

**А. Е. Ефименко**

ORCID: 0000-0002-1922-7833

✉ [efimenko200466@mail.ru](mailto:efimenko200466@mail.ru)

*Ланьчжоуский университет,  
Китай, Ланьчжоу*

## ОТ *SUJET* К *СЮЖЕТУ* И ДАЛЕЕ К *SUZHET*

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема разграничения фабулы и сюжета художественного текста. Отмечается, что только в работах русских формалистов удалось развести значение и употребление терминов *фабула* и *сюжет*. Объясняется наличие в аппарате формалистов важнейшей семантической категории сюжетного построения — мотивировок: экстенционально-семантических (диегетических) и интенционально-семантических. Констатируется, что у большинства авторов второй половины XX в. четкость различения фабулы и сюжета, свойственная формалистам, утрачивается. Кратко описывается вопрос о структуре художественного текста, который понимается как вопрос об уровнях этой структуры. Указывается, что только правильное решение вопроса о том, какие именно единицы различаются внутри фабулы и сюжета, может помочь лучшему пониманию самих категорий фабулы и сюжета. Обосновывается, что единицы фабулы — это квазиреальные события и цепь, ими образуемая («фабульная пятичленка»), а единицы сюжета — это все эпизоды текста. Предлагается типология эпизодов. Подчеркивается, что фабула и сюжет — это два уровня одного явления — всей объектной организации текста. Обосновывается новое понимание сюжетологии: это учение о сюжете как эпизодизации текста.

**Ключевые слова:** фабула, сюжет, художественный текст, русские формалисты, мотивировка, экстенционально-семантические и интенционально-семантические мотивировки, уровни художественного текста, единицы фабулы и сюжета, событие, эпизод, типология эпизодов, объектная организация текста, сюжетология

**Для цитирования:** Ефименко А. Е. От *sujet* к *сюжету* и далее к *suuzhet* // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 10–35. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-10-35.

*Статья поступила в редакцию 2 декабря 2018 г.*

*Принято к печати 24 декабря 2018 г.*

**A. E. Efimenko**

ORCID: 0000-0002-1922-7833

✉ [efimenko200466@mail.ru](mailto:efimenko200466@mail.ru)

Lanzhou University, China, Lanzhou

## FROM ‘SUJET’ TO ‘PLOT’ AND THEN TO ‘SYUZHET’

**Abstract.** The fabula and the syuzhet of the fictional text are examined in this article. First, I provide some information regarding the etymology of these words, and then review some studies on poetics of the last 100 years or so. I note that only in the writings of the Russian Formalists was a distinction drawn at a high theoretical level between the meaning and the usage of the terms *fabula* and *syuzhet*. I explain the absence in the Formalists’ theorizing of the concept of composition and the presence of motivation as a very important semantic category of syuzhet construction. I assert that a detailed investigation of extensional-semantic (diegetic) motivations and of intensional-semantic motivations might significantly advance research into poetics. Instead, the majority of scholars writing on this subject in the second half of the 20<sup>th</sup> century blurred the clear distinction between the fabula and the syuzhet present in the work of the Formalists. In addition I note an alternative approach to the problem, fundamentally different from that taken by the Formalists. Next, I briefly consider the question of the structure of the fictional text; this is seen as the question of the fictional text’s levels. I point out that only a correct solution to the problem of differences between the units within the fabula and within the syuzhet can help us better comprehend the categories of fabula and syuzhet. I demonstrate that fabula units are quasireal events and a chain formed by them (“5 members of the fabula”), while syuzhet units are all the episodes of the text. Following that, I put forward a typology of episodes. In my conclusion I emphasize that the fabula and the syuzhet are two levels of the same phenomenon — the text object organisation as a whole. I put forward a new approach to syuzhetology: it is the study of the syuzhet as the episodisation of the text.

**Keywords:** fabula, syuzhet, fictional text, Russians Formalists, motivation, extensional-semantic motivations and intensional-semantic motivations, levels of the fictional text, fabula and syuzhet units, event, episode, typology of episode, text object organisation, syuzhetology

**To cite this article:** Efimenko, A. E. (2019). From ‘sujet’ to ‘plot’ and then to ‘syuzhet’. *Shagi / Steps*, 5(2), 10–35. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-10-35.

*Received December 2, 2018*

*Accepted December 24, 2018*

Посвящается памяти Жерара Женетта (1930–2018)

**В** теоретической поэтике в ходе многолетней практики изучения художественных текстов, построенного порой на совершенно противоположных основаниях, накопилось немалое число нерешенных проблем и противоречащих друг другу утверждений. Между тем давно известно, что «в отдельных областях т[ерминологии] л[итературоведческой], напр[имер], в стиховедении и, отчасти, в поэтике, именно достижение однозначности и последовательности в употреблении основных терминов способствует успеху аналит[ических] процедур» [Григорьев 1972: Стлб. 479].

Одной из таких проблем является разграничение фабулы и сюжета художественного текста. Для прояснения положения дел в этой области мы предпримем обзор некоторых достаточно представительных работ по поэтике приблизительно за последние сто лет и проанализируем употребление в них понятий *сюжет* и *фабула*, а также отчасти *повествование* и *композиция* и в связи с этим — применительно к исследованиям второй половины XX — начала XXI в. — проблему их уровневого понимания в структуре художественного текста.

## 1. Фабула и сюжет

Начнем с базового вопроса — с этимологической справки.

Из двух интересующих нас заимствованных слов *сюжет* и *фабула* более старым является слово *фабула*. В западноевропейской теории литературы слово *fabula* появилось как эквивалент древнегреческого *mythos* при переводе «Поэтики» Аристотеля на латинский язык в конце XIV — начале XV вв. [Гаспаров 1983: 780].

Впрочем, в русский язык слово *фабула* пришло не благодаря Аристотелю: согласно словарю М. Фасмера [Фасмер 1987: 182], оно было заимствовано в начале XVIII в. из латинского языка в значении ‘басня’ и употреблялось первоначально только в этом жанровом значении, преимущественно в словосочетании *фабулы Эзопа*; словарь Фасмера отмечает такое словоупотребление уже у известного сподвижника Петра I, поэта и драматурга Феофана Прокоповича. Однако другой этимологический словарь [Свиридова 2014: 419] указывает иной перевод латинского этимона — ‘рассказ, предание’, от которого в русском языке постепенно возникло современное значение термина: *фабула* — это ‘содержание событий, изображенных в литературном произведении, в их последовательной связи, сюжетная схема, канва литературного произведения’ [Ушаков 1940: Стлб. 1048].

Время вхождения слова *сюжет* в состав русской лексики также относится к XVIII в. [Свиридова 2014: 370]. Слово образовано от французского *sujet*, где оно имеет значения ‘тема’, ‘предмет’, ‘подлежащее’ (в синтаксисе), ‘субъект’ (в противоположность объекту), а также и ‘сюжет’, например: *le sujet de la piece* ‘сюжет пьесы’ [Pauliat 1994: 402]. В современном русском языке слово *сюжет* толкуется как ‘совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения’ [Ушаков 1940: Стлб. 630].

Согласно указаниям Г. Н. Пospelова, «впервые в литературе термин *сюжет* применили классицисты П. Корнель и Н. Буало, имея в виду, вслед за Аристотелем (у которого, как мы знаем, в этом контексте употреблялся термин *фабула*. — А. Е.), происшествия в жизни легендарных героев древности» [Пospelов 1987: 431]. Для нашей темы это значит, что уже у основоположников классицизма произошло своего рода семантическое замещение термина *фабула* другим — *сюжет*.

Войдя в XVIII в. в русский язык благодаря переводу В. К. Тредиаковским в 1752 г. стихотворного трактата Буало «Поэтическое искусство» [Сигал 1957: 50], слово *сюжет*, очевидно, доминировало в течение всего XIX в.: в русской литературной критике у В. Г. Белинского находим словосочетание *сюжет романа* [Трифаженкова 2006: 132], а ближе к концу века оно многократно фигурирует у А. Н. Веселовского при полном отсутствии в его тезаурусе термина *фабула*; ср., например, название его важнейшей работы «Поэтика сюжетов» и ее глав: «Мотив и сюжет», «Важнейшие направления в изучении сюжетности» и др. [Веселовский 1940].

Однако различие между *фабулой* и *сюжетом* также осознавалось, и о нем писали уже А. Н. Островский и А. П. Чехов [Сухих 2014: 164–165], а у Н. К. Михайловского мы видим даже явное предпочтение термина *фабула*: «В смысле богатства *фабулы* это (повесть «Очарованный странник». — А. Е.), может быть, самое замечательное из произведений Лескова, но в нем же особенно бросается в глаза отсутствие какого бы то ни было центра, так что и *фабулы* в нем, собственно говоря, нет, а есть целый ряд *фабул*, нанизанных как бусы на нитку, и каждая бусинка сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на ту же нитку» (цит. по: [Серман 1957: 553]). Поэтому многократно повторенные в учебниках «Введение в литературоведение» утверждения о том, что «в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию» [Хализев 2004: 218] и даже что «резкое видоизменение терминов нарушило привычное для русского литературоведения словопотребление» [Хализев 1988: 199], не соответствуют действительности. Правильнее отметить другое — только в работах «В. Б. Шкловского и др.», т. е. деятелей ОПОЯЗа, или формалистов, впервые в истории науки удалось на высоком теоретическом уровне развести значение и употребление терминов *фабула* и *сюжет*: именно в их работах «определилась разница между понятием сюжета как конструкции и понятием *фабулы* как материала» [Эйхенбаум 1987b: 393]. Ср. у Б. В. Томашевского: «*Фабулой* может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция» [Томашевский 1996: 183].

О важности этого различия пишет Эйхенбаум в своем обзоре статьи Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»: «самое утверждение наличности особых приемов сюжетосложения «...» изменяло традиционное представление о сюжете как о сочетании ряда мотивов и переводило его из области тематических понятий в область понятий конструктивных (разрядкой здесь и далее нами выделены термины, содержащие главные, в том числе оппозитивные, категории концепции формалистов. — А. Е.). Тем самым понятие сюжета приобретало новый смысл, не со-

впадающий с понятием фабулы» [Эйхенбаум 1987b: 388]. На мотивный аспект этой оппозиции указывает Томашевский, когда говорит о разнице функций мотивов в фабуле и в сюжете: «Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда свободные мотивы (“отступления”) играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы (“подробности”) вводятся с целью художественного построения рассказа» [Томашевский 1996: 183].

Сам Эйхенбаум весьма четко различал фабулу (основное соотносительное понятие — фабульные события) и сюжет (основное соотносительное понятие, в его терминологии, — сцены; оба выделены нами далее курсивом в цитате из статьи Эйхенбаума), что достаточно очевидно из следующего аналитического суждения ученого о ведущем принципе построения сюжета повести «Детство» Л. Н. Толстого: «“Детство” сцепляется не движением событий, образующих фабулу, а последовательностью различных сцен. Последовательность эта обусловлена временем (изображаемого. — А. Е.). Так, вся первая часть “Детства” представляет собой описание ряда сцен, сменяющих друг друга в течение одного дня — с утра до вечера, по движению часовой стрелки <...> Получается нечто вроде замкнутого акта, построенного на временной последовательности первого дня» [Эйхенбаум 1987a: 75–76]. Здесь мы видим концептуально наиболее близкое приближение к современному, новейшему пониманию сущности сюжета и его единиц, которое мы изложим в конце статьи.

Один из исторически первых примеров использования в анализе текста формалистского разделения на фабулу и сюжет предлагает Л. С. Выготский на материале рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание» — произведения с инвертированным сюжетом. Выготский напоминает, что основные события рассказа как компоненты фабулы в их квазиреальной (терминология В. И. Тюпы) причинно-временной последовательности таковы: 1) соблазнение Оли Мещерской Малютиным, или, в другой трактовке, соблазнение Олей Мещерской Малютина (завязка); 2) вызывающее заявление об этом Оли Мещерской, адресованное начальнице гимназии (кульминация); 3) убийство Оли Мещерской казачьим офицером (развязка). Они даются в тексте как эпизоды сюжета в совершенно ином порядке: 2) кульминация — 3) развязка — 1) завязка [Ефименко 2009: 259]. Разумеется, «хронологическая перестановка событий» [Поспелов 1988: 214] (и одновременно хронологическая перестановка эпизодов) — это наиболее заметный прием противопоставления фабулы и сюжета. Однако даже при отсутствии этой инверсии фабулу и сюжет следует разграничивать и концептуально, и терминологически, как на этом настаивали формалисты. Тем не менее вплоть до настоящего времени оппозиция фабулы и сюжета иллюстрируется почти исключительно произведениями с нарушенным хронологическим порядком изложения (как в вышеприведенном примере рассказа Бунина, а также в «Герое нашего времени» Лермонтова, в «Возвращении Чорба» Набокова), отчего создается ложное впечатление, что в произведениях с прямым хронологическим порядком фабула и сюжет совпадают и их нет необходимости различать.

Оценивая методологический подход формалистов к структуре художественного текста, И. Н. Сухих объяснил отсутствие в их аппарате понятия *композиция*: у формалистов «понятие сюжета как конструкции оказывалось

настолько широким, что почти покрывало и вытесняло понятие композиции (специальная глава о композиции в “Поэтике” Томашевского отсутствует)» [Сухих 2014: 164]. В современной теории художественного текста, разработанной В. И. Тюпой, место композиции найдено: это категория только субъектной организации текста [Тюпа 2009: 48], и этот вопрос мы ниже еще раз затронем.

Изучая построение и фабулы, и сюжета, формалисты открыли важнейшую категорию этого построения — мотивировку. Так, говоря о «характерном для Толстого <...> (фабульном. — А. Е.) приеме “остановок”, или кризисов, через которые проходят его действующие лица» [Эйхенбаум 1987а: 62], Эйхенбаум объясняет структурно-текстовую функцию данных явлений диегезиса: духовные кризисы персонажей «служат <...> мотивировкой для обозрения душевной жизни за истекшее время — таким способом вводятся эти монологи “про себя”, где с точки зрения нового взгляда на себя и на жизнь производится анализ поступков, мыслей и чувств» [Там же: 62]. Всестороннее изучение мотивировок, в том числе не только разобранных формалистами экстенционально-семантических (диегетических), подобных только что указанной мотивировке духовным кризисом героя, но и интенционально-семантических [Степанов 1983: 20–24], могло бы продвинуть изучение поэтики далеко вперед. Однако, как известно, в последующие десятилетия этого не произошло.

Вместо этого идеи формалистов были подвергнуты разного рода пересмотру. Например, Г. Н. Поспелов поменял местами фабулу и сюжет. Надо сказать, что, взятое в собственно-этимологическом аспекте, это действие не лишено оснований, ведь «сюжет — ‘предмет’, т. е. то, о чем повествуется; фабула, с той же точки зрения, — само повествование о предмете» [Поспелов 1987: 431]. Однако в результате произошел своего рода раскол в терминологии: в большинстве употреблений этих терминов сохранилось исходное понимание соотношения фабулы и сюжета, которое было предложено формалистами, но и поспеловское переворачивание этого соотношения также получило распространение. Например, именно оно господствует в словарных статьях Краткой литературной энциклопедии и 3-го издания Большой советской энциклопедии, переведенного, кстати, в США на английский язык и, следовательно, ставшего доступным мировому сообществу.

Еще важнее, что у большинства авторов второй половины XX в. четкость различения фабулы и сюжета, свойственная формалистам, утрачивается. В лучшем случае это различие признается лишь номинально и сопровождается очень произвольным толкованием объемов значений этих соотносительных категорий, как правило, далеко уводящим от концепций основоположников дихотомии *фабула — сюжет*.

В одних случаях эта дихотомия только декларируется. Так, «в “Структуре художественного текста” Ю. М. Лотмана *фабула* присутствует лишь в цитате из “Теории литературы” Б. В. Томашевского» [Сухих 2014: 163]. Имеется в виду известная фраза из монографии Лотмана: «Б. В. Томашевский в классической по точности формулировок “Теории литературы” пишет: “Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении”» [Лотман 1970: 280]. Отсутствие этого термина в собственном дискурсе Лотмана, полагаем, объясняется тем, что единица фабулы и сюжета, по Лотману, фактически одна и та же — это событие. Если это так,

то надобность в двух терминах отпадает, они мыслятся как синонимичные, и вполне достаточно обходиться одним из них, причем Лотман ошутимо отдает предпочтение термину *сюжет*. При этом, однако, сюжет понимается им только как фабула, как «совокупность событий». Об этом свидетельствует и даваемое Лотманом широко известное определение события в художественном произведении как «перемещения персонажа через границу семантического поля» [там же: 282]: в этом определении используются, вновь говоря языком современных нарратологии и семиотики, диегетические категории, относящиеся к экстенциональной семантике. Подчеркнем, что определение Лотмана интересно и продуктивно, но описывает оно фабулу (правда, на уровне максимально абстрактного инварианта), а не сюжет.

В близких к лотмановским категориях решается проблема сюжета и в известной работе Б. Ф. Егорова и др., в которой сюжет определяется так: «Сюжет — последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов» [Егоров и др. 1978: 20]. Далее указывается, что в сюжете речь непременно идет о последовательности действий персонажей, преследующих какие-то свои цели, как если бы они были живыми людьми. Приводится такой пример этого сюжетного действия: «Чичиков, купив мертвые души у Плюшкина, не только достиг намеченной цели, но даже превзошел ее» [Там же: 23]. Что касается фабулы, то ее понимание отличается противоречивостью. Так, предлагается «под фабулой понимать векторно-временную и логически детерминированную последовательность жизненных фактов, избранных или вымышленных художником, но всегда мыслимых <...> как совершающиеся вне произведения» [Там же: 27–28]. Ясно, что при таком понимании сюжет и фабула располагаются в одной и той же плоскости — плоскости диегезиса — и фактически накладываются друг на друга. Относительно фабулы Егоров и др. отмечают, что «фабульный событийный ряд организован, в отличие от сюжета, не по законам искусства, а по логике жизни» [Там же: 29–30]. Из этого утверждения, очевидно, следовало бы, что «сюжетный ряд» (кавычки наши), в отличие от «фабульного событийного ряда», должен быть организован «художественно», т. е. «по законам искусства», однако содержание и виды этих искомых «законов искусства», столь важных для организации сюжета, никаким образом не раскрываются.

Из хронологически более новых работ в данной области укажем на интересные исследования риторических приемов повествования Е. А. Никитиной, основанное на концепции «группы  $\mu$ » (о них см. ниже). Однако и Никитина, очевидно вслед за Лотманом, полагает, что фабула и сюжет — это в равной мере явления диегезиса («в вопросах фабулы и сюжета речь идет (только. — А. Е.) об изображаемом мире текстового пространства» [Никитина 2011: 14]), и вследствие этого приходит к весьма спорному выводу, сводящему на нет саму концепцию разделения фабулы и сюжета: «С данной точки зрения оппозиция фабулы и сюжета оказывается лишь виртуальной абстракцией» [Там же: 14].

Итак, тем исследователям, которые склонны считать фабулу и сюжет просто синонимами, подлинно концептуальное их разграничение не свойственно.

Один из немногих ученых, положительно оценивающих наследие русского формализма, А. П. Чудаков дает такое определение фабулы и сюжета: «Под

фабулой мы понимаем, в соответствии со сложившейся еще в 20-е годы терминологией, совокупность событий (эпизодов) произведения. Это отобранный писателем материал. Сюжет — организация, композиция этого материала» [Чудаков 1971: 188]. Как видим, фабула и сюжет исследователем различаются, но единицы фабулы и сюжета у него материально совпадают — это нерасчлненно и события, и эпизоды (см. об этом подробнее ниже).

В работах других исследователей наблюдается принципиально иной подход к проблеме, в корне отличный от подхода формалистов. Так, особую линию в изучении фабулы и сюжета представляет М. М. Бахтин и его круг: П. Н. Медведев и В. Н. Волошинов, под именами которых он опубликовал большинство своих ранних книг. Бахтин (Медведев) вслед за формалистами согласен различать фабулу и сюжет, однако, рассуждая о фабуле и сюжете, трактует их совсем по-другому — в проекции известной дихотомии «рассказываемого события» и «события рассказывания»: «Фабула — это то событие, которое лежит в основе сюжета <...>. Сюжет развертывается в реальном времени исполнения и восприятия — чтения или слушания» [Медведев 1998: 223]. Согласно последней фразе, сюжет у Бахтина (Медведева) приравнивается к «самому процессу рассказывания» [Там же: 223]. «Фабула развертывается вместе с сюжетом: рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» [Там же: 247], примером чего может служить гоголевская «Шинель», где «событие жизни Акакия Акакиевича (вымышленное) и событие действительного сказа о нем сливаются в своеобразном единстве исторического события гоголевской “Шинели”» [Там же: 247], образуя «двоякую событийность нарратива» (термин В. И. Тюпы). Данное понимание сюжета и фабулы, выраженное Бахтиным (и представителями его круга) в 1920-е годы, сохранилось у ученого практически без изменений вплоть до 1970-х годов. В написанной в 1974 г. дополнительной главе «Заключительные замечания» широко известной работы Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» воспроизводится почти дословно только что приведенное различие фабулы и сюжета из книги Бахтина (Медведева) 1928 г. (но уже без этих терминов!): «...перед нами два события — 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» [Бахтин 1975: 403–404]. Вновь, как и в случае с Лотманом, мы не можем не ценить глубины бахтинской мысли, тем не менее мы не готовы согласиться с тем, что «событие рассказывания» — это сюжет.

Однако эти идеи Бахтина получили неожиданную поддержку, выраженную недавно С. Н. Зенкиным. Надо отметить, что, согласно Зенкину, разделение на фабулу и сюжет — это проявление реалистической нарратологии в ее отличии от риторической нарратологии. Сутью первой является «мысль о существовании первичного континуума жизненной реальности, который далее трансформируется в дискретную структуру текста» [Зенкин 2012: 387]. Примером второй — риторической нарратологии — Зенкин считает теорию Проппа, описывающую «традиционное повествование как жесткую линейную синтагму,



единицами которой служат высоко абстрактные архисобытия-функции» [Там же: 384] (к которым, думается, как раз приложимо лотмановское понимание события в художественном произведении как «перемещения персонажа через границу семантического поля»). При этом Зенкин полагает, что развернутая в русле реалистической нарратологии бахтинская дихотомия «рассказываемого события» и «события рассказывания» — это по-другому названные фабула и сюжет. Именно об этом он проговаривается, утверждая, что отмеченная выше бахтинская «двойная событийность нарратива» сочетает «события, рассказываемые в повествовании, и события самого повествования (то есть, в новейшей (? — А. Е.) трактовке терминов, “фабулу” и “сюжет”))» [Там же: 388]. Как видим, Зенкин, российский публикатор работ Жерара Женетта (концепциям которого посвящена целая большая статья [Зенкин 1998]), полностью наследует здесь Бахтину и не признает идей французского ученого, с которыми он, разумеется, прекрасно знаком, в отличие от Бахтина, у которого, кстати, возможности оценить мысли Женетта не было.

Итак, поддерживая противопоставление фабулы и сюжета, Зенкин считает, что данная оппозиция целиком располагается в пространстве реалистической нарратологии. Перефразируя предлагаемые им термины, мы можем сказать так: вероятно, реалистический аспект повествования передается понятием фабулы; риторический аспект повествования передается понятием сюжета. Очевидно, искать природу сюжета надо было бы в пространстве категорий риторики, вернее, нериторики. Однако между констатацией этой необходимости и ее конкретной реализацией — значительная дистанция, которая на сегодняшний день отнюдь не преодолена.

Так, одна из попыток внести риторический аппарат в исследование поэтики была сделана бельгийской «группой  $\mu$ » (Groupe  $\mu$ ), которая предложила анализировать все типы повествования на основе четырех риторических приемов высокой степени абстракции: сокращения, добавления, сокращения с добавлением и перестановки [Дюбуа и др. 1986: 300–347]. К сожалению, эвристическая ценность анализа по предложенным четырем параметрам оказалась настолько спорной, что сама идея изучения поэтики средствами риторики была даже поставлена под сомнение: «...не стоит втискивать в ее (риторики. — А. Е.) рамки то, что давно из них выделилось, например ту же поэтику, как это, по существу, делают в своей книге члены “группы  $\mu$ ”» [Гиндин 1986: 364].

Думается, что грядущему успеху этих поисков прежде всего будет способствовать и правильное решение принципиального вопроса о том, что же представляет собой в целом структура художественного текста.

## 2. Структура художественного текста

Вопрос о структуре художественного текста с 1960-х годов стал решаться в поэтике, вслед за структурной лингвистикой, как вопрос об уровнях этой структуры.

Так, В. В. Кожин [1964: 421] выделяет три уровня художественного текста: у него это фабула, сюжет и композиция. Фабулу составляют изображаемые события, сюжет — их изложение, композицию — композиционно-речевые формы [Там же: 433]. Позднее, последовательными старая-

ниями Б. О. Кормана, В. Е. Хализева и В. И. Тюпы [2009: 35], место этих категорий будет существенно уточнено: фабула и сюжет будут отнесены к объектному аспекту текста, а композиция, точнее наррационно-композиционный комплекс, — к его субъектному аспекту.

Однако значительно чаще в определении уровней художественного текста встречается размытость, нечеткость, как правило, коррелирующая с описанным нами выше смещением фабулы и сюжета, чем грешат порой даже те, кто активно оперирует этими понятиями. Например, такие, казалось бы, близкие к идеям русского формализма исследователи, как соавторы А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, в разработке и воплощении своей концепции «Тема — приемы выразительности — текст» признают, что в литературном произведении есть «различные уровни», а именно: «смысловый, сюжетный, непосредственно словесный и т. д.» [Жолковский, Щеглов 2012: 16]. Однако в своей реальной исследовательской практике они заняты анализом только того уровня, который чаще всего называют «сюжетным», хотя в действительности, как показал наш обзор [Ефименко 2017], их интерес, как и у Лотмана, и у Егорова, сосредоточен в большинстве случаев на явлениях, относящихся к фабуле. Такая подмена фабулы сюжетом выражается и терминологически: фабулу соавторы повсеместно именуют *сюжетом*: «...в “Поэтике” Аристотеля (гл. 14) <...> дается исчисление трагических сюжетов (комбинаций элементарных событий)» [Жолковский, Щеглов 2012: 31], тогда как у самого Аристотеля в главе 14-й «Поэтики» использован, разумеется (см. начало нашей статьи), термин *фабула*: «Итак, о составе происшествий и о том, каковы должны быть фабулы, сказано достаточно»<sup>1</sup> [Аристотель 2016: 29].

Встречаются и открытые утверждения (как правило, спорные) о ненужности, надуманности категории уровней для художественного текста. Например, в 1960–1970-е годы стремление структуралистов к обнаружению в любом тексте уровней ехидно высмеивает В. В. Вейдле: «...в данном случае (в стихотворении К. Батюшкова “Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...” — А. Е.) наблюдается полное равновесие этих “уровней” (или сторон, как было бы и проще и верней их называть, оттого что никакого постоянного “над” и “под”, “выше” и “ниже” тут установить нельзя)» [Вейдле 2001: 393].

Из более близких по времени исследователей нельзя не назвать А. Б. Есина, который в своей концепции структуры литературного произведения также полностью отказывается от выделения в нем уровней [Есин 2002: 25–26].

И все же в онтологическом аспекте базовая трехуровневость текста несомненна: текст как связная последовательность предложений относится к поверхностному уровню произведения («непосредственно словесному», по Жолковскому — Щеглову), его смысл — к глубинному уровню, а рассказываемая история — к срединному. При этом словесный уровень соотносится с уровнем истории, а уровень истории — со смысловым уровнем, как соотносятся внешняя и внутренняя формы у А. А. Потебни: «Идея и содержание <...> для нас тождественны, потому что, например, <...> события и характеры романа (т. е. элементы срединного уровня. — А. Е.) <...> мы относим не к содер-

---

<sup>1</sup> Пер. В. Аппельрота.

жанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе или читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания» [Потебня 1990: 23].

В то же время в методологическом аспекте невозможно не признать, что *уровень* — это одно из самых работающих, реально используемых при анализе текста понятий. Например, Чудаков на материале произведений Чехова выделяет следующие уровни текста: в аспекте материала (вслед за В. И. Тюпой мы сейчас вновь сказали бы — в аспекте объектной организации текста) — предметный, сюжетно-фабульный уровень и уровень идей; в аспекте повествования (вслед за Тюпой мы сейчас сказали бы — в аспекте субъектной организации текста) — повествовательный уровень. Именно это разделение вносит четкость и последовательность в изложение Чудаковым своих наблюдений и очень удобно структурирует его исследование.

Однако есть и такие исследователи, которые на словах не отвергают само понятие уровней художественного текста, но в своей реальной исследовательской практике им не пользуются. Так фактически сделал Лотман, давший своей самой знаменитой работе название «Структура художественного текста» [Лотман 1970], но именно о заявленном предмете, т. е. о структуре текста и его уровнях, почти ничего в ней не сказавший.

Зато это сделал (разумеется, вне связи с Лотманом) Жерар Женетт, и здесь нам представляется очень уместным напомнить предлагаемое им членение структуры повествовательного художественного текста.

Женетт начинает свой анализ повествования (фр. *récit*, англ. *narrative discourse*) с того, что выделяет в нем не два, как Бахтин (и позднее Зенкин), а три его уровня: 1) уровень истории (*histoire/story*), 2) уровень повествования в собственном смысле (*récit proprement dit / narrative*) и 3) уровень наррации (*narration/narrating*) [Женетт 1998: 65; Genette 1972: 72; 1980: 27].

Термин *история* служит для называния «повествовательного означаемого, или содержания» [Женетт 1998: 65] («рассказываемого события», по Бахтину, или фабулы, по Шкловскому, Эйхенбауму, Тынянову, Томашевскому); термин *повествование в собственном смысле* служит для называния «означающего, высказывания, дискурса, или собственно повествовательного текста» [Там же: 65] (*le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même* [Genette 1972: 72]; *signifier, statement, discourse or narrative text itself* [Genette 1980: 27]); термин *наррация* — «для порождающего повествовательного акта» [Женетт 1998: 65] («события рассказывания», по Бахтину).

Нам представляется, что в этом понимании Женеттом повествования как триединства, а не двуединства, как у Бахтина и Зенкина (см. выше), Женетт более прав, чем они. Согласно женеттовской концепции, событие повествования (рассказывания) — это отнюдь не сюжет, как думают Бахтин и Зенкин, а наррация (о которой Зенкин в указанной выше работе 2012 г. даже не упоминает); сюжет же (у Женетта, напомним, именуемый «собственно повествование», «собственно повествовательный текст») есть ее результат.

Итак, подводя промежуточный итог исследованиям такого базового понятия поэтики, как вопрос о структуре художественного текста, мы констатируем, что не только разграничение фабулы и сюжета, а также и наррации, но и

тесно связанное с этим вопросом выделение уровней художественного текста остаются дискуссионными и даже болезненными проблемами изучения поэтики, поскольку одни исследователи выделяют их на неубедительных основаниях, а другие вообще не считают нужным их учитывать.

Так же недостаточно прояснен и другой важнейший структурный вопрос исследуемой темы — вопрос о единицах фабулы и сюжета.

### 3. Единицы фабулы и сюжета

Для нас очевидно, что правильное решение вопроса о том, какие именно единицы различаются внутри фабулы и сюжета, могло бы помочь лучшему пониманию самих категорий фабулы и сюжета. Очертим известные нам попытки решения этого вопроса.

Своеобразна позиция В. В. Кожина. Указывая на то, что писателю необходимо ясно видеть каждого своего персонажа в движении и поэтому «художник слова, писатель изображает жесты» [Кожин 1964: 417], Кожин утверждает, что «единица сюжета — отдельное движение, или жест, человека и вещи» [Там же: 433]. По нашему мнению, «жест» мог бы быть единицей, но единицей не сюжета, а художественно-образной речевой конкретизации [Кожин 2006: 585]: «жест» — это гипотетическая единица следующего, значительно более поверхностного уровня текста — уровня его лексико-грамматического состава, находящегося в ведении лингвистики текста, в частности, лингвистики художественного текста (или стилистики художественного текста). Следовательно, понимание «жеста» как единицы сюжета относит исследование к другому уровню художественного текста, что, кстати, сознает и сам Кожин: «Все эти вопросы входят уже в проблему художественной речи, языковой формы произведения» [Кожин 1964: 418].

Жолковский и Щеглов вообще не различают единицы фабульного и сюжетного уровней. Например, из высказывания «...в отличие от романного сюжета, сюжет новеллы чаще всего представляет собой единое законченное событие» [Щеглов 1989: 133] видно, что такая важнейшая категория, как *квазиреальное событие* [Тюпа 2009: 36], приписывается сюжету, тогда как это единица фабулы.

Как уже указывалось, у Лотмана единицей нерасчлененных сюжета и фабулы также выступает событие.

Надо сказать, что в терминопотреблении Чудакова разделение на фабулу и сюжет нередко коррелирует с разделением соответственно на события и эпизоды (далее выделены нашей разрядкой): «Чеховская манера бежит безэпизодного изложения — в противоположность, например, тургеневской, которой свойственно открыто обобщенное изложение с о б ы т и й, когда целые периоды жизни персонажа представлены не в виде с ц е н - э п и з о д о в, но в авторском рассуждении (Vorgeschichte почти всех героев тургеневских романов)» [Чудаков 1971: 202]. Однако терминологическая пропорция «Ф а б у л а к с ю ж е т у соотносится как с о б ы т и я к э п и з о д а м» далеко не всегда им выдерживается: «Фабула составляется почти сплошь из эпизодов такого типа» [Там же: 204].

Лишь Тюпа ясно и недвусмысленно показал, что единицы фабулы и единицы сюжета не могут быть совершенно одним и тем же, поскольку единицы

фабулы — квазиреальные события и цепь, ими образуемая, а единицы сюжета — это все эпизоды текста: к фабуле относится «квазиреальная цепь событий, локализирующая квазиреальных персонажей в квазиреальном времени и пространстве», тогда как «с точки зрения текстуальной упорядоченности факторов эстетического восприятия собственно сюжет представляет собой последовательность эпизодов» [Тюпа 2009: 36–37].

Согласно И. Н. Сухих, *фабула* — это краткий пересказ, схема, повествовательное резюме [Сухих 2014: 165], включающее в себя фабульные единицы: экспозицию, завязку, перипетии, кульминацию и развязку («фабульную пятичленку») [Там же: 171], т. е. события, но только те события, которые выстраивают фабулу.

Единицей *сюжета* мы будем считать эпизоды в понимании Тюпы и Сухих. По Тюпе, каждый из эпизодов характеризуется «тройственным единством: а) места; б) времени и в) действия, точнее — состава актантов (действующих лиц или сил)» [Тюпа 2009: 41]. Приведенные критерии членения на эпизоды поддержаны и Сухих: например, «в драме эти единицы обычно обозначаются как явления или сцены и выделяются по появлению-уходу отдельных персонажей, смене места действия или темы» [Сухих 2014: 169].

Данная Тюпой характеристика эпизодов позволяет безошибочно проводить границу между каждым из них. Однако это все же не их классификация, столь необходимая для аналитической работы с любыми единицами. В ее поисках мы обратились к типологии нарративных (или повествовательных) движений, разработанной Женеттом, которую в дальнейшем предлагаем использовать как типологию эпизодов.

Напомним, что, исследуя категорию «времени» повествования (в его втором значении, т. е., собственно говоря, «времени» сюжета), Женетт предложил различать «соотношение реального времени какого-либо события в исторической действительности и его (события. — *А. Е.*) продолжительность в текстуальном переложении» [Couty 1977: 103–104]. Речь идет о соотношении времени истории (ВИ), понимаемой как последовательность событий, произошедших в фикциональной действительности, и времени повествования (ВП), понимаемого как форма изложения этой последовательности. На основе этого соотношения Женетт выводит четыре типа нарративных движений, или, как мы предлагаем их впредь называть, четыре типа эпизодов, построенных по следующим формулам: 1) пауза (*pause*): «ВП есть, ВИ нет»; 2) сцена (*scene*): «ВП равно ВИ»; 3) резюме (*sommaire*): «ВП меньше ВИ»; 4) эллипсис (*ellipse*): «ВП нет, ВИ есть» [Женетт 1998: 125; Genette 1972: 129].

При этом мы полагаем, что приведенный канонический список Женетта может быть дополнен: сцена как тип эпизода должна быть разделена на две разновидности: диалогическую сцену и недиалогическую сцену. Первая изображает исключительно речевые действия персонажей, а вторая — все прочие их конкретные действия, кроме речевых. Однако и диалогическая сцена, и недиалогическая сцена существуют в одном и том же временном режиме, при котором время их повествования приблизительно равно квазиреальному времени фабулы [Ефименко 2016а: 125]. Пример их обеих фактически дает К. Н. Леонтьев, когда он сетует на абсолютное преобладание «натурализма» в современной ему литературе: «...большинство нынче находит, что так писать:

“Барышня, пожалуйста чай кушать”, — реальнее, правдивее, чем так: “Ее звали пить чай”» [Леонтьев 1911: 117]. Предложенные Леонтьевым два разных способа повествовательного обозначения одной и той же диегетической ситуации представляют собой в действительности оппозицию диалогической сцены и недиалогической сцены — разновидностей сцены как типа эпизода.

#### 4. Фабула и сюжет как уровни объектной организации текста

Формалисты в лучших своих работах и высказываниях, а затем независимо от них друг от друга Женетт, Тюпа и Сухих выявили в структуре художественного текста явление, отличающееся и от «рассказываемого события», и от «события рассказывания». Формалисты дали этому явлению название *сюжет* и противопоставили ему другое, более легко постигаемое явление — *фабулу*.

Для современного решения проблемы сюжета и фабулы мы предлагаем соединить концепции Женетта, Тюпы и Сухих. При этом в своем изложении мы не будем пользоваться женеттовскими терминами *история* и *дискурс*, так как у них есть полные отечественные эквиваленты — *фабула* и *сюжет*. Синонимию этих терминов — формалистского *сюжета* и женеттовского *дискурса* — тонко уловила О. Н. Турышева, указав, что Женетт своим термином *дискурс* «называет то же самое, что русские формалисты называли “сюжетом”, противопоставляя его “фабуле”» [Турышева 2012: 87]. Кроме того, дискурс Женетта — это вовсе не тот дискурс, который в современной российской поэтике понимается как синхронистическая характеристика высказывания, коррелирующая по временному признаку ‘синхрония/диахрония’ с категорией жанра как его диахронической характеристикой [Тюпа 2013: 22–23] (есть, разумеется, и другие трактовки этого термина). Все эти соображения заставляют нас не обращаться к термину *дискурс*, а оперировать лишь старым термином *сюжет*, считая его, однако, вслед за Женеттом названием одного из трех уровней повествования (см. выше), ответственного, как указывает Тюпа, за эпизодизацию текста.

Фабула и сюжет относятся к двум уровням одного явления — всей объектной организации текста: к ее диегетическому уровню и к ее сюжетному уровню. В состав диегетического уровня входит и фабула, которая в виде цепи фабульных событий из «фабульной пятичленки» занимает там центральное положение, и нефабульные и внефабульные диегетические элементы, располагающиеся на периферии этого уровня. В состав сюжетного, или повествовательно-эпизодного уровня, входят все до единого эпизоды текста: изображающие и события «фабульной пятичленки», и указанную выше иную, нефабульную и внефабульную информацию (ср. вновь указание Томашевского о роли в построении сюжета свободных мотивов, например, в лирических отступлениях [Томашевский 1996: 183], а также наблюдение Кожина о том, что в «сюжетной целостности <...> свободно соединяются и фабульный узел событий, и движение психологического сюжета» [Кожин 1964: 484]). Наконец, на сюжетном уровне могут располагаться и эпизоды, которые имеют не только диегетическую, но и экзегетическую семантику, т. е. семантику событий наррации [Шмид 2003: 81].

При этом, в отличие от фабулы и сюжета, наррация — это категория, описывающая только субъектный аспект повествования. Еще раз необходимо отметить, что во вводимом нами двучленном равенстве:

*повествование* (во 2-м его значении у Женетта) = *сюжет*

— член *повествование* отличается от *повествования* в концепции Чудакова.

Здесь, во избежание дальнейших терминологических недоразумений, нам представляется уместным остановиться на термине *повествование*. Во-первых, отведем его значение, какое он имеет в лингвистике текста, от того употребления, которое он имеет в поэтике и нарратологии как одном из ее разделов.

В лингвистике текста термин *повествование*, или *повествование*<sub>1</sub> (лингв.), используется как обозначение одного из функционально-смысловых типов речи (а также одной из композиционно-речевых форм текста) наряду с описанием и рассуждением (и, возможно, некоторыми другими) [Коньков, Неупокоева 2011: 10–11]. В поэтике термин *повествование*, или *повествование*<sub>2</sub> (нарратол.), выступает гипонимом, включающим в свой состав, как мы показали выше, гиперонимы: фабулу, сюжет и наррацию.

Во-вторых, уже в пределах поэтики обратим внимание на различия в его понимании. Так, у Чудакова термин *повествование* синонимичен *событию рассказывания* у Бахтина: повествование понимается Чудаковым как «изложение всего материала, который содержится в произведении» от «некоего описывающего лица» [Чудаков 1971: 5], и именно в этом понимании Чудаков выделяет субъективную, объективную и субъективно-объективную манеры в разные периоды творчества Чехова. Однако, разумеется, все указанные им манеры относятся только к субъектному аспекту повествования. Субъективная манера раннего Чехова соответствует нулевой (изредка внешней) фокализации у Женетта, объективная манера — внутренней фокализации, и субъективно-объективная манера представляет собой попеременное использование то нулевой, то внутренней фокализации. Как видим, *повествование* по Чудакову равно *наррации* по Женетту. Поэтому впредь, для большего удобства, синонимом чудаковского термина *повествование* (а также и бахтинского термина *событие рассказывания*) мы предлагаем считать только более узкий по денотативному значению женеттовский термин *наррация* и употреблять в соответствующем контексте именно его, а не чрезвычайно широкий термин *повествование*.

Итак, приняв, что внутри уровней объектной организации текста художественного повествования различаются: уровень диегезиса, включающего в качестве своей основы фабулу, и уровень сюжета, равнопротяженного тексту, мы приходим к выявлению их структурных единиц: в диегезисе — это фабульные события («фабульная пятичленка») и, кроме того, как уже говорилось, нефабульные и внефабульные диегетические элементы, а также экзегетические элементы; в сюжете — это эпизоды: сцены, резюме, паузы и эллипсисы (термины, взятые нами у Женетта).

Продолжая мысли Тюпы и Сухих и одновременно опираясь на идеи Ж. Женетта, мы приходим к пониманию того, что анализ фабулы — это пре-

жде всего анализ означаемого — событий «фабульной пятичленки» текста (без внимания к их эпизодному воплощению) и выявление экстенциональных (диегетических) мотивировок этих событий. Напротив, анализ сюжета — это анализ означающего, т. е. не событий фабулы, а типов эпизодов и их интенциональных мотивировок, обеспечивающих ввод в повествование этих эпизодов.

Сравним в этом аспекте две известные новеллы: новеллу Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» и новеллу К. Г. Паустовского «Ручьи, где плещется форель».

Напомним структуру фабулы новеллы Хемингуэя. Ее экспозиция: описание отеля и затем дождливого дня; завязка: молодая американка, постоялица отеля, смотрит в окно и видит кошку, прячущуюся от дождя под столом; перипетии: девушка безрезультатно ищет кошку в саду; кульминация: горячий монолог американки — ее «бунт» против бессемейной жизни, устроенной ей мужем (или сожителем) Джорджем; развязка-пуант: служанка приносит в номер кошку.

Диегетически фабула новеллы Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» построена на приеме логики саморазвития события (о нем см. подробнее: [Ефименко 2016b]). Понятна диегетическая, в том числе психологическая мотивировка действий девушки: ей одиноко, хочется иметь настоящую семью, поэтому изжить это одиночество и бессемейность она пытается с помощью носителя семейного уюта — кошки.

В сюжете новеллы «Кошка под дождем» наблюдается полная изосемия единиц фабулы и единиц сюжета: экспозиция выражена резюме, а завязка, перипетии, кульминация и развязка — диалогическими и/или недIALOGическими сценами.

Теперь рассмотрим другую новеллу — «Ручьи, где плещется форель» Паустовского. Ее текст открывается нарраторской интродукцией: «Судьба одного наполеоновского маршала (...) заслуживает того, чтобы рассказать ее вам, сетующим на скудость человеческих чувств» [Паустовский 1980: 239]. Этот анонс является интенциональной мотивировкой дальнейшего развертывания сюжета: он выступает обоснованием необходимости дальнейшего повествования. Затем следуют элементы фабулы — экспозиция: а) большая экспозиция: однообразная военная жизнь наполеоновского маршала и затем б) малая экспозиция: немецкий городок, зимний вечер в гостинице; завязка: появление музыканта Баумвейса — отъезд маршала с ним на день рождения певицы Марии Черни — приезд маршала в дом лесничего и знакомство с Марией; перипетии: два дня их любви; кульминация и развязка — арест маршала жандармами.

Как видим, фабула и этой новеллы построена на приеме логики саморазвития события. Достаточно психологически ясна и диегетическая мотивировка действий главного героя: «опьяненность» маршала тишиной, зимой, спокойствием, а затем и прекрасной женщиной приводит его к роковому забвению воинского долга.

Однако сюжетное воплощение последних трех единиц фабулы в новелле Паустовского совершенно иное, чем в новелле Хемингуэя. Если ее экспозиция изосемически представлена эпизодом в резюме, а завязка — столь же ожидаемой цепью эпизодов — диалогических сцен, то три последующие единицы фабулы: перипетии, кульминация и развязка — даны в одном резюме, вводимом информативным аналептическим анонсом «Маршал провел в доме лесничего два дня» [Там же: 243]. И далее нарратор риторически отказывается



говорить о том, что такое любовь, после чего следует цепь перечислений — ответов на этот риторический отказ нарратора, содержащий скрытый вопрос. Диегетически эти ответы представляют собой словесный ряд изобразительных деталей, выступающих знаками — заместителями цепи последовательных событий, произошедших за те два дня любви, которые пережили маршал и Мария Черни в доме лесничего: «запах старой смолы перед рассветом, когда догорают свечи и звезды прижимаются к стеклам, чтобы блестеть в глазах у Марии Черни», «обнаженная рука на жестком эполете», «отчаяние перед рассветом, когда <...> Мария Черни судорожно гладит рукой обои, столы, створки дверей той комнаты, что была свидетелем ее любви», «крик и беспамятовство женщины, когда за окнами, в дыму факелов, при резких выкриках команды наполеоновские жандармы соскакивают с седел и входят в дом, чтобы арестовать маршала по личному приказу императора» [Там же: 243]. Так построено это необычное резюме, сюжетной мотивировкой которого служит исходный риторический отказ нарратора, содержащий скрытый вопрос — вопрос о том, что такое любовь.

Следовательно, при построении сюжета новеллы «Ручьи, где плещется форель» нарратор использует двойное сюжетно-стилистическое нарушение изосемического соотношения между единицами фабулы и единицами сюжета: во-первых, перипетии, кульминация и развязка представлены не сценами, а одним единым резюме; во-вторых, обслуживающие это резюме языковые средства не характерны для резюме, поскольку в основном относятся не к информативному, а к изобразительному регистру [Золотова и др. 2004: 29].

Полная изосемия единиц фабулы и сюжета, представленная в новелле Хемингуэя, создает впечатление гармонии, литературного совершенства. Однако и конструктивная активность нарратора [Ефименко 2016b], выраженная в нарушении этой изосемии в новелле Паустовского, содержит большие суггестивные возможности.

Итак, анализ сюжета, в отличие от анализа фабулы, — это анализ интенциональной семантики всех эпизодов текста. Этот тип семантики возникает при эпизодизации всех фабульных и нефабульных событий и явлений диегезиса и проявляется: 1) как мотивировка соотношения между порядком всех (фабульных и нефабульных) событий и явлений диегезиса и порядком ввода соответствующих этим событиям и явлениям эпизодов сюжета; 2) как мотивировка соотношения между этими событиями и диегезиса и способами их изложения в сюжетных эпизодах; 3) как мотивировка соотношения между длительностью событий фабулы и длительностью их изложения в сюжетных эпизодах; 4) наконец, как мотивировка соотношения между фабульными линиями и событиями фабулы (при многолинейной фабуле) и переходами с линии на линию.

В заключение отметим, что в дихотомии «фабула — сюжет» ее члены неравноправны: фабула важнее сюжета, поскольку сюжет существует для фабулы, а не наоборот. Сюжет предназначен для передачи в тексте фабулы, он ей служит, а она им управляет.

Поэтому, анализируя фабулу, можно при этом не говорить о сюжете, но нельзя анализировать сюжет и не говорить при этом о фабуле. В этой закономерности наглядно проявляется подчиненное, обслуживающее, «упаковочное» положение сюжета по отношению к фабуле.

## 5. Сюжет как предмет сюжетологии

Итак, путем изучения всех вышеназванных и подобных им сюжетных явлений, проводимого на основе категорий, выявленных Женеттом, Тюпой и Сухих, создается подлинная сюжетология. Считая слишком широким определение, предлагаемое В. Шмидом (сюжетология — это нарратологическая дисциплина, «рассматривающая порождение рассказываемой истории и преобразование этой истории в процессе нарративного конституирования» [Шмид 2001: 300]), мы переформулируем его следующим образом: сюжетология — это нарратологическое учение о сюжете как эпизодизации текста, обслуживающей представление в тексте как фабульной, так и нефабульной и нефабульной диегетической и экзегетической семантики (информации).

Очевидно, отдельный блок вопросов сюжетологии касается поиска закономерностей синтагматики эпизодов. Здесь мы предлагаем воспользоваться понятием «интрига нарративного высказывания», введенным в отечественной нарратологии В. И. Тюпой [Тюпа 2013: 26–27] и поддержанным Г. А. Жиличевой [Жиличева и др. 2016: 157]. Продолжая придерживаться четкого противопоставления фабулы и сюжета, мы перефразируем содержание этого понятия следующим образом: под сюжетной интригой мы будем понимать «сопряжение эпизодов (у Жиличевой — событий. — А. Е.), формирующее ожидание читателя, рецептивный аспект сюжета» [Там же]. Однако на сегодняшний день сюжетная интрига — наименее изученное явление сюжетологии.

### Заключение

Не понятые почти никем в полной мере век назад, идеи формалистов о фабуле и сюжете и сейчас признаны у нас лишь единицами. В результате этого в русском научном и учебном дискурсах *фабула* и *сюжет* в большинстве случаев до сих пор существуют как своеобразный тандемный фантом по принципу: «Говорим о сюжете — но подразумеваем только фабулу». Полагаем, что настало время, когда это недопустимое положение надо менять: в теории литературы следует признать узкое и точное значение категории фабулы и осознать столь же точное, но иное семантическое наполнение категории сюжета. Оговорим здесь, что в бытовом дискурсе, в составе общей русской лексики, слово *сюжет*, разумеется, сохранит и свое традиционное нестрогое значение, т. е. будет употребляться как простой синоним существительного *фабула*.

Мы начали нашу статью с разговора о лексемах. Закончим ее в том же тематическом поле. Напомним, что правильно понимаемые категории фабулы и сюжета — это наше русское научное достояние. Соотносительные термины формалистской поэтики *фабула* и *сюжет* давно прошли процесс заимствования во многие иностранные терминосистемы теоретической поэтики. Например, в англоязычной нарратологии термины *fabula* и *syuzhet* употребляются как русские по происхождению параллели к собственным английским терминам *story* и *plot* [Abrams, Harpham 2010: 209].

Перед нами редчайший случай обратного заимствования, когда слова, когда-то взятые в русский язык из западноевропейских языков, снова вошли в западноевропейские языки, но уже в том значении, какое придали ему русские ученые.

## Литература

- Аристотель 2016 — *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Аппельрота. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. С. 5–56.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе [1974] // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975. С. 234–407.
- Веселовский 1940 — *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940. С. 493–596.
- Вейдле 2001 — *Вейдле В.* Критические заметки об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тагановского [1974] // Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и автор послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 2001. С. 377–406.
- Гаспаров 1983 — *Гаспаров М. Л.* Примечания // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 779–788.
- Гиндин 1986 — *Гиндин С. И.* Комментарий I. Риторика и проблемы структуры текста // [Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др.] Общая риторика / Пер. с фр.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986. С. 355–364.
- Григорьев 1972 — *Григорьев В. П.* Терминология литературоведческая // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. М.: Сов. энциклопедия, 1972. Стлб. 478–479.
- Дюбуа и др. 1986 — [Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др.] Общая риторика / Пер. с фр.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986.
- Егоров и др. 1978 — *Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Табориская Е. М., Штейнгольд А. М.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5 / Под ред. Л. М. Цилевича. Рига: Зинатне, 1978. С. 16–35.
- Есин 2005 — *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. 7-е изд., испр. М.: Флинта, 2005.
- Ефименко 2009 — *Ефименко А. Е.* Нарративная композиция новеллы И. А. Бунина «Легкое дыхание» // Нарративные традиции славянских литератур: Повествовательные формы средневековья и нового времени: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2009. С. 258–269.
- Ефименко 2016а — *Ефименко А. Е.* К вопросу о типах повествовательных движений (на материале феерии А. Грина «Алые паруса») // А. С. Грин и судьбы романтики в мировой литературе / Сост. и науч. ред. Е. О. Галицких, К. С. Лицарева, В. А. Поздеев. Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2016. С. 52–58.
- Ефименко 2016б — *Ефименко А. Е.* Логика саморазвития события и конструктивная активность нарратора // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: Материалы Восьмой междунар. науч. конф. «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». 24–25 февраля 2016 г. / [Ред. кол.: Т. Л. Масыч и др.]. СПб.: РГГМУ, 2016. С. 74–80.

- Ефименко 2017 — *Ефименко А. Е.* А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов: поиски порождения текста // Профессия: литератор. Год рождения: 1937: коллективная монография / Отв. за выпуск Б. П. Иванюк, О. К. Крамарь. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2017. С. 163–172.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс [1972] / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 60–282.
- Жиличева и др. 2016 — *Жиличева Г. А., Москалева А. Е., Муратова Н. А., Ромащенко С. А.* Фрагмент литературного произведения: анализ и интерпретация: учеб. пособие / Под ред. Г. А. Жиличевой. Новосибирск: Открытая кафедра, 2016.
- Жолковский, Щеглов 2012 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Структурная поэтика — порождающая поэтика [1967] // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 15–32.
- Зенкин 1998 — *Зенкин С. Н.* Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. / Пер. с фр. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 5–57.
- Зенкин 2012 — *Зенкин С. Н.* Русская реалистическая нарратология XX века (К истории понятия «сюжет») [2007] // Зенкин С. Н. Работы по теории: Статьи. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 377–390.
- Золотова и др. 2004 — *Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Наука, 2004.
- Кожина 1983 — *Кожина М. Н.* Художественно-образная речевая конкретизация // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожиной. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 585–594.
- Кожин 1964 — *Кожин В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / [Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др.]. М.: Наука, 1964. С. 408–485.
- Коньков, Неупокоева 2011 — *Коньков В. И., Неупокоева О. В.* Функциональные типы речи: Учеб. пособие для студентов учреждений высш. проф. образования. М.: Изд. центр «Академия», 2011.
- Леонтьев 1911 — *Леонтьев К. Н.* О романах графа Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и влияние (критический этюд). М.: [б. и.], 1911.
- Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Медведев 1998 — *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении [1928] // Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. С. 109–296.
- Никитина 2011 — *Никитина Е. А.* Риторические приемы повествования: функциональный и типологический аспекты: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Твер. гос. ун-т. Тверь, 2011.
- Паустовский 1980 — *Паустовский К. Г.* Ручьи, где плещется форель [1939] // Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Рассказы. М.: Худ. лит., 1980. С. 239–243.
- Поспелов 1987 — *Поспелов Г. Н.* Сюжет // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 431.
- Поспелов 1988 — Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1988.
- Потебня 1990 — *Потебня А. А.* Мысль и язык [1862] // Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. М.: Высшая школа, 1990. С. 22–54.

- Свиридова 2014 — *Свиридова М. Н.* Этимологический словарь современного русского языка. М.: Аделант, 2014.
- Серман 1957 — *Серман И. З.* «Очарованный странник» [примечания] // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1957. С. 551–553.
- Сигал 1957 — *Сигал Н. А.* «Поэтическое искусство» Буало // Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1957. С. 7–51.
- Степанов 2001 — *Степанов Ю. С.* В мире семиотики. Вводная статья // Семиотика: Антология / Под ред. Ю. С. Степанова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академ. Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 5–36.
- Сухих 2014 — *Сухих И. Н.* Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2014.
- Томашевский 1996 — *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика [1931]. М.: Аспект Пресс, 1996.
- Трифаженкова 2006 — *Трифаженкова И. А.* Роман в русской литературе 1830–1840-х гг.: к материалам словаря филологических терминов В. Г. Белинского // Вопросы литературоведения и языкознания: Тр. филиала ГАСК в г. Твери. Вып. 4 / Отв. ред. И. М. Ганжина. Тверь: Славянский мир, 2006. С. 116–132.
- Турьшева 2012 — *Турьшева О. Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения: Учебное пособие. М.: Флинта; Наука, 2012.
- Тюпа 2009 — *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Изд. центр «Академия», 2009.
- Тюпа 2013 — *Тюпа В. И.* Дискурс/жанр. М.: Интрада, 2013.
- Ушаков 1940 — Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1940.
- Фасмер 1987 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4 / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1987.
- Хализев 1988 — *Хализев В. Е.* Общие свойства эпоса и драмы // Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1988. С. 188–219.
- Хализев 2004 — *Хализев В. Е.* Сюжет // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 217–230.
- Чудаков 1971 — *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- Щеглов 1989 — *Щеглов Ю. К.* К типологии новеллистического дебюта // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 23. Wien: Institut für Slawische Philologie, Universität Wien, 1989. С. 133–150.
- Шмид 2001 — *Шмид В.* Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М.: ОГИ, 2001. С. 300–317.
- Шмид 2003 — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Эйхенбаум 1987a — *Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой [1922] // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 33–138.
- Эйхенбаум 1987b — *Эйхенбаум Б. М.* Теория «формального метода» [1926] // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 375–408.
- Abrams, Harpham 2010 — *Abrams M. H., Harpham G. G.* A glossary of literary terms. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2010.
- Couty 1977 — *Couty D.* Comprendre // La critique littéraire / Sous la dir. de P. Brunel. Paris: PUF, 1977. P. 84–110.

- Genette 1972 — *Genette G. Discours du récit // Genette G. Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. P. 65–281.
- Genette 1980 — *Genette G. Narrative discourse: An essay in method / Trans. by J. E. Lewin*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980.
- Pauliat 1994 — *Pauliat P. Dictionnaire francais-russe, russe-francais*. Paris: Larousse, 1994.

## References

- Abrams, M. H., Harpham G. G. (2010). *Glossary of literary terms*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Aristotel' [= Aristotle] (2016). *Poetika* [Poetics]. In *Aristotel'. Poetika. Ritorika* [Aristotle. Poetics. Rhetorics]. V. Appel'rot (Trans. from Ancient Greek), 5–56. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1975 [1974]). *Formy vremeni i khronotopa v romane* [Forms of time and chronotope in the novel]. In M. M. Bakhtin. *Voprosy literatury i estetiki* [Problems of literature and aesthetics], 234–407. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Chudakov, A. P. (1971). *Poetika Chekhova* [Chekhov's poetics]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Couty, D. (1977). Comprendre. In P. Brunel (Ed.). *La critique litteraire*, 84–110. Paris: PUF. (In French).
- [Diubua, Zh., Pir, F., Trinon, A. et al.] (1986). *Obshchaia ritorika* [Trans. from Dubois, J. et al. (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2009). *Narrativnaia kompozitsiia novelly I. A. Bunina "Legkoe dykhanie"* [Narrative composition of Ivan Bunin's novella "Light Breathing"]. In E. K. Romodanovskaia, I. A. Silant'ev (Eds.). *Narrativnye traditsii slavianskikh literatur* [Narrative traditions in Slavic literatures], 258–269. Novosibirsk: Novosibirskii gosudarstvennyi universitet. (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2016a). *K voprosu o tipakh povestvovatel'nykh dvizhenii (na materiale feerii A. Grina "Alye parusa")* [Towards the problem of types of narrative movements (on the basis of *Crimson Sails* by A. Grin)]. In E. O. Galitskikh, K. S. Litsareva, V. A. Pozdeev (Eds.). *A. S. Grin i sud'by romantiki v mirovoi literature* [A. S. Grin and the fate of romanticism in world literature], 52–58. Kirov: OOO "Raduga-PRESS". (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2016b). *Logika samorazvitiia sobytiia i konstruktivnaia aktivnost' naratora* [Logic of event self-development and constructive activity of the narrator]. In T. L. Masych et al. (Eds.). *Aktual'nye voprosy filologii i metodiki prepodavaniia inostrannykh iazykov: Materialy Vos'moi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Aktual'nye voprosy filologii i metodiki prepodavaniia inostrannykh iazykov". 24–25 fevralia 2016 g.* [Current issues of philology and methods of teaching foreign languages: Materials of the 8<sup>th</sup> International scientific conference], 74–80. St. Petersburg, RGGMU. (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2017). *A. K. Zholkovskii i Iu. K. Shcheglov: poiski porozhdeniia teksta* [A. K. Zholkovsky and Iu. K. Shcheglov: Searching for text generation]. In B. P. Ivaniuk, O. K. Kramar' (Eds.). *Professii: literator. God rozhdeniia: 1937: kollektivnaia monografiia* [Profession: man of letters. Date of birth: 1937. A collective monograph], 163–172. Elets, Eletskaia gosudarstvennyi universitet im. I. A. Bunina. (In Russian).
- Egorov, B. F., Zaretskii, V. A., Gushanskaia, E. M., Taborisskaia, E. M., Shteingol'd, A. M. (1978). *Siuzhet i fabula* [Syuzhet and fabula]. In L. M. Tsilevich (Ed.). *Voprosy siuzhetoslozheniia* [Problems of plot construction], 16–35. Riga: Zinatne. (In Russian).

- Eikhenbaum, B. M. (1987a [1922]). Molodoi Tolstoi [The young Tolstoy]. In B. M. Eikhenbaum. *O literature: Raboty raznykh let* [On literature: Studies from various periods], 33–138. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Eikhenbaum, B. M. (1987b [1926]). Teoriia "formal'nogo metoda" [Theory of the "formal method"]. In B. M. Eikhenbaum. *O literature: Raboty raznykh let* [On literature: Studies from various periods], 375–408. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Esin, A. B. (2005). *Printsipy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniia: Uchebnoe posobie* [Principles and techniques of analysis of a literary work: A manual]. 7<sup>th</sup> ed. Moscow: Flinta. (In Russian).
- Fasmer [= Vasmer], M. (1987). *Etimologicheskii slovar russkogo iazyka* [Trans. from Vasmer, M. (1950–1958). *Russisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: C. Winter] (In 4 vols.) (Vol. 4). 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Progress. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1983). Primechaniia [Commentaries]. In *Aristotel'* [= Aristotle]. *Sochineniia* [Works] (In 4 Vols.) (Vol. 4), 779–788. Moscow, Mysl'. (In Russian).
- Genette, G. (1972). Discours du récit [Narrative discourse]. In G. Genette. *Figures III*, 65–281. Paris: Éditions du Seuil. (In French).
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. J. E. Lewin (Trans.). Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Gindin, S. I. (1986). Ritorika i problemy struktury teksta [Rhetoric and problems of text structure]. In [Diubua, Zh., Pir, F., Trinon, A. et al.] *Obshchaia ritorika* [Trans. from Dubois, J. et al. (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse], 355–364. Moscow: Progress. (In Russian).
- Grigor'ev, V. P. (1972). Terminologii literaturovedcheskaia [Terminology of literary scholarship]. In A. A. Surkov (Ed.). *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* [Short Literary Encyclopaedia] (Vol. 7), column 478–479. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).
- Khalizev, V. E. (1988). Obshchie svoistva eposa i dramy [Common features of epic narratives and dramas]. In G. N. Pospelov (Ed.). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary scholarship], 188–219. Moscow: Vysshaia shkola. (In Russian).
- Khalizev, V. E. (2004). Siuzhet [Syuzhet]. In L. V. Chernets (Ed.). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary scholarship], 217–230. Moscow: Vysshaia shkola. (In Russian).
- Kon'kov, V. I., Neupokoeva, O. V. (2011). *Funktional'nye tipy rechi: Uchebnoe posobie dlia studentov uchrezhdenii vysshego professional'nogo obrazovaniia* [Functional types of speech: A manual for students of institutions of higher professional education]. Moscow: Izdatel'skii tsentr "Akademiia". (In Russian).
- Kozhina, M. N. (2006). *Khudozhestvenno-obraznaia rechevaia konkretizatsiia* [Artistic and evocative speech concretization]. In M. Kozhina (Ed.). *Stilisticheskii entsiklopedicheskii slovar' russkogo iazyka* [Stylistic encyclopaedic dictionary of Russian], 2<sup>nd</sup> ed., 585–594. Moscow: Flinta: Nauka. (In Russian).
- Kozhinov, V. V. (1964). Siuzhet, fabula, kompozitsiia [Syuzhet, fabula, composition]. In G. L. Abramovitch et al. (Eds.). *Teoriia literatury. Osnovnye problemy v istoricheskoi osveshchenii. Rody i zhanry literatury* [Theory of literature. The main issues in historical perspective. Types and genres of literature], 408–485. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Leont'ev, K. N. (1911). *O romanakh grafa L. N. Tolstogo. Analiz, stil' i veianie (kriticheskii etiud)* [The novels by Count Leo Tolstoy. Analysis, style and atmosphere (A critical study)]. Moscow: [n. e.]. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

- Medvedev, P. N. (1998 [1928]). Formal'nyi metod v literaturovedenii [The formal method in literary scholarship]. In M. M. Bakhtin. *Tetralogiia* [Tetralogy], 109–296. Moscow: Labirint. (In Russian).
- Nikitina, E. A. (2011). *Ritoricheskie priemy povestvovaniia: funktsional'nyi i tipologicheskii aspekty* [Rhetorical techniques of narration: Functional and typological aspects] (Abstract of Thesis for the degree of Candidate of Philology, Tver State University). Tver. (In Russian).
- Pauliat, P. (1994). *Dictionnaire francais-russe, russe-francais*. Paris: Larousse. (In French).
- Paustovskii, K. G. (1980). Ruch'i, gde pleshhetsia forel' [Brooks, where trouts splash]. In K. G. Paustovskii. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (In 9 Vols.) (Vol. 6), 239–243. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Pospelov, G. N. (1987). Siuzhet [Syuzhet]. In V. M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev (Eds.). *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary encyclopaedic dictionary], 431. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia. (In Russian).
- Pospelov, G. N. (Ed.) (1988). *Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnik dlia filol. spets. un-tov* [Introduction to literary scholarship: A textbook for university philological specialities]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Potebnia, A. A. (1990 [1862]). Mysl' i iazyk [Thought and language]. In A. A. Potebnia. *Teoreticheskaia poetika* [Theoretical poetics], 22–54. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Shmid, V. [= Schmid, W.] (2001). Narratologiia Pushkina [Pushkin's narratology]. In D. M. Bethea, A. L. Ospovat, N. G. Okhotin et al. (Eds.). *Pushkinskaia konferentsiia v Stenforde, 1999: Materialy i issledovaniia* [Stanford Pushkin Conference, 1999: Materials and studies], 300–317. Moscow: OGI. (In Russian).
- Serman, I. Z. (1957). "Ocharovannyi strannik" [primechaniia] ['The enchanted wanderer': Notes]. In N. S. Leskov. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 4), 551–553. Moscow: GIKhL. (In Russian).
- Shcheglov, Iu. K. (1989). K tipologii novellisticheskogo debiuta [Towards a typology of novella opening sections]. In *Wiener Slawistischer Almanach* (Vol. 23), 133–150. Wien: Institut für Slawische Philologie, Universität Wien. (In Russian).
- Sigal, N. A. (1957). "Poeticheskoe iskusstvo" N. Bualo [N. Boileau's *L'Art poétique*]. In N. Bualo. *Poeticheskoe iskusstvo* [Trans. from Boileau, N. (1674). *L'Art poétique*], 7–51. Moscow: GIKhL. (In Russian).
- Stepanov, Iu. S. (2001). V mire semiotiki. Vvodnaia stat'ia. [In the world of semiotics. Introduction]. In Iu. S. Stepanov (Ed.) *Semiotika: Antologiiia* [Semiotics: An anthology] (2<sup>nd</sup> ed.), 5–36. Moscow: Akademicheskii Proekt; Ekaterinburg: Delovaia kniga. (In Russian).
- Sukhikh, I. N. (2014). *Teoriia literatury. Prakticheskaia poetika: Uchebnik* [Theory of literature. Practical poetics: A textbook]. St. Petersburg: Filologicheskii fakul'tet SPBGU. (In Russian).
- Sviridova, M. N. (2014). *Etimologicheskii slovar' sovremennogo russkogo iazyka* [Etymological dictionary of the modern Russian language]. Moscow: Adelant. (In Russian).
- Tiupa, V. I. (2009). *Analiz khudozhestvennogo teksta: Uchebnoe posobie dlia studentov filol. fak. vysh. ucheb. zavedenii* [Analysis of fictional text: A manual for students of philological divisions in institutions of higher learning]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow: Izdatel'skii tsentr "Akademiia". (In Russian).
- Tiupa, V. I. (2013). *Diskurs/zhanr* [Discourse/genre]. Moscow: Intrada. (In Russian).
- Tomashvskii, B. V. (1996 [1931]). *Teoriia literatury. Poetika* [Theory of literature. Poetics]. Moscow: Aspekt Press. (In Russian).



- Trifazhenkova, I. A. (2006). Roman v russkoi literature 1830–1840-h gg.: k materialam slovaria filologicheskikh terminov V. G. Belinskogo [The novel in 1830s–1840s Russian literature: Materials for a dictionary of V. G. Belinskii's philological terms]. In I. M. Ganzhina (Ed.). *Voprosy literaturovedeniia i iazykoznanii: Trudy filiala GASK v Tveri* [Issues of literary criticism and linguistics: Proceedings of the Tver branch of the State Academy of Slavic Cultures], 116–132. Tver: Slavianskii mir. (In Russian).
- Turysheva, O. N. (2012). *Teoriia i metodologiia zarubezhnogo literaturovedeniia: Uchebnoe posobie* [Theory and methodology of foreign literary scholarship: A manual]. Moscow: Flinta: Nauka. (In Russian).
- Ushakov, D. N. (Ed.) (1940). *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language] (In 4 Vols.) (Vol. 4). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovari. (In Russian).
- Veselovskii, A. N. (1940). Poetika siuzhetov [Poetics of plots]. In A. N. Veselovskii. *Istoricheskaiia poetika* [Historical poetics], 493–596. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Veidle [= Weidle], V. (2001). Kriticheskie zametki ob istolkovanii stikhotvoreni, po preimushchestvu kasaiushchiesia trudov R. O. Iakobsona, Iu. M. Lotmana i K. F. Taranovskogo [Critical notes on interpretations of poems, mainly concerning studies by R. O. Jakobson, Yu. M. Lotman and K. F. Taranovsky] [1974]. In V. Veidle [= Weidle]. *Umiranje iskusstva* [The death of art], 377–406. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Zenkin, S. N. (1998). Preodolennoe golovokruzhenie: Zherar Zhenett i sud'ba strukturalizma [A dizziness overcome: Gerard Genette and the fate of structuralism]. In Zh. Zhenett [= G. Genette]. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on poetics] (Vol. 1), 5–57. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Zenkin, S. N. (2012 [2007]). Russkaia realisticheskaia narratologiia XX veka (K istorii poniatiiia “siuzhet”) [Russian realistic narratology in the 20<sup>th</sup> century (Towards the history of the notion of syuzhet)]. In S. N. Zenkin. *Raboty po teorii: Stat'i* [Works on theory: Articles], 377–390. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Zhenett, Zh. (1998). Povestvovate'lnyi diskurs [Narrative discourse]. [Trans. from Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil]. N. Pertsov (Trans. from French). In Zh. Zhenett [= G. Genette]. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on poetics] (Vol. 2), 60–282. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Zhilicheva, G. A., Moskaleva A. E., Muratova N. A., Romashchenko S. A. (2016). *Fragment literaturnogo proizvedeniia: analiz i interpretatsiia: uchebnoe posobie* [Fragment of the literary work: Analysis and interpretation: A manual]. Novosibirsk: Otkrytaia kafedra. (In Russian).
- Zholkovskii, A. K., Shcheglov, Iu. K. (2012 [1967]). Strukturnaia poetika — porozhda-iushhaia poetika [Structural poetics is generative poetics]. In Iu. K. Shcheglov. *Proza. Poeziia. Poetika. Izbrannye raboty* [Prose. Poetry. Poetics. Selected Writings], 15–32. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Zolotova, G. A., Onipenko, N. K., Sidorova, M. Iu. (2004). *Kommunikativnaia grammatika russkogo iazyka* [Communicative grammar of Russian]. Moscow: Nauka. (In Russian).

\* \* \*

## Информация об авторе

**Александр Евгеньевич Ефименко**

*преподаватель,*

*факультет русского языка,*

*Институт иностранных языков*

*и литератур,*

*Ланьчжоуский университет*

*Китай, 730000, Ланьчжоу,*

*ул. Тяньцзуйнатьлу, д. 222*

*Тел.: +36 (931) 8912270*

✉ *efimenko200466@mail.ru*

## Information about the author

**Alexander E. Efimenko**

*Lecturer,*

*Department of Russian Language,*

*School of Foreign Languages and Literatures,*

*Lanzhou University*

*China, 730000, Lanzhou, South Tianshui Road,*

*222*

*Tel.: +36 (931) 8912270*

✉ *efimenko200466@mail.ru*