этом мире<sup>3</sup>. С другой, как замечал ещё Ф. Шлейермахер, с искусством понимания, герменевтикой, связано всякое высказывание. Любая речь «представляет собой не просто непосредственное явление духа, но уже предполагает раздумье»<sup>4</sup>. Это относится не только к устной речи, но и «ко всему фиксированному с помощью письма, стало быть, ко всем текстам»<sup>5</sup>. Иными словами, созданию любого текста предшествует рефлексия (интерпретация),

1 Подробно об этом см.: *Барицкий Д., свящ.* Нарративная герменевтика и её значение для православной библейской науки. Ч. 2: Нарративный поворот и нарративная герменевтика // БВ. 2025. № 3 (58). С. 33–57.

2 Так, например, это положение является ключевым для герменевтики М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера.

3 См.: *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Москва, 1991. С. 326.

4 *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва, 1988. С. 236.

5 Там же.

направленная на понимание. Устная и письменная речь представляют собой всего лишь след и результат этой рефлексии. Первоочередная задача, которая стоит перед нарративной герменевтикой, — выявить те точки, которые проходит сознание автора в процессе этого раздумья, а также оценить их герменевтический потенциал. По сути, речь идёт об описании процесса порождения текста. Это процесс, происходящий в сознании индивида от замысла к реализации. В XX веке, особенно во второй половине, предлагалось больше количество моделей порождения речи в рамках лингвистики и психологии<sup>6</sup>.

Подобный интерес возник и среди учёных-нарратологов. Они также сделали предметом специального изучения генезис литературного произведения. Повествование рассматривается «в аспекте его производства»<sup>7</sup>, а именно, как результат целого ряда «нарративных трансформаций»<sup>8</sup>. Суть подхода в том, что «произведение разлагается на отдельные уровни, на ступени его конституирования, и трансформациям приписываются определённые нарративные приемы»<sup>9</sup>. По аналогии с генеративной лингвистикой — это направление науки о повествовании получило название «генеративная нарратология». А модели, которые описывают эти трансформации, называются «порождающими / генеративными моделями».

Важно отметить, что подобные модели носят методологический характер. Процесс, который они описывают не следует рассматривать как происходящий во временной последовательности. Это именно абстрактный процесс производства<sup>10</sup>, «идеальный, вневременной генезис

6 Необходимо упомянуть о вкладе в этот раздел наук о языке таких отечественных и зарубежных учёных, как Т. В. Ахутина, Л. С. Выготский, Н. И. Жинкин, И. А. Зимняя, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурия, Д. Миллер, Ч. Осгуд, Н. Хомский, И. Шлезингер и др.

7 *Никитина Е. А., Урусиков Д. С.* Дескриптивная, генеративная и когнитивная нарратология // ФИЛОЛОГОС. 2015. № 2 (25). С. 71.

8 *Шмид В.* Нарратология. Москва, 2023. С. 145.

9 Там же.

10 В этом отличие литературоведческих генеративных моделей от тех, которые предлагают историко-критические подходы, широко распространённые в западной библейской науке (критика источников, критика традиций, критика форм и критика редакций). Генеративная нарратология не претендует на то, чтобы реконструировать этапы формирования текста в связи с гипотетическими изменениями, произошедшими в культурно-историческом контексте. Цель, которую она ставит перед собой, — это скорее «мысленный эксперимент» (В. Шмид): отталкиваясь от повествования в его законченной форме, она стремится реконструировать универсальные ментальные модели, согласно которым возникает любое повествовательное произведение безотносительно к его конкретной культурно-исторической ситуации.

повествовательного произведения»<sup>11</sup>. Во всех подобных моделях порождения нарратива учёных интересуют в первую очередь операции, благодаря которым осуществляется переход от одного уровня к другому. Как отмечает В. Шмид,

«задача порождающих моделей заключается в обособлении нарративных операций, которые трансформируют содержащийся в повествовательном произведении исходный материал в доступный наблюдению конечный продукт, т.е. в повествовательный текст, а также в том, чтобы создать логическую последовательность проводимых операций»<sup>12</sup>.

Выделение генеративных уровней — это вспомогательное средство, при помощи которого можно обнаружить приёмы трансформации практического опыта в повествование в самом тексте.

Важно также отметить, что первоначально эти модели разрабатывались на материале фикциональных текстов и отображали внутритекстовую перспективу. Описывали переход с одного уровня на другой лишь внутри художественного произведения. Как пишет об этом Ц. Тодоров, «отправной точкой служат не реальные истории в их индивидуальном составе, а особый способ представления о нарративе»<sup>13</sup>. Однако, на фоне интереса к повествованию как к одной из основополагающих форм человеческой культуры, в настоящий момент рассматривается проблема взаимоотношений между нарративом и реальностью в целом<sup>14</sup>. Причём речь идёт не только о художественных, фикциональных текстах, но и о текстах фактуального, а также смешанного типа.

Принципиально важно упомянуть о той точке, в которой генеративная нарратология входит в тесное соприкосновение с нарративной герменевтикой. Те приёмы, благодаря которым происходит движение «от естественного порядка повествуемых событий (*ordo naturalis* риторики) к искусственной организации нарратива (*ordo artificialis*)»<sup>15</sup>, всегда

11 Шмид В. Нарратология. С. 145. С. Чатмэн так пишет об этом: «Как и современная лингвистика, теория литературы вполне может использовать рационалистический и дедуктивный подход, а не обычный эмпирический <...>, дедукция литературных понятий более проверяема и, следовательно, более убедительна, чем их индукция». См.: Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca (N.Y.), 1986. P. 18.

12 Шмид В. Нарратология. С. 145–146.

13 Todorov T. Some Approaches to Russian Formalism // Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation / ed. S. Bann, J. E. Bowlt. New York (N.Y.), 1973. P. 12.

14 Основные этапы этого движения можно представить в виде модели: Реальность — Автор — Текст — Читатель.

15 Scheffel M. Narrative Constitution // Handbook of Narratology. Berlin, 2009. P. 282.

носят герменевтический характер. Ведь их результатом является презентация описываемых событий под определённым углом, актуализация скрытого в них смыслового потенциала.

Обращение к наработкам нарративной герменевтики открывает новые перспективы для библейской науки. В частности, библейская герменевтика может обогатить свой понятийно-терминологический аппарат, а также методологическую базу исследования. Появляется возможность рассмотреть генезис библейского нарратива, и шире — его бытование в рамках христианской культуры, под новым углом. А именно, представить традицию интерпретации событий Священной истории как непрерывающийся процесс нарративного смыслотворчества. В свою очередь, если нарративная герменевтика описывает общие закономерности всей цепочки герменевтических операций: от взаимодействия автора с реальностью до интерпретации текста экзегетом — то генеративная нарратология фокусируется на центральном компоненте этого процесса смыслопорождения — на самом произведении, его структурных уровнях. Этот фокус даёт возможность детально рассмотреть, какие именно этапы проходит сознание автора при создании повествования, а следовательно, и ясно представить, как в ходе этого процесса совершается интерпретационная активность.

В данной статье мы обратимся к обзору основных подходов генезиса литературного текста, после чего обобщим результаты этого подхода в рамках генеративной модели и, наконец, проиллюстрируем возможность применения этой модели к библейскому повествованию.

### Понятия «фабула» и «сюжет» в трудах представителей русского формализма

Можно говорить о том, что в современной науке о литературе одна из первых генеративных моделей нарративного текста была предложена в рамках русского формализма. Речь идёт о дихотомии «фабула — сюжет». Именно эта оппозиция положена в основу всех международных исследований, связанных с уровневой структурой повествования<sup>16</sup>.

16 По словам А.Е.Ефименко, в западноевропейской теории литературы латинское слово *fabula* возникло в XIV–XV вв. как эквивалент древнегреческого *mythos* Аристотеля. В русской традиции слово *фабула* первоначально использовалось для обозначения жанра басни (фабулы Эзопа), а также являлось синонимом слов рассказ и предание. В свою очередь термин *сюжет* происходит от французского слова  *sujet*, которое можно перевести как «предмет, тема, подлежащее». В западноевропейской теории литературы впервые термин *сюжет* использовали классицисты, обозначая при его помощи то, что Аристотель

Импульсом к разработке понятий «фабула» и «сюжет» послужил интерес к такой категории, как литературность. А именно, литературоведы задались вопросом: благодаря каким своим особенностям произведение может считаться литературным. Закономерно в фокусе внимания оказался вопрос о соотношении содержания и формы художественного текста<sup>17</sup>. Оппозиция фабулы и сюжета проясняется именно в этом контексте. Несмотря на то, что подходы представителей формальной школы имеют большое количество точек соприкосновения, каждый из них осмыслял эту проблему по-своему: М.А.Петровский, Б.В.Томашевский, Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум исходят из заметно отличающихся друг от друга отправных точек, используя соответствующие термины с разными, иногда даже противоположными значениями.

Одним из первых последовательно различать фабулу и сюжет предложил В.Б.Шкловский. В своей работе, посвящённой своеобразию литературной формы романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», В.Б.Шкловский указывает на то, что хронологические цепочки событий в реальной жизни и в искусстве отличаются. При этом он подчёркивает, что постичь эстетические законы художественного повествования можно только в том случае, если различать сюжет и фабулу. И далее он предлагает дифференцировать эти категории следующим образом:

«Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагаю условно назвать фабулой. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления. Таким образом, сюжет “Евгения Онегина” не роман героя с Татьяной,

называл *фабулой* (происшествия в жизни легендарных героев древности). Несмотря на то, что в русском литературоведении XIX в. использовали оба термина, причём обозначая ими разные понятия, последовательной рефлексии над их различием и соотношением не было. Этим и занялись формалисты. См.: *Ефименко А.Е.* От *sujet* к *сюжету* и далее к *syuzhet* // Шаги/Steps. 2019. Т. 5. № 2. С. 12–13.

- 17 По словам Ц.Тодорова, формалисты в отличие от символистов стали рассматривать форму в самом широком смысле. С формой стало отождествляться то, что традиционно считалось содержанием, например, художественный образ. Формалисты же утверждали, что все элементы литературного произведения формальны. И в этом смысле существует не оппозиция «форма — содержание», но дихотомия «эстетическое — неэстетическое». См.: *Todorov T.* Some Approaches to Russian Formalism. Edinburgh, 1973. P. 10. «Эйхенбаум формулирует это следующим образом: “Очевидно, что понятие формы всё больше сливалось для нас с понятием литературы в целом и с понятием литературного события”» (Ibid. P. 12).

а сюжетная обработка этой фабулы, произведённая введением перебивающих отступлений»<sup>18</sup>.

Подобное определение встречаем в другой его работе, посвящённой роману «Война и мир» Л. Н. Толстого:

«Фабула — это явление материала. Это — обычно судьба героя, то, о чём написано в Книге. Сюжет — это явление стиля. Это композиционное построение вещи»<sup>19</sup>.

Итак, мы видим, что *фабула* для В. Б. Шкловского — долитературный уровень повествовательного материала. Он аморфен и не оформлен. Это нечто второстепенное, то, что необходимо преодолеть в художественном произведении при помощи сюжетных приемов. *Сюжет* — обработка фабульного материала, сообщение ему определённой формы. Именно сюжет понимается В. Б. Шкловским как средоточие литературности.

Важно при этом отметить, что *сюжет* для В. Б. Шкловского — это понятие динамическое, а не статическое. Это не конечный продукт эстетической деятельности и обработки фабулы, а скорее сам этот процесс. Он заключается в применении приёмов «остранения» и «затруднённой формы» к жизненному материалу. Ведь согласно взглядам учёного, искусство — это способ переживать привычное по-новому. Или, как он выражается, «искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>20</sup>. По мере того, как исчезает новизна восприятия, меркнет и литературность произведения. В этом смысле, когда говорится о сюжете, речь идёт не столько о статичном образовании, сколько о процессе осюжечивания.

М. А. Петровский использует термины В. Б. Шкловского иным способом. То, что В. Б. Шкловский называл *фабулой*, он называет *сюжетом* и наоборот, то, что именовалось *сюжетом*, у М. А. Петровского именуется *фабулой*. Однако это не единственное, что отличает его подход от подхода предшественника. *Сюжет* (*фабула* В. Б. Шкловского) для М. А. Петровского — не просто долитературный материал. Это уже нечто оформленное в систему благодаря работе сознания писателя. В свою очередь *фабула* (*сюжет* В. Б. Шкловского) — это не сам процесс художественного оформления, а его результат.

Вот как пишет об этом сам М. А. Петровский:

18 Шкловский В. Б. Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна // *Он же*. О теории прозы. Москва, 1929. С. 204.

19 Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». Москва, 1928. [Paris, 1970]. С. 220.

20 Шкловский В. Б. Искусство как приём // *Он же*. О теории прозы. Москва, 1929. С. 13.

«Я склонен применить слово “сюжет” в смысле материи художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является ещё результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином “фабула”»<sup>21</sup>.

Б. В. Томашевский использует ту же терминологию, что и В. Б. Шкловский, однако подобно М. А. Петровскому (рассуждающему о сюжете) он считает, что фабула — это не просто долитературный, аморфный материал. Это уже нечто оформленное. По его словам, — это «совокупность событий в их взаимной внутренней связи»<sup>22</sup>. Учёный предлагает говорить о фабуле не просто как о разрозненных фактах действительности, но именно как о системе событий, вытекающих одно из другого и связанных одно с другим<sup>23</sup>.

Для того, чтобы конкретизировать это определение, необходимо упомянуть о таком понятии как *мотив*. Для Б. В. Томашевского *мотив* — это не просто «странствующий» сюжет (как в исторической и сравнительной поэтике). *Мотив* — это самая мелкая, «неразлагаемая», часть тематического материала произведения. Например,

«“Наступил вечер”, “Раскольников убил старуху”, “Герой умер”, “Получено письмо” и т. п. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом <...>. Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения»<sup>24</sup>.

То есть, если быть конкретней, *фабула* — это «совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи»<sup>25</sup>. Иными словами, *фабула* — это явления действительности, представленные в творческом сознании автора под определённым углом. Для Б. В. Томашевского, по замечанию Ц. Тодорова, «это своего рода предтекст, основа художественного произведения, но каким-то образом внешняя по отношению к нему»<sup>26</sup>. Пройдя через несколько стадий трансформации этот предтекст призван

21 Петровский М.А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. Сборник статей / ред. В. Я. Брюсова. Москва; Ленинград, 1925. С. 197.

22 Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 2003. С. 180.

23 Там же.

24 Там же. С. 182.

25 Там же.

26 Todorov T. Some Approaches to Russian Formalism. P. 17.

стать сюжетом. При этом важно, что «фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором»<sup>27</sup>.

*Сюжет* — это «совокупность тех же *мотивов* в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении»<sup>28</sup>. Это литературная комбинация фабулярного материала, «художественно построенное распределение событий в произведении»<sup>29</sup>. В отличие от фабулы, *сюжет* — всегда «всцело художественная конструкция»<sup>30</sup>.

Таким образом, мы видим, что *фабула* для Б.В. Томашевского есть результат первичной обработки аморфного и разрозненного материала действительности. Поэтому о *фабуле* можно говорить как о совокупности каузальных мотивов, то есть значимых событий в их причинно-временной связи. Отсюда следует, что *фабула* эстетически значима. Она уже является частью художественного оформления произведения. Кроме того, *фабула* может быть как фикциональна, так и фактуальна. *Сюжет* — вторичная обработка (расположение *мотивов* в определённой последовательности), в результате которой возникает законченный эстетический объект.

Тот факт, что *фабула* — это не просто «чистая» действительность, которая затем трансформируется в *сюжет* при помощи приёмов, но также результат творческой активности автора, подчёркивает полемизировавший с формалистами Л. С. Выготский. По его словам, важна уже сама художественная разработка темы. Так, он пишет:

«Самая диспозиция, то есть выбор подлежащих оформлению фактов есть уже творческий акт, <...> писатель, отбирая только нужные для него черты событий, сильнейшим образом перерабатывает и перестраивает жизненный материал»<sup>31</sup>.

Иными словами, реальность опосредуется творческим сознанием<sup>32</sup>.

И всё же в рамках формалистского литературоведения *фабула* остаётся чем-то второстепенным по сравнению с *сюжетом*. Это сырой «жизненный материал», который не обладает эстетической значимостью и который «доводится до литературной кондиции» при помощи сюжетных приёмов.

27 Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 183.

28 Там же.

29 Там же. С. 181.

30 Там же. С. 183.

31 Выготский Л.С. Психология искусства. Москва, 1965. С. 206.

32 Несмотря на то, что в теории Л. С. Выготский в пику мнению формалистов считает, что художественная форма распространяется и на *фабулу*, на практике он так же склонен к её редукции в пользу *сюжета*. Яркий пример — его анализ произведения И.А. Бунина «Лёгкое дыхание».

### Уровни литературного произведения в западноевропейской литературоведческой традиции

Параллельно с формалистами свою модель уровней литературного произведения предлагали западноевропейские литературоведы. Английский писатель Э. Форстер использовал термины «*story*» и «*plot*». «*Story*» по словам Э. Форстера, — это «самый низкий и простой литературный организм», «это повествование о событиях, расположенных в их временной последовательности — ужин наступает после завтрака, вторник — после понедельника, разложение после смерти и так далее»<sup>33</sup>. В свою очередь «*plot*» — это события, взятые в каузальной последовательности.

Знаменитое определение «*story*» и «*plot*», предложенное Э. Форстером, выглядит так:

«Мы определили *story* как повествование о событиях, расположенных в их временной последовательности. *Plot* — это то же повествование о событиях, в котором акцент делается на причинно-следственной связи. “Король умер, а потом умерла королева” — это *story*. “Король умер, а затем королева умерла от горя” — это *plot*»<sup>34</sup>.

Таким образом, разница между *story* и *plot* для Э. Форстера — разница между хроникальностью и каузальностью. На этом основании М. Шеффил отказывается проводить прямую аналогию между нарративной оппозицией Э. Форстера и дихотомией фабула-сюжет у формалистов. По его словам, у Э. Форстера нет понятия сюжета.

«То, что Форстер называет “*plot*”, по-видимому, соответствует значению фабулы по Томашевскому (каузально связанные мотивы); а форстеровское понятие “*story*” соответствует тому, что формалисты либо считают частью фабулы, но не называют, либо, как Томашевский, отличают от фабулы и называют “хроника”»<sup>35</sup>.

И всё же именно «*plot*» в англоязычной традиции отождествлялся с литературным уровнем произведения. Зачастую он ассоциировался с понятием «*muthos*» Аристотеля. Начиная с 30-х гг. XX в., его использовали как центральную категорию в работах, посвящённых композиции художественных текстов. Определение «*plot*» К. Брукса и Р. Уоррена, ставшее классическим, подчёркивает именно эту идею.

«*Plot*» — «это структура действия, как оно представлено в художественном произведении. Это, заметим, не структура действия в том

33 Цит. по: Scheffel M. Narrative Constitution. P. 285.

34 Ibid. P. 285–286.

35 Ibid. P. 286.

виде, в каком мы его находим во внешнем мире, а структура внутри рассказа. Иными словами, это то, что рассказчик сделал с действием, чтобы представить его нам»<sup>36</sup>.

В сер. XX в. идеи формалистов подхватили и начали развивать в Западной Европе. Здесь учёные предложили свои оппозиции понятий. Самые известные из них — *récit–narration* (Барт 1966) и *histoire–discours* (Тодоров 1966). Наибольшую популярность получила именно последняя.

Оппозицию *histoire–discours* предложил болгарский исследователь Ц. Тодоров. Несмотря на то, что *histoire* для него — тот уровень литературного произведения, который отсылает к определённой реальности, а *discours* — то, как рассказчик рассказывает об этих событиях, это не прямые аналоги понятий *фабула* и *сюжет*, предложенные формалистами.

Ц. Тодоров подчёркивает, что как *histoire*, так и *discours* эстетически значимы. Ни один из двух компонентов не имеет преимущества перед другим с точки зрения литературности. В своей работе, посвящённой понятиям *фабулы* и *сюжета* у формалистов, он замечает, что *фабула* — «строго закодирована текстом»<sup>37</sup>. Вне границ данного текста последовательность этих событий не имеет автономного существования. Ведь это конструкция появляется в сознании читателя лишь после того, как он полностью познакомится с сюжетом, который мы улавливаем в процессе чтения.

«*Фабула* не является феноменом, который логически предшествует сюжету, скорее, она следует за ним. *Фабула* — это чистая конструкция, придуманная читателем. В процессе чтения мы начинаем составлять своё личное впечатление о реальных событиях, изображённых в тексте. Этот личный образ истории окончательно закрепляется только тогда, когда мы дочитываем последнюю страницу книги <...>. На последних страницах *фабула* окончательно организуется (в том виде, как читатель её себе представляет) с помощью нарративного объяснения, которое почти полностью выходит за рамки сюжета»<sup>38</sup>.

Кроме того, отношения между *histoire* и *discours* рассматриваются как отношения между означаемым и означающим. Отсюда *histoire* Ц. Тодорова, в отличие от *фабулы* Б. В. Томашевского, которая состоит лишь из тех частей, которые входят в сюжет, «эксплицитно содержит не только сам набор событий, но и всеобъемлющий континуум повестуемого мира, тот континуум, внутри которого разворачивается набор

36 Цит. по: Scheffel M. Narrative Constitution. P. 286.

37 Todorov T. Some Approaches to Russian Formalism. P. 18.

38 Ibid.

событий»<sup>39</sup>. *Discours* в отличие от сюжета В. Б. Шкловского, не процесс, но результат авторской активности, направленной на оформление *histoire*. Кроме того, *discours* — это не просто последовательность событий, как она представлена в литературном произведении (как об этом писал Б. В. Томашевский). Это «литературное опосредование набора событий во всей его целостности (не только последовательность событий, но и такие особенности, как перспектива, стиль, способ и так далее)»<sup>40</sup>.

Обобщая развитие литературоведческой мысли от формалистов к структуралистам, направленных на создание двухуровневых моделей повествования, С. Чатмэн резюмирует: история (*story/histoire*) — это то, что изображается в повествовании. Это цепь событий, а также те сущности, которые наполняют повествовательный мир (персонажи, мир вещей). Дискурс (*discours*) — то, как это изображается<sup>41</sup>.

Двухуровневые модели не описывали достаточным образом весь процесс порождения повествования. А потому в рамках структурализма учёные продолжали предлагать модели с большим количеством уровней.

Так в схеме Ж. Женетта по крайней мере терминологически присутствуют три уровня. Термин *histoire* используется им для обозначения означаемого/нарративного содержания. Это последовательность событий, о которой говорится в тексте. Понятие *discours* у него усложняется. Он выделяет здесь два уровня: *récit* и *narration*. *Récit* — означающее, знак, высказывание. Это устный или письменный дискурс, который излагает событийный ряд. Под *narration* учёный понимает «производящее повествование действие»<sup>42</sup>. Это сам акт рассказывания. То есть, для Ж. Женетта *narration* — это процесс высказывания, сама повествовательная деятельность, а *histoire* и *récit* — это результат повествовательной деятельности. По сути, Ж. Женетт признаёт подобно своим предшественникам лишь два уровня текста (аналоги фабулы и сюжета), т.к. *narration* относится к иному понятийному уровню<sup>43</sup>.

39 Scheffel M. Narrative Constitution. P. 288.

40 Ibid. P. 287.

41 См.: Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. P. 19.

42 Цит. по: Scheffel M. Narrative Constitution. P. 288.

43 Важно отметить, что в русской литературоведческой традиции подобное понимание уровневой организации произведения берет начало в работах М. М. Бахтина. Его определение фабулы и сюжета отличаются от тех, которые мы встречаем у представителей формальной школы. М. М. Бахтин вводит дихотомию «рассказываемое событие» и «событие рассказывания». См.: Ефименко А. Е. От *sujet* к *сюжету* и далее к *syuzhet*. С. 17: «Фабула — это то событие, которое лежит в основе сюжета <...>. Сюжет разворачивается в реальном времени исполнения и восприятия — чтения или слушания». То есть, *сюжет* — это

Параллельно с Ж. Женеттом и после него учёные продолжают предлагать модели, включающие в себя три генеративных ступени. Однако важно отметить, что теперь речь идёт о последовательных структурных уровнях самого текста<sup>44</sup>.

Так необходимо отметить усилия М. Бал (1985), которая выделяет *histoire/récit/texte* (в английской версии: *fabula/story/text*). *Texte* является знаком *récit*, которое, в свою очередь, выступает знаком *histoire*. Подобное различие видим у Х. А. Гарсия Ланда. Он выделяет такие уровни как *acción/relato/discurso narrativo*. *Acción* понимается как последовательность повествуемых событий; *relato* — репрезентация повествуемых событий (т. е. время и модальность); *discurso* — презентация *relato*, её трансформация в знаковую систему. Кроме того, *discurso* имеет ещё одно измерение. Это не просто речевая ткань произведения, но и сам акт высказывания (о чем говорил Ж. Женетт, используя термин *narration*), а также такие прагматические аспекты как коммуникация между автором и читателем. Важно также отметить модель К. Штирле, который предлагает триаду *Geschehen/Geschichte/Text der Geschichte*. Термином *Geschehen* — он обозначает эстетически нейтральный повествовательный материал. Это события, которые подразумеваются в *Geschichte*, то есть на уровне истории. Трансформируясь при помощи художественных операций в *Geschichte*, *Geschehen* приобретают определённый смысл. *Text der Geschichte* включает в себя два аспекта. С одной стороны, это расположение событий, согласно композиционной модели, с другой стороны, это презентация истории посредством языка.

Итак, мы видим, что, начиная с русских формалистов, учёные выделяют в повествовательном тексте несколько генеративных уровней. Противопоставление фабулы и сюжета, как противопоставление «что» рассказывается и «как» рассказывается, сохраняется. Однако, от исследователя к исследователю меняется объём и содержание этих понятий, а также их терминологическое обозначение.

процесс рассказывания, а *фабула* разворачивается вместе с *сюжетом*. «Рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» (Там же). Итак, согласно М. М. Бахтину, *фабула* — это событие, о котором рассказано в произведении. В свою очередь *сюжет* — событие самого рассказывания, в котором участвуем мы как читатели. Эти события происходят в различные по длительности времена, в разных местах, но они объединены в целостном сложном событии художественного произведения.

44 Подробный обзор трёхуровневых моделей предлагают М. Шеффель и В. Шмид. См.: Scheffel M. Narrative Constitution. P. 288–290; Шмид В. Нарратология. С. 156–157.

**Таблица 1.** Обобщение эволюции понятий *фабула* и *сюжет* по В. Шмиду<sup>45</sup>:

Томашевский	фабула	сюжет	
Todorov	histoire	discours	
Genette	histoire	recit	
Rimmon-Kenan	story	text	
Bal 1977	histoire	recit	texte
Bal 1985	fabula	story	text
Garcia Landa	accion	relato	discurso
Sierle	Geschehen	Geschichte	Text der Geschichte

Как видно из таб. 1, существует тенденция мыслить нарративный текст как трёхступенчатое образование. Вне зависимости от того, какие термины используют учёные и какие смысловые акценты они ставят, определяя объём и содержание понятий, общим является признание того факта, что литературное произведение говорит о событиях, эти события расположены в определённом порядке и рассказывается о них при помощи особого языка. Зачастую все три уровня мыслятся как эстетически релевантные, т. е. каждый представляет собой результат творческой активности автора<sup>46</sup>.

*Продолжение следует*

45 См.: Шмид В. Нарратология. С. 157.

46 Несмотря на то, что ряд учёных высказываются о ненужности и надуманности уровневой организации художественного текста, по точному замечанию А. Е. Ефименко, «в онтологическом аспекте базовая трёхуровневость текста несомненна: текст как связная последовательность предложений относится к поверхностному уровню произведения <...> его смысл — к глубинному уровню, а рассказываемая история — к срединному. При этом словесный уровень соотносится с уровнем истории, а уровень истории — со смысловым уровнем, как соотносятся внешняя и внутренняя формы у А. А. Потебни: «Идея и содержание <...> для нас тождественны, потому что, например, <...> события и характеры романа (т.е. элементы срединного уровня. — А.Е.) <...> мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумеем ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе или читателе или служивших почвой образа в самом художнике во время акта создания» (Ефименко А.Е. От  *sujet*  к  *сюжету*  и далее к  *syuzhet* . С. 19–20). О том, что эти три уровня естественны для процесса создания литературного произведения, свидетельствует известное высказывание Л. Я. Гинзбург, сделанное ей вне контекста генеративной нарратологии: «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом» (Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. Санкт-Петербург, 2016. С. 13). Уже в этом кратком предложении мы видим упоминание как минимум о трёх отличных друг от друга обязательных и эстетически значимых операциях: отбор, сочетание, подбор словесных конструкций.

### Библиография

- Выготский Л. С.* Психология искусства. Москва: Искусство, 1965.
- Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991.
- Гадамер Г.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988.
- Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. О литературном герое. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
- Ефименко А. Е.* От  *sujet*  к  *сюжету*  и далее к  *syuzhet*  // Шаги / Steps. 2019. Т. 5. № 2. С. 10-35.
- Никитина Е. А., Урусинов Д. С.* Дескриптивная, генеративная и когнитивная нарратология // ФИЛОЛОГОС. 2015. № 2 (25). С. 67–72.
- Петровский М. А.* Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сборник статей / ред., [предисл.] В. Я. Брюсова. Москва; Ленинград: Земля и фабрика, 1925. С. 173–204.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект пресс, 2003.
- Шкловский В. Б.* Искусство как приём // Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929. С. 7–23.
- Шкловский В. Б.* Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». Москва: Федерация, 1928. Reprint: Paris: The Hague, 1970.
- Шкловский В. Б.* Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна // Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929. С. 177–204.
- Шмид В.* Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2023.
- Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca (N. Y.): Cornell University Press, 1986.
- Scheffel M.* Narrative Constitution // Handbook of Narratology / ed. P. Hühn. Berlin: W. de Gruyter, 2009. (Narratologia; vol. 19). P. 282–294.
- Todorov T.* Some Approaches to Russian Formalism // Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation / ed. S. Bann, J. E. Bowlt. New York (N. Y.): Barnes & Noble, 1973. P. 6–19.