

Сюжет и наррация: Нарратология Ольги Фрейденберг в историко-идейных координатах

Для Ольги Фрейденберг «сюжет» представляет собой не уровень текстуальной конструкции, а фундаментальную форму первобытной культуры, подобно «мифу». Что же касается «наррации», она определяется для античной литературы как ограниченная форма, всегда обрамленная какой-то более крупной текстуальной конструкцией. Эти идеи, необычные для тогдашней нарратологии, связаны с установкой исследователя на объяснение словесной культуры через понятие выражения, а не сообщения.

Ключевые слова: Ольга Фрейденберг, нарратология, сюжет, наррация.

Концептуальный язык Ольги Фрейденберг кажется темным и непрозрачным, что препятствует его пониманию и исторической контекстуализации в процессе развития гуманитарных наук XX в. Сходство ряда терминов и идей, которые она разделяет со своими предшественниками и современниками, обманчиво, поскольку эти идеи и термины осмысляются у нее по-своему.

Так обстоит дело, в частности, с ее теорией повествования. Пользуясь понятием «мотив», Фрейденберг наследует «Поэтике сюжетов» Веселовского, но исключает из нее субъектно-объектную схему «вопрос–ответ»¹. Подобно теоретикам ОПОЯЗа, она разграничивает «сюжет» и «фабулу», но при этом резко отвергает «формализм» (правда, не характеризуя его точно), сами же эти термины трактует в смысле неконгруэнтном опоязовскому. Своей теорией метафор, образующих содержание древнего сюжета, она предвосхищает позднейшие работы Клода Леви-Стросса по структуре мифов, но без диалектического процесса медиации полюсов, придающего этой структуре динамику.

Нарратология Фрейденберг – подчиненная, в том смысле что ее автор стремилась построить не вневременную теорию повествования

как такового, а более общую теорию формирования и эволюции смысловой культуры, но при этом основанную на материале культуры античной. Как представляется, ключом к ее пониманию могла бы служить оппозиция «сюжета» и «наррации».

В современной нарратологии эти два понятия рассматриваются как необходимые условия повествования, наподобие двух условий речи – *énoncé* и *énonciation* («высказывание» и «акт высказывания», по Э. Бенвенисту): чтобы имелось повествование, нужен, во-первых, сюжет («история», упорядоченная событийная структура) и, во-вторых, акт наррации, когда события не представляются непосредственно (на сцене), а излагаются каким-то более или менее сторонним рассказчиком (пусть даже одним из участников, но на временном удалении). Требуется именно конъюнкция этих двух условий, так как сюжет сам по себе может присутствовать не только в повествовательном тексте, но и, например, в спектакле или фильме, а «рассказывать» можно не только о событиях, но и, например, о том, как некто или нечто выглядит. Напротив того, у Фрейденберг эти понятия образуют не конъюнкцию, а дизъюнкцию, они не только не солидарны, но и не синхронны и находятся в отношении дополнительной дистрибуции. «Сюжет» был важнейшим понятием ранних работ Фрейденберг, включая «Поэтику сюжета и жанра», а «наррация» появилась десятью годами спустя в монографии «Образ и понятие», где «сюжет» отступает на второстепенное, терминологически менее ответственное место². Более того, эти два понятия не только сменяют друг друга в личной научной эволюции исследователя, но и соответствующие им реалии, по ее мысли, относятся к двум разным, сменяющим одна другую эпохам культуры: первобытно-«фольклорной» и литературной.

Действительно, для Фрейденберг сюжет не статичный уровень текстуальной конструкции (соотнесенный, скажем, со стилем) и даже не ее динамический фактор (соотнесенный, скажем, с фабулой). Сюжет – это стадия в развитии сознания, точнее – фундаментальная форма, определяющая эту стадию. В статье 1925 г. «Система литературного сюжета» – раннем и радикальном наброске будущей монографии «Поэтика сюжета и жанра» – Фрейденберг определяет сюжет как принадлежность архаической или по крайней мере традиционалистской эпохи в культуре; в новоевропейской литературе сюжет «теряет креативную способность»³, «заканчивает свои внутренние процессы и переходит в стадию механизации – просто свертывания и отвердения»⁴. Внутренние творческие процессы сюжета описываются как разработка нескольких базовых метафор архаического сознания или «представления» – образов еды, рожде-

ния, смерти. Создаваемые из них мотивы и схемы, образующие глобальную систему античной культуры, могут находить выражение не только в слове, но и в действии, и оттого «Поэтика сюжета и жанра» в значительной своей части занята анализом древних обрядов, а не текстов; различие слова и действия снимается, нейтрализуется. Но по той же самой причине сюжет в понимании Фрейденберг имеет не событийную, а чисто семантическую природу: событий как таковых не происходит, потому что все представляет собой развертку одних и тех же метафор, а поступок, акциональный мотив не отделен от совершающего его персонажа, представляет собой его «действенную форму»⁵. На этой стадии сознания не бывает настоящего противоборства разных персонажей, так как противник – всегда двойник героя; в поведении последнего не бывает выбора, так как это поведение полностью вытекает из его существа, и даже более того – из его имени, концентрирующего в себе все, что он есть и что он делает. То же самое имел в виду Хайдеггер, когда строил свои знаменитые философские тавтологии: «бытие бытийствует» и т. п.; а для Фрейденберг решающим было здесь влияние другого западного теоретика – Люсьена Леви-Брюля, описывавшего «первобытное мышление» через понятие «партиципация», т. е. взаимопроникновение предметов, персонажей и действий.

Из сказанного ясно, что сюжет, как его трактует Фрейденберг, очень похож на «миф», традиционно рассматриваемый в антропологии и философии как базовый элемент первобытного сознания, который затем отмирает и формализуется в развитой рационалистической культуре. Тем любопытнее, что Фрейденберг хотя и пользуется термином «миф», но избегает – особенно в ранних работах, таких как «Поэтика сюжета и жанра», – сводить к нему свой «сюжет». Причины тому могли быть отчасти конъюнктурными: понятие «миф» воспринималось в СССР как скомпрометированное «буржуазной» наукой и идеологией, вплоть до нацистского «мифа XX века». Но более глубокая причина в другом: в слове *mythos* Фрейденберг слишком отчетливо слышит идею повествовательности, событийности, а «сюжет», которым она занимается, этой идеи в себе не заключает. Именно поэтому автор «Поэтики сюжета и жанра» охотнее говорит о «мифе», или «мифизме», как общей черте архаического мышления, чем о конкретных «мифах» как рассказах, сообщающих о событиях. Нет сомнения, что эту концепцию Фрейденберг имел в виду Юрий Лотман, когда в статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении» (1973) выделял *досюжетное* «мифопорождающее текстовое устройство»⁶, характеризующееся эквивалентностью персонажей и событий, цикличностью развития

и континуальностью повествовательного мира. Опираясь на современные ему теории культуры, прежде всего на теорию Леви-Стросса, Лотман фактически переименовал «сюжет» Фрейденберг, вновь заменив его понятием «миф».

«Сюжету» у Фрейденберг непосредственно противопоставит термин «фабула» – но в смысле существенно отличном от того, который вкладывали в него русские формалисты; и не просто потому, что сюжет у нее первичнее фабулы (в теории ОПОЯЗа – наоборот), но и потому, что он предшествует ей *исторически*, а не (только) в генезисе и структуре конкретного текста. Сюжет и фабула – стадияльно различные явления, или, в более слабом определении, фабула образует позднюю, обедненную стадию развития сюжета. Развитый литературный театр, говорится в статье «Происхождение литературной интриги» (1945), имеет «фабулистическую природу», и в нем «смысловое содержание обратилось в фабулу»⁷. Напротив того, в древнем словесном творчестве «фабулы нет; сюжетная нить проста до того, что ее трудно уловить»⁸. «Свободной фабуле неоткуда было явиться»⁹. Архаические обряды – «буфонии, как и майская обрядность, как свадьба, еда, похороны и т. д., никакой причинно-следственной фабулы не имеют; перед нами известное количество параллельных метафор... которые различно интерпретируют основной мотив “жертвоприношения”, смерти для воскресения»¹⁰.

Не только в древних обрядах, но и в древней словесной культуре, например в античной драме, «не следует... искать причинно-следственной сюжетности»¹¹ (т. е., если точнее следовать терминологии самой Фрейденберг – «фабульности»).

Но мифологический сюжет [!] – это такой сюжет, в котором весь его состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество, – то есть в основе анти-причинно-следственный сюжет¹².

Дальше (в литературной культуре. – С. З.) идет отмель сюжета... сюжетом продолжает оставаться... то, чем он никогда не был, – фактура литературной вещи, ее структурный костяк и, еще дальше, ее композиционная фабула¹³.

Фабула, таким образом, определяется негативно по отношению к сюжету, но при этом двояко: как «свободное» авторское творчество (мы еще вернемся к этому вопросу) в отличие от жестко заданных и безличных метафорических комплексов и как структура причинно-следственных связей, возникающих в эпоху понятийного мышления и отсутствующих в допонятийную, образную эпоху. В отличие от архаического сюжета фабула предполагает субъектно-

объектное разделение: с одной стороны, есть вольное «сюжетосложение», «фабуляция» сочинителя/рассказчика, с другой стороны, в результате этой операции получается не метафорическое, а каузальное сочленение дискретных событий и нетождественных друг другу действующих лиц. Иначе говоря, фабула – это «полнокомплектное» повествование в современном смысле понятия, где соединены оба его определяющих признака.

В обоих своих аспектах фабула противостоит сюжету как синтагматическое, развертывающееся во времени образование; сюжет, напротив, имеет скорее парадигматическую структуру, это порождающая матрица из метафор, которая способна к развертке вовне, но внутри себя ее не содержит. Впрочем, в «Поэтике сюжета и жанра» Фрейденберг, хоть и сосредоточивается на проблеме сюжета, не уклоняется и от изучения временных и синтагматических форм культуры. В самом конце этой монографии она ставит «сюжет и рассказ» в глобальную перспективу мирового становления: они возникают оттого, «что слово осмысляется вариантно общему потоку жизни»¹⁴. Она все время возвращается к процессуально-временным *обрядам шествия* в архаической Греции; она делает очень интересные замечания о *темпе* театрального представления, который, по ее мысли, обусловлен оценкой изображаемых событий и лиц: «Движение воспринимается отрицательно: им наделяются отрицательные типы и реалистический персонаж. Так, когда нужно представить нехорошего человека, его делают суетливым, быстроногим, жестикулирующим»¹⁵. Правда, это наблюдается уже на поздней, «литературной» стадии развития, вместе с появлением персонажей как таковых, тогда как архаическое («фольклорное») мышление «не сразу расчленяет время», и это заметно как пережиток в знаменитом «эпическом спокойствии», в замедленном темпе эпического повествования, даже когда речь идет о стремительно совершающихся событиях¹⁶.

Особенно любопытен подход Фрейденберг собственно к *акту рассказывания*, повествовательной деятельности. Рассказывание в архаическом обществе представляет собой магическое действие, с помощью которого заклинают, делают обратимым закат солнца, ночной мрак и смерть: «акт рассказывания, акт произношения слов осмыслялся как новое сияние света и преодоление мрака, позднее – смерти»¹⁷; отсюда обычаи вечерних и зимних посиделок со «страшными рассказами», а также легенды о рассказах, которыми задерживают, предотвращают смерть (Шехерезада). В таком описании рассказ (устный) выступает не как форма существования сюжета, по определению внешняя по отношению к нему, а как

элемент самого сюжета, один из его мотивов. Иными словами, при таком понимании рассказ реифицируется, из действия превращается в сакральную вещь или в магическую субстанцию-силу, которую распределяют поровну между участниками кружка повествователей:

...каждый участник действия получает равную долю еды и вина, равную долю именных названий себя и такую же равную долю собственного рассказа и произнесения определенных слов; сумма этих личных рассказов составляет общий хоровой рассказ¹⁸.

Для мысли Фрейденберг – или для архаического сознания, как она его реконструирует, – существенна эта эквивалентность между «едой и вином» и разными видами слова: номинативного и нарративного. Собственно повествование в такой культуре не выделяется из более общего словесно-телесного комплекса, и ее синтагматика – циклическая, обмен рассказами по кругу, образуемому именами и телами самих рассказчиков.

О выделении повествования (как деятельности и как рода текстов) в процессе становления понятийной, литературной культуры Фрейденберг пишет в позднейшей монографии «Образ и понятие», в главе «Происхождение наррации». В античной литературе (письменной) наррация сохраняет связь с магическим рассказом, оберегом от смерти; именно поэтому ее типичной темой является, например, путешествие в дальние страны, в страну мертвых. «Так и вестник приходит “оттуда”, издалека и говорит “здесь”, в настоящем, о том, что происходило “там”, в прошедшем. И его темой тоже служила смерть»¹⁹. Другая постоянная тема – небытие, вымысел, онтологически неполноценная видимость. Подобно магическому рассказу, литературная наррация также может реифицироваться, служить сакральным предметом подношения, дарения: в греческом романе «рассказ оказывается той жертвой, которую возлагают на алтарь»²⁰. Вместе с тем наррация, которую Фрейденберг лишь «совершенно условно» ограничивает от архаического «рассказа», по своей структуре представляет собой «понятийное перерождение»²¹ последнего. «Наррация есть понятийный миф»²², т. е. отрицание, деконструкция архаического мифа как игры переходящих одна в другую метафор. Если первобытный «рассказ», или миф, выражал собой образ (метафорический и/или визуальный – здесь Фрейденберг не проводит четких различий), то литературная наррация высказывает понятия, и прежде всего каузальные отношения:

Наррацию создает понятийное мышление. Оно порождает предложения цели, причины, условия, что движет сюжет [!] и наполняет его связями с реальными процессами, дает зависимость и приводит к известным результатам. «Картина» не может передать оборотов «если», «когда», «для того чтобы», «из-за» и т. д.; между тем речь создает этими оборотами развернутый последовательный рассказ²³.

Оттого содержанием наррации, наряду со смертью и небытием, оказывается также Логос, отвлеченно-понятийная мысль. «Рассказ, воплощавший Логоса, нужно было обнаружить, “открыть”», ибо он, подобно смерти, представлял собой «светило, скрытое в глубине земли и появлявшееся “здесь” (туман раздвигался, показывался рассказ-видение)»²⁴.

Такой двойной гетерогенностью повествовательной тематики – небытием смерти и сокровенностью Логоса – может объясняться своеобразное место наррации в античной литературе. Античный рассказ, объясняет Фрейденберг, «никогда не начинал произведения, никогда не стоял в его конце. Место его – в середине общей повествовательной композиции, внутри анарративной части»²⁵. Вообще, «античная наррация еще не имеет своей собственной функции. Она приводится для чего-то другого, она вся целиком служит для смысловой цели, лежащей за ее пределами»²⁶. Так обстоит дело с древнейшим рассказом, представляющим собой, как мы видели, сакрализованную вещь, предмет дарственного обмена или жертвы. Но можно добавить, что так обстоит дело, уже в рамках рациональной культуры, и с наррацией как частью риторической речи (например, судебной или эпидейктической): она там занимает строго определенное место как изложение событий, отделенное от их оценки, от восхваления или осуждения участников и т. п. Античная наррация, как положено сакральному предмету, заключена в рамку – социально-ситуативную и собственно текстуральную. Заметим, что в новоевропейской литературе дело обычно обстоит наоборот: в ней повествование служит глобальной формой, обрамляющей визуальные или концептуальные сегменты (например, описания и общие размышления, включенные в романский дискурс)²⁷.

Итак, в нарратологии Фрейденберг имеют место, а точнее – исторически противопоставляются как стадияльно различные и разнонаправленные движения: с одной стороны, безграничная экспансия мифологического «сюжета», а с другой стороны, строгая ограниченность, обрамленность и вещественная оформленность риторической «наррации». Можно усматривать здесь неявное влияние Ницше с его противопоставлением дионисийского и аполло-

новского начал, но если у Ницше эти два начала сосуществовали в динамическом равновесии, то у Фрейденберг соответствующие два аспекта повествования решительно разобщены и несинхронны. Повествование то исчезает в до-повествовательной, чисто семантической работе мифологического сюжета, то реифицируется в ограниченной и функционально подчиненной наррации.

Как объяснить такое разобщение?

Нарратологию Фрейденберг нелегко отнести к одному из двух направлений в отечественной теории повествования, которые мы в свое время предложили различать как «риторическое» и «реалистическое». В первом повествование описывается исходя из структуры языка и текста (Шкловский, Пропп, Лотман), а во втором – исходя из реальных или воображаемых событий, референтов рассказа (мейнстрим советской теории литературы). Фрейденберг никоим образом не принадлежит к «реалистической» традиции: она отказывается искать в античном рассказе какие-либо события, даже воображаемые; она вообще доказывает невозможность события в мифологическом мышлении, события и логические связи между ними возникают лишь в «наррации» литературной эпохи. Вместе с тем ее работы нельзя причислить и к риторической нарратологии: ее теория «сюжета» вытекает не из теории языка как средства коммуникации, а из теории мышления – спонтанного коллективного процесса, где мысль и язык, в духе науки XIX в., неразделимы и вопрос о коммуникации как таковой вообще не ставится.

Вероятно, именно эта тесная связь нарратологии Фрейденберг с филологической традицией XIX в. мешает классифицировать ее в категориях науки XX в. Подобно Веселовскому и Потебне, Фрейденберг сводит мышление и творчество, включая творчество поэтическое, к *познанию мира*; познавательная функция культуры безусловно доминирует и в «Поэтике сюжета и жанра», и в позднейшей монографии «Образ и понятие», «гносеологическое» содержание повествования подчеркивается в статье «Происхождение литературной интриги»²⁸. Оригинальность Фрейденберг – не просто архаиста, а «архаиста-революционера» в науке, если воспользоваться выражением Тынянова, – состояла в ее теоретической системности, в том, что познавательная функция приписывается ею не отдельному слову или мотиву, а целостной системе метафорического смыслообразования, хоть и не имеющей логического характера, как миф в трактовке Леви-Стросса.

Эта нацеленность научной мысли Фрейденберг на исследование мышления, а не коммуникации помогает понять ее резкую критику «формализма» в предисловии к «Поэтике сюжета и жан-

ра»²⁹. Непосредственным мотивом критики было узкое понимание «формалистами» задач поэтики: по Фрейденберг, эта передовая, многообещающая наука XX в.³⁰ должна исследовать не только художественную литературу, но и всю смысловую культуру, включая ее долитературное состояние и невербальные формы. Однако в той же критике можно расслышать и более конкретную, собственно нарратологическую полемику с официально осужденной (отчего и не называемой по имени) русской формальной школой в литературоведении: последняя, в лице ОПОЯЗа, исследовала повествование в рамках коммуникативной ситуации, где текст призван произвести определенный эффект на читателя/слушателя, а именно эффект «остранения»; этому эстетическому эффекту подчинялась вся повествовательная риторика – ретардация рассказа, «ступенчатое построение» сюжета и т. д. Фрейденберг, анализируя повествование, никак не затрагивает проблему его рецепции; в ее представлении повествование выражает, но не сообщает – чем, в частности, может объясняться дважды упоминаемый в «Поэтике сюжета и жанра» странный феномен *рассказа самому себе*³¹. Соответственно и в своем собственном культурно-историческом нарративе она исходит из производства, а не из восприятия текстов – противопоставляет друг другу безличное «фольклорное» творчество и сменяющее его «личное авторское начало»³², которым вытесняется коллективное самопроизводство мифологического «сюжета»: «Но сюжет уже свернут окончательно, и роль его совершенно ничтожна рядом с разросшимся, огромным творчеством автора»³³. Такая сосредоточенность на выражении – коллективно-фольклорном или лично-авторском, – а не на сообщении, необходимом включающем в себя реакцию реципиента, отличает теоретическое мышление Ольги Фрейденберг от большинства современных направлений в нарратологии, чем отчасти и обусловлена «темнота» ее научного дискурса, делающая необходимой работу его экзегезы.

Примечания

¹ «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшие [sic] особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющимися впечатления действительности» (*Веселовский А.Н.* Собр. соч. / Издание Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. СПб., 1913. Т. 2. Вып. 1. С. 3).

- ² В ранних работах фигурировал, хоть и не часто, «рассказ»; ниже будет показано, как Фрейденберг отличает его от «наррации».
- ³ *Фрейденберг О.М.* Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 235.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л.: Худ. лит., 1936. С. 249.
- ⁶ *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 224. Заголовок статьи перекликался с названием статьи Фрейденберг «Происхождение литературной интриги», на которую Лотман ссылаясь в своем тексте и которую он в том же году сам впервые опубликовал в 6-м томе «Трудов по знаковым системам».
- ⁷ Архив О.М. Фрейденберг. «Происхождение литературной интриги», лист 24. [Электронный ресурс] URL: <http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat'i/Proisxozhdenieliteraturnojjintrigi?skip=15&view=>
- ⁸ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 42.
- ⁹ Там же. С. 247.
- ¹⁰ Там же. С. 96.
- ¹¹ Там же. С. 190.
- ¹² Там же. С. 250.
- ¹³ Там же. С. 334.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же. С. 301.
- ¹⁶ Там же. С. 301–302.
- ¹⁷ Там же. С. 135.
- ¹⁸ Там же. С. 136. Хорошим примером может служить не упомянутая в данном случае у Фрейденберг рамочная ситуация «Декамерона» Боккаччо, где персонажи в строгом порядке, каждый поровну, обмениваются рассказами и тем самым избегают от свирепствующей у них в городе эпидемии.
- ¹⁹ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 220.
- ²⁰ Там же. С. 211.
- ²¹ Там же. С. 213.
- ²² Там же. С. 227.
- ²³ Там же. С. 226.
- ²⁴ Там же. С. 222.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 216.
- ²⁷ До известной степени подобную структуру можно найти и в древнейшей словесности (описание Ахиллова щита в «Илиаде» и т. д.), но Фрейденберг и не называет эпическое повествование «наррацией», вкладывая в это понятие другое, более узкое содержание.
- ²⁸ Подобный гносеологический редукционизм у А.А. Потебни подвергал критике еще Б.М. Энгельгардт в начале 20-х годов, указывая, что мышление не обязательно

но сводится к познанию. См. статьи Энгельгардта о Потебне: *Энгельгардт Б.М.* Феноменология и теория словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

²⁹ Нет полной ясности, кого и что, собственно, подразумевала Фрейденберг под словом «формализм». По мнению Н.В. Брагинской (высказанному при обсуждении доклада, ставшего основой настоящей статьи), речь шла об академическом традиционализме; однако отмечаемая автором «Поэтики сюжета и жанра» связь «формализма» с новой наукой поэтикой заставляет предполагать и какие-то новейшие его проявления. Кроме того, здесь опять-таки следует учитывать давление внешних обстоятельств: в советских теоретических дискуссиях «формализм» служил «зонтным» понятием, лишенным точного определения, а отрещиваться от него было почти обязательным жестом идеологической лояльности.

³⁰ Подробнее см.: *Зенкин С.Н.* Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Глава «Рефлексия о культуре в советской науке 70-х годов». Следует, впрочем, заметить, что первоначальным авторским названием книги Фрейденберг была не «поэтика», а «Семантика сюжета и жанра».

³¹ См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 140, 183.

³² *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 235.

³³ Там же. С. 236.