

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ  
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО: ТЕОРИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ  
М. М. БАХТИНА**

К настоящему моменту сложились две основных тенденции в трактовке «точки зрения» и позиции рассказчика, повествующего «историю» и формирующего опорную точку конструирования «художественного мира».

Основной смысл первой из них выражает идея Ж. Женетта о «фокализации», призванная подвести под общий знаменатель возможные варианты отношений видения повествователем мира к формируемому им повествованию<sup>1</sup>. Выдвигая в качестве критерия категорию «знания», Женетт подчиняет свою «фокализацию» повествовательному акту и говорит об ограничивающем «всеведение» выборе нарративной информации. Это «знание» нарратора представляет набор данных, отобранных и представленных им в нарративе, предполагается также, что нарратор необходимо говорит сто процентов того, что видит и понимает. Рассказывание истории оказывается здесь первичным компонентом, а точка зрения индивидуального сознания повествователя находится в прямом подчинении у нарратива и выступает в качестве его структурного компонента. Сходной позиции придерживается В. Шмид. Согласно его мнению, «точка зрения» есть «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий»<sup>2</sup>. С помощью этой категории выявляется характер отношения того, что «видит» нарратор, к тому, о чем он рассказывает. Отталкиваясь от лотмановской концепции «художественной структуры», В. Шмид

признает кардинальное значение «точки зрения» для формирования текста и самой возможности повествования. С другой стороны, вслед за Женеттом, он отмечает служебный характер и условность категории «точки зрения», по его мнению, вторичной по отношению к «наррации», исходя из того, что «решающим в повествовании является не столько признак коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого»<sup>3</sup>.

Если В.Шмид рассматривает «точку зрения» – как реализованную в «рассказывании истории» позицию повествующего субъекта, то Б.А.Успенский больше склоняется к переносу акцента на потенциал свободы субъекта, для которого «рассказывание» есть один из вариантов реализации своего «я», на что указывает и структура глав книги исследователя<sup>4</sup>. Кажется, что в данном случае Б.А.Успенский больше склоняется к позиции М.М.Бахтина по этому вопросу.

Контуры концепции повествования М.М.Бахтина обозначены несколькими основными концептами. Это – «кругозор/окружение» (внешне похоже на диегезис/экзегезис В.Шмида или внутреннее/внешнее повествование Б.А.Успенского, но концептуально отличается от них), категория «ценностной оценки» (у Бахтина это не столько социологическая, сколько онтологическая категория), и, наконец, тринитарная модель эстетического действия, связывающая этическое и эстетическое действие в одно целое. Категории «нарратора» Бахтин предпочитает категорию «автора» (о ее смысле ниже), вследствие этого у него отсутствует жесткое подразделение действующих лиц произведения на повествующих и повествуемых. Если исходить из общих задач художественной коммуникации, такое подразделение имеет относительное значение, ведь смысл произведения выражают в равной степени

все точки зрения на мир в их взаимодействии. Согласно логике Бахтина, приписывая определенным сегментам дискурса функциональные роли только «повествователя» или только «описываемого персонажа», мы слишком упрощаем анализируемый объект, снимая ценный слой реально существующих связей между элементами художественной структуры.

Альтернативным подходом, который следует из логики развития «теории авторства» М. М. Бахтина, может быть представление о художественном тексте как вербальной модели Мироздания, представляющей собой набор бытийных точек, пребывающих в состоянии одновременного и взаимосвязанного свидетельствования «о себе» и «о мире» – в соответствии с идеей «кругозора/окружения» одно оказывается невозможно без другого. Весь дискурс в целом является текстуально оформленным свидетельством о своем бытии и поиском внешней точки опоры со стороны познающего мир индивидуального «я», а отдельные акты повествования – выражением вербальных свидетельств о себе отдельными бытийными точками, представленными действующими лицами произведения: последние вступают в этические взаимодействия в пределах внутреннего пространства художественного мира. Взятый с точки зрения реципиента, текст становится материалом и катализатором процесса внутренней рефлексии его сознания. Понятно, что «авторство» может быть присуще практически любому персонажу, и какие-либо существенные ограничения для этого отсутствуют. Исходя из этико-онтологических условий существования индивидуальности, Бахтин формирует правило, согласно которому любой персонаж получает такие же онтологические перспективы и права на самовыражение,

как и повествователь, свидетельствующий о том, как данный герой рассуждает, выглядит и действует.

Почему Бахтин не пожелал останавливаться на «повествовательной инстанции», пользуясь более широким универсальным понятием «автора» как точки зрения на мир, возникающей в процессе формирования свидетельства о бытии? В основе такого подхода лежит мысль об универсальной основе любой коммуникации, которая основывается необходимостью оправдания точкой сознания индивидуального «я» своего личного существования.

Поэтому «точка зрения» оказывается не одной из характеристик структурной организации текста, но онтологическим явлением, которое может получить любое оформление, в том числе и текстовое, в виде условной модели Мироздания, данного чаще всего в диалоге с другой моделью. Устанавливая текстовую структуру не на наличный реальный дискурс, но на философско-онтологическую базу, Бахтин формирует основание для своей «новой антропологии», основная идея которой заключается в трактовке человека как точки сознания Вселенной, имеющей онтологический смысл постольку, поскольку находится в процессе его поиска. Этот смысл базируется на качестве физической и индивидуальной «незаместимости» («все другие – вне меня») и принципиальной несводимости к другим подобным точкам. Если традиционная классическая нарратология видит в тексте набор действующих лиц, описанных с определенной позиции «нарратора», то Бахтин сквозь литературный «дискурс» видел набор философско-религиозных позиций, дискурсивно определенных в виде фрагментов диалога человека с окружающим миром, представленным другими точками сознания. Вот почему Бахтин

возражал против слишком резкого противопоставления свидетельства определенного «эго» о себе и о других, показывая, что этико-эстетическая коммуникация есть единый диалогический процесс. Он может быть рассмотрен с противоположных сторон, как интерьер и экстерьер здания, для которого ни то, ни другое не является его фундаментом. Разумеется, на сюжетном уровне в произведении может выявиться «главный» и «второстепенный» участник этического диалога, поскольку текст моделирует обычную монологическую модель, основанную на неравенстве ценностных позиций. Модели отношений «вассал – сюзерен» и «господин – раб» в любом виде коммуникации доминируют, найти равенство оказывается практически невозможно, в рамках принятого в мировой культуре требования социального оправдания бытия личного «я» принципиально невозможно признание чужой системы ценностей равной своей. Однако это возможно и необходимо в пределах базовой концепции онтологического оправдания человека, которую развивал Бахтин. Поэтому Бахтин требует обусловить начальную диспозицию исследования текста таким равенством, усматривая здесь перспективу для решения вопроса об этическом, эстетическом и онтологическом статусе человека. Заменить в существующей модели эстетики бытийную социологизацию человека его прямой этизацией и онтологизацией – главное направление мысли Бахтина.

Идея «авторства» имеет у Бахтина значительно более глубокий смысл, чем обладание текстом, порождение текста или «текстовая инстанция». Согласно этой мысли, для того, чтобы возникла возможность свидетельствования о мире и «рассказывания истории» в качестве одной из форм онога, нужны отнюдь не только субъект и объект описания – нужна иная

индивидуальная частная точка мировосприятия, обладающая зеркально отраженной онтологической структурой: мир вокруг меня, и еще одна такая же точка зрения на этот мир, включенная в видимую мной картину мира. Таковы условия для бытийного оправдания личной индивидуальности человека, они же работают и при текстуальных форматах этого оправдания: точка сознания может иметь смысл, только взятая одновременно и изнутри, и снаружи, отдельно снаружи или изнутри она онтологически не легитимна. Точка сознания обретает возможность и необходимость свидетельствования о себе, лишь обращаясь к другим таким же точкам. Художественная форма как результат «положительно-приемлющего» («авторского») отношения к реальности есть непосредственное текстовое выражение попытки «автора» сочетать «мою» точку зрения на мир с точкой зрения мира на «меня» (выраженную в «Другом»), и тем самым попытки образовать смысл личного бытия как главную ценность человеческой индивидуальности.

Обладатель индивидуального сознания имеет действенную возможность сказать о том, что он видит благодаря наличию у него «избыточного видения». Отличие такого понимания от концепции П.Рикера, который также понимает автора как свидетельствующую о себе личную индивидуальность человека, в том, что, согласно Рикеру, человек есть в мире до того, как он становится субъектом, по Бахтину, напротив, человек есть в мире лишь постольку, поскольку отражен или может быть отражен видением его извне, глазами «другого», в моей ценностной интерпретации этого чужого видения, становясь «субъектом» в видении его извне глазами «другого». Обращаясь к бахтинской терминологии, можно сказать, что, по Рикеру, кругозор существует объективно и независимо от

окружения, а по Бахтину, они неразрывно и необходимо связаны. Диалог у Бахтина имеет онтологическое значение, это не просто форма дискурса, но высказывание о себе и о другом, по существу, актуальное свидетельство о бытии сознания как такового.

В отличие от Лотмана, который искал свойства «точки зрения» в языковой структуре произведения (чаще с позиции «окружения»), модель Бахтина развивается на основе анализа свободного взаимодействия ценностных систем как попыток единой семиотической индивидуальности Мироздания вступить в диалог с самой собой. Правда, следует отметить, что в своих поздних исследованиях, особенно в «Семиосфере», Лотман признавал возможность автокоммуникации внутри семиосферы как решение вопроса о сохранении диалогичности при наличии одного семиотического объекта. По Бахтину, художественный текст оказывается проекцией принципиально иной точки зрения на реальность, смысл которой – в расширении аксиологического горизонта индивидуума. Поскольку в основе эстетической коммуникации оказывается «положительно-приемлющее» внимание «другого», любая ценностная система, которую несет с собой персонаж, даже самая негативная в этическом смысле, взятая извне текста, оказывается в нерушимом позитиве. Бахтин поясняет: «взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих, и последнее, как бы резюмирующее событие совершается в нас в категориях собственной жизни»<sup>5</sup>. Эта опорная гипотеза Бахтина раскрывается в трех параметрах эстетической коммуникации: ее знаковой выраженности в реальности пространства, вневходимости по отношению к моделируемому миру и в отношении к конечности или бесконечности мира. Из этого представления вытекает бахтинская

дефиниция авторского отношения к реальности: «каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию)»<sup>6</sup>. Эта «единая реакция на целое героя и все отдельные его проявления», в той или иной степени, сходится с «абстрактным читателем» В. Шмида, «концептированным автором» Б. Кормана, «образом читателя» В. Виноградова и «единым текстовым значением» Ю. М. Лотмана.

Художественный текст понят у Бахтина как свидетельство со стороны индивидуальной точки зрения на мир о своем бытии, состоящее из описания взаимных свидетельствований друг о друге различных действующих лиц произведения. Исходной позицией для порождения повествования оказывается точка зрения на мир, не сводимая ни к какой другой, и, одновременно, это должна быть «чужая» или «иная» точка зрения, ни в коем случае не «моя»: «я по отношению к себе самому глубоко холоден, даже в самосохранении», пишет Бахтин<sup>7</sup>. Отсутствие позиции видения блокирует возможность дискурса, так как нарратор может передать сообщение, лишь изначально обладая определенным отношением к информации и, более того, обладая собственным бытийным статусом в пределах моделируемого универсума. В основе моделирования мира с помощью текста лежит «абсолютная эстетическая нужда человека в другом», потому что только таким образом, усилиями чужого внимания и понимания, может быть рождена моя «законченная личность», и «этой личности не будет, если другой ее не создаст»<sup>8</sup>. Продуктивная или способная к переключениям в иные регистры точка зрения на мир является первопричиной любого художественного текста, создавая главное условие для рождения повествования – видимый с этой точки



зрения мир, априорно не сводимый ни к одному из других возможных вариантов мировидения. Текст, понятый как вербальное свидетельство автора о своем бытии, выполненное с помощью текстового моделирования нескольких других взаимосвидетельств, есть умышленное, сознательное жертвование своим индивидуальным видением в пользу других, это вербальная модель видения мира, предназначенная для замещения выраженной в нем онтологической позиции иным индивидуальным видением.

Кругозор и окружение в рафинированном виде, чистые «я-для-себя» и «ты-для-себя» как замкнутые в себе и изолированные от всего остального ментальные пространства, онтологически несостоятельны: только в «другом» становится возможно обрести «себя». В любом случае свидетельства о себе и мире «положительно-приемлющий» взгляд со стороны «иного» моделируется и/или учитывается. Если в позиции героя доминирует кругозор, то и он необходимо предполагает некое окружение (возможно, редуцированное, сниженное, оцениваемое отрицательно, как в эстетике романтизма, где описывается поиск ценного «особенного» на фоне неценных «общих»). Если доминирует окружение, то и оно не может не учитывать существование элементов кругозора (которое также может быть редуцировано, снижено, может носить отрицательный характер, как в эстетике «натуральной школы», где описывается ценное «типическое» на фоне множественного неценного индивидуального). Полностью избавиться от одного или другого нельзя, эти два пункта выступают как полюса динамической конструкции текста. Отсюда можно сделать ряд выводов.

Обычно в парадигме структуральной поэтики художественный мир мыслится как единое пространство, освещенное изнутри несколькими точками зрения на него.

С точки зрения пространственно-временного охвата на него можно посмотреть тремя способами.

Один кадр в одной точке континуума. Образуется миф, обеспечивающий отсутствие свидетельства о себе вместе с опорной точкой вне себя помимо мифа и невозможностью наррации. Сходной моделью такой системы окажется точка внутри трехмерного объема.

Три кадра – по одному из прошлого, настоящего и будущего (историческое, нарративное восприятие) – возникает условие и возможность наррации, способность отделить прошлое от настоящего. Сходной моделью такой системы оказывается плоскость внутри объема, сечение объемного объекта с помощью аналитической плоскости.

Все кадры ленты в их одновременности – вневременная нарративная позиция, засчитывающая вечность в одну единицу его бытия. Такова модель восприятия бытия во всех составляющих его компонентах. Сходной моделью станет объемное пространство, которое описывает многомерное время-пространство (имеющее заведомо больше измерений, чем три).

Однако на самом деле каждая из точек сознания, реализованных в художественном тексте, обладает своей личным пространством, своей реальностью, своим окружением, частично совпадающим с окружениями других индивидуумов. Если считаться с этим, единый «художественный мир» обращается в конгломерат многочисленных миров, пространственно совмещенных друг с другом, пересекающихся друг с другом или входящих друг в друга.

Существует ли единый «художественный мир произведения» или это всего лишь условное допущение, редуцирующее реальность – существование множества миров, совмещенных пространственно?

Главное условие, с помощью которого мы можем воспринять реальность существования другого человека или вещи, – это его телесная «оплотненность» (термин Бахтина), то есть – наличие у него «внешности» или «наружности», мотивированной чертами некой фигуры, специфическим образом одетой и с определенными чертами лица, или немотивированной – в виде ассоциации с какой-то философской позицией или концепцией, в виде «понятия». Других средств зафиксировать позицию того, кто может быть определен как «рассказчик», нет: если нет рассказа, то нет и рассказчика, однако если рассказ есть, то принципиально функцию рассказывания в равной степени обеспечивают и тот, кто говорит, и тот, кто слушает – литературный дискурс есть их общее творение. Ведь если нет внешней по отношению к личному «я» точки зрения, то и поиски рассказчика в каком-либо тексте лишаются оснований. Это, разумеется, касается и нарратора как частного случая молчащего или рассказывающего «голоса» иного существа, определяющего себе и собой мир постольку, поскольку мир определяет собой его.

С этим же вопросом связано различие, которое В. Шмид обнаруживает между «нарративными» и «описательными» произведениями. Если исходить из того, что любое описание требует описателя, в свою очередь, обладающего личной точкой зрения на мир, с которой это описание дается, не нарративных текстов вовсе не существует. С другой стороны, если в тексте структурно заложена установка на отождествление «избытков видения» представленных точек зрения на мир, соединяемых

коммуникацией (в случае с «нехудожественными» или «бессюжетными» текстами, по терминологии Ю. Лотмана), то, фактически, исчезает наррация, точнее – она функционально переходит от «повествователя» и его «слушателя» к абстрактному (идеальному) автору. Попытки некоторых исследователей исключить «абстрактного автора» из системы художественной коммуникации совершенно понятны<sup>9</sup>: именно наличие абстрактного автора обнаруживается в обоих типах коммуникации – художественной и нехудожественной, в то время как личное свидетельство о своем бытии, данное в диалогической форме и основанное на единстве «кругозора» и «окружения», есть только в художественном тексте. Нехудожественный текст описывает мир как единое пространство со многими точками зрения на него, художественный текст описывает множество разных миров, вступающих в диалог друг с другом. Поэтому попытка размыть грань между художественной и нехудожественной структурами, предпринятая в постструктурализме, приводит не только к «смерти автора», по Р. Барту, но и к потере смысловой оправданности существования искусства (к «смерти литературы») и человечества в целом (к «смерти человека»).

Отсюда вытекает ряд выводов об онтологических качествах «точки зрения» в системе художественного повествования. Функциональное значение данной категории не может сводиться лишь к аспекту восприятия, передаче информации и фиксации отношения повествующей инстанции к повествуемому миру. «Точка зрения» оказывается выражением функции связи в плане ценностно-смысловых ориентиров художественного универсума, то есть она обладает обязательной аксиологической референцией, определяющей бытие ее носителя. Концептуальное оформление

моделируемой в произведении реальности происходит за счет взаимодействия различных «точек зрения», образуемых из «избытка видения» нарратора, героя или персонажей на синтагматической оси произведения. Поэтому любая позиция видения мира характеризуется в художественной системе потенциальной нарративностью, позволяющей репрезентировать уникальность своих представлений о Вселенной. Взаимодействие кругозора повествователя и/или героя с его окружением мыслится как принципиальный диалог ценностных отношений к миру.

Такой подход существенно отличается от внешней сходной и принятой в нарратологии концепции диегезиса/экзегесиса. Бахтинская теорема основана на парном взаимодействии несовместимых и онтологически равных точек зрения на мир, а не на противопоставлении субъекта и объекта описания. Возникает антропологическая модель, имеющая равное отношение к филологии и к философии, и весьма близкая к традициям философского персонализма. Отношение «окружение/кругозор» принимает здесь форму знака личной индивидуальности, где первый член представляет собой означающее, второй – означаемое: чтение есть попытка ментального контакта с кругозорами и окружениями других «я» (повествующего или повествуемого персонажа), однако по отношению и к одному, и к другому, в пределах реальности и в пределах фикционального дискурса, мы имеем доступ только к окружению персонажа или модели (текстуальному описанию) его окружения; затем, трактуя эту информацию как высказывание на особом языке (описанные слова, действия, поступки, окружающие предметы, внешность и пр.) и сравнивая их с подобными языками окружений других героев, начинаем осознавать смысл и специфику репрезентируемой точки

зрения на мир – его кругозора. Субъектно-объектные отношения обретают в художественном тексте амбивалентный характер, придающий равную меру «объектности» и «субъектности» каждой из двух точек зрения. Главной структурной единицей, организующей текст, у Бахтина становится инстанция не «повествователя», но «автора», как точки зрения на мир, занимающей «ответственную» и «положительно-приемлющую» позицию, другими словами – готовой к свидетельствованию о себе и об остальном в мире. Качество «авторства» может относиться к любому персонажу, готовому свидетельствовать о себе словом, жестом, знаковым поведением, мимикой, другими способами, в том числе и глубоким молчанием. Актуализируя голос нарратора как «очевидение» и вербально оформленную, со своим «избытком видения» точку зрения на мир, Бахтин определил две корневые инстанции текстовой коммуникации, это «герой» и «автор-зритель»<sup>10</sup>. По его мысли, «точка зрения» на мир, выходящая за пределы «жизни» и сосредоточенная на осмыслении себя «извне ее самой», естественным образом порождает наррацию как текстуальный путь создания модели нового видения мира как «образа мира, реальности смертной плоти мира»<sup>11</sup>. Бахтин отказывался рассматривать точку зрения человека отдельно от наличного и присущего ей оправдания, он был уверен, что если спросить автора что-либо о его произведении, то самым лучшим вариантом ответа было бы молчаливое указание на текст: «избыток видения» данного конкретного автора, реализованный в тексте, не может быть «исправлен» или дополнен любым прямым свидетельством этого же конкретного автора, существуя для него вне диалогических условий коммуникации, в другом измерении. Писатель, говорящий о своем произведении, переключает свою позицию автора на роль



конкретного читателя: «когда же художник начинает говорить о своем творчестве помимо созданного произведения и в дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение своим новым и более рецептивным к уже созданному...»<sup>12</sup>.

Формируя свою «новую антропологию», Бахтин пытался найти универсальный алгоритм коммуникации на основании идеи о принципиальном онтологическом равенстве двух индивидуальных «я», находящихся в этическом или эстетическом взаимодействии. Если кругозор – это то, как я вижу окружающий меня мир изнутри моей системы ценностей и с учетом моего «избытка видения», то окружение – это то, как меня видят окружающие, более или менее учитывающие мою систему ценностей, но принципиально не знающие моего «избытка видения». «Слепое пятно» чужого «избытка видения» оказывается движущей силой эстетической коммуникации, «рассказывание истории» и свидетельство о своем бытии определяются важностью задачи по закрыванию моего «слепого пятна» чужим «избытком видения». Согласно этой идее, отношения этики и эстетики можно уподобить, в геометрическом смысле, отношению плоскости к объему. Минимальное этическое действие совершается при наличии двух субъектов, каждый из которых рассматривает другого как объект воздействия и оценки. Каждый из участников этического акта прилагает свою шкалу ценностей к формальным выражениям позиции другого и, анализируя феномен его «окружения» (в категориях «ты-для-меня») приходит к определенному уровню понимания смысла его бытийной точки (опорных ценностей «ты-для-себя»); следующий шаг в диалоге выражает консекутивность события акта коммуникации. И так далее.

Итак, минимальное (по количеству участников) эстетическое действие может возникнуть при взаимодействии трех точек зрения: 1) мое «я» в этическом диалоге с другим «я» и его личной картиной мира; 2) твое «ты» в этическом диалоге со мной и с моей картиной мира; 3) мы вместе, в состоянии этическом диалоге, оцениваемые со стороны «третьего», в видении и оценке которого нас обоих как некоего единства возникает эстетическое действие. Другими словами, эстетическое действие начинается тогда, когда к парам взаимодействующих этических «я» присоединяется (надстраивается) третье: зрителя/читателя/реципиента.

За счет чего становится возможен этот переход от этического к эстетическому, почему этот «третий» не может в пределах бинарной этической модели оценивать каждого из двух, «1-го» и «2-го», находящихся перед ним в диалоге? Происходит следующее: окружения двух этически взаимодействующих «я» (например, двух взаимодействующих героев новеллы) сливаются в кругозоре «третьего» (реципиента) в одно целое, становятся общей средой для взаимодействия двух или более точек зрения в пределах личного «я» «третьего» (его «я-для-себя»). Оба кругозора-окружения двух обладающих планом выражения точек зрения на мир, находятся в диалоге и охватываются единым сочувственным вниманием реципиента, тем самым получая доступ к его внутреннему миру. Таким образом, эстетика художественного текста оказывается основанной на двух трехсложных схемах, одна из которых входит внутрь другой. В первую триаду эстетической коммуникации – конкретный автор, персонаж, конкретный читатель – входит тринитарная модель художественного текста: повествующий герой, описываемый герой, имплицитный адресат текста.



Важно подчеркнуть качественное различие между устройством эстетического и этического действия: на этическом уровне вступающие в контакт точки зрения принципиально не заменимы и не заместимы, каждая из них носитель своего нетождественного ни с кем иным «избытка видения». На эстетическом уровне они, напротив, принципиально заменяемы позицией реципиента, который способен, по мере своих моральных сил, встать на точку зрения того или иного героя, прилагая к видимому им свою (другую по отношению к исходной) систему ценностей. Кругозор и внутренний диалог реципиента отождествляются здесь с диалогом двух избытков видения внешних «я», ряда окружений различных точек зрения, зафиксированных в художественном тексте. Разумеется, такого рода модель эстетического восприятия реализуется не только в тексте, она возможна и в реальной действительности, если речь идет об эстетическом восприятии явлений окружающей действительности, например, любовании закатом Солнца. Но нас более интересует процесс, происходящий в тексте: здесь окружения обоих (или нескольких) «ты-для-меня» литературных персонажей становятся единым целым для реципиента, который отождествляет и смешивает их, воспринимая внутреннее пространство произведения как «среду» для жизни и самоосуществления действующих лиц. Процесс бытийного оправдания как начальной точки формирования любого личного «эго», распространяется и на эстетическое действие: «я-для-себя» реципиента получает необходимое бытийное основание в позициях литературных героев, каждый из которых передает свой «избыток видения» и свое видение «я-для-тебя» одной из сторон рефлектирующего сознания реципиента. Ценностное сравнение (и переживание итогов этого сравнения) того, что я понимаю, с тем,

как это же самое делают другие, и есть то, что Бахтин называл авторской «реакцией на реакцию» или «сознанием сознания»: ценностно определенная реакция на чужое «я» удовлетворяется парадигмой этики, ценностно определенная моя реакция на реакцию одного иного «я» на другое иное «я» – суть эстетическое действие. Бахтин был уверен, что на этой основе возможно построить новую гуманитарную науку, «новую антропологию», способную описать мировую культуру как самоосуществление и самопрезентацию личного человеческого «я» в Мироздании – на онтологическом и эстетическом уровне в их органической взаимосвязи.

Кругозор реципиента, таким образом, конструируется из окружений двух или больше индивидуальных видений, находящихся в состоянии диалога. Диалог двух сознаний, моделируемых в художественном тексте, сливается с самосознанием рефлектирующего реципиента, становится им, чтение художественного текста, фактически, оказывается процессом сознательной интенсификация личной рефлексии индивидуума. Поскольку нормальное наполнение процесса сознания человека есть «внутренний диалог», который ведется на внезаковом «внутреннем языке» (Л. Выготский), эти две внешние точки, состоящие в антиномических отношениях, начинают присоединяться к тем или иным позициям в его личном диалоге с собой: «их» этическая коммуникация становится «моей» личной автокоммуникацией, а мое личное отношение к этому обретает тринитарный эстетический характер. Внешний диалог между точками зрения, сформированными в художественном тексте, становится частью внутреннего диалога человека с самим собой, и это в зеркальном виде отражает процесс порождения литературного

героя из «избытка видения» автора. Далее происходит семиотический взрыв и смещение точки сознания, образование события.

Отсюда ясно, что воспринимаемые реципиентом модели личных сознаний, литературные персонажи, как независимые друг от друга личные точки сознания не могут качественно отличаться друг от друга, если один из них говорит о другом, а другой не видит описывающего его повествователя: владение речью никогда не обозначает какого-то ценностного или позиционного преимущества по отношению к слушателю. К двум точкам, находящимся в состоянии напряженного этического противостояния, добавляется третья, охватывающая их обе своей системой ценностей. Система ценностей читателя охватывает все наличные системы ценностей героев и повествователя, становясь своего рода оболочкой для наполнения ее знаками, извлекаемыми из текста. Собственно, ментальное содержание этой оболочки и есть то, что мы называем «художественным текстом». Если сознание «эго» не вбирает «другого» в свое сознание как «вещь» (несочувственное замещение, «овеществление», по Бахтину), тогда мое «я» и твое «ты» оказываются в новом контексте и получают друг за счет друга необходимое бытийное значение. И это возможно только одновременно и при максимуме «положительно-приемлющей» интенции. Собственно, в этом сочувственном замещении «моем избытком видения» чужого «слепого пятна» и заключается весь смысл существования мировой художественной культуры, в связи с уникальной и, как доказывает Бахтин, необходимой возможностью увидеть мир глазами другого и окончательно оправдать свое бытие. Здесь было бы уместно вспомнить Ю.Лотмана с его, казалось бы, устаревшей идеей о «внутренней» и «внешней» перекодировке,

ведь здесь, фактически, выражена важная мысль о формировании смысла текста в диалоге между двумя уровнями коммуникаций (этическим, внутритекстовым и эстетическим, внетекстовым).

Современная нарратология снимает вопрос о многих окружениях многих героев, трактуя их все как единое пространство и одно окружение в диегезисе сплошного дискурса. Внешнее окружение (внешнее пространство) всех героев идентифицируется как одно внутреннее, это и есть художественный (фикциональный) «мир произведения». Этот общий для всех героев художественного текста мир оказывается чем-то похожим на миф, где точки зрения действующих лиц прочно стянуты между собой общим универсальным нормативным центром, единой точкой отсчета, образуя замкнутое и доступное для нахождения закономерностей пространство, ценностные системы героев оказываются чем-то вроде вариантов некоего доступного описанию инварианта. Фактически, литературное произведение моделирует борьбу нескольких точек зрения за истину. Эти точки зрения распределяются по акториальным и аукториальным позициям, при этом их ценность, настоящая и возможная, не связана актуальной для них формой самовыражения и оправдания. Нарратология стремится выявить речевую составляющую точки зрения и придать ей определяющий характер, однако точка зрения всегда существует лишь по отношению к чему-то, и повествовательная инстанция, отказываясь от этико-онтологической опоры в лице «другого», повисает в воздухе. Возможно, что эта бессвязность лишает нарратологию добавочных шансов для участия в выяснении тестового смысла. Нарративная инстанция не рассматривается Бахтиным как некая позиция, свойственная тексту и получающая свое устойчивое выражение на дискурсивном уровне. Наоборот, сам

дискурс оказывается элементом того, что называется «авторством»: состоянием положительно-приемлющего диалога с «другим» в совместном с ним поиске бытийного оправдания. Поэтому в определении повествования у Бахтина нет стабильности, его точка отсчета в вопросе о порождении дискурса плавает по линии, отделяющей лотмановскую «внешнюю перекодировку» от «внутренней». Если пытаться определить повествовательную доктрину Бахтина в пределах нарратологической парадигмы, то можно было бы сформулировать представление о «плавающей наррации», интеркоммуникативной наррации или диалогической наррации.

С этим же связана трактовка сюжета и текстового события. Этому компоненту художественной структуры в последнее время уделяется повышенное внимание. Согласно известному определению Лотмана, событие формируется в процессе «перемещения персонажа через границу семантического поля»<sup>13</sup>. Недостаточность трактовки «события» в отрыве от «точки зрения», исключительно как структурно-внутритекстового образования становится все очевиднее. В направлении преодоления этой трудности, В.Тюпа предпринимает попытку установить феномен события в сферу языковой деятельности<sup>14</sup>. П.Рикер определяет событие с помощью риторической формулы, как то, «что могло бы произойти по-другому»<sup>15</sup>. Это определение заставляет вспомнить известную шутку Ю.Лотмана, который предлагал своим слушателям представить себе «Всё». Совершенно очевидно, что не существует ни одного явления действительности, которое не могло бы, при изменении исходных условий, произойти по-другому. Определение П. Рикера риторически совершенно, однако практически бесполезно, в силу того, что оно, фактически, ничего не определяет.

По Бахтину, этическая и эстетическая событийности принципиально сходны, и в этом направлении лежит разгадка смысла того, что он считал «событием»: сдвиг в ракурсе точки зрения, связанный с изменением ее ценностной ориентации. Событие у Бахтина – это всегда личное событие.

Фактически, при таком понимании, основным событием всей мировой литературы оказывается изменение данным человеческим «я» своей личной точки зрения на мир и себя, за счет опоры на бытийный опыт «другого». В необходимом оправдании своего бытия каждое индивидуальное «я» устремляется к некоей точке за пределами своего видения. Связываясь с точкой зрения «другого», герой нарушает принятое им соотношение кругозора и окружения, а затем, под влиянием полученной информации, меняет и свойственное ему отношение кругозора к окружению: эстетическое событие есть нарушение или качественное изменение границ одной ценностной системы за счет другой. Это может быть целенаправленное или случайное действие, ментальный поступок (например, решение Раскольникова убить старуху-процентщицу), акт познания, принятие какой-то эвристической модели и пр. Поскольку начальной бытийной единицей для Бахтина является точка сознания, то и концепция события выстраивается вокруг этого как явление «со-бытия», то есть отдельного от других, особенного голоса бытия, свидетельствующего о себе и мире. Поэтому «третья точка» абстрактного автора или конкретного реципиента «не вмешивается в событие как непосредственный участник его», но «занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося...»<sup>16</sup>. Событие формируется реципиентом, который прилагает к взаимодействиям нескольких личных «я» свою шкалу

оценок и тем самым выясняет, что является событием, а что нет. Все попытки обойтись в определении события без того, что является основой событийности, оказались малопродуктивными. Другими словами, любое явление действительности или моделируемого текста как *событие* релевантно лишь в пределах определенного видения, и, возможно, будет при этом отсутствовать в другом.

Мысль об авторской позиции вне события, будучи основой дальнейших рассуждений, позволила Бахтину сделать вывод: художник, становясь «активным в форме» и занимая «позицию вне содержания» получает возможность «извне объединять, оформлять и завершать событие». Главное в этом процессе – «единство обывания»<sup>17</sup>. Событие есть перспектива эволюции: точка сознания становится ощутимой тогда, когда она исчезает, меняется в своем качестве или сдвигается в пространстве. Лотмановское представление о «семантическом поле» оказывается здесь весьма близко по смыслу к «окружению» Бахтина, правда, очевидно, что в первом случае предполагается нечто имманентно внешнее по отношению к «я» героя, а во втором – взаимосвязь между тем, как видится герой извне себя глазами «другого» и как он видит окружающий мир изнутри себя. По Лотману, герой может быть «в поле» или на границах «поля» или за пределами «поля» (в другом «поле»), по Бахтину, герой никогда не знает, пользуясь известным примером из физики А.Эйнштейна: поезд движется или платформа с рельсами едет мимо стоящего поезда. Система ценностей, определяющая смысл интерпретируемого события, актуализируется во внутреннем пространстве героя, которое совпадает с его «я-для-себя». Лотмановское «семантическое поле» формируется в его внешнем окружении, в сфере «я-для-тебя», которое никогда не

совпадает с первым. Можно сказать, что если, по Лотману, персонаж нарушает границу семантического поля, то у Бахтина герой актуализирует несовпадение окружения и кругозора, принципиально не соглашается с тем, что они должны быть различными и не совпадать друг с другом. Это несовпадение, фиксированное текстуально, и есть генератор событийности у Бахтина.

Поскольку события происходят на границе, отделяющей «мое» от «не моего», выяснение смыслового ракурса точки зрения идет в сфере ее «окружения». Граница между «своим как ценным» и «чужим как неценным» может быть легко обнаружена, например, на уровне предметно-вещного мира произведения. «Незаместимость» личного «я» у Бахтина тесно связана с телесно-вещевой выраженностью человека, другими словами, точка зрения на мир оказывается пространственно укоренена в телесной определенности человека. Линия между «своим» и «чужим» может быть проведена, в зависимости от параметров ценностной системы, самым разнообразным образом: по поверхности обнаженного тела, по поверхности одежды, по окружающим героя предметам. В пределы «сакральной зоны» моего «я» могут включаться: моя семья, род, нация, раса, или: дом, город, улица, место работы, политическая партия, религиозная община, футбольный Фан-клуб, любимая пивная, нация, раса, человечество, и т.д., с любой степенью детализации внутреннего пространства сакральной зоны. Линии, образующие личные «свои» пространства различных персонажей, перекрещиваются, образуя зоны, где «свое» и «чужое» разных персонажей вступают в конфликт: некоторые зоны из окружения личного «я» одного персонажа могут принадлежать одновременно нескольким другим личным «я». Здесь пространство



художественного текста можно представить себе как контурную карту на уроке географии, где каждый чертит свои границы, как он их понимает, «свое» отделяя от «чужого» и указывая столицу – ценностный центр, но рисунки границ, сделанные разными учениками, не совпадают. Итак, у генерации сюжета обнаруживаются четыре аспекта:

- 1) мое/чужое (пространственно-аксиологический аспект);
- 2) кругозор/окружение (феноменологический аспект);
- 3) внутреннее/внешнее тело (ментально-психологический аспект);
- 4) я-для-себя/я-для-тебя (этико-эстетический аспект).

Спор Бахтина с Лотманом о текстовом событии основан на том, что структурализм не всегда учитывал динамический характер взаимодействия между точками сознания в тексте, редуцировал или снимал вопрос о системе ценностей, связанных с той или иной точкой зрения на мир, которая моделируется в тексте. По Бахтину, из концепции события получается сложная формула со многими переменными величинами, которые не так легко учесть в строительстве типологии или описании закономерности. Каждый из участников эстетического акта определяется через систему ценностей реципиента, задается им, далее происходит процесс взаимодействия трех семиотических объектов, где каждый может занять позицию «судьи» по отношению к разногласиям двух других. Представим себе боксерский поединок, где на ринге несколько противодействующих друг другу боксеров, причем каждый из них владеет функциями судьи по отношению ко всем остальным. Такова сложная схема эстетического взаимодействия по Бахтину, того, что он называл, как многие думают, не слишком удачным словом «полифония».

Эстетика, таким образом, основывается на ментальном усилии личного «я» разместить себя в Мироздании за счет поиска «объективных» бытийных оснований и точек опоры. В этом процессе мое «я-для-себя» и мое внутреннее тело становится средой для всего существующего, в то время как мое внешнее тело находит себе место и онтологическое оправдание вне моего внутреннего «меня», в реальной действительности. Если эстетика есть выражение стремления к бытийной устойчивости человека, то, разумеется, чем выше ответственность, тем выше эта эту устойчивость. В этом духе разворачивались рассуждения М.Фуко о власти, близкие по смыслу к бахтинской гипотезе, ведь высший градус «авторской» ответственности связан с идеей тотальной связи индивидуума со «Всем», когда он включает в свою сакральную зону все Мироздание в целом. В одном смысле известные в мировой истории претенденты на мировое господство и бахтинский «автор» равны в уровне своих претензий на это «мировое господство» и прямо противоположны в смысле конечной задачи этого овладения миром: в первом случае происходит процесс «овеществления» чужих индивидуальных сознаний при безраздельном доминировании «моего», во втором – онтологизация чужого видения, «положительно-приемлющая» реакция на «иного» как точку сознания, обладающую равными со мной бытийными основаниями. Рассказчик, тем самым, это претендент на роль выразителя интересов Вселенной, это поступок, который, по мнению Бахтина, оправдывается его «положительно-приемлющей позицией». Если объективное и субъективное в бахтинском диалогическом нарративе свободно и без ограничений меняются местами, заметим, что в выборе исходной точки для оценки личного «я» всегда предпочтителен «другой». В такой трактовке бахтинского

«авторства» ищущее свое оправдание самовыражение человека оказывается основной функцией человека как космического существа, а повествование выражает один из формальных аспектов этого творчества.

Выявление онтологических параметров категории «ценностной» («ответственной») точки зрения на мир неразрывно связано с поиском ответов на ряд существенных вопросов, касающихся самой природы поэтического текста и его возможностей по отношению к постижению глубинных смыслов бытия. Вопрос о характере композиционного строения, основанного на синтагматическом взаимодействии различных «точек зрения» в аспекте нарративности, оказывается тесно связан с вопросом об «избытке видения» субъекта, постулируемом в качестве основы эстетической коммуникации в концепции М.М Бахтина. Это точка, которая позволяет «собрать всего героя <...> и восполнить его до целого, теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего...»<sup>18</sup>. Бахтин говорит здесь, фактически, о том, что у Лотмана звучит как «моделирование универсума» с точки зрения познающего мир субъекта, как основа эстетической коммуникации. В связи с этим нельзя не вспомнить замечание В. Шмида о том, что «любой рассказ ведется <...> от первого лица, даже если грамматическое лицо в тексте выражено не эксплицитно»<sup>19</sup>.

Итак, сюжетное поведение любого персонажа или нарратора, характеризуется равенством в отношении к диалогу между присущей субъекту системой ценностей и всеми возможными иными ценностными системами. Ценности мы понимаем как

онтологические связи индивидуума, на метафизическом уровне оправдывающие его бытие, на бытовом уровне – удовлетворяющие его намерения и потребности. Отсюда ясно, что «повествовательные ситуации» Ф.Штанцеля, «фокализации» Ж.Женетта, «точки повествования» Б.А.Успенского и другие типологии, созданные к настоящему времени, связаны с вопросом о пределах свободы и круге интенций индивидуальности – повествующей и/или повествуемой. Система «внутренних и внешних перекодировок», которую Ю.М.Лотман предлагал считать основой для образования значения художественного текста, тем самым, фактически, может быть сведена к взаимной оценочной деятельности субъектов. Рецепция художественного текста представляет собой сплошной аксиологический перевод, в процессе которого происходит взаимная конвертация ценностных систем индивидуумов. Напряжение «положительно приемлющей» вненаходимости, о котором писал М.М.Бахтин, связано с переживанием читателем несовпадения точек зрения, в равной степени заинтересованных в поиске ответа на один и тот же вопрос. Фактически, в русской литературе описан не столько набор возможных тем и вопросов, сколько набор несовпадений по одному и тому же кругу вопросов. Возможно, именно это имел в виду Ф.М.Достоевский, говоря о «вековечном вопросе». Можно предположить, что конфликт между разными точками зрения в художественном тексте, фактически, сводится к универсальной основе: о невыносимости и невозможности существования для личного «я» надындивидуальной реальности, противоречащей реальности индивидуальной.

Здесь со всей очевидностью возникает вопрос о различении качества наррации в художественном и нехудожественном текстах.

Признавая отличие повествователя от абстрактного автора, мы обеспечиваем понимание того факта, что перед нами художественный текст; в тексте нехудожественном они сливаются и/или совпадают. В первом случае содержанием сообщения может быть картина мира с установленным внутри нее фокусом, точкой зрения на мир, формирующей за счет опыта определенную систему ценностей. Во втором случае текст моделирует не весь универсум, но лишь какую-либо его часть, бахтинский вопрос о «восполнении до целого» и «полноте образа» отпадает, функция передачи точки зрения, связанная с системой ценностей, лишается оснований; содержанием текста является более или менее полное «отражение реальности». Оправдывая вероятность асимметрии художественной коммуникации, Бахтин указывает, что наше отношение определяет предмет и его структуру, а не обратное<sup>20</sup>. Другими словами, различие между текстом художественным и нехудожественным, по данному параметру, описывается диаметральной расположением «точек зрения»: в одном случае весь Универсум, оцененный с определенной точки зрения, в другом – какая-либо часть Универсума, более или менее квалифицированно описанная и конципированная усилиями человеческого интеллекта. В одном случае коммуникация идет по бинарной модели, во втором – по тринитарной эстетической. Анализируя лотмановскую идею об отличии художественного текста от нехудожественного, мы фактически приходим к бахтинской антиномии «кругозор/окружение».

Основанием для отмеченной асимметрии является то, что взаимоотношение «я-другой» в жизни конкретно и необратимо, а в искусстве – принципиально обратимо. Однако, эстетическая коммуникация есть акт бытия, а не искусства. «Чужой» ракурс точки

зрения на мир, априорно более узкий в сравнении с «моим» (за счет вычета моего «избытка видения»), по определению, становится шире моего в категории моего «окружения» и его «кругозора» (плюс чужой «избыток видения»). В эстетической коммуникации происходит обмен аксиологической информацией, поэтому в ней «необходимо, чтобы избыток моего видения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия»<sup>21</sup>, поэтому эстетическая коммуникация оказывается не необратимым и несимметричным процессом. В системе «автор-текст-читатель» правая сторона системы функционально нагружена чуть иначе, чем левая, потому что формирование значения текста не является его вневременным статусом, но расположено на оси движения от автора к читателю. В создании текстового смысла усилия автора и усилия читателя разорваны во времени и последовательны, план выражения в тексте соотносится с пониманием действующего лица – конкретного автора, затем конкретного читателя, формируя затем все остальные инстанции коммуникации. На эту принципиальную необратимость движения смысла в эстетической коммуникации обращает внимание Бахтин: «Эстетическая активность моя <...> выражается в ряде необратимых действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека в моментах его внешней завершенности...»<sup>22</sup>. Здесь наболевший вопрос о курице и яйце решается однозначно: первичен автор, и идея о «смерти литературы» есть лишь простой намек на тождество человека и животного – идея не оригинальная и отнюдь не новая. У Бахтина кругозор аксиологически интенсивен и охватывает все целое индивидуального видения мира в его единстве; окружение, напротив, экстенсивно и фиксирует дискретность и фрагментарность реальности, окружающего индивидуум: на оси взаимодействия пар кругозор/окружение

различных индивидуальных «точек зрения» формируется сюжет произведения; в сфере взаимодействия бытийных сфер различных персонажей формируется мир художественного произведения, где позиция повествователя является репрезентацией невозможности Гомо Сапиенс увидеть мир одновременно с разных точек зрения и приходится выбирать «лучшую». Сравнительный анализ разных точек зрения на основе выяснения их онтологической релевантности и составляет смысл эстетического действия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Женетт Ж.* Границы повествовательности // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С.283–297.
- <sup>2</sup> *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 121.
- <sup>3</sup> Там же. С. 12.
- <sup>4</sup> *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М., 1970.
- <sup>5</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 17.
- <sup>6</sup> Там же. С. 7.
- <sup>7</sup> Там же. С. 47.
- <sup>8</sup> Там же. С. 34.
- <sup>9</sup> Об этом см.: *Шмид В.* Нарратология. С. 46–50. Следует отметить, что первая формулировка «абстрактного автора» принадлежит все-таки А.Н. Веселовскому, который, предвосхищая мысль М.М. Бахтина об «избытке видения», сформулировал идею «личного почина».
- <sup>10</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 165.
- <sup>11</sup> Там же. С. 166.
- <sup>12</sup> «Художнику нечего сказать о процессе своего творчества – он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на созданное произведение» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 9).
- <sup>13</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.
- <sup>14</sup> См.: *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001. С. 20–26.
- <sup>15</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 115.
- <sup>16</sup> *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 33.
- <sup>17</sup> Там же. С. 64.
- <sup>18</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 15.
- <sup>19</sup> *Шмид В.* Нарратология. С. 83.
- <sup>20</sup> *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 8.
- <sup>21</sup> Там же. С. 24.
- <sup>22</sup> Там же. С. 38–39.

**Международные научные чтения**

**Проблемы нарратологии  
и опыт формализма / структурализма**

**10.07 – 15.07. 2007**

***Материалы международных  
научных чтений***

**Санкт-Петербург  
Пушкинский проект  
2008**