

УДК 82.09:1

КАТЕГОРИЯ ИНТРИГИ В СОВРЕМЕННОЙ НАРРАТОЛОГИИ

Валерій Ігорович Тюпа

v.tiupa@gmail.com

*Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
Кафедра теоретичної й історичної поетики
Російський державний гуманітарний університет
Міуська площа, 6, 125993, м. Москва, Росія*

Анотація. Осмислюється інноваційна розробка Полем Рікером категорії „нарративна інтрига”. Здійснений своєрідний переклад даного поняття з мови філософських узагальнень на мову теоретичного літературознавства. Увага Рікера зосереджена на сюжеті в його оберненні не до фабули, а до читацького сприйняття, тобто на сюжеті, взятому в аспекті події самої оповіді. Інтрига як конструктивний інтерес нарації полягає в напрузі подієвого ряду, що збуджує певні рецептивні очікування і передбачає те чи інше задоволення цих очікувань. Будучи організацією читацького сприйняття, нарративна інтрига полягає в розриві безперервної у своїй течії історії і в пов'язуванні її фрактальних епізодів у цілісне висловлювання. Ці різноспрямовані дії неминучі, оскільки час оповіді й оповідуваний час не тільки не рівнопротяжні, а й якісно різномірні: час історії багатовимірний і континуальний, тоді як дискурсивне протікання мови одновимірне й дискретне. Нарративна інтрига виявляється в тексті як система епізодів, на межі яких виявляється фрактальний розлом оповіданого світу: часовий, просторовий, актантний або два-три таких розломи одночасно.

Ключові слова: інтрига, інтрига одкровення, лімінальна інтрига, нарратив, сюжет, читацьке очікування.

Прежде всего напомним, что основополагающим свойством нарративных практик (не только художественных) является их *двойкая событийность*. „Перед нами два события, – писал М. М. Бахтин, – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов” [1, с. 403–404].

Приведенное рассуждение Бахтина датируется началом 70-х гг. В это же время в Западной Европе появились классические для современной нарратологии работы Жерара Женетта, Джеральда Принса, Вольфа Шмида и др. Женетт в 1972 году в книге „Нарративный дискурс”, в частности, утверждал, что повествование „может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным <...> В качестве нарратива повествование существует благодаря связи с историей, которая в нем излагается (рассказываемое событие. – *В. Т.*); в качестве дискурса (событие рассказывания. – *В. Т.*) оно существует благодаря связи с нарративом, которая его порождает” [5, т. 2, с. 66].

Наметившийся разлив „нарратологии без берегов” влечет за собой скорее негативные, чем позитивные последствия. Все же необходимо не забывать, что нарративом является не любая ретрансляция опыта, но коммуникативное событие рассказывания некоторой истории. И, как всякое коммуникативное событие (высказывание, дискурс), он разворачивается в трех аспектах: референтном, креативном и рецептивном.

Что касается первого аспекта, то ключевой нарратологической категорией здесь служит категория *события*. Рассказываемая история представляет собой цепь трансформаций референтного высказыванию семантического поля (переходов от ситуации к ситуации), которым нарратор присваивает статус событийности. В нарративе, говоря словами Бахтина, на передний план „выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия” [2, с. 341].

Ключевая нарратологическая категория креативного аспекта – имплицитно-авторская (концептуальная) перспектива смыслообразности рассказываемой истории. В тексте она манифестирована *кругозором* нарратора и динамической системой „точек зрения” и „голосов”.

Несмотря на имеющиеся теоретические расхождения, можно сказать, что названные аспекты основательно изучены и освоены современной нарратологией (см., в частности: [21]). Рецептивный же аспект нарратива в этом отношении отстает. Усвоив выдвинутое Вольфгангом Изером понятие „имплицитного читателя” [25] и ряд его синонимов, нарратология пока еще не овладела оперативным подходом к анализу моделирования адресата рассказывания текстом рассказа.

Мысля в этом направлении, Поль Рикёр в 1980-е годы (см.: [26]) задался целью осмыслить строй нарративного текста относительно

„жизненного мира читателя, без которого не может быть полным значение литературного произведения” [11, т. 2, с. 165]. Учитывая „уроки Бахтина, Женетта, Лотмана и Успенского” [11, т. 2, с. 159], он обратился к понятию „интриги”, встречавшемуся уже ранее у Поля Вейна (см.: [27]). „Расширяя и углубляя понятие интриги” [11, т. 2, с. 159], беря его „в широком смысле временного синтеза разнородного” [11, т. 2, с. 162], Рикёр объединил в нем „mythos” Аристотеля, „emplotment” Хейдена Уайта (emplotment „состоит в придании истории смысла” путем повествовательного объединения составляющих ее событий „в единой, всеохватывающей или архетипической форме [28, с. 7, 8]), „модусы” Нортропа Фрая (см.: [24]), при этом акцентировал адресованность („катарсис” Аристотеля) и объяснительную функцию исследуемого феномена. В итоге он разработал специальную теоретическую категорию *нарративной интриги*. Именно „операция конфигурации, составляющая суть построения интриги” [11, т. 1, с. 66], согласно Рикёру, „преобразует это множество (эпизодов. – *В. Т.*) в единую и завершённую историю” [11, т. 2, с. 16], приготовленную таким образом для рецептивной „рефигурации” читательским сознанием.

На языке „сюжетоцентрического” восточноевропейского литературоведения можно сказать, что интрига по Рикёру – это сюжет в его обращенности не к фабуле (чем занимались наши „формалисты” и многие вслед за ними), а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания. Или, иначе, в аспекте читательского интереса, о котором рассуждал Лев Толстой по поводу жанровой природы „Войны и мира”. По мысли Толстого, его произведение „не роман, потому что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы – как то женитьба или смерть, после которых интерес повествования бы уничтожился. Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и брак представлялся большею частью завязкой, а не развязкой интереса” [15, т. 13, с. 55].

В области эстетического словесного творчества („большая литература”, а не литературное ремесло) такого рода интерес сохраняется и после первого и последующих прочтений. Он является конструктивным началом нарративности, своего рода механизмом коммуникативного события рассказывания. Перечитывая шедевр, мы переживаем радость узнавания, но не повторения: преобразующийся субъект восприятия – а мы непрерывно меняемся не только внешне, но и внутренне –

осуществляет беспрецедентную и неповторимую актуализацию текста, то есть реализует новое коммуникативное событие. Томас Манн даже полагал, что вполне адекватным художественным восприятием может быть только второе чтение.

Интрига как интенционально адресованный конструктивный *интерес* наррации состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем „удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения” [11, т. 2, с. 30]. Поэтому Рикёр называет интригу „коррелятом нарративного понимания” [11, т. 2, с. 18], определяя ее как: „телеологическое единство” [11, т. 2, с. 41] рассказа; „принцип отбора” [11, т. 2, с. 52] альтернативных возможностей повествования; как „принцип конфигурации” [11, т. 2, с. 18] эпизодов; „фактор интеграции” [11, т. 2, с. 42] сегментов текста в определенного типа последовательность; смысловую „длительность, растянутую между началом и концом” [11, т. 2, с. 46]. „В этом смысле Библия, – говорит Рикёр, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия” [11, т. 2, с. 31]. „Чтобы построить рассказ, то есть конкретно провести ситуацию и персонажей от начала до конца, необходимо посредничество того, что считается здесь (у Бремена. – В. Т.) простым культурным архетипом и представляет собой не что иное, как интригу” [11, т. 2, с. 50].

Будучи, по удачному выражению Мандельштама, „движущей силой заинтересованности” [7, с. 72], интрига повествования составляет альтернативную противоположность нарративной *энтимемы* (в риторике Аристотеля сокращенная аргументация, недостающая часть которой предполагается очевидной и достраивается слушателями самостоятельно). Последняя состоит в умолчании о таком продолжении событийной цепи, которое читателем легко угадывается (ср. концовку „Повестей Белкина”: „Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку”).

Итак, в качестве ключевого момента рецептивного аспекта наррации интрига оказывается организацией читательского ожидания. У данного нарративного действия имеются две стороны: *разрыв* непрерывной в своем течении истории и *связывание* ее фрактальных эпизодов в целостное высказывание. Эти разнонаправленные действия неизбежны, поскольку время рассказывания и рассказываемое время не только не

равнопротяженны, но и качественно разнородны: время истории многомерно и континуально, тогда как дискурсивное течение речи одномерно и дискретно. Отсюда неупразднимость „эпизодического аспекта построения интриги” (курсив Рикёра. – В. Т.) [11, т. 1, с. 186]. Но это не изъян, не слабость нарративных высказываний, это их смысловой ресурс, источник особых смыслопорождающих возможностей. И, прежде всего, это касается художественного нарратива: „при помощи вымышленного рассказа создатель интриг умножает отклонения, к которым приводит разграничение времени, затрачиваемого на рассказ, и времени рассказываемых событий” [11, т. 2, с. 164].

Неустранимость эпизодического устройства нарративного текста вытекает из необходимости вычленения событий из процессуальной непрерывности бытия (согласно классическому определению Артура С. Данто, „всякий рассказ – это структура, навязанная событиям, группирующая их друг с другом и исключаяющая некоторые из них как недостаточно существенные” [23, с. 132]), то есть обнаружения их пространственно-временных границ, их актантных центров и смысловой значимости. Такая или иная нарративная структура, будучи „архетипической формой” (Уайт) рассказывания, обладает имплицитным генерализующим смыслом и наделяет этим смыслом повествуемую событийную цепь независимо от авторской воли повествующего. Ибо история, по мысли Рикёра, „чтобы стать логикой рассказа”, необходимо „должна обратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования <...> Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано” [11, т. 2, с. 50].

„Схематизм” повествования обнаруживается в тексте как система *эпизодов*. Эпизод у Рикёра закономерно выдвигается на роль главного инструмента дискурсивного разрыва и связывания нарративных цепочек событийности. Эпизоды суть участки текста, „отличающиеся друг от друга местом, временем действия и составом участников” [8, с. 54]. То есть всякий манифестируемый нарратором перенос в пространстве, скачок во времени или изменение состава действующих лиц знаменуют собой границу между эпизодами. Такого рода границы – конструктивный аспект *фрактальности*, составляющей одно из базовых свойств нарративного дискурса. При максимальном сжатии наррации событие редуцируется до одного эпизода, но оно всегда может быть

распространено в некоторую цепь или еще более сложную систему эпизодических событий.

В последовательности эпизодов кроется ключ как к точке зрения нарратора, которая далеко не ограничивается фокализацией (фокусировкой повествования на деталях и частностях), так и к позиции, отводимой адресату рассказывания. Равнопротяженная нарративному тексту цепь этих единиц развертывания истории (фабулы) в интригу складывается в некую смыслообразную систему: последовательности нарастания или убывания; периодичности чередований, повтора или подобия; контраста; при этом некоторые эпизоды оказываются в маркированном положении начального, конечного, центрального или пункта „золотого сечения”.

На границе между эпизодами обнаруживается фрактальный разлом повествуемого мира: временной, пространственный, актантный или два-три таких разлома одновременно. Именно прерывания излагаемой истории, сколь бы малыми они порой ни казались, индуцируют напряжение ожидания, поскольку всякая семантическая пауза (подобно интонационно-речевой паузе устного рассказывания) создает „развилку” альтернативных перспектив продолжения. Эти перспективы распознаются читателем (по большей части бессознательно) благодаря „нашей способности проследивать историю”, приобретенную „знакомством с повествовательной традицией” [11, т. 2, с. 63]. Поэтому, как полагает Рикёр, литературная „интрига должна быть типической”, поскольку именно „универсализация интриги сообщает персонажам всеобщий характер” [11, т. 1, с. 52] художественного обобщения.

Круг архетипических интриг и в самом деле не широк. Имеется устойчивая традиция разграничения двух универсальных схем сюжетосложения (а, стало быть, и рецептивных установок читательского ожидания): „централизованной” и „диффузной” (Ф. Ф. Зелинский) [6, с. 366], „концентрической” и „хроникальной” (Г. Н. Пospelов [8] и В. Е. Хализев [20, с. 227]), „циклической” и „кумулятивной” (Н. Д. Тamarченко [12; 14] и С. Н. Бройтман [3]).

Последняя пара категорий разработана наиболее основательно. В составе циклической сюжетной схемы обнаруживаются два варианта: если „среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть (в том или ином варианте – от буквального до всего лишь иносказательного)”, то два обрамляющих звена „представляют собой либо отправку в

чужой мир и возврат, либо смену состояния, предшествующего кризису, последующим возрождением” [13, с. 204].

Первая вариация очевидным образом восходит через древний эпос к наиболее архаическим структурам мышления. Трехфазная нарративная последовательность: утрата – поиск – обретение [4, с. 246–279] (концентрирующая внимание на подвиге героя, на *восстановлении* им исходной ситуации или даже общего миропорядка), воспроизводит универсальную мифологему умирающего и воскресающего бога [18, с. 225–229].

Тогда как возрождение к новой жизни, знаменующее *преображение*, перемену статуса героя, через посредство волшебной сказки восходит к обряду инициации. Смерть и воскресение божества явились несомненным прообразом этого обряда, однако человек в нем не восстанавливался, как вечный бог, а преобразался (или погибал). Освоение сказкой архаической символики инициации (см.: [9]) породило принципиально иную сюжетную схему (подробнее см.: [17]). Ее интерес не в том, как произойдет восстановление исходной ситуации, а в том, выдержит ли герой испытание смертью.

По сути дела мы имеем две самостоятельные интриги. С одной стороны, весьма архаичную *циклическую* модель восстановления исходной ситуации, актуальную, например, для основной сюжетной линии „Мастера и Маргариты”. С другой – в соответствии с утвердившейся в этнографии терминологией А. ван Геннепа и В. Тэрнера – *лиминальную* [16] (пороговую) модель разворачивания событийной цепи, кульминационным звеном которой служит символическая смерть, т.е. пересечение семантической границы между жизнью и смертью. Усвоенная впоследствии художественной словесностью данная сюжетная схема образует едва ли не наиболее продуктивную для художественной литературы нарративную интригу читательского ожидания: либо обновления и статусного преобразования „воскресающего” героя, либо его поражения (гибели).

За схематизмом лиминальной интриги распознается сформированная сказкой четырехфазная событийная цепь, сложившаяся в архаических повествованиях, исследованных, в частности, Джеймсом Д. Фрэзером [19, с. 180]. Четыре главы „Дамы с собачкой”, например, четко соответствуют этой матрице.

Первой из четырех фаз служит фаза *обособления*. (Ср.: Онегин покидает Петербург и отправляется в имение умирающего дяди, т.е. в „страну мертвых”). Помимо внешнепространственного ухода или

затворничества в литературе Нового времени она может быть представлена и внутренней позицией героя, предполагающей разрыв или существенное ослабление жизненных связей. (Татьяна Ларина „в семье своей родной казалась девочкой чужой”).

Второй в этом ряду выступает фаза *искушения* – как в смысле соблазна, так и в смысле приобретения героем жизненного опыта, повышающего уровень его жизненной искушенности. Это фаза новых партнерств, установления новых межсубъектных связей (в частности, обретение героем „помощников” и/или „вредителей”). Нередко здесь имеют место неудачные или недолжные пробы жизненного поведения, обеспечивающие эффективное поведение героя в последующих ситуациях. (Онегин знакомится с Ленским, с Ларинскими, получает письмо Татьяны, ухаживает за Ольгой).

Третью фазу составляет собственно лиминальная фаза порогового *испытания*. Она может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя, то есть посещения им потусторонней „страны мертвых” (порой в форме сна как „временной смерти”); может заостряться до смертельного риска (болезни или поединка); может и редуцироваться до встречи со смертью в той или иной форме. Вся лиминальная интрига сконцентрирована вокруг этого рубежа между жизнью и смертью. (Ср.: дуэль Онегина с Ленским, имеющая лиминальное значение также и для Татьяны, для которой отныне „все были жребии равны”).

Наконец, четвертая – фаза *преобразования* – может оказаться и нулевой (несимволическая смерть, безвозвратная гибель). Здесь, как и на заключительной стадии переходного обряда, где возродившемуся герою присваивалось новое имя, имеет место перемена статуса героя – внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (ментального). Нередко символическое новое рождение сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или ослабленных связей, на фоне которых и акцентируется его новое жизненное качество, которое в архаических сюжетах часто знаменуется женитьбой. Приходится ли удивляться, что Онегин возвращается в Петербург совсем другим человеком и находит там совсем другую Татьяну?

Кумулятивная схема – нарастание интенсивности однородных событийных эпизодов, ведущее к катастрофе, – была выявлена и описана В. Я. Проппом (см.: [10]). Ценностный статус катастрофы в истории нарративного дискурса претерпевал существенные

изменения, вследствие которых *кумулятивная* интрига становится направляющей читательского интереса авантюрно-приключенческих сюжетов или биографических сюжетов взросления и воспитания. Ярким примером литературного повествования с кумулятивной интригой может служить „Москва – Петушки” Вен. Ерофеева.

Позднейшим ответвлением данной повествовательной традиции необходимо признать *энигматическую* интригу откровения. Она не имеет априорных фаз, но и не сводится к кумулятивному принципу развертывания. Структурная схема энигматической интриги состоит в перипетийном чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну или обретения смысла, то есть в чередовании нарратором моментов утаивания и узнавания, сокрытия и откровения. Такова, в частности, интрига детективного расследования, восходящая, по мысли У. Х. Одена, к трагедийному сюжету узнавания (см.: [22]). Ярчайшим образцом энигматической стратегии повествования с конечным эффектом откровения можно назвать „Доктора Живаго” Б. Л. Пастернака.

Вторая часть Эпилога „Войны и мира” вынуждает предположить, что Толстой в своем „нероманном”, как он полагал, нарративе стремился именно к интриге откровения. Текст итогового авторского рассуждения о тайне истории, рассуждения, расставляющего точки над *i* и суммирующего длинный ряд индивидуальных откровений, переживаемых персонажами по ходу сюжета, легко можно представить себе – по аналогии с XVII частью пастернаковского романа, – например, трактатом Пьера Безухова. Однако на практике подавляющее большинство читателей „Войны и мира” все же игнорирует этот финальный перформатив, воспринимая произведение как гиперроман, как увлекательное переплетение циклической (эпопейной) и многочисленных лиминальных интриг.

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
4. *Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос: Генезис и типология / П. А. Гринцер. – М. : Наука, 1974. – 422 с.
5. *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

6. *Зелинский Ф.* Из жизни идей / Ф. Зелинский. – Пг. : Тип. Стасюлевича, 1916. – 465 с.
7. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура / О. Э. Мандельштам. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.
8. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 330 с.
9. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 364 с.
10. *Пропп В. Я.* Кумулятивная сказка / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность. – М. : Наука, 1976. – С. 241–257.
11. *Рикёр П.* Время и рассказ : в 2 т. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000.
12. *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра / Н. Д. Тамарченко. – М. : Издат. центр Российского гос. гуманитарного ун-та, 1997. – 202 с.
13. *Тамарченко Н. Д.* Структура произведения / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1. – С. 172–263.
14. *Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа / Н. Д. Тамарченко. – Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1988. – 195 с.
15. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений : в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Гослитиздат, 1928–1958.
16. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / В. Тэрнер ; [пер. с англ.]. – М. : Наука, 1983. – 277 с.
17. *Тюпа В. И.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов / В. И. Тюпа // От сюжета к мотиву : сб. науч. трудов. – Новосибирск, 1996. – С. 16–23
18. *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейдберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
19. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь / Дж. Дж. Фрэзер. – М. : Политиздат, 1980. – 832 с.
20. *Хализев В. Е.* Теория литературы : учебник для студ. высш. учеб. заведений / В. Е. Хализев. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Академия, 2009. – 432 с.
21. *Шмид В.* Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
22. *Auden W. H.* The Guilty Vicarage [Electronic resource] / W. H. Auden. – Available at : <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/>.
23. *Danto A. C.* Analytical Philosophy of History / Arthur C. Danto. – Cambridge : Cambridge University Press, 1965. – 318 p.
24. *Frye N.* The Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. – Princeton : Princeton University Press, 1957. – 383 p.
25. *Iser W.* Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett / Wolfgang Iser. – München : Fink, 1972. – 420 s.
26. *Ricoeur P.* Temps et récit. Tomes 1, 2 et 3 / Paul Ricœur. – Paris : Seuil, 1983–1985.

27. *Veyne P. Comment on écrit l'histoire / Paul Veyne. – Paris : Éditions du Seuil, 1971. – 349 p.*
28. *White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe / Hayden White. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973. – 448 p.*

КАТЕГОРИЯ ИНТРИГИ В СОВРЕМЕННОЙ НАРРАТОЛОГИИ

Валерий Игоревич Тюпа

[*v.tiupa@gmail.com*](mailto:v.tiupa@gmail.com)

*Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой
Кафедра теоретической и исторической поэтики
Российский государственный гуманитарный университет
Миусская площадь, 6, 125993, г. Москва, Россия*

Аннотация: Осмысливается инновационная разработка Полем Рикёром категории „нарративная интрига”. Предпринят своего рода перевод данного понятия с языка философских обобщений на язык теоретического литературоведения. Внимание Рикёра сосредоточено на сюжете в его обращенности не к фабуле, а к читательскому восприятию, т.е. на сюжете, взятом в аспекте события самого рассказывания. Интрига как конструктивный интерес наррации состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некие рецептивные ожидания и предполагающем то или иное удовлетворение этих ожиданий. Будучи организацией читательского восприятия, нарративная интрига состоит в разрыве непрерывной в своем течении истории и в связывании ее фрактальных эпизодов в целостное высказывание. Эти разнонаправленные действия неизбежны, поскольку время рассказывания и рассказываемое время не только не равнопротяженны, но и качественно разнородны: время истории многомерно и континуально, тогда как дискурсивное течение речи одномерно и дискретно. Нарративная интрига представлена в тексте как система эпизодов, на границе между которыми обнаруживается фрактальный разлом повествуемого мира: временной, пространственный, актантный или два-три таких разлома одновременно. Равнопротяженная нарративному тексту цепь этих единиц развертывания истории в интригу складывается в некую смыслообразную систему: последовательности нарастания или убывания; периодичности чередований, повтора или подобия; контраста; при этом некоторые эпизоды оказываются в маркированном положении начального, конечного, центрального или пункта „золотого сечения”. В качестве известных литературоведению сюжетных схем нарративной интриги рассматриваются: циклическая, лиминальная и кумулятивная. Указывается возможность еще одной, менее осознанной, – энигматической интриги откровения.

Ключевые слова: интрига, интрига откровения, лиминальная интрига, нарратив, сюжет, читательское ожидание.

THE CATEGORY OF INTRIGUE IN CONTEMPORARY NARRATOLOGY

Valerij Tiupa

v.tiupa@gmail.com

*Department of Theoretical and Historical Poetics
Russian State University for the Humanities
Miusskaya sq. 6, 125993, Moscow, Russia*

Abstract. The article considers Paul Ricoeur's innovative investigation of the category "narrative intrigue". An attempt at translating the term from the language of philosophical generalizations into the language of theory of literature is made. Ricoeur's attention is focused on the correlation of the plot and readerly reception, i.e. on the "event of telling" as an aspect of the plot. An intrigue as fundamental interest of narration is tension in a row of events that triggers certain receptive expectations and presupposes a certain satisfaction of these expectations. Organizing readerly reception, a narrative intrigue interrupts a story and unites its fractal episodes into one utterance. These multidirectional actions are unavoidable because the time of telling and "the told time" are not only unequal but different in terms of quality. The time of story is multidimensional and continuous, while the speech discourse is one-dimensional and discontinuous. A narrative intrigue in the text is a system of episodes whose boundaries indicate a fractal break of the narrated world: temporal, spacious or actantial, or two or three simultaneous breaks. A chain of these elements of turning the story into an intrigue becomes a certain system characterized by a logic of increases or decreases; recurrent alternations, repetitions or similarities; contrast. Some episodes take up the marked positions: initial, final, central or the position of "golden ratio". The article views the cyclical, liminal and cumulative plot schemes as already known in literary theory types of the plot. A possibility of existence of one more narrative intrigue, the intrigue of revelation, is also indicated.

Key words: intrigue, intrigue of revelation, liminal intrigue, narrative, plot, readerly engagement.

References

1. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, 504 p.
2. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, 1979, 424 p.
3. Broitman S. N. *Istoricheskaia poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2001, 320 p.
4. Grintser P. A. *Drevneindiiskii epos: Genezis i tipologiiia* [The Ancient Indian Epics: Genesis and Typology]. Moscow, 1974, 422 p.
5. Genette G. *Raboty po poetike. Figury* [Works on Poetics. Figures]. Moscow, vols. 1–2, 1998.
6. Zelinskii F. *Iz zhizni idei* [From the Life of Ideas]. Petrograd, 1916, 465 p.
7. Mandel'shtam O. E. *Slovo i kul'tura* [Word and Culture]. Moscow, 1987, 320 p.

8. Pospelov G. N. *Problemy literaturnogo stilia* [Problems of Literary Style]. Moscow, 1970, 330 p.
9. Propp V. Ia. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Roots of the Fairy Tale]. Leningrad, 1986, 364 p.
10. Propp V. Ia. Kumuliativnaia skazka [Cumulative Fairy Tale]. In: *Fol'klor i deistvitel'nost'*. Moscow, 1976, pp. 241–257.
11. Ricoeur P. *Vremia i rasskaz* [Time and Narrative]. Moscow, Saint Petersburg, vols.1–2, 2000.
12. Tamarchenko N. D. *Russkii klassicheskii roman XIX veka: Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian Classic Novel of the 19th century: Problems of Poetics and Genre Typology]. Moscow, 1997, 202 p.
13. Tamarchenko N. D. Struktura proizvedeniia [Structure of the Literary Work]. In: *Teoriia literatury*. Moscow, 2004, vol. 1, pp. 172–263.
14. Tamarchenko N. D. *Tipologiia realisticheskogo romana* [Realistic Novel Typology]. Krasnoyarsk, 1988, 195 p.
15. Tolstoi L. N. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete set of works]. Moscow, vols. 1–90, 1928–1958.
16. Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, 1983, 277 p.
17. Tiupa V. I. Fazy mirovogo arkhEOSiuZHeta kak istoricheskoe iadro slovaria motivov [Phases of World Archaeoplot as a Historical Centre of the Motive Dictionary]. In: *Ot siuzheta k motivu*. Novosibirsk, 1996, pp. 16–23
18. Freidenberg O. M. *Poetika siuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997, 448 p.
19. Frazer J. G. *Zolotaia vetv'* [The Golden Bough]. Moscow, 832 p.
20. Khalizev V. E. *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Moscow, 2009, 432 p.
21. Schmid W. *Narratologiia* [Narratology]. Moscow, 2008, 304 p.
22. Auden W. H. *The Guilty Vicarage*. – Available at : <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> (accessed 17 January 2013).
23. Danto A. C. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge, 1965, 318 p.
24. Frye N. *The Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, 1957, 383 p.
25. Iser W. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München, 1972, 420 S.
26. Ricœur P. *Temps et récit*. Tomes 1, 2 et 3. Paris, 1983–1985.
27. Veyne P. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, 1971, 349 p.
28. White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, 1973, 448 p.

Suggested citation

Tiupa V. Kategoriia intrigi v sovremennoi narratologii [The Category of Intrigue in Contemporary Narratology]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 64–76. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 25.03.2013 р.