

**О.А. Ковалев**

*Алтайский государственный университет*

### **Повторный нарратив и его функции в художественном повествовании**

Представление о разнородности любого текста, включенности в его состав различных субтекстов, порой находящихся в состоянии конфликта, широко встречается в науке о литературе начиная с 1920-х годов. В качестве характерных и наиболее значимых проявлений данной тенденции следует отметить работы В.Н. Волошинова, анализировавшего различные типы взаимодействия авторского и чужого слова [Волошинов, 1995, с. 326-380], М.М. Бахтина, писавшего о речевой разнородности романа, а также разграничившего первичные и вторичные жанры [Бахтин, 1975; 1979], Ю.М. Лотмана, обосновавшего с семиотико-литературоведческой точки зрения категорию «текст в тексте» [Лотман, 1992, с. 148-160]<sup>1</sup>, Ю. Кристевой и Р. Барта, положивших начало исследованиям в области интертекстуальности, а также деконструктивизм в американском литературоведении.

Представляется продуктивным на современном этапе развития литературоведческой науки обращение к анализу разнородности повествовательного текста в аспекте его нарративной структуры. Частным случаем такой разнородности является, например, выявление виртуальной сюжетики<sup>2</sup> в ее соотношении с основным сюжетом произведения, а также приемов виртуализации сюжетов, используемых в классической и современной литературе. Другой, относительно маргинальной и редкой формой разнородности нарративной структуры сюжетного текста, которому и посвящена данная статья, является повторный нарратив (ПН). Понятие повторного нарратива используется здесь для обозначения таких фрагментов повествовательного текста, которые представляют собой пересказ всего сюжета произведения или его отдельных звеньев. В данном случае важен не просто факт соотношения двух версий (нарративов) одной и той же истории, а именно повторение, с большими или меньшими вариациями того, что уже известно читателю.

Так, например, в пятой главе первой части романа Ф.М. Достоевского «Идиот» автор заставляет Л.Н. Мышкина в ответ на вопрос Елизаветы Прокофьевны объяснять, кто такой игумен Пафнутий, а для этого кратко изложить обстоятельства и события, в основном уже известные читателю. Герой делает это достаточно точно, лаконично, как бы демонстрируя посредством нарративной способности свой интеллект.

«— Игумен Пафнутий, четырнадцатого столетия, — начал князь, — он правил пустыню на Волге, в нынешней нашей Костромской губернии. Известен был святою жизнью, ездил в Орду, помогал устраивать тогдашние дела и подписался под

---

<sup>1</sup> «Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания» [Лотман, 1992, с. 153].

<sup>2</sup> Данная категория в последнее время основательно разрабатывается в литературоведении. Среди работ, посвященных изучению виртуальных (возможных) сюжетов: [Бочаров, 1999, с. 17-77; Виролайн, 2003, с. 469-478].



одною грамотой, а снимок с этой подписи я видел. Мне понравился почерк, и я его заучил. Когда давеча генерал захотел посмотреть, как я пишу, чтоб определить меня к месту, то я написал несколько фраз разными шрифтами, и между прочим “Игумен Пафнутий руку приложил” собственным почерком игумена Пафнутия. Генералу очень понравилось, вот он теперь и вспомнил» [Достоевский, 1989, с. 56].

Представленное в анализируемом ПН сжатое изложение предыдущей сцены выполняет несколько функций. Во-первых, данный эпизод имплицитно включается в поле внутритекстовой дискуссии, которая ведется на протяжении всей первой части романа (а отчасти и всего текста произведения) и в качестве проблемы обозначена уже в названии произведения: идиот или не идиот. Действительно, способность построить внятный, лаконичный, точный рассказ демонстрирует разумность князя. Не случайно далее в репликах генеральши и отчасти ее дочерей с разных позиций оценивается способность князя рассказывать истории: форма рассказа («я хочу знать, как вы рассказываете что-нибудь» [Там же, с. 57]; занимательность («я думала, будет интереснее» [Там же, с. 56]; способность выбрать удачное начало («вот вы увидите, вот он сейчас начнет, и прекрасно начнет» [Там же, с. 58]; умение выбрать тему («все это очень странно, но об осле можно и пропустить; перейдемте на другую тему» [Там же, с. 59].

Однако в данной демонстрации нарративной способности князя присутствует определенное лукавство со стороны автора. В сущности, генералу и игумену Пафнутий, и сам князь Мышкин нужны лишь для отвода глаз. Генерал Епанчин пытается покинуть свое семейство, обходясь минимальным количеством объяснений, а потому на вопрос генеральши о том, кто такой Пафнутий, Мышкин не дает ответа, и, следовательно, его добросовестный и даже в определенном смысле идеальный нарратив демонстрирует наивность и простодушие князя. Сама нарративная структура текста, таким образом, не только обнажает основную антиномию текста, но и демонстрирует ее неразрешимость.

Для понимания сути явления вторичного нарратива необходимо, на наш взгляд, рассмотрение данного приема в широком контексте сходных, смежных, аналогичных принципов организации нарративного текста.

Одним из принципиальных положений нарратологии русских формалистов было противопоставление категорий «фабула» и «сюжет». В.Б. Шкловский, активно использовавший в своих работах данную дихотомию, основное внимание обратил на сюжет как результат художественной обработки материала-фабулы<sup>1</sup>. Б.В. Томашевский анализировал композицию фабулы через категорию мотива. Различая свободные и связанные мотивы, исследователь фактически определял фабулу через связанные мотивы [Томашевский, 1996, с. 183]. Таким образом, по Томашевскому, фабула может быть пересказана, при этом пересказ фабулы предполагает способность читателя опускать свободные мотивы, то есть те элементы сюжетной структуры, без которых причинно-следственная цепочка событий все же сохраняется. Не случайно способность быть пересказанной рассматривалась часто как свойство именно фабулы, в отличие от сюжета (или же фабулу сводили к такому пересказу, при котором восстанавливается естественная последовательность событий).

В.П. Руднев, оспаривавший правомерность употребления категорий «фабула» и «сюжет», свою аргументацию применительно к фабуле в основном строил на анализе таких текстов, в которых события не могут быть выстроены в линейные последовательности (рассказов Р. Акутагавы «В чаще» и Х.Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды» и других), а применительно к сюжету на доказательстве того, что сюжет, выявляемый через пересказ, является атрибутом не текста, а

---

<sup>1</sup> Подробный анализ понимания категорий «сюжет» и «фабула» у формалистов см. в работе В. Шмида: [Шмид, 2003, с. 145-154].



реальности [Руднев, 2000, с. 143-173]. Говоря о сюжете, Руднев, отмечал фундаментальный характер пересказа для литературы в отличие от фольклора<sup>1</sup> и сформулировал очень важный, на наш взгляд вопрос: «Для чего пересказывают сюжеты? Мне кажется, не только потому, что иногда прочитать произведение целиком кому-то не представляется возможным» [Там же, с. 170], – однако фактически оставил этот вопрос без ответа.

Способность читателя пересказать текст или, если использовать терминологию позднего Р. Барта («S/Z»), выстроить акциональные, прозретические последовательности<sup>2</sup>, является одной из важнейших составляющих понимания повествовательного текста. Т.А. Ван Дейк фактически рассматривает фабулу (само понятие «фабула» он не использует) как схематическую структуру, или суперструктуру, «задающую общую форму дискурсу» [Ван Дейк, 1989, с. 41] и являющуюся основой связности повествовательного текста на глобальном уровне. Понять повествовательный текст – значит правильно его пересказать. Пересказ, таким образом, становится своеобразным гарантом как понимания нарративного текста, так и его глобальной связности. Поэтому способность читателя к построению сюжетной схемы как разновидность компрессии информации является важной составляющей процесса чтения<sup>3</sup>.

Возможность создания на основе одного нарратива нескольких (множества) вариантов обобщенных акциональных последовательностей не является, на наш взгляд, основанием для отказа от анализа подобных последовательностей, так же как не является основанием для этого невозможность применительно к некоторым текстам выстроить такие последовательности вообще. Крах попыток пересказать повествовательный текст модернистского типа входит, очевидно, в программу восприятия такого текста, заложенную в его структуре. Так, в фильме Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972) один из героев (Франсуа), проснувшись, пытается пересказать свой сон. Попытка пересказа в данном случае почти буквально означает безуспешную попытку навести порядок в алогичном и внешне бессмысленном нарративе фильма. Франсуа снится сон, который видит другой герой. Когда просыпается Франсуа, зритель узнает, что все происходящее было сном, который снился Франсуа. Но уверенности в том, что события, следующие за пробуждением Франсуа, не являются чьим-то сном, у зрителя быть не может. Все нарративы, присутствующие в фильме, не организуются в строгую систему, где сновидение четко отличается от яви, а потому и попытка героя построить пересказ обречена на провал. В этой путанице историй, где любой нарратив может оказаться несвязанным с предыдущими, а любая история может оказаться нерасказанной, пересказ историй невозможен, что, в сущности, и демонстрирует неу-

---

<sup>1</sup> «Вообще мне кажется, что представление о сюжете как о некоем дайджесте содержания произведения могло возникнуть лишь в постфольклорную эпоху. Пересказать можно лишь сюжет литературного произведения. Трудно себе представить в художественной практике устного народного творчества просьбу вкратце пересказать сюжет былины или сказки. Такая просьба абсурдна» [Руднев, 2000, с. 169].

<sup>2</sup> «Действия (образующие прозретический код) организуются в последовательности; их можно наметить лишь приблизительно, поскольку любая прозретическая последовательность – это всего лишь результат читательского искусства: всякий читатель объединяет те или иные единицы информации с помощью обобщающих акциональных названий...» [Барт, 1994, с. 31]. Конечно, прозретический код у Р. Барта совсем не то же самое, что фабула у русских формалистов, однако связь этих понятий, думается, очевидна.

<sup>3</sup> В одном из направлений (деривационном) лингвистики текста исследуются механизмы контаминации и компрессии, действующие на поверхностном уровне [Бабенко, Казарин, 2004, с. 22-23]. В данном случае речь идет о построении схемы текста как частном случае компрессии, или свертывании, действующей при переработке нарративной информации и необходимой для ее понимания.



дачный опыт героя. Пересказать – значит найти логику и смысл, и невозможность пересказа обнаруживает их отсутствие.

Таким образом, понимание сюжета литературного произведения предполагает возможность его схематизации, которая, в частности, может осуществляться за счет соотнесения данного сюжета с другими сюжетами, а следовательно, с определенными сюжетными схемами, обладающими некоторым смыслом. Эти коррелятивные сюжеты могут находиться за пределами текста данного произведения, что, собственно, составляет разновидность неизбежной интертекстуальности, но при этом не следует исключать из внимания нарративные корреляции внутри самого текста данного произведения, несомненно, составляющие важную часть стратегии повествовательного текста.

Видимо, следует признать, что фабула – это та схема, которая может быть выстроена лишь после прочтения всего произведения. При первом же прочтении имеет место весьма вариативный и гипотетический процесс построения фабульного целого, о котором писал У. Эко: «Роль читателя заключается не только в том, чтобы определять уровень абстракции, на котором следует формулировать макровысказывания фабулы. Фабула формируется не по завершении чтения текста: фабула – это результат непрерывного ряда абдукций – догадок, производимых по ходу чтения. Иными словами, фабула прочитывается постепенно, шаг за шагом» [Эко, 2005, с. 61]. Таким образом, на каждом этапе восприятия нарратива читатель находится в ожидании событий, обстоятельств определенного типа. Эти ожидания отчасти имеют субъективный характер, отчасти определяются самим текстом: названием, которое может в свернутом виде содержать сюжетное целое, началом повествования, создающим ожидание событий, завязкой, предполагающей необходимость развязки и т.д. При этом предвосхищение событий может иметь предельно обобщенный характер. Так, например, жанровые признаки трагедии уже содержат предвосхищение трагических событий и т.д. Сюжет, будучи неизвестен в своих конкретных деталях, может развиваться, в целом, по заранее определенному, заданному руслу.

У. Эко справедливо обращает внимание на процессуальность в построении фабулы, однако не оговаривает возможное участие в восприятии текста готовых сюжетных схем (фабул), которые имеют место, например, при перечитывании произведения либо предваряющих основной текст пересказах. Таким образом, в определении фабулы, данным ученым, не учитывается характер традиционной литературы, на который он сам указывает в работе: «Наиболее излюбленные античностью рассказы всегда были историей чего-то, что уже произошло и о чем публика уже знает» [Эко, 2005, с. 179]. По мысли исследователя, современная повествовательная литература в основном ориентирована не на узнавание готовых фабул, а на их непредсказуемость: «Повествование в современных романах, напротив, направляет интерес читателя прежде всего на непредсказуемость того, что произойдет, т.е. на новизну сюжета, которая выдвигается на первый план» [Эко, 2005, с. 180].

Таким образом, в истории культуры большую роль сыграла практика использования готовых фабул, так как нарративная культура на протяжении многих веков имела пересказывающий характер. Не связан ли тавтологический нарратив Мышкина, в таком случае, с ориентированностью данного образа на несовременный, архаический тип культуры? В этом смысле каллиграфический дар Мышкина, указывая на связь с рукописной, допечатной культурной традицией как бы оправдывает и мотивирует данную тавтологию. Ведь в нарративе Мышкина важно именно отсутствие творчества, субъективного элемента. Герой точен, объективен и, как следствие, скромен. Отсутствие с его стороны каких-либо комментариев синонимично речевой фигуре самоуничтожения. Отнюдь не случайно, по наметив-



шейся таким образом латентной логике характера персонажа, Аглая выбирает Мышкина своим доверенным лицом.

Но и применительно к повествовательной литературе последних двух веков нельзя игнорировать момента узнавания, схватывания известных схем как необходимой составляющей нарративного понимания. Кроме того, корреляция сюжета данного произведения с уже известными сюжетными последовательностями, разграничивая в тексте уровень знакомого, известного и уровень нового, концентрирует, организует внимание и восприятие определенным образом: узнавание уже известного, сказанного когда-то актуализирует вопрос о новой информации, которая обнаруживает себя через различие между известным и новым текстами. В случае с сюжетом это движение от известного к новому непосредственно связано с необходимостью выявления смысла событийной последовательности, перед которой всегда стоит читатель художественного нарратива.

Часто пересказы предвворяют основное повествование, как бы анонсируя истории в заголовках, подзаголовках к отдельным главам, новеллам или целым произведениям («Декамерон» Дж. Боккаччо, «Дон Кихот» М. Сервантеса, английские романы XVIII – XIX веков и др.). В современной культуре анонсирование является обычным способом презентации и рекламы книги или фильма. Такой пересказ содержит жанровую характеристику произведения, свидетельствует о том, что книга или фильм интересны, акцентирует внимание на вопросах, проблемах, загадках, содержащихся в тексте, одновременно вводя потенциального читателя в курс дела. Подобный пересказ не может быть исчерпывающим и останавливается, как говорится, «на самом интересном месте» (часто такой пересказ доходит только до завязки), призывая за ответом на вопросы и загадки обратиться к полному тексту произведения.

Будучи формой нарративной тавтологии и в этом отношении явлением, близким ПН, пересказ-анонс в какой-то степени дублирует основной нарратив, делая по крайней мере часть его избыточной, повторяющей уже известную из анонса информацию. Но эта информация имеет вводный характер. Анонс, таким образом, дублирует повествовательный текст в самом искусстве заманивания читателя, представляя тот же механизм в сокращенном, сжатом, компактном варианте.

Конечно, не все анонсы интригуют читателя, пересказывая сюжет, но легко убедиться в том, как часто повествовательные тексты любого типа подгоняются под шаблон занимательного «чтива». Существует бесконечное множество способов пересказать одну и ту же историю, опуская те или иные подробности, обнажая причинно-следственные связи или скрывая их, по-разному называя одни и те же действия, события, ситуации. Реальные анонсы, которые мы встречаем на обложках видеокассет, DVD-дисков, по-видимому, составляют обычно наспех, а потому содержат грубые фактические, смысловые ошибки, плохо соотносятся с содержанием презентуемого фильма, но при этом, как правило, выдержаны с точки зрения законов данного жанра: они подгоняют произведение, пусть и неудачно, под какой-либо жанровый и сюжетный шаблон, превращая фильм в своего рода *déjà vu*, четко выделяют основные шаблоны восприятия, действующие в сфере массового восприятия произведений искусства.

В классической повествовательной традиции, например литературе итальянского Ренессанса, нередким случаем организации текста является прилагаемый к основному тексту его краткий пересказ. Еще в литературе XIX века можно встретить романы, в названиях глав которых приводится «краткое содержание». Вероятно, такой принцип презентации текста означает прежде всего отсутствие в культуре установки на новизну как основное достоинство произведения, и, кроме того, стремления удивить читателя. Новизна присутствует не в самой событийной последовательности, а в ее интерпретации. Можно также говорить о концентрации внимания на искусстве повествования, в особенности характерном для произ-



ведений, использующих в качестве основы известную сюжетную схему. Характерно, что, например, в «Декамероне» Дж. Боккаччо соревновательность рассказчиков, стремление наилучшим образом развлечь, растрогать или рассмешить аудиторию являются подчеркнутыми, а потому и реакция слушателей на прозвучавший рассказ, открывающая следующую главу, является необходимой: она не только помогает читателю соотнести свою реакцию на нарратив с «правильной», нормативной, но и демонстрирует успешность рассказа.

В процессе оценки очередной истории, совершаемой в самом тексте «Декамерона», важную роль играет фактор соответствия нарратива выбранной теме, а также, что менее очевидно, общему духу кружка друзей, определенному с самого начала, еще до момента рассказывания историй.

Возможно, момент систематизации нарративов, присутствующий в построении сборника на разных уровнях, представляет собой форму противодействия порожденному чумой хаосу, описанному в предисловии к книге. Распределение историй по тематическим типам – один из нескольких способов преодоления хаоса. Сюда можно отнести также морализирующий комментарий к историям, общее представление о любви как главной силе, объединяющее все истории в единое целое и составляющее значительнейшую сторону их интеллигибельности. Понимание нарративных текстов предполагает, таким образом, их узнавание, категоризацию, соотнесение с определенной моралью. Представление о нравоучительном характере историй, их пользе, определенности морали, выражено в тексте «Декамерона» более чем явно в комментариях к историям, которые имеют метатекстовый характер<sup>1</sup>.

Но даже у Боккаччо схема повествовательного текста не всегда тавтологична по отношению к основному тексту. В ряде случаев она скорее вызывает вопросы, стимулируя интерес к тексту. Так, уже во второй истории первого дня анонс истории содержит загадку-парадокс, разрешение которого читатель должен найти в главе: «Иудей Абрам, сдавшись на уговоры Джаннотто ди Чивиньи, отбывает к римскому двору, а затем, удостоверившись в порочности тамошнего духовенства, возвращается в Париж и становится христианином» [Боккаччо, 1989, с. 46]. В этом пересказе опущена ключевая информация, объясняющая поведение иудея, а потому решение героя должно представляться необъяснимым<sup>2</sup>. Эффект обманутого ожидания, присутствующий уже в анонсе истории, акцентирован и в тексте самой новеллы («Джаннотто ожидал совсем иной развязки; когда же он услышал эти слова, то радости его не было границ» [Там же, с. 49]).

Значительную часть повторных нарративов составляют пересказы сюжета произведения, совершаемые персонажами. То есть нарративная информация, по крайней мере, подается в различной форме. Например, в первый раз события изображаются, во второй раз пересказываются персонажем или нарратором, становятся содержанием диегесиса как такового. Понятие «ПН», таким образом, актуализирует вопрос о соотношении разных способов передачи нарративной информации, в частности «показа» и собственно рассказа (мимесиса и диегесиса).

---

<sup>1</sup> См., например, предисловие, предваряющее рассказ Элиссы: «Часто бывает так, юные жены, что чего не могут подделать с человеком всечасные упреки и всевозможные наказания, то способны осуществить одно слово, притом чаще всего случайное, а не преднамеренное. Это явствует из рассказа Лауретты, я же коротким своим повествованием лишний раз хочу вам это доказать. Хорошие рассказы всегда идут на пользу, так что, кто бы ни был повествователь, их должно слушать с великим вниманием» [Боккаччо, 1989, с. 71].

<sup>2</sup> Ср. анонс истории, представляющий собой чистый пересказ, не содержащий элемента интриги: «Некий монах совершает грех, достойный строжайшего наказания, однако ж, неопровержимо уличив своего аббата в таком же точно проступке, избегает кары» [Там же, с. 53]. Неясным остается вид греха, но сам характер причинно-следственной связи, опущенный в предыдущем примере, здесь очевиден.



В повествовательной литературе мы обычно имеем дело с таким чередованием разных, с точки зрения передачи нарративной информации, сегментов повествования: подробного и обобщенного рассказа, собственно повествования и эпизодов, построенных по принципу сценического действия. В тексте драматического произведения также можно наблюдать чередование собственно действия и рассказа о действиях, когда один из персонажей или (как, в античной трагедии) вестник сообщает о событиях.

В кинематографе появляются дополнительные возможности сопоставления типов наррации, например, за счет практикуемого в последнее время «полиэкранного» изображения. На одном из экранов мы можем видеть то же, что и на другом, но снятое другой камерой и, возможно, с отставанием на несколько секунд<sup>1</sup>. Но даже традиционные литературные способы использования наррации разного типа в кино как бы автоматически, в силу специфики кода, трансформируются. При использовании голоса повествователя («за кадром») словесный текст повествования рассказчика развивается параллельно с визуальным рядом. Создается нечто вроде эффекта наложения, сопоставления мимесиса и диегесиса. Диегесис в кино оказывается обычно несколько условным, литературным, особенно в случае его тавтологического, неинформативного характера, иллюстративного характера «показа». Но, как и в литературе, рассказчик здесь часто имеет рамочный характер<sup>2</sup>: голос рассказчика, как и нарратив в пьесе, вводит читателя в курс дела, дает информацию, необходимую для правильного восприятия последующих событий, может еще раз появиться в конце произведения, но в большей части основного текста, как правило, уступает свои позиции собственно действию.

В том случае, если рассказ персонажа не заменяет показ (как это бывает в драматургии – от Эсхила до Островского), а дублирует его, возникает эффект соотнесенности двух нарративов. Поскольку ПН чаще всего является «кратким пересказом» первичного, с точки зрения теории текста перед нами явление компрессии нарративной информации или построения схематической структуры (суперструктуры) (термин Т. Ван Дейка) [Ван Дейк, 1989, с. 41] или макровысказывания<sup>3</sup> всего текста или его фрагмента, включенных в текст литературного произведения и являющихся разновидностью метатекста, так как ПН представляют собой результат явной или скрытой рефлексии по поводу основного текста.

Причиной появления ПН может быть адресованность текста наивному читателю (зрителю), в особенности при значительном объеме текста произведения. Вообще, большие по объему нарративы, очевидно, в большей степени благоприятствуют обращению к механизмам свертывания-развертывания нарративной информации.

При этом определение «вторичный» не следует воспринимать как характеристику этапов самого процесса порождения текста. Генетически сюжетная схема, как правило, предшествует ее текстовой манифестации, однако в тексте может иметь место обратный процесс: после развернутого изображения событий может даваться своеобразное резюме в виде последовательности макропропозиций.

Формальной мотивировкой нарративной тавтологии является ситуация, при которой нарративная информация, известная читателю, не известна персонажу, что заставляет «экслюзивно» посвящать его в детали истории. Правда, и в этом

<sup>1</sup> См., например, фильмы П. Гринуэя «Интимный дневник» (1995), Р. Бельотта «Сексуальная зависимость» (2003).

<sup>2</sup> Ср. наблюдения Б.А. Успенского на материале литературного произведения: [Успенский, 1995, с. 187-188].

<sup>3</sup> «...Весь ход событий в целом, описанные в повествовании, можно резюмировать некоторым числом макровысказываний (масгоpropositions), образующих остов, каркас данного повествования (мы будем называть этот остов фабулой), выделив таким образом уже иной уровень текста, производный от его линейной манифестации, но не тождественный ей» [Эко, 2005, с. 28].



случае чаще всего само содержание рассказа в тексте не дается, воспроизведение истории имеет максимально свернутый, редуцированный характер, и если все же имеет место явление ПН, как бы автоматически возникает необходимость сопоставления вариантов одной истории, встает вопрос о тождественности рассказа самой истории, о возможной субъективности, искаженности пересказа.

Для романа XIX века ПН, дублирующий без очевидных дополнений или переосмысления первоначальный вариант истории, представляет собой нечто вроде сюжетного плеоназма, а потому авторы его обычно избегают и на месте возможного повтора мы читаем нечто вроде «и тогда он рассказал ему то, что читателю уже известно». Такое замещение возможного пересказа означает прежде всего определенную независимость содержания нарратива от формы подачи и типа рассказчика. Есть некая реальность истории, которую можно рассказать по-разному, от чего ее субстанция не изменится. Так, в девятой новелле третьего дня «Декамерона» ПН заменяет следующая фраза: «Тогда графиня, начав с юного своего увлечения, поведала, кто она и что с нею приключилось до сего дня, в таких выражениях, что почтенная дама, придав тем большую веру ее словам, что кое-что об этом она уже слышала, почувствовала к ней сострадание» [Боккаччо, 1989, с. 251]<sup>1</sup>. Подобные знаки, отсылающие к уже рассказанному, возвращающие нас к некой реальности текста, подтверждающие эту реальность и не предполагающие сопоставления и конфликта двух версий одного происшествия, широко встречаются в современной литературе, а также в кинематографе.

Так, в фильме Ф. Озона «Время прощания» (2005) герой не решается рассказать ни родителям, ни сестре о том, что через несколько месяцев он умрет от рака. И фраза бабушки в начале очередного эпизода «ты должен рассказать родителям» является знаком воспроизведения истории героя его бабушке в полном объеме. Бабушка становится единственной посвященной, и в своем знании она как бы сливается со зрителем. Она знает все то, что уже раньше увидел и услышал зритель. Есть некая единая и единственная информационная плоскость, к которой можно быть приобщенным, а можно быть отчужденным от нее. Здесь нет постепенного приближения к истине, более полного в нее погружения. Есть знаки, замещающие полный нарратив (в данном случае – киноповествование).

Но традиционный, классический нарратив ориентирован именно на такое восприятие, которое предполагает взаимозаменяемость, эквивалентность разных нарративов: развернутого и сжатого, миметического и диететического (то есть показа и собственно рассказа), рассказанных разными рассказчиками и т.д. Об этом свидетельствует нередкая соотнесенность двух и более нарративов, присутствующих порой в самом тексте и обладающих презумпцией эквивалентности.

В том случае, если в самом повествовании (или в рамке текста) дается его сюжетная схема, происходит своеобразное ограничение фабульной вариативности, то есть возможности текста быть пересказанным различным образом. И в

---

<sup>1</sup> Любопытный пример переосмысления редуцированного ПН, содержащегося в пятой новелле второго дня, встречаем в соответствующем эпизоде фильма П.П. Пазолини «Декамерон» (1970). В новелле Дж. Боккаччо читаем: «...они же, вплотную подойдя к нему с фонарем, спросили, где это он так перемазался и что он здесь делает. Тогда Андреуччо поведал им без утайки все свое злоключение. Те, живо смекнув, где это с ним могло приключиться, сказали друг другу: “Наверно, у мошенника Буттафуоко”» [Боккаччо, 1989, с. 114]. Режиссер и сценарист фильма П.П. Пазолини усиливает мотив простодушия в характеристике Андреуччо, заставляя его воспроизвести историю действительно буквально, но простодушно, не называя вещи своими именами. Обманувшая Андреуччо девушка поименована юной синьорой, назвавшей себя его сестрой. Но сам факт обманутости в ПН отсутствует до тех пор, пока два мошенника, выслушавшие историю, не ставят все на свои места. Н. Даволи, исполняющий роль Андреуччо, в фильмах П.П. Пазолини имеет амплуа простака (ср. роль в фильме «Свинарник», где герой Н. Даволи излагает историю еще более наивно). Возможно, именно это потребовало внести коррективы в сценарий.



этом смысле построение сюжетной (фабульной) схемы внутри самого нарратива можно рассматривать как одну из форм стратегии текста, навязывания самим текстом его рецепции. Разные понимания предполагают разные способы пересказа, а пересказ, включенный в текст произведения, в значительной степени ограничивает эту вариативность. Такие схемы по отношению к основному тексту имеют метатекстовый характер.

Таким образом, в классической традиции ПН является важной частью стратегии текста, помогая читателю выделить основное событие и сконцентрировать на нем внимание, воспринять сюжет произведения в его целостности, заметить фабульные причинно-следственные связи, обнаружить коннотативный или символический смысл сюжета и его отдельных звеньев.

Данная структура, видимо, более всего актуальна для произведений большого объема, где особенно важно дать читателю возможность, схематично представляя себе сюжет произведения, ясно видеть сюжетное целое либо достигнутую стадию событийной последовательности (нечто вроде содержания предыдущих серий). Разумеется, подобный «дайджест» может иметь имплицитный или сильно редуцированный характер.

В современной литературе относительно редко встречаются повествовательные тексты, содержащие в основной своей части или в рамке свою собственную схему. В случае использования такой повествовательной структуры так или иначе можно говорить о явлении метатекста. Но собственно тавтологический пересказ встречается, очевидно, еще реже.

Любопытный пример подчеркнуто тавтологического пересказа встречается в недавнем фильме Р. Родригеса и Ф. Миллера «Город грехов» (2004). Специфика новелл, из которых состоит фильм, заключается в том, что прямая речь персонажей вставлена в поток речи героя-повествователя по принципу эпического литературного произведения. Благодаря этому постоянно сопоставленными оказываются вербальный и визуальный ряды. Возможно, в этом проявляется пародийное использование эстетики комиксов, где текст создается простым наложением словесного текста и рисунка. Пародийность текста обнаруживается, в первую очередь, избыточностью (или несовпадением) отдельных его элементов, повторами, усилением, гиперболизацией отдельных приемов жанрового кинематографа. Так, в конце новеллы, посвященной Марву, герой достигает конечной цели своего расследования, находит главного злодея и виновника – кардинала Рорка. По законам жанра, Рорк разъясняет мотивы своих поступков, окончательно выстраивает причинно-следственный ряд истории, раскрывает все карты, но пародийность его рассказа и, соответственно, всего текста (ибо нарратив Рорка находится в «месте сборки» целого) проявляется как в совершенно неправдоподобной и выисканной психологии злодеев, так и в простом повторении того, что уже хорошо известно зрителю: «но тебя не смогли поймать; и вот Кевина нет, а ты здесь». Так благодаря тавтологичности нарратива узнаваемость жанровой структуры становится обманчивой и обнажается пародийная направленность текста. Поскольку отсутствие нарративной тавтологии является одним из элементарных правил построения нарратива, причиной появления ВН, таким образом, может быть пародийный или комический характер произведения.

Как было отмечено ранее, классическая повествовательная традиция в плане предназначенности вторичных нарративов принципиально отличается от модернистской литературы XX века. Возможность пересказать историю, то есть построить нарратив, являющийся эквивалентом другого нарратива, означает четкое разграничение текста и реальности (истории и собственно наррации), а потому пересказ, будучи скрытой формой легализации, верификации сюжета, может быть использован как один из способов создания эффекта реальности.



Модернистский нарратив в какой-то степени представляет собой попытку преодоления основных законов построения классического нарратива, в частности роли и функций ПН. Одно из основных его свойств – невозможность такого пересказа, который мог бы восприниматься в качестве эквивалентного основному нарративу, конфликт разных нарративов, часто подвергающих сомнению сам принцип внетекстовой реальности. А потому характерной для повествования XX века является фигура безуспешного пересказа.

Релятивизация картины мира, отразившаяся различным образом в художественных текстах XX века, получила также выражение в иной соотносительности пересказа и основного нарратива. Историю нельзя пересказать (нарративная субстанция и форма изложения неразрывны), а потому характерным для нарративной традиции нового типа становится соотносительность равноправных нарративов, пересказ же чаще всего выполняет пародийные функции.

Жанры массовой литературы, прежде всего детектив, предполагающий ПН как итоговое обнаружение связанности событий и их параллельное объяснение, являются, на наш взгляд, отражением в современной культуре нарративной традиции классического типа. В детективном жанре ПН является практически обязательным элементом нарративной структуры, так как текст произведения обычно содержит разные варианты (версии), относящиеся к одной и той же «реальности». Принцип детектива – рассказать то же самое – но в некоем окончательном, «правильном» варианте. Здесь предполагается возможность оптимального построения нарратива, в котором нет лишних деталей, элементов, но нет в то же время и провалов, лакун, так как на все ранее поставленные вопросы этот нарратив дает окончательные ответы.

ПН часто связан с метатекстовым характером произведения, свидетельствует о высоком уровне саморефлексии текста. Неоднократное обращение к одной и той же событийной последовательности способствует образованию структуры «текст в тексте». Так, нередкое использование ПН у Достоевского так или иначе связано с характерной для его произведений рефлексией о литературе, писательстве и об авторской инстанции.

Использование ПН может быть связано с характеристикой персонажа или особенностями стиля данного произведения. Первый случай, как мы показали, имеет место в приведенном фрагменте из романа «Идиот». Хотя здесь скорее следует говорить о неявной связи между ПН и характеристикой персонажа, чем о намеренном использовании ПН с целью создания характера. В фильме К. Муратовой «Настройщик» (2004) встречается ПН, который также можно рассматривать как случай неявной, латентной характеристики персонажа. Анна Сергеевна рассказывает настройщику Андрею о том, как ее подруга Люба была обманута аферистом. К этому времени зритель, скорее всего, уже смог переосмыслить сцену, показанную в самом начале фильма, догадавшись, что Люба стала жертвой обмана. Поэтому для зрителя (но не для Андрея) рассказ Анны Сергеевны избыточен, тавтологичен. ПН в фильме вложен в уста старушки словоохотливой, даже болтливой, владеющей искусством поддерживать разговор, а значит, произносящей больше слов, чем это требуется, смакующей свою речь. Но в данном фильме ПН, кроме того, органично вписывается в стилевую систему К. Муратовой, с характерным для нее повторением ничего не значащих фраз, смакованием речевых штампов, создающим своеобразный эффект их остранения.

Наконец, не следует исключать из вида и такой простейший случай ПН, как пересказ в очередной серии фильма содержания предыдущих. Основная функция ПН в этом случае не столько напомнить зрителю «уже виденное», способствуя построению фабулы и, следовательно, пониманию текста, сколько дать возможность новому зрителю подключиться к восприятию серийного текста.



Пересказ в любом случае способствует выделению какого-либо элемента фабулы (эпизода, события), указывая либо на повышенную значимость (в пределе наделяя его статусом мифа), либо на загадочность данной истории. Это может быть связано с ритуализацией либо сакрализацией самой истории. Возникает эффект повторяемости уже не нарратива, а истории и, вследствие этого, возрастает мифогенность событийной последовательности. Актуализируется, кроме того, вопрос о смысле повторяемой истории.

ПН может быть средством виртуализации повествования, выводя читателя из сферы действительно случившегося в сферу возможного, предполагаемого. Правда, тогда перед нами уже не пересказ той же самой истории, а другой ее вариант – с иным смыслом, иными мотивами и причинно-следственными связями или даже иными событиями и действиями персонажей.

Если в произведении сопоставлены две (или более) сюжетные линии, не исключено, что при максимальном, предельном обобщении они окажутся двумя вариантами одной и той же глобальной мегаистории. Но все же в произведении это будут разные истории, даже если они окажутся очень близки и похожи, а потому данное явление нельзя рассматривать как форму ПН.

### Литература

- Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2004.
- Барт Р. S/Z. М., 1994.
- Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Боккаччо Дж. Декамерон. М., 1989.
- Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин». Р.С. Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Виролайнен М.Н. Пушкинский «возможный сюжет» и виртуальная реальность // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
- Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка (Часть III: К истории форм высказывания в конструкциях языка) // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.
- Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15-ти т. Т. 6. Л., 1989.
- Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман М.Ю. Избранные статьи: в 3-х т. Т. 1. Таллинн, 1992.
- Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.
- Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Шмид В. Нарратология. М., 2003.
- Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.