

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
UNIVERSITÄT HAMBURG

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СБОРНИК

Совместное серийное издание научных трудов
под редакцией
Владимира Марковича и Вольфа Шмида

Выпуск 5

СОБЫТИЕ И СОБЫТИЙНОСТЬ

Сборник статей

Под редакцией
Владимира Марковича и Вольфа Шмида



Издательство Кулагиной — Intrada
Москва
2010

Событие и событийность: Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 296 с.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Немецкого научно-исследовательского сообщества
(Deutsche Forschungsgemeinschaft)*

Публикуемая книга является очередным выпуском «Петербургского сборника» — совместного издания двух кафедр: Славистического Института Гамбургского университета и кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского университета. Сборник содержит материалы международной научной конференции, организованной Культурно-просветительским обществом «Пушкинский проект» вместе с Государственным Музеем-Заповедником «Михайловское» и Санкт-Петербургским университетом. Сборник посвящён проблемам теории и истории событийности в литературе и за её пределами. В Сборнике представлены разные взгляды на сущность обсуждаемых проблем.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов.....	7
Часть I. Нарратологические подходы	
<i>Вольф Шмид</i> (Гамбург). Событийность, субъект и контекст	13
<i>Валерий Тюпа</i> (Москва). Статус событийности и дискур- ные формации	24
<i>Маттиас Фрайзе</i> (Геттинген). Событийность в художест- венной прозе: типология ее разновидностей и ее отноше- ние к эстетической функции литературы.....	37
<i>Константин Барит</i> (С.-Петербург). О трех уровнях собы- тийности	58
<i>Йост ван Баак</i> (Гронинген). Событие и событийность. Не- которые когнитивные наблюдения и художественные казусы	81
<i>Марина Загидуллина</i> (Челябинск). Событийность в контек- сте литературной географии	92
<i>Елена Григорьева</i> (С.-Петербург). К проблеме лирического события	101
<i>Инна Альми</i> . (С.-Петербург). Художественный смысл рас- сказа А. П. Чехова «Событие»	113
<i>Ирина Васильева</i> (С.-Петербург). Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином»	123
<i>Екатерина Ляпушкина</i> (С.-Петербург). Сюжет в «Сюжете» Татьяны Толстой.....	141
<i>Олег Гринбаум</i> (С.-Петербург). А. С. Пушкин: «Евгений Онегин». Глава третья: действия, события, событийность	155
<i>Юрий Доманский</i> (Тверь). Финал «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: Событийность события в телевизионной интерпретации Михаила Швейцера.....	177
Часть II. Философские подходы	
<i>Игорь Смирнов</i> (Констанц). Событие в философии и в лите- ратуре	191

<i>Анатолий Корчинский</i> (Москва). Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события	203
<i>Надежда Григорьева</i> (Тюбинген). Категория события в философской антропологии 1920–30-х гг.: Бахтин и Хайдеггер.....	217
<i>Леонид Большухин</i> (Нижний-Новгород). Бахтин и Маяковский: событие, поступок, ответственность	237
 Часть III. Стенограмма дискуссий конференции	
Обсуждение доклада <i>Вольфа Шмида</i>	249
Обсуждение доклада <i>Матиаса Фрайзе</i>	250
Обсуждение доклада <i>Йоста ван Баака</i>	252
Обсуждение доклада <i>Инны Альми</i>	252
Первое вечернее заседание	252
Обсуждение доклада <i>Валерия Тюпы</i>	260
Обсуждение доклада <i>Марины Загидуллиной</i>	260
Обсуждение доклада <i>Константина Баршта</i>	262
Обсуждение доклада <i>Леонида Большухина</i>	263
Обсуждение доклада <i>Ирины Васильевой</i>	265
Обсуждение доклада <i>Елены Григорьевой</i>	266
Обсуждение доклада <i>Олега Гринбаума</i>	267
Обсуждение доклада <i>Юрия Доманского</i>	267
Обсуждение докладов (после секции)	268
Второе вечернее заседание	275
Обсуждение доклада <i>Анатолия Корчинского</i>	282
Обсуждение доклада <i>Надежды Григорьевой</i>	283
Обсуждение доклада <i>Игоря Смирнова</i>	285
Третье вечернее заседание	288

От редакторов

Конференция, материалы которой публикуются в издаваемом сборнике, свела вместе известных нарратологов и исследователей, впервые занявшихся разработкой нарратологических проблем. Многолетний исследовательский опыт первых вступил во взаимодействие с преимуществами свежего взгляда «новичков» и получился результат, важный именно на данном этапе развития нарратологии. Этап этот по праву может быть назван переходным: на смену классической теории повествования, восходящей к давним работам Г. Джеймса, П. Лаббока, К. Фридеманн, пришла новая, структуралистская по своим основаниям, концепция. Она-то как раз и превратилась в новую научную дисциплину, названную нарратологией.

В классической традиции основным признаком повествования считалось присутствие в тексте повествующего «голоса», выступающего посредником между автором и повествуемым миром. Этот признак может быть определен как преломление изображаемой действительности через призму восприятия субъекта повествования (для обозначения указанной инстанции чаще всего используется термин «нарратор»). А вот для структуралистской нарратологии важна уже не инстанция, опосредствующая изображение, а специфическая структура изображаемого. Это структура темпоральная, предполагающая изменение исходных состояний. И принято было считать, что при определенных условиях некоторые из таких изменений получают статус события.

Термин «событие» стал главным в категориальном аппарате новой дисциплины. В работах Ю. М. Лотмана событие было определено двояко: как «пересечение запрещающей границы» и как «значимое нарушение нормы». Затем к этим исходным определениям прибавились определения вспомогательные. Оформились представления о событиях естественных, акциональных, интеракционных и ментальных. Были установлены некоторые условия, необходимые для приобретения изменениями качества событийности. Наконец, был выявлен набор критериев, в соответствии с которыми события воспринимаются как более и менее событийные. Впрочем, перечень первоначальных достижений структуралистской нарратологии не стоит растягивать. Дело не в их количестве, а в их влиянии на общее положение вещей. В первые десятилетия существования новой дисциплины (термин «нарратология» был предложен Ц. Тодоровым в 1969 году) степень ее теоретической самоуверенности была высока: основания и выводы казались совершенно ясными.

В наше время, как об этом свидетельствуют материалы конференции, положение начинает существенно изменяться. Прежде всего, возникает вопрос о том, какие именно нормы нарушают изменения, полу-

чающие статус события. Лотман вел речь о социокультурных нормах, определяющих порядок реальной действительности и уже отсюда переходящих в художественные тексты. А материалы конференции показывают, что необходимо учитывать нормы внутритекстового происхождения, возникающие и действующие в субъективных кругозорах вымышленных лиц. Выясняется и то, что нарушаемые нормы могут иметь происхождение интертекстуальное и ставить читателя лицом к лицу с литературным «подтекстом». Выясняется, что различие событий и несобытий зависит также от норм, заданных жанрами и устойчивыми стилями. Словом, становится очевидным, что событийность образуется за счет интерпретации, в которой участвуют автор, персонажи, нарратор, читатель, интертекст и контекст. И получается, что опосредствующие повествование субъект и субъективность, изгнанные структуралистской нарратологией из теории повествования, возвращаются в нее другим путем. А проблема понимания и оценки оборачивается вопросом о позиции «свидетеля и судьи», то есть уводит новую дисциплину от лотмановского структурализма в круг идей М. М. Бахтина.

Становится очевидным, что этот поворот требует нового подхода к нарратологической проблематике в целом. И прежде всего — существенных концептуальных и терминологических уточнений. Речь уже пошла, в частности, об уточнении границы, отделяющей художественную событийность от нехудожественной. Обнаружился источник активного интереса к «ритуальному» типу текста, основанному на повторении одних и тех же «вечно возвращающихся» мотивов и конструкций. Предметом спора стала далее концепция перехода от мифа к нарративу, разработанная О. М. Фрейденберг. Спор этот привел к вопросу о возможности «бессобытийного нарратива».

Были предприняты попытки расширить представление о соотношении разных типов событийности с жанровыми контекстами. С этой точки зрения интересным оказалось обсуждение вопроса о специфическом характере событийности в лирике. Не менее важным было то, что от частных вопросов теории событийности естественно совершались переходы к ее истории. Речь заходила о некоторых ключевых моментах истории нарративов, о соотношении таких моментов с классическим членением истории литературы в целом. Наконец, оживленно обсуждался вопрос о смене и об одновременном сосуществовании разных типов событийности.

Перечень всех обсуждавшихся на конференции спорных вопросов тоже занял бы слишком много места. Уместнее его тоже прервать, отметив в заключение одну важную особенность публикуемого сборника. В нем издаются не только тексты докладов, но и почти полный текст вызванной ими дискуссии. Дискуссионные выступления воспроизводятся в той форме, в какой они реально прозвучали, даже если они представляли собой импульсивные реплики, мимоходом брошенные вопросы и тут же сымпровизированные, и поэтому и часто отрывистые отве-

ты. Редакторы отдают себе отчёт в том, что следить за ходом неупорядоченной дискуссии непросто и нелегко. Но нельзя не признать бесспорного: ценность и обаяние живого движения мысли не могут быть заменены ничем — особенно в той переходной стадии развития, которую сейчас переживает наука о нарративе.

Редакторы выражают благодарность Марине Загидуллиной (Челябинск) за стенограмму дискуссии и Евгении Михаллес (Гамбург) за осуществление компьютерного набора.

В. М. Маркович, В. Шмид

Часть I

Нарратологические подходы

Вольф Шмид
Гамбургский университет

Событийность, субъект и контекст

Событийность — это важный нарративный феномен и полезная нарратологическая категория, однако она не является объективным инструментом, попросту применимым к анализу текстов. Событийность — это и категория герменевтическая, подразумевающая, по крайней мере по некоторым параметрам, некую интерпретацию и зависящая от субъекта и контекста.¹

Тем не менее, ни зависимость от субъекта, ни контекстуальная обусловленность препятствием для нарратологии не являются. Вообще для нарратологии объективность не абсолютная добродетель и с ее точки зрения нецелесообразно стремиться к созданию стерильно-чистых аналитических инструментов, предназначенных для объективного описания. В самом деле, нарратология не много выиграет от противопоставления объективного описания субъективной интерпретации. Герменевтика в более или менее скрытом виде свойственна всякому нарратологическому описанию и анализу. Явным примером этого служат такие общепринятые категории, как «абстрактный автор», «несобственно-прямая речь», «сказ» и другие, статус и границы которых были темой научных споров в течение многих десятилетий.

В дальнейшем будет рассматриваться польза, которую нарратолог получает от использования категории «событийность», сферу ее применения и ее зависимость от субъекта и контекста.

1 В литературоведение понятие события было введено Ю. М. Лотманом, который, восходя к представлениям А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа и В. Шкловского о мотиве как мельчайшей единице сюжета, рассматривал событие как единицу сюжетосложения (*Лотман Ю. М. Структура художественного текста*. М., 1970. С. 280—289). Однако соотношение понятий «событие» и «сюжет» у Лотмана не целиком выяснено. Иногда они фигурируют как синонимы, например тогда, когда Лотман пишет о «бессюжетности», имея в виду «бессобытийность», понятие, не встречающееся у него. Самый важный вклад Лотмана в теорию события — указание на зависимость «события» или «происшествия» от данного типа культуры и от господствующей в нем картины мира.

1. Определения

Сначала обратимся к определению основных терминов.²

1. *Нарративность*: нарративность подразумевает некое изменение состояния.³

2. *История*: Минимальным условием реализации истории является изображение изменения по крайней мере одного состояния. Знаменитый пример минимальной истории Э. М. Форстера («The king died and then the queen died»),⁴ слишком еще пространен. Как показал Жерар Женетт, для минимальной истории вполне достаточно высказывание «The king died».⁵

3. *Событие*: событие⁶ представляет собой особый тип изменения состояния, который — во-первых — является *фактическим* и *результативным* и — во-вторых — более или менее удовлетворяет следующим требованиям:⁷

- (1) *релевантность* — изменение состояния должно быть значимым в нарративном мире;
- (2) *непредсказуемость* — изменение должно быть неожиданным;
- (3) *консекутивность* — изменение должно повлечь за собой последствия в мышлении и в действиях тех субъектов в нарративном мире, которых данное изменение касается;
- (4) *необратимость* — в случае метального события, например духовного и нравственного «прозрения», герой должен достичь такой позиции, которая исключает возвращение к более ранним точкам зрения;
- (5) *неповторяемость* — изменение должно быть однократным.

4. *Событийность*: событийность — это свойство события, подлежащее градации. Это значит, что события могут обладать различной степенью событийности в зависимости от степени проявления указанных пяти

2 Более подробно см.: Schmid Wolf. Narrativity and Eventfulness // What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / Ed. T. Kindt, H. H. Müller. Berlin; New York, 2003. С. 17—33; Шмид В. Нарратология. 2-ое, испр. и дополн. изд. М., 2008. С. 1—27.

3 Обсуждение актуальных концепций нарративности см. Abbott H. Porter. Narrativity // Handbook of Narratology / Ed. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schöner. Berlin; New York, 2009. С. 309—328. Об изменении состояния: Шмид В. Нарратология. С. 15—16.

4 Forster Edward M. Aspects of the Novel. London, 1927.

5 Genette Gérard. Nouveau discours du récit. Paris, 1983. С. 15.

6 Об актуальных теориях события см.: Hühn Peter. Event and Eventfulness // Handbook of Narratology / Ed. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schöner. Berlin; New York, 2009. С. 80—97.

7 Более подробно об условиях события: Шмид В. Нарратология. С. 22—27.

критериев. При этом наиболее значимы первые два критерия, а именно *релевантность* и *непредсказуемость*. Если изменение состояния будет определяться как событие, то оно должно соответствовать по крайней мере этим двум критериям.

5. *Tellability* — этот английский термин, введенный Уильямом Лабов,⁸ означает «достоинство быть повествуемым», пуант повествования. В нарративах с высокой событийностью она, как правило, с *tellability* совпадает, но в нарративах с низкой или совсем не состоящейся событийностью, *tellability* может заключиться как раз в неосуществлении ожидаемого события.

2. Субъективность и контекстуальность

Из пяти упомянутых выше критериев *релевантность* и *непредсказуемость* — критерии не объективные, а зависящие от интерпретации и контекста.

Релевантность — категория, в значительной степени зависящая от субъекта и обусловленная контекстом.

Не только персонажи повествуемого мира, но и нарратор, и подразумеваемые семантические инстанции, такие как абстрактный автор и абстрактный читатель, могут по-разному оценивать релевантность того или иного изменения. Более того, мы должны принять во внимание, что реальные читатели могут иметь собственные представления о релевантности, не соответствующие концепциям фиктивных и подразумеваемых инстанций — не говоря уже о том, что оценки, придаваемые реальным автором, абстрактным автором, персонажами или реальным читателем в определенную эпоху, могут отличаться в целом от оценки, которую дают реальные читатели последующих эпох.

Относительность релевантности демонстрируется Чеховым в рассказе с многообещающим для нарратолога заглавием «Событие». Все событие здесь заключается в том, что домашняя кошка приносит приплод и что большой черный пес Неро всех котят пожирает. Этот рассказ Чехова служит иллюстрацией того, что релевантность того или иного происшествия может оцениваться персонажами совсем различно. Для шестилетнего Вани и четырехлетней Нины уже тот факт, что кошка «ощенилась», — событие величайшего значения. Между тем как взрослые не только спокойно терпят «злодейство» Неро, но и смеются, удивляясь аппетиту громадной собаки, дети «плачут и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглом, ненаказанном Неро».

Подобная субъектная зависимость характерна и для «непредсказуемости». Событийность изменения повышается по мере его неожидан-

8 Labov William. Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular. Philadelphia, 1972.

ности. На это уже указал Лотман, в своих словах, впрочем, подразумевая мысль о градации событийности: «Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности».⁹

Полноценное событие подразумевает некоторую парадоксальность. Парадокс — это противоречие «доксе», т. е. общему мнению, ожиданию. В повествовании как «докса» выступает та последовательность действий, которая в нарративном мире предсказуема, причем речь идет об ожидании не читателя, а протагонистов. «Доксу» событие и нарушает. «Докса» связана с нарративным миром и его протагонистами и не равнозначна *script*, «сценарию» читателя (то есть тому ходу событий, который читатель ожидает, исходя из моделей, существующих в литературе или в реальном мире). Непредсказуемость может восприниматься читателем и протагонистами по-разному. Неожиданное для протагонистов изменение состояния может быть для опытного читателя вполне закономерной чертой данного жанра или данной литературной традиции, т. е. оно может соответствовать «скрипту», которым руководствуется читатель. Поэтому нужно четко различать между скриптом читателя по отношению к действию произведения и ожиданием протагонистов по отношению к их дальнейшей жизни.

Закономерное, предсказуемое изменение, даже если оно существенно для того или иного персонажа, событийным не является. Если невеста выходит замуж, это, как правило, является событием только для самих новобрачных и их семей, но в нарративном мире исполнение ожидаемого не событийно. Если же она, как это происходит в рассказе Чехова «Невеста», будущего мужа отвергает непосредственно перед свадьбой, когда все приготовления и все связанные со свадьбой планы уже завершены, то это, по вероятности, оказывается неожиданностью для всех, в том числе и для невесты самой. В таком случае несостоявшаяся свадьба будет событийной в большей степени, чем свадьба ожидаемая всеми.

Как мы рассматривали, релевантность и непредсказуемость в значительной степени зависят от субъекта, оценивающего изменение состояния. Каждая из изображаемых, повествующих, подразумеваемых и воспринимающих повествование инстанций является самостоятельным субъектом и носителем оценок и зависит от социального и ценностного контекста, определяющего нормы и ожидания.

9 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 286.

3. Контексты

Вопрос о контекстуальной обусловленности событийности подводят нас к вопросу: Что вообще следует понимать под «контекстом»? И что означает контекстуальная зависимость? По крайней мере нужно выделить четыре значения понятия «контекст».

1. Во-первых, под «контекстом» понимается система общепринятых социальных норм и ценностей той эпохи, в которой автор живет или которую он изображает. Социальный подход к литературе, распространившийся на Западе в 1970-ые годы XX века, привел к тому, что реконструкции социального контекста эпохи автора или изображаемой эпохи стало придаваться необоснованно высокое значение. Но ведь для того, чтобы понять событийность в романе «Мадам Бовари», нет необходимости изучать социальные отношения во Франции тех времен, программы обучения во французских монастырских лицеях или уровень развития медицинской науки. Очевидно и так, что на представления Эммы Бовари о счастье сказалось чтение большого количества плохих любовных романов и что ее муж Бовари — плохой хирург. К счастью, произведения литературы сами по себе содержат, более или менее явно, информацию о нормах и ценностях, с точки зрения которых следует понимать событийность этих произведений. Именно поэтому мы можем понимать средневековые нарративы, например «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха или «Тристан» Готфрида Страсбургского и не изучая социальные нормы эпохи (которые, впрочем, нам вряд ли доступны). Лотман указывает на то, что в рыцарских средневековых текстах смерть является событием, «если сопряжена со славой или бесславием».¹⁰ Убийство Парцифалем красного рыцаря является событийным не само по себе, а потому что герой совершает его нерыцарским образом. А это явствует из текста.

2. Во-вторых, «контекст» в более узком понимании, — это индивидуальные социальные нормы, идеология и т. д., приписываемые повествующим, изображаемым или подразумеваемым нарративным инстанциям, мотивирующие их поведение. Столкновение различных оценочных контекстов в нарративе — вызов конкретному, реальному читателю, который не может просто погрузиться в изображаемый мир и занять позицию того или иного персонажа, а скорее вынужден проверять релевантность и непредсказуемость того или иного события на фоне разных контекстов. Конкретный читатель должен задаваться вопросом: Какое изменение является более или менее событийным с точки зрения того или иного персонажа, ввиду его личного оценочного контекста? Это читатель делает более или менее интуитивно.

¹⁰ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 285.

3. Весьма важной представляется реконструкция контекста иного рода — а именно *концепции события* в различных жанрах или литературных течениях той или иной эпохи. Жанрам и литературным течениям присущи свои характерные представления о том, что является «событийным».¹¹ Например, для русской эпической поэзии 1830-х годов характерна концепция события, весьма отличающаяся от концепции, принятой в нарративной прозе того времени, а поздний романтизм допускал такие формы пересечения границ семантического поля, которые существенно отличались от соответствующих форм, реализованных в существовавшем одновременно с ним раннем реализме. Поэтому, чтобы понять событийность, необходимо знать событийностный код рассматриваемого жанра или течения. Но и об этом коде, который может не совпадать с событийностным кодом реального жизненного контекста автора или изображаемого времени, более или менее явно сообщается в произведениях.

4. Важное, но часто недооцениваемое значение имеет *интертекстуальный* контекст. Как было уже отмечено, изменение состояния, являющееся неожиданностью для персонажа, может не вызвать удивления у начитанного и подготовленного читателя, обладающего знанием претекстов. Но и обратный эффект наблюдается — когда событие приобретает событийность только на фоне литературного контекста.

Для последнего посмотрим пример из Пушкина. В новелле «Станционный смотритель» главный герой спивается, убитый горем в ожидании вероятной гибели своей дочери, которая, как ему кажется или как ему верится, была похищена молодым гусаром, хотя дочь, по-видимому, как раз обрела свое счастье. Изменение состояния отца и дочери оказывается при этом неожиданным и следовательно становится событийным, если они воспринимаются на фоне определенных претекстов. С одной стороны, счастье дочери станционного смотрителя вступает в противоречие с печальной судьбой всех тех многочисленных героинь-крестьянок в русской сентиментальной литературе — всех тех бедных Лиз, Марф и Маш, которых соблазняют молодые дворяне и которые, в конце концов, бросаются в воды деревенских прудов. С другой стороны, поведение Самсона Вырина отнюдь не соответствует великодушному поведению отца в «Притче о блудном сыне» — претексте, о котором в новелле Пушкина напоминают четыре иллюстрации, украшающие стены скромной обители главного героя. Вместо того, чтобы терпеливо ждать свою, как ему кажется, блудную дочь, отец в действительности сам блуден и спивается. Таким образом можно сделать вывод, что знание литературного, интертекстуального контекста обогащает или даже меняет понимание событийности данного произведения. Согласно Виктору

11 «Любовь — событие с точки зрения романа, но не является событием с точки зрения летописи», *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 285.

Шкловскому можно сказать, что, в целом, литература в большей степени воспринимается на фоне предшествующей литературы, чем на фоне реальной жизни. Именно поэтому интертекстуальный контекст имеет столь важное значение.

4. Ритуальность и восприятие

Но здесь возникает один немаловажный вопрос: Какую роль в восприятии событийных историй играют элементы известного и повторяемого? Не указывает ли образ восприятия сказок детьми, которые, как известно, не устают с неизменным восхищением слушать одну и ту же сказку и не допускают ни малейшего отклонения, на то, что целесообразно было бы принять в расчет определенную долю удовольствия в повторяемости и в случае событийных текстов?

Другой пример, на этот раз из сферы взрослых: Что пленяет опытную читательницу больничных сериальных романов, знающую уже заранее, что медсестра в конце концов выходит замуж за главного хирурга? Тот же вопрос можно поставить и в связи с детективными фильмами, мелькающими серийно на экранах. Какая реализуется здесь неожиданность, если по рисунку серии с самого начала ясно, что роль преступника всегда исполняет самый известный актер? Если бы нарратив исчерпывался удовлетворением потребности в «новом», чем тогда объясняется очевидное удовольствие, возникающее в восприятии повторном? Поворачивает ли реципиент стрелки назад, будто не знает хода происшествий, забывая будто бы каждый раз известный ему рисунок действия, или же сосредоточивается он, посвященный в действие, на других уровнях произведения, например, на манере изложения, на «форме» (как принято говорить)? Последнее, может быть, имеет место в повторном чтении художественной литературы искусным читателем, но вряд ли действительно для читательниц больничных романов или зрителей серийных триллеров. По всей очевидности, следует принимать в расчет удовольствие в *развертывании* события, даже тогда, когда его результат по параметрам жанра высоко предсказуем или когда история воспринимается повторно. Здесь может быть речь даже об определенной *ритуальности*, с которой развертывающееся событие в его стадиях и фазах, во всех его деталях воспринимается и испытывается. Ритуальное восприятие повторно развертывающегося события связано и с *сериальной инсценировкой* эмоциональных реакций подвергаемых приятным или страшным перипетиям персонажей. В такой инсценировке читатель может идентифицироваться с персонажами, погружаясь в их внутрен-

ний мир, как бы переживая изображаемые экзистенциальные перевороты на собственном опыте.¹²

5. Событийность как показатель ментальности

Если удовольствие в нарративах не зиждется исключительно на «новом», а в различных жанрах репрезентации в разной доли основывается также на «повторном», возникает вопрос: В чем же тогда польза категории событийности?

Событийность — это подверженный историческим изменениям феномен нарративной репрезентации и указатель определенной ментальности. Поэтому эта категория приобретает особую значимость, когда речь идет о проблемах типологии культуры и истории литературы и мышления. Посмотрим несколько примеров различных подходов к событийности в русской литературе.

В древнерусской литературе, находившейся под сильным влиянием религиозной мысли, категория событийности не имела положительного значения. В агиографии, ведущем нарративном жанре того времени, не может быть никакой непредсказуемости. Конечно, агиографические тексты, как правило, передают то или другое удивительное изменение состояния, нередко завершающееся чудом. Однако чудо не является действительно неожиданным и непредвиденным в мире этих текстов. Чудо не нарушает никаких норм, поскольку оно совершается в соответствии со святыми образцами и лишь подтверждает христианское представление о мироустройстве. Не случайно в Новом Завете слово *ταράξω*, встречающееся всего лишь один раз, а именно в повествовании Луки (5, 26) об излечении больного, страдающего параличом, означает не переход через некую границу, а что-то просто удивительное, в церковнославянском переводе «преславная», а в русском — «чудные дела». Также мученичество и мученическая смерть, о которых повествуется в агиографии, или обращение языческого властителя, о котором сообщается в «княжеских житиях», моделированы согласно святым моделям, не основывая настоящей событийности. По существу, мир агиографии довольствуется маленькими, относительными изменениями состояния или, если, речь идет о больших перипетиях, следует за святыми моделями, ни в коем случае главные истины ни малейшему сомнению не подвергающимися. Древнерусская литература не допускает фундаментальной неожиданности и больших событий.

И в такой идеологически замкнутой системе мышления, преломляющего жизнь человека и всю мировую историю через призму истории спасения и исключаящего пара-доксальные, по-настоящему непредска-

12 В связи с этим М. Флудерник выдвигает *experientiality* как одну из основных черт нарративности (Fludernik Monika. Towards a "Natural" Narratology. London/New York, 1996).

зуемые, «большие» изменения состояния, существовала очевидно общечеловеческая и сверхисторическая потребность в «новом», «неслыханном», спрос на «сюрпризы». Эта потребность удовлетворялась, с одной стороны, при помощи относительно «маленьких», «доксальных» событий, а, с другой стороны, здесь имела место эстетика повтора, выше упомянутое удовольствие в ритуальности повествования.

Категория событийности в современном понимании этого термина возникает в России очевидно только в некоторых «светских повестях» семнадцатого века, созданных под влиянием западноевропейской новеллы эпохи Возрождения. В этих светских нарративах повествуется о героях, сомнительных в нравственном отношении, и о совершаемых ими пересечениях границ, которые остаются ненаказанными, что было невозможно в древнерусских нарративах. Например, герой «Истории о российском дворянине Фроле Скобееве», прибегая к всевозможным хитростям, добивается высокого социального положения и женится на дочери стольника, которую он прежде ловко обольстил. Эта фривольная повесть о дерзком авантюристе показывает свободный от всех духовных и светских пут индивид, нарушающий всякие нормы и успешно пересекающий границы, но никакому наказанию не подвергающийся.

Этот период светского нарратива так и остался эпизодом в истории русской литературы и в последующем не был обновлен. В восемнадцатом веке концепция классицизма не принимала событийной наррации. Классицизм, исходящий из идеи упорядоченности мира, стремился к обозрению мира в его различных проявлениях и к классификации всех явлений, что приводило к господству описания над повествованием. Разные предикаты вещей в описании еще не обосновывали какого-либо изменения, а характеризовали вещи, остающиеся недвижимыми на своем месте на табло мира, только с разных сторон, выявляя их сущность и потенциальность. И сущность, и потенциальность вещей помогают предопределить развитие как нечто по своей сути не-случайное.¹³ Это означает, что событийность, в современном понимании этого слова, в классицизме невозможна, так как конститутивные для нее категории «непредсказуемость» и «нарушение нормы» в положительном смысле в картине мира восемнадцатого века не фигурируют.

Лишь в прозе сентиментализма и романтизма событийность приобретает положительную оценку. Событие в все большей и большей степени моделируется как изменение внутреннего, ментального состояния персонажа. Развитие этого процесса достигает своей кульминации в реалистическом романе, который предполагает, конечно, целый ряд событийных концепций. Так, в романах Тургенева человек предстает в основном как нечто неподдающееся изменению.¹⁴ С другой стороны,

13 См.: *Dehne Marianne*. Der Wissensumbruch um 1800 in der russischen Lyrik. Frankfurt a. M., 2006. С. 56—78.

14 См.: *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975.

Толстой и Достоевский придают ментальным процессам такую форму, которая позволяет говорить о них в выражениях «озарение», «просветление» и «прозрение». Своего апогея реалистическая событийность достигает в «воскресении» Родиона Раскольникова, во внезапном понимании смысла жизни, открывшегося Константину Левину или Пьеру Безухову, и в конечном осознании братьями Карамазовыми своей виновности. При этом нужно, однако, помнить, что и Толстой, и Достоевский связывают изменение внутреннего состояния героя с трансцендентными силами. Эта связь уже довольно четко прослеживается у Толстого, но становится еще более ясной у Достоевского, который, используя модель жития, выстраивает в «Братьях Карамазовых» настоящую цепную реакцию обращений.¹⁵ Неслучайно история первого обращения, а именно Маркела, безбожного брата старца Зосимы, изложена в агиографическом стиле. Этот прием отражает стремление позднего Достоевского примирить реализм с агиографией. И Достоевский создает реалистическое житие, чтобы получить таким образом реализм «в высшем смысле».

Если в романах этих двух писателей-реалистов герои способны к глубокому, существенному самоизменению, к преодолению своих характерологических и нравственных границ, то в постреалистических рассказах Чехова событийность мира и способность человека к изменению ставится под сомнение. Повествование у Чехова во многих его поздних вещах целиком направлено на осуществление ментального события, будь то постижение тайн жизни (как в «Архипее»), познание социальных закономерностей («Случай из практики»), эмоциональное перенастраивание («Дама с собачкой») или же пересмотр нравственно-практических решений («Учитель словесности»). Но Чехов не изображает завершенные ментальные события, он проблематизирует их возникновение и возможность их осуществления. Если событие не происходит, то *tellability* вещи состоит в том, чтобы показать, каким образом это событие не было осуществлено и каковы были причины, которые привели к намерению изменения и стали препятствием для его совершения. Для постреалистической поэтики Чехова характерно, что категории *tellability* и событийности не совпадают, что *tellability* вырастает из не получающегося события. Рассмотрим, например, пьесу «Три сестры» (миметический нарратив). Ее героини, которые живут неудовлетворяющей их жизнь в русской провинции, от всей души желают коренных перемен своей жизни. Об этом свидетельствует повторяемая ими фраза «В Москву! В Москву!». Но *tellability* здесь как раз и состоит в невозможности пересечения героинями топографической, профессиональной, экзистенциальной, и, не в последнюю очередь, характерологической границ, в которых они закованы.

15 См.: Шмид В. Апогей событийности в «Братьях Карамазовых» // Archiv und Anfang. Festschrift für Igor' Pavlovič Smirnov zum 65. Geburtstag. Wiener Slawistischer Almanach. 59 / Ed. S. K. Frank, S. Schahadat. München, 2007. С. 477—486.

Социалистический реализм был, на первый взгляд, направлением, которое предполагало усиление событийности. Один из наиболее распространенных скриптов был переход скептика или вредителя на сторону положительных героев, борющихся за правое дело. Однако, при внимательном рассмотрении, оказывается, что подобный замкнутый образ мышления, в основе которого лежит вера в «историю спасения», ограничивает возможность пересечения границ в той же степени, как это делала церковная литература средневековья.

Событийностный рисунок литературы посткоммунистической России неоднозначен. В рамках неореалистических, неомифических и постмодернистских течений событийные сюжеты «высокого» реализма продолжены, превращены в мифическую итерацию или же сами обнаруживают свою иллюзорность. Но и во всех этих случаях «событие» и «событийность» служат полезными нарратологическими категориями, помогающими нам постичь менталитет и эпистему самой современной литературы.

Валерий Тюпа

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Статус событийности и дискурсные формации

В последние годы категория события из служебного и самоочевидного понятия, применяемого при разъяснении природы повествования и сюжета, переросла в ключевое (но спорное) нарратологическое понятие. В частности, по версии Вольфа Шмида, нарратология «основывается на концепции нарративности как событийности».¹ Это закономерно и убедительно, поскольку всякий сюжетно-повествовательный текст (нарратив) представляет собой двоякособытийное высказывание: единство референтной и коммуникативной событийности. «Перед нами два события, — писал М. М. Бахтин, — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)».²

Следует различать событийность внешнюю (пространственно-временное изменение состояния жизни) и внутреннюю (ментальное изменение точки зрения на жизнь). Особое место принадлежит коммуникативным событиям «самого рассказывания», в которых обнаруживаются как внешний аспект (текст), так и внутренний (взаимодействие двух или многих сознаний). Внешние (хронотопические) события текстуально запечатлеваются только рассказом о них (нарративно); прочие же тоже могут быть рассказаны, но могут быть манифестированы и иначе: перформативно, миметически (в драматургии) или медитативно.

При всем многообразии определений и подходов к феномену событийности категорически неэлиминируемыми (сущностными) характеристиками события представляются следующие:

- (1) *Сингулярность* (единственность и однократность), т. е. беспрецедентная выделенность некоторой конфигурации фактов из природной неизбежности или социальной ритуальности. (Многokrатно повторяющееся действие или положение дел перестает воспринимать-

1 Шмид В. Нарратология. М., 2005. С. 20. См. также: Тюпа В. И. От поэтики повествования к философии событийности // Миргород, № 1. Siedlce – Lausanne – Donesk, 2008.

2 Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

ся событийно и предстает «шагом» природного, социального или ментального процесса). При этом мера выделенности, достаточная для статуса события, устанавливается нарративно (средствами самой наррации).

- (2) *Дискретность*, т. е. эпизодическая отграниченность и нерастворимость в континуальности бытия рассказываемого отрезка жизни, в свою очередь нарративно членяемого на меньшие эпизоды. Любой излагающий некоторую историю (фабулу) дискурс — это конфигурация эпизодов (участков текста, характеризующихся единством места, времени и состава действующих лиц), между которыми обнаруживаются разломы (нарушения хотя бы одного из этих единств). Устраняя границы между эпизодами, рассказываемое событие можно свести к одному эпизоду, но при устранении границ этого последнего исчезнет и само событие. Данное свойство *фрактальности* составляет важнейшую конструктивную особенность нарративного текста — отмечаемую Полем Рикёром неустранимость «эпизодического аспекта построения».³
- (3) *Интенциональность*, т. е. неотделимость события (в качестве интенционального объекта) от нарративного сознания (субъективного источника наррации), поскольку «главное действующее лицо события — свидетель и судия»,⁴ в сознании которого актуализируется смыслообразность происшедшего.

Из этих положений очевидным образом вытекает, что наделение повествовательного объекта статусом события не может расцениваться как истинное или ложное, поскольку составляет компетенцию нарратора. Оно определяется некой нарративной модальностью высказывания. Последняя же в свою очередь обусловлена принадлежностью данного нарративного дискурса к определенной дискурсной формации.

Категория формации пришла в современное дискурсоведение из неомарксизма (через французского философа Л. Альтюсера). Понятие дискурсной формации Мишелем Пешё было введено («Автоматический анализ дискурса», 1969) для обозначения границ того, что и как может или должно быть сказано с определенной позиции в определенных социальных условиях. Смысл текста, согласно подходу Пешё, открывается лишь в том случае, если мы воспринимаем текст в рамках определенной дискурсной формации как некой «матрицы» смыслов.

Тогда же, в 1969 году, и Мишель Фуко в «Археологии знания» размышлял о «дискурсных формациях», видя в них «системы, которые устанавливают высказывания как события», обнаруживаясь «в толще дискурсивных практик». Существо такой формации «в устанавливаемых ею возможностях и невозможностях высказываний». Эти стратеги-

3 Рикёр П. Время и рассказ. М.-СПб., 2000. Т. 1. С. 186.

4 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

ческие перспективы и ограничения формируют регулярную «множественность высказываний» некоторого дискурсивного типа.⁵

В конечном счете, дискурсную формацию можно определить как *организацию коммуникативного пространства социальной жизни посредством архитектурной конфигурации креативной, референтной и рецептивной инстанции* всех дискурсов, возможных в рамках данной формации. Иначе говоря, это система *компетенций*, определяющая параметры коммуникативного поведения (производства и восприятия текстов), отвечающего исторически актуальному состоянию общественного сознания. Важнейшими компетенциями здесь выступают: риторическая картина мира, риторическая форма авторства, риторический этос.

Историческая смена доминантных дискурсных формаций, составляющих коммуникативный вектор культурной жизни, характеризуется стадийностью. Это не исключает ситуаций регрессивного поворота культуры к более архаичной дискурсной формации (такова, в частности, советская эпоха в истории России).

В Новейшее время различные дискурсные формации сосуществуют и сложно взаимодействуют. Современный человек, подавая голос или берясь за перо, то есть занимая субъектную (креативную) позицию коммуниканта, вольно или невольно, но неизбежно избирает не только определенную коммуникативную стратегию, но и — через нее — актуальную для него дискурсную формацию. Однако французские исследователи данной категории не ставили перед собой и не решали проблему эвристически продуктивной систематизации и таксономии дискурсных формаций.

Относительно широкий спектр возможностей коммуникативного поведения был открыт перед человеком не всегда. Складывание в культуре новой дискурсной формации — процесс стадийный, и все базовые (культурообразующие) формации — весьма различного исторического возраста.

Можно выделить четыре основополагающих для истории человеческой культуры стадийных типа дискурсивности.

Прежде всего — собственно *риторическую* дискурсную формацию: от зарождения риторики в древней Греции до ее культурного «умирания» в конце XVIII столетия.

Фольклорно-мифологические дискурсивные практики могут быть в целом обозначены как *дориторическая* дискурсная формация.

Новую формацию коммуникативных событий, складывающуюся в эпоху романтизма, можно именовать *постриторической*.

Наконец, XX век явил немало симптомов зарождения новейшей дискурсной формации — *неориторической*, становление которой и дало,

5 Фуко М. Археология знания. Киев, 1996. С. 129–130.

как я полагаю, толчок воскрешению риторики в облике т. н. «новой риторики» и дискурсного анализа.

Существенный интерес для нарратологии представляет разработанная одним из основателей новой риторики Хаимом Перельманом категория риторической картины мира как некоего intersubjectively согласия, необходимого для успешности коммуникации. Ведь картина мира — неотъемлемый фоновый компонент структуры событийности, которая определяется, как справедливо настаивал Ю. М. Лотман, «картиной мира, дающей масштабы того, что является событием».⁶ При этом некоторый разноречивый в определениях базового для нарратологии понятия «событие» объясняется в немалой степени ориентацией нарратологов на различные типовые картины мира.

Так, гегелевское определение события как «исполнения намеченной цели», вследствие чего открывается «во всей его полноте цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие»,⁷ достаточно очевидным образом соотносится с «ролевой» (по Перельману) риторической картиной мира.

Согласно мысли того же Ю. М. Лотмана, событие есть «пересечение запрещающей границы», «нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь».⁸ Это определение уместно в рамках «императивной» (Перельман) картины мира — не случайно оно возникает в контексте рассуждений о средневековой хронике, — но с иных позиций и по отношению к иным текстам представляется излишне жестким.

Н. Д. Тамарченко, исходя из опыта романного письма, расширяет гегелевское понятие событийности, исключавшее из этой категории «то, что просто происходит»⁹ (происшествия). Он определяет событие как «изменение в сюжетной ситуации ... в виде замены или преобразования условий для персонажа — в результате ли его [т. е. персонажа — В. Т.] собственной активности (путешествие, новая оценка мира) или „активности“ обстоятельств (биологические изменения, действия антагонистов, природные или исторические перемены)».¹⁰ Столь широкое понимание событийности, в свою очередь, соотносимо с «окказиональной» (Перельман), случайностной, релятивистской картиной мира. Здесь на передний план выходит критерий непредсказуемости, парадоксальности,¹¹ беспрецедентности т. е. «новизны».

6 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

7 Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 471, 472.

8 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 288, 286.

9 Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 470.

10 Тамарченко Н. Д. Событие сюжетное // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 239–240.

11 См. Шмид В. Нарратология. М., 2005. С. 17.

Наконец, согласно наиболее мягкому определению Рикёра, «событие — это то, что могло произойти по-другому».¹² Такая характеристика событийности отсылает нас к отсутствующей у Перельмана, но принятой в синергетике, нелинейной, *вероятностной* картине мира — в качестве риторической. Примером события такого рода может служить распятие Христа, которому невозможно отказать в статусе событийности. Неоднократно предрекаемое в Ветхом завете оно не является «нарушением запрета» и не может квалифицироваться как непредсказуемое и случайное. Данное событие поливариантно, вероятно: свершившись, оно могло оказаться казнью ложного Мессии, самозванца, как многие тогда полагали, или Мессии истинного, или завершиться вмешательством свыше, как в символическом прецеденте (жертвоприношении Исаака Авраамом).

Вопрос о нарративности или анарративности мифа различными учеными трактуется по-разному. Многие усматривают в мифе повествовательную структуру. Однако общеизвестно, что О. М. Фрейденберг мыслила наррацию как весьма позднее, постмифологическое явление культуры.¹³ Лотман писал о бессобытийности мифа, сводившего «мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству». И хотя в современной передаче мифологические тексты нарративизируются, «приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об однократных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых», иначе говоря, были *итеративными*.¹⁴ Созвучно этому Мирча Элиаде видит в мифе «перспективу жизни ... сведенную к повторению архетипических деяний, то есть к категориям, а не событиям»; «первобытный человек всегда живет в настоящем», вследствие чего «не замечает необратимости событий».¹⁵

Эту дориторическую (в частности, донарративную) картину бытия уместно именовать *прецедентной*. Она действительно исключает возможность событийной истории, составляющей основание нарратива. Но одно событие она все же с неизбежностью предполагает: исходное первособытие, прецедент. Так, миф о Нарциссе, будучи одной из вариаций универсального мифа об умирающем и воскресающем растительном божестве, несет в своей основе прецедент общения с собственным двойником, этиологию магического табуирования самосозерцания в первобытной культуре. Мифологический Нарцисс не нарушил никакой нормы — он

12 Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. С. 115.

13 См.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978 («Образ и понятие», гл. 3).

14 Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 11–12.

15 Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 133.

ее инициировал. Модальность сообщения об этом прецеденте — *этиологическая*.

Дошедшие же до нас многочисленные позднейшие нарративы об этом герое, вводя различного рода мотивировки аномальности данного происшествия (миф в таких мотивировках не нуждался), выстраивают некую историю индивидуального персонажа. Однако все они принадлежат уже иной — собственно риторической дискурсной формации.

В рамках нормативной (или «императивной» по Перельману) риторической картины мира событийность действительно состоит в нарушении норм ритуальности жизненного поведения. Здесь рассказ возможен только по отношению к аномальным явлениям жизни; его нарративную модальность можно определить как *девиантную*. Никакой «Повести о Горе и Злочасти» не могло бы возникнуть, если бы молодец слушался отца и матери, а не «хотел жити, как ему любо». И вполне закономерно во вступлении эта история возводится к перво­нарративу христианской книжности — к «прельщению Адама со Евою».

При всей своей несоизмеримо более высокой сложности относительно древнерусского текста «Мертвые души» принадлежат к той же самой дискурсной формации с ее «дуальной» риторической картиной мира.¹⁶ Разумеется, соотношение рецептивных стратегий узнавания и остра­нения в названных примерах диаметрально противоположно. Будучи писателем Нового времени и великим мастером остра­няющей наррации, Гоголь, тем не менее, сохраняет верность императивности средневекового мирозерцания, для которого событийно лишь всякое отступление от нормы. Сама идея покупки мертвых душ в высшей степени аномальна не столько по отношению к государственным законам (в принципе Чичиковым как бы и не нарушаемым), сколько по отношению к вершине христианского миропорядка. Ведь эти души уже принадлежат не помещику, а самому Богу. Мир чичиковской авантюры — «изнаночный» относительно мира праведности, и нормы в нем, соответственно, негативные: здесь аномально благое.

Валерий Подорога полагает, что у Гоголя «событий нет, только происшествия».¹⁷ Напомню, что по Гегелю происшествием можно назвать «любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует» (например, удар молнии), тогда как событие есть «нечто большее».¹⁸ Но мысль Подороги верна лишь отчасти.

Так, ситуации нарциссического рассматривания Чичиковым себя в зеркале нарратор старательно придает почти событийный характер в этом почти бессобытийном мире: «...может быть, от самого создания

16 См.: Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. 1. М., 1996.

17 Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006. С. 37.

18 Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 470–471.

света не было употреблено столько времени на туалет». Уклончивое «может быть» мешает обретению чичиковским самосозерцанием полноценной беспрецедентности, то есть событийности. Но столь тщательная подготовка к балу настраивает нас на ожидание предстоящего центрального события. И оно действительно свершается, сокрушая норматив, установленный для себя Чичиковым.

Вместо того, чтобы очаровать дам губернской элиты и вследствие этого победоносно завершить свою негоцию, Чичиков сам очаровывается губернаторской дочкой «с очаровательно круглившимся овалом лица, какое художник взял бы в образец для мадонны». На принципиально событийную роль этого бессловесного персонажа нарратор намекнул еще раньше, рассказывая об их первой мимолетной встрече с главным героем: «Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданым образом показалась в нашей повести и так же скрылась». Но первая встреча еще не стала для Чичикова тем событием, каким бы она стала для «двадцатилетнего юноши ... только что начавшего жизненное поприще».

Созерцание блондинки на балу, можно сказать, перечеркивает самосозерцание Чичикова (как и перечеркивает успех всей его затеи), становясь центральным событием первого тома «Мертвых душ». Нарратор в данном случае всеми силами как будто бы старается приуменьшить событийный статус происшествия:

Нельзя сказать наверное, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, — даже сомнительно, чтобы господа такого рода ... способны были к любви; но при всём том здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали.

Помимо сомнения в способности к любви «господ такого рода» событийный характер встречи демонстративно снижается пространственным перечислением предыдущих слушательниц слов героя, «которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах». Однако между этими нарраторскими дискредитациями событийности неустранимо просачивается уникальность потрясения, испытанного Чичиковым: «...она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы». Важно заметить, что корыстные соображения, посетившие Чичикова при первой встрече с блондинкой, на балу так и не актуализировались.

Консекутивность¹⁹ (результативность) данного события двойная. Во-первых, явное предпочтение, оказанное всего лишь одной «интересной блондинке» перед всеми остальными губернскими дамами, восстанавливает их против Чичикова, что и расстраивает почти уже

19 См. Шмид В. Нарратология. С. 18.

было завершённую негоцию.²⁰ Во-вторых, оно свидетельствует о неутраченной все же способности героя к любви, неожиданно пробудившейся и открывающей ему путь к духовному преображению, планировавшемуся автором в последующих томах.

В сатирическом мире первого тома «Мертвых душ» статус событийности определяется не сакральной регламентацией, а суетной человеческой нормативностью, изнаночной по отношению к христианским императивам. Здесь именно живое человеческое чувство бескорыстной очарованности живым ликом мадонны оказывается неожиданной аномалией. Однако свойственная средневековой девиантная модальность нарратива у Гоголя сохраняется. В рамках регламентарно-риторической дискурсной формации событийность — это всегда аномальность: чуда или греха. (Аналогичное видение событийности, хотя и в иных формах презентации наррации, было восстановлено литературной практикой соцреализма).

Стадиально более поздняя дискурсная формация с окказиональной картиной мира подвергает релятивизации любые нормативные «границы семантического поля».²¹ Здесь статус событийности как «новизны» в жизненном потоке происшествий определяется факторами личной инициативы и случайности, что реализуется *авантюрной* модальностью наррации. Моделью такой событийности служит карточная игра, что очевидно, например, в «Герое нашего времени», в частности, в «Фаталисте».

Фатализм основывается на контр-событийной картине мира, присущей дориторической дискурсной формации. Здесь предопределение — уже свершившееся протособытие этиологического характера, а псевдособытия личной жизни — всего лишь неведомый человеку, но неотменимый сценарий его существования. Однако мнимое экспериментальное подтверждение фатализма в финальной новелле романа оборачивается как раз его опровержением.

Предложение невероятного пари — личная инициатива Вулича, как и осуждаемое всеми присутствовавшими офицерами принятие этого пари Печориным. Последующие замечания героя-рассказчика — явственно провокационны («Вы счастливы в игре», хотя Печорину известно, что это не так, и т. д.). Вулич поддается на эту провокацию и вновь демонстрирует личную инициативу, останавливая и провоцируя своим вопросом пьяного казака с уже окровавленной саблей. Событие гибели Вулича (пересказ которого очевидно дублирует схему предыдущего

20 Напомню, что ключевая деструктивная роль здесь принадлежит еще одной носительнице женского начала — Коробочке, посещение и сделка с которой также явились полноценно событийными, поскольку вовсе не входили в планы Чичикова. (См.: Тюна В. И. Сатирический дискурс Гоголя // *Analysieren als Deuten*. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg, 2004).

21 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 282.

вставного рассказа о страсти Вулича к карточной игре) — результат случайного вторжения Печорина в жизнь этого персонажа. Течение человеческой жизни в лермонтовском романе вообще определяется отнюдь не судьбой, а случайными столкновениями с другими жизнями.

В этом «броуновском», аномальном мире случайных взаимопересечений множества актантных траекторий существования адекватная жизненная позиция состоит в том, чтобы, подобно Печорину, «сомневаться во всем». Здесь любое происшествие не «бракуется» по-гегелевски, а легко приобретает статус события. Таково микрособытие с Настей, ожидающейся Печорина «по обыкновению», но которую тот — против обыкновения — в этот раз отстраняет от себя. Вопреки своей фабульной незначительности оно составляет композиционный центр «Фаталиста»²² и готовит — по контрасту — принципиальную значимость завершающего, итогового события всего романа — разговора с Максимом Максимычем.

Консекутивность этого разговора отнюдь не в прояснении идеи предопределения, по сути своей неприемлемой для лермонтовского романа. (Впрочем, Максим Максимыч вводит в игру еще один случайностный фактор: различное качество «азиатского» оружия — огнестрельного и холодного). «Пуантный» эффект финальной беседы состоит в совершенно неожиданном для Печорина обостренном интересе к мнению другого человека. По воле автора в концовке романного текста Печорин открывает в окружающем его мире самобытность другого сознания.

Нарративы с вероятностной картиной мира — стадияльно более позднее явление, соотносимое с концептами и стратегиями синергетики и неориторики (хотя в «Капитанской дочке» соответствующая нарративная стратегия уже обнаруживается). Здесь статус события обретает происшествие, совершающееся в точке *бифуркации*. На языке синергетики «бифуркация» — это точка неравновесного состояния открытой системы и, соответственно, ветвления ее эволюции, при котором «возможен отнюдь не любой путь эволюции [как в окказиональном мире — В. Т.], а лишь определенный спектр этих путей».²³ Составляющие такой спектр траектории событийности определяются в вероятностном мире не произвольностью случая, а наличием двух или нескольких аттракторов (от лат. *attrahere* — притягивать) — виртуальных, предельно возможных упорядоченностей данной открытой системы. Их соотношение принципиально неравновесно — вероятно в различной степени.

Для нарратива бифуркация — это точка ветвления сюжетной истории: такое нестабильное состояние рассказываемого, при котором его изменение неизбежно. Однако происходящее изменение могло бы быть и иным, вследствие чего вся последующая история сложилась бы иначе.

22 Подробнее см.: Тюна В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 41–48.

23 Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. СПб., 2002. С. 37.

Здесь событие оказывается *реализацией динамического потенциала неравновесной ситуации*. В основе событийности этого рода — ответственность выбора альтернативного иным возможностям направления (аттрактора), что позволяет данную нарративную модальность назвать *элективной*, или *аттрактивной*.

Отличие аттрактивной событийности от авантюрной не только в том, что Печорин не признает своей этической ответственности за «происшествие этого вечера» («как будто он без меня не мог найти удобного случая»), а, прежде всего, в том, что без его участия в игре Вулича со смертью никакой новеллистической истории вообще не было бы. Событийность же выбора со стороны объекта авантюры (Грушницкого) в печоринском изложении радикально ослаблена: «борьба совести с самолюбием была непродолжительна»; «самолюбие и слабость характера должны были торжествовать» и т. п. Эгоцентризм произвола и произвольность случая — движущие силы авантюрной событийности в окказиональном мире.

Иначе обстоит дело, например, в событии последней встречи Свидригайлова и сестры Раскольникова — встречи, от которой у будущего самоубийцы остается револьвер. Здесь мы имеем дело отнюдь не с авантюрной случайностью, но с принципиально возможными вариантами ветвления неравновесной ситуации того, как говорит Свидригайлов, «уголка, который всегда всему свету остается неизвестен и который известен только им двоим». Реакция Дуни, можно сказать, окончательно выталкивает героя из жизни, так что оставленный ею револьвер перестает быть случайностью. Однако Дуня, как полагал Свидригайлов, могла бы и принять его предложение; отвергнув же, могла бы и не решиться на выстрел; а выстрелив, могла бы и убить Свидригайлова, который, в свою очередь, неожиданно отпускает ее, хотя мог бы и не отпустить. Любой из нереализовавшихся вариантов продолжил бы романый сюжет, но существенно бы изменил путь его развития.

Зрелая проза Чехова, как представляется, вполне принадлежит позднейшей нарративной практике с аттрактивной модальностью. Здесь мы встречаемся с обилием случайных происшествий, которые не обретают событийного статуса для нарратора, хотя персонажами могут восприниматься событийно. Например, в «Даме с собачкой»: «Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность *показалась* такой таинственной и тоже красивой». Обстоятельства знакомства с Анной Сергеевной «точно переродили его», однако на самом деле никакого преобразования не происходит. Расставшись с героиней, Гуров «как будто только что проснулся» и задумался о том, «что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание». Новое похождение приравнивается к прежним, о бессобытийности которых читатели уже осведомлены.

И все же событие «перерождения» происходит. Гуров полагал, что Анна Сергеевна, как и все прежние его женщины, «покроется в памяти туманом», а между тем «воспоминания разгорались все сильнее». Сюжетная история вступает в фазу бифуркации: бессонная ночь, побег в город С., где «у него вдруг забилося сердце»; со временем выясняется, что «он полюбил как следует, по-настоящему — первый раз в жизни»; наконец, в финале рассказа повествователь сообщает: «Прежде в грустные минуты он успокаивал себя всякими рассуждениями (например, о «высших целях бытия», как это было в Ореанде — В. Т.) ... теперь же ему было не до рассуждений, он чувствовал глубокое сострадание» — к другой человеческой жизни.

Благополучно миновав одну фазу бифуркации, история Гурова и Анны Сергеевны, подводится к следующей точке возможной событийности: «Как освободиться от этих невыносимых пут?» На этом наррация обрывается, ненавязчиво адресуя аналогичный вопрос читателям.

Это обычное свойство чеховских открытых финалов: завершающая функция «свидетеля и судии» (Бахтин), удостоверяющего или не удостоверяющего статус события, передается адресату, которому открываются не однозначные завершения рассказываемых историй, но альтернативные аттракторы их вероятного продолжения. Так, неоднократно дискутировавшаяся проблема подлинности или мнимости ментального события, о котором рассказано в «Студенте», на мой взгляд, всякий раз решается заново самим читателем — своеобразным, по выражению самого Чехова, «присяжным заседателем» литературного дискурса. В этой интерактивности автора и читателя видится одна из коренных особенностей неориторической дискурсной формации.

Можно, впрочем, отметить, что нарративная ситуация рассказа создается отступлением от нормы: «внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие». Однако это еще не событие, но выявление точки бифуркации — динамического потенциала неравновесности. Очевидно, что будущий священник, накануне Пасхи усомнившийся в «правде и красоте, направлявшей человеческую жизнь», оказывается перед неизбежностью выбора: отказаться от веры или укрепиться в ней. В рамках рассказа осуществляется вторая возможность, что и составляет его ментальную событийность, хотя с позиций классической наррации событие здесь не обнаруживается.²⁴

Открытость, неопределенность референтного события в прозе Чехова создает нелинейную, вероятностную событийность самого коммуникативного «события рассказывания». Право и даже рецептивная необходимость удостоверить или не удостоверить событийный статус рассказанного входит здесь в компетенцию адресата.

Ответственность читателя за вероятностную событийность текста составляет риторический этос нарратива с открытым финалом, тогда

24 Ср.: «События здесь не произошло» (Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 292).

как на читателя постриторической формации никакой ответственности не возлагается. Осведомленный о вполне завершённом референтном событии, он получает неограниченную свободу мнения о нём — но не право его мысленного вероятностного завершения. Своего рода полномочным представителем читательской инстанции такого рода в тексте «Фаталиста» выступает Максим Максимыч, который уклоняется от рассуждений о предопределении и выдвигает собственную мотивировку происшествия, основанную на его личном воинском опыте качества восточного оружия (огнестрельного и холодного).

В противовес явленному в данном случае этосу рецептивной свободы нарратив риторической формации питается этосом долженствования и предполагает двоякую возможность: как должной читательской реакции, так и недолжной. Гоголевский повествователь в «Мертвых душах» уделяет этому специальное внимание.

Расхождения между нарративными стратегиями различных дискурсных формаций, естественно, касаются также и позиционирования самих нарраторов. В этом отношении универсальная бахтинская формулировка ключевой фигуры «свидетеля и судии» нуждается в пересмотре.

Дориторическая квазинаррация вообще не являлась прямым свидетельством и не несла в себе «суда», будучи высказыванием репродуктивно-миметическим.

Нарратор риторической формации — всегда «судия», эксплицитно занимающий активную ценностную позицию. Позиция непосредственного свидетельства о герое и прочих актантах (какова она в «Мертвых душах») для него факультативна. Императивный нарратор не обязательно вершит прямой суд над участниками событий, но ему всегда известно, «где верный путь, где — неверный» (Гораций).

В постриторической формации такое соотношение конструктивного и факультативного аспектов меняется на противоположное: мера событийности определяется с позиции толерантного «свидетеля» (Печорин: «рассказал Максиму Максимычу всё ... чему был я свидетель»; ранее майор: «ведь никто из вас не был свидетелем тех странных случаев»). Позиция же «судии» здесь может избираться и присваиваться нарратором, но это явственно отдаляет его от авторской инстанции. Разумеется, любое повествование представляет не «подлинные» факты в их мнимой объективности, а сюжетобразующую их интерпретацию. Однако постриторическая нарративика предпочитает имплицитную ценностную позицию свидетеля.

Наконец, позиция нарратора у Достоевского или, особенно, у Чехова не сводится ни к суду, ни к нейтральному свидетельству. Она состоит в напряженном усилии понимания событийности происходящего — понимании, которое в вероятностном мире никогда не может быть окончательным и исчерпывающим (ср. чеховскую формулу: «Никто не знает настоящей правды»). Подобного рода нарративная позиция может быть прояснена следующей бахтинской максимой: истина «требует множест-

венности сознаний, она принципиально неместима в пределы одного сознания ... и рождается в точке соприкосновения разных сознаний».²⁵

Высказанные соображения позволяют, по-видимому, говорить о том, что развитие нарратологии достигло уже той ступени, на которой теоретические построения универсального характера должны потесниться и дать место типологическим исследованиям исторического характера. В этом отношении целесообразно вести речь о присутствии в истории культуры нескольких стадияльно различных *нарративных формаций*. В частности, отыскание универсальных критериев событийности (чему отдал немалую дань и автор этих строк), отодвигается на второй — фоновый — план перед выявлением закономерной вариативности событийного статуса в разных исторических типах наррации.

25 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135.

Маттиас Фрайзе
Геттингенский университет

Событийность в художественной прозе: типология ее разновидностей и ее отношение к эстетической функции литературы

В нарратологии событийность является, наряду с точкой зрения, центральной категорией в определении повествовательной прозы (ср. Prince 1982, 148; Meister 2002, 1).¹ В настоящей статье я, во-первых, предлагаю типологию разных видов событийности вместо каталога критериев ее реализации, который до сих пор обсуждается нарратологами.² Преимущество такой типологии — в чисто функциональном понимании явления. Типологическое освещение должно прояснить, на каком уровне текста или где в действительности возникает событийность и какая функция следует из этого ее происхождения.

Во-вторых, я попытаюсь понять роль, которую играет событийность по отношению к эстетической функции повествовательного искусства, которая обычно определяется как сюжетосложение. Для такого понимания я комбинирую типологию событийности, представленную в первой части статьи, с моделью нарративных трансформаций, разработанной Вольфом Шмидом (2008b, 153–178).

1. Формы событийности и пути к ее типологизации

Юрий Лотман в своей статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении» различает два основных типа повествовательных текстов — сюжетные тексты, в которых герой пересекает границу и бессюжетные тексты, в которых герой утверждает данный мир. Термином «сюжет» Лотман пользуется более традиционно по сравнению с формалистами, у которых этот термин обозначает художественную кон-

1 Prince: «Narrative [...] presents temporal sequences of states and actions», Meister: «наррация — это оформление событий» (Narration ist Gestalten von Ereignissen), «нарративность — это определенная форма символического представления событий» (Narrativität ist eine spezielle Form der symbolischen Ereignisrepräsentation).

2 Ср. Шмид 2008b, 22–27, и названные им статьи о дискуссии событийности.

струкцию, созданную с помощью приемов. В статье Лотмана этот термин обозначает как раз не художественную конструкцию, а событийное движение текста, которое выражается скорее английским термином «plot», как и переводилось слово «сюжет» в заглавии английского перевода этой статьи: «The origin of plot in the light of typology». Английский литературоведческий термин «plot», в отличие от русского термина «сюжет», имеет событийный характер: он дословно переводится на русский язык как «фабула», «действие», «интрига». Это означает следующее: хотя Лотман пользуется термином «сюжет», он вводит вопрос о событийности повествовательной прозы на уровне фабулы, не учитывая сюжетосложение. Поэтому его якобы сюжетная альтернатива между текстами с границей пересекающими героями и текстами с границей утверждающими героями относится в первую очередь не к литературным текстам, а к действиям, будь они в сфере литературных текстов или в сфере действительности — на уровне фабулы между этими сферами нет различия. В нашем поиске разграничений между уровнями и функциями событийности при помощи типологии указанная неясность в отнесении событийности к литературе или к действительности пока еще не играет роли, но дихотомия Лотмана для наших целей проблематична по другой причине. Она не помогает нам понимать тонкие, но важные различия событийности в конкретных случаях. Например, анализируя «Казаков» Льва Толстого, Лотман относит эту повесть к несюжетным текстам (1968, 10–11, 1970, 287). С этим нельзя полностью согласиться. Хотя Оленин, главный герой повести, действительно не женится на Марьяне и возвращается в свою родную Москву, нельзя сказать, что он возвращается тем же самым, каким он был до приезда в казацкую станицу на Тереке. Он не «пересекает границу», но он *переживает* ее: казацкая станица находится не на границе, она сама является этой границей, пограничным пространством. Такие тонкости оказываются не доступны при анализе с помощью лотмановской модели.

Вольф Шмид в своей книге «Нарратология» (2003, 13–18, 2008b, 22–27) впервые предлагает утончение лотмановской модели событийности. Он выделяет 5 разных критериев большей или меньшей событийности любого происшествия: релевантность, непредсказуемость, консеквентивность, необратимость и неповторяемость. Он отмечает, что во многих повествовательных текстах русской литературы, например в рассказах Чехова, некоторые из этих критериев не выполняются. Хотя каталог критериев Шмида гораздо тоньше, чем альтернатива Лотмана, он, с другой стороны, не является настоящей типологией. Типологией он не является потому, что он представляет собой лишь перечень критериев для определения литературного произведения на шкале большей или меньшей событийности. Без типологического взаиморазделения критериев такое определение, однако, нецелесообразно, потому что оно ведет исследователя или читателя не к конструктивному смыслу произ-

ведения, а только к внешней оценке дееспособности его героя. Если бы список форм событийности Шмида был настоящей типологией, то ее максимализм, который, например, критикует Тюпа (2001, 21), не был бы избыточен. Типологиям нужны максимумы, чтобы в них выделялась специфическая функция определенных аспектов явления. И на самом деле, в наборе критериев событийности у Шмида скрывается типология, которая проявляется из нетипологического набора критериев, когда формы событийности уже понимаются не как *критерии*, а как дополняющие друг друга *функции*.

Но какой вариант функциональной типологии раскрывал бы специфику событийности? Скорее типология признаков, чем классификация явлений, потому что в отличие от классификации явлений типология признаков формируется по принципу распределения, то есть в каждый конкретный тип входят разные признаки. Существенная для любой типологии взаимная дополняемость типов при этом достигается принципом эквивалентности, т. е. разные признаки определенных типов формируют противоположности и аналогии с разными признаками других типов, и поэтому в формирующейся из них типологии каждый тип связан со всеми другими типами по принципу эквивалентности. Ни одно из конкретных явлений событийности не может содержать все признаки, каждому из них не достает решающего пункта. Как раз из этого дефицита следует необходимость и в других типах. В этом — принципиальное отличие такой формы типологии от каталога критериев: каталог требует выполнения как можно больше критериев.

Необходимо отметить, что принцип эквивалентности и дополняемости связывает нужную нам типологию форм событийности с общей типологией культуры, у которой должна быть та же самая особенность — и она должна формироваться как типология признаков, т. е. и в типологии культуры ни одно конкретное явление не содержит все ее признаки, каждому из типов не достает какого-либо критерия. Иначе культуре не доставало бы исторического движения. Культура была бы статична, никакого культурного осознания перемен не наблюдалось бы. Только благодаря комплементарным недостаткам разных реализаций культуры типы культур преобразуются один в другой в процессе исторического движения.³

Критерии из каталога событийности Шмида можно подвергать указанному выше принципу дополняемости, так как они — комплементарные.⁴ Поэтому их можно превратить в настоящую типологию событийности. Необходимо только показать собственно комплементарность

3 Принцип дополняемости в типологии культуры — большая и пока мало разработанная тема. Ср., однако, К. Фрейзе 2008, 75–91 и В. Тюпа 2009, 8–46.

4 Один критерий, однако, не подчиняется принципу дополняемости. Без критерия релевантности, как с полным правом утверждает Шмид, вообще нет никакой событийности: «Тривиальные изменения события не образуют» (2008b, 25).

этих критериев и эквивалентность, в которой они между собой находятся, т. е. надо продемонстрировать, как возникают между ними противоположности и аналогии. В результате получается типология, которая охватывает целое поле событийных явлений.

Оппозиция сюжетных и несюжетных текстов, выработанная Лотманом, уже является типологией, но только ее самым простым вариантом, так как она построена лишь на принципе отрицания одного члена: пересекающий — непересекающий границу. Поэтому ее объяснительная сила невелика, и масса событийных явлений, как, например, гроза, ледоход, встреча или любовь, остается за ее пределами. Более утонченную типологию событийности не добывается, однако, из собирания как можно больше разных конкретных возможностей.⁵ Свойственная типологиям внутренняя дополнительность всех элементов получается только тогда, когда типы разрабатываются из самого корня поля явления. Только тогда типологизация убедительна. Типологизирующий взгляд на мир требует строгое взаимоопределение разных категориальных уровней.

Категориальным корнем для событийности является время; точнее — созерцание времени, т. е. наблюдение соотношения двух разных точек на временной оси. Как созерцается время, впервые описал Эдмунд Гуссерль сто лет тому назад в своих геттинггенских лекциях о внутреннем осознании времени (опубликовались в: Husserl 1928), в которых он утверждает: для того, чтобы созерцать время, нужно переживание разности между двумя одновременными актами сознания, направленными на две разные временные точки. Воспринимать время абсолютно, без сопоставления двух разных точек на временной оси — невозможно.

По Канту, переживание времени — исключительное дело внутреннего восприятия, а переживание пространства — исключительное дело внешнего восприятия. Поэтому время и пространство на уровне восприятия принципиально несовместимы.⁶ Отсюда — знаменитые парадоксы времени. Можно с полным правом сказать: «все время что-то совершается» или «никогда ничего не совершается» (*nihil novi*), можно сказать: «все обратимо», но можно и утверждать «ничто не обратимо». Разрешаются эти противоречия следующим образом. «Все время что-то совершается» — это пассивный взгляд на время; ведь постоянно с нами что-то случается, события как бы обрушиваются на нас потоком. «Ничего

5 Разделением лотмановской альтернативы на варианты, как например, на пересечение границы пространственно по замыслу, пересечение ее пространственно случайно, пересечение только в воображении и т. п., все-таки не вводится более утонченная типология, потому что такие варианты, в отличие от главной альтернативы Лотмана, уже не построены по принципу разделения целого поля явлений событийности введением логичных операторов.

6 Кант 1781, трансцендентальная эстетика, § 2: «Вне нас мы не можем созерцать время, точно так же как не можем созерцать пространство внутри нас».

не совершается» — это взгляд на мир с точки зрения нашей собственной способности активно действовать, ведь поступков самих по себе, без человеческой деятельности, в мире нет. «Все обратимо» — это внешняя точка зрения на время: время видится как пространство, в котором можно менять направление. «Ничто не обратимо» или нельзя войти в одну реку дважды — это внутренний, непосредственный взгляд на время, так как время как внутренняя форма восприятия⁷ знает только одно направление.

Из описания взаимоисключающих характеристик времени следует, что по своим основным качествам время не существует без точки зрения на него, и основным вопросом по отношению к времени тогда должен быть следующий: *как*, то есть *чем* воспринимаются точки на временной оси. Из разгадки парадоксов времени следует, во-вторых, что в восприятии времени существуют две различные альтернативы: с одной стороны, альтернатива внутреннего (непосредственного) и внешнего (с помощью пространства) восприятия времени, и с другой стороны, альтернатива активного и пассивного отношения к воспринимаемому времени. Последняя альтернатива разделяет происшествие и событие: происшествие, как, например, стихийное бедствие, совершается надо мной, у меня нет активной роли в нем, я не могу влиять на него. Событие, наоборот, включает в себя собственное действие носителя точки зрения на время — т. е. не только общее человеческое действие, а *собственное* действие. Можно сказать: кто не действует, тот остается объектом происшествий, он никогда не воспринимает события.

Первая же названная альтернатива отделяет взгляд на время изнутри, когда время воспринимается как душевное движение, от взгляда на него извне, когда время наблюдается с помощью физического движения. Из этих двух альтернатив формируются четыре коренных типа событийности — внешнее происшествие, внешнее событие, внутреннее происшествие и внутреннее событие. Ниже разъясняются эти четыре типа.

1. Если мы охватываем событийность с точки зрения «внешнего происшествия», она представляет собой совокупность безотносительных друг к другу точек на временной оси. Из множества подобных точек не формируется связанная линия, потому что без внутреннего чувства (в смысле Канта) и без собственной деятельности нет никакой основы для связывания этих точек, остается, как для коренного эмпиризма (Д. Юм), только статистика. Таким образом, временная ось воспринимается как множество точек, то есть, как статистическая совокупность. Этот тип представляет разницу между точками как разрыв, и он мотивирует его как случай, например, как мутацию. Мир для него случайностный, и поэто-

7 Кант 1781, трансцендентальная эстетика, §6b: «Время есть не что иное, как форма внутреннего чувства, т. е. созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния».

му «внешнее происшествие» целиком выполняет событийный критерий непредсказуемости. Но у каждого типа, как уже было сказано, есть свой недостаток, основанный на принципе дополняемости, и событийный дефицит типа «внешнее происшествие» — это его недостаточная консекутивность. У статистического различия нет никакой консекутивности, эти две точки различные — и больше нечего о них сказать. В литературе этот тип событийности реализуется прежде всего в абсурдной драме. Появление носорогов на улицах Парижа — максимально непредсказуемо, но в мире Ионеско оно совсем не консекутивно, из него ничего не следует. Носороги на улице, ну и что? Их появление в Париже никого не удивляет. С психологической точки зрения, такое восприятие времени можно назвать шизоидальным. Другой пример — приключенческие романы. Сюжеты приключенческих романов часто функционируют по принципу внешнего происшествия.

2. Как «внешнее событие», событийность времени, в свою очередь, представляет разные точки на временной оси как элементы одной линии. На этой линии каждая точка отрицает предыдущие ей точки. Время осознается как объект нашей деятельности, и поэтому оно воспринимается как бесконечный прогресс. С психологической точки зрения, восприятие времени по типу «внешнее событие» является навязчивым. Навязчивый человек требует последовательности, он отрицает случай и вообще возможность чистого происшествия. Мотивацией этой внешней событийности поэтому является каузальная последовательность, и мир предстает в свете неизбежности. Критерием событийности, который максимально выполняется этим типом, является консекутивность. На каузальной линии каждая точка является последствием предыдущей, каждая точка на линии необходима, без хотя бы одной точки линия уже не формируется. Если, как в концепции Вольфа Шмида, от всех литературных проявлений событийности требуется консекутивность, тогда это способствует подчинению и иных критериев типу «внешнего события». Это проявляется, например, в обсуждении Шмидом проблемы «прозрения» героя. Прозрение, которое является внутренним событием, у Шмида рассматривается так, как если бы оно было внешним событием, потому что он требует от него консекутивности, которой у прозрения как внутреннего события по существу своему не может быть.⁸ Каким образом прозрение героя, рассмотренное в освещении типа событийности «внутреннего события», может показаться более убедительным, я попытаюсь продемонстрировать ниже.

Взгляд на время как на внешнее событие характерен прежде всего для литературы реализма. По этому принципу функционирует сюжет мелодрамы. С железной последовательностью становятся падшими

8 Например, чудесные обращения или конверсии, как Шмид их называет, в «Братьях Карамазовых», ср. Шмид 1996.

женщинами барышнями из провинции, попавшие в столицу. В этой последовательности открывается также и дефицит, характерный для событийности данного типа — в нем нет непредсказуемости. Можно возразить, что, например, в романах Достоевского все-таки очень много непредсказуемого, но уже Бахтин (1963, 135–136) указал на сюжетный шаблон приключенческого романа у Достоевского. Таким образом, с помощью этого шаблона Достоевскому удалось скомбинировать событийность двух типов — «внешнее происшествие» и «внешнее событие».

Пародией на тип внешнего события, созданной с точки зрения модели внешнего происшествия, является рассказ немецкого писателя Генриха Бёлля под названием «Случится что-то» (*Es wird etwas geschehen*). В этом рассказе директор одной фирмы, преисполненный чувства максимальной деятельности, каждое утро приветствует всех служащих словами «что-то должно случиться», и каждый работник должен ему отвечать: «Случится что-то». Рассказчик, новый служащий фирмы, вначале гиперболически симулирует максимальную деятельность, но в один прекрасный день он отказывается дать ожидаемый ответ, и впоследствии директор умирает от сердечного приступа (это является типичной смертью навязчивого человека), и все служащие кричат: «Что-то случилось!»

Таким образом, путем патологизации в рассказе Бёлля высмеивается ожидание внешней событийности и вместе с тем разоблачается скрытый страх человека навязчивого типа (он же является прототипом любителя внешней событийности) перед той формой событийности, которая полностью лежит за пределами его представления о событии, то есть перед непредсказуемостью.

3. В категории «внутреннее происшествие» всякое изменение не только интерпретируется как внутренний процесс, но и как процесс, лишенный участия собственной деятельности. При таком условии, всякое изменение воспринимается как цикл. Соответствующее созерцание времени представляет разные точки на временной оси как элементы некоего совершенного круга, и. Пассивно самонаблюдающий человек, человек созерцательный, вообще понимает действительность как вечный круг повторений, как бесконечный цикл смертей и воскресений, как, например, в буддизме. С психологической точки зрения, восприятие времени в этом типе можно назвать депрессивным. Можно легко определить дефицит событийности этого типа: в нем нет никакой неповторяемости. У него, однако, есть и сильная сторона событийности — она в его максимальной необратимости — ход круга истории, колесо времени, как даже говорится в пословице, необратим, как и ход солнца, который является праобразом всей цикличности. Прогресс может превращаться в регресс, и из двух изолированных точек вообще не формируется определенное временное направление — только цикл по-настоящему необратим. Циклические изменения в природе, как правило, служат

мотивацией этого типа событийности. В рассказе Чехова «На реке» говорится о ломке льда как об особенном событии, которое повторяется каждый год.⁹ В этих словах не описывается дефицит событийности, а подчеркивается специфическая для типа «внутреннее происшествие» событийность. Событие-происшествие ломки льда, помимо видимой «внешности» такого явления, в этом рассказе характеризуется как внутреннее, потому что здесь ледоход становится событием как раз благодаря его переживанию. По аналогичному принципу построено в том же рассказе описание плавания по реке. С одной стороны, нельзя выдумать более подходящий образ консекутивности, чем плавание вниз по реке: в рассказе очевидна ассоциация плывущих льдин с умирающими людьми. Все-таки плавание описывается здесь персональным повествованием, которое, с точки зрения плывущих на плоту людей, выглядит как круговое движение.¹⁰ Плывущим кажется, что они все снова приближаются к той же самой церкви.¹¹ На символическом уровне в этом рассказе Чехова смерть, как внутреннее происшествие, хотя путь к ней необратим, понимается как вечно повторяющаяся.

И событие в одноименном рассказе Чехова, благодаря описанию переживания детей, представленному персональным повествованием, является классическим примером события типа «внутреннее происшествие». Факт, что собака съела котят, крайне необратимый, но Неро со своим огромным аппетитом напоминает мифического дракона, который ежегодно требует новых жертв.¹²

Интересным примером превращения сюжета типа «внешнее событие» в тип «внутреннее происшествие» является рассказ Ивана Бунина «Легкое дыхание». Как показал Лев Выготский (1968, 193–206), фабула этого рассказа — сплошная мелодрама. Поэтому, с точки зрения фабулы, рассказ принадлежал бы к типу внешнего события, если бы не произошла радикальная перестановка фрагментов действия. Из-за этого перестраивания элементов фабулы в сложный сюжет бунинский рассказ меняет тип событийности. Место консекутивной фабулы заменяет повторяющийся ритуал: многократное хождение классной дамы на кладбище. Смертельный выстрел на красавицу заглушается не только шумом толпы на платформе, но и, как известно, сложностью сюжета. Главное, однако, что события в рассказе как бы трансформируются в

9 Ср. Подробный анализ этого рассказа в моей книге о рассказах Чехова (Freise 1997, 36–44).

10 «Плывем, плывем, и все на одном месте вертимся» (т. 5, 81).

11 «И — что за чудеса? — они несутся к той же церкви, которую только что оставили позади...» (т. 5, 79).

12 О мнимом дефиците релевантности в этом рассказе см. ниже.

мечты классной дамы,¹³ в ее переживание. Мечтами, снами или ненормальным психическим состоянием в большинстве случаев реалистически мотивируется перестановка сюжета в нарративах типа ‚внутреннее происшествие‘. Эстетическая мотивировка перестановки, однако, лежит в превращении внешней безвкусицы в легкое дыхание, то есть в искусство, понятое как крайность внутренней цикличности, как противовес для невыносимой внешней событийности, которую Выготский называет «житейской мутью» (1968, 198). С точки зрения Бунина и его эпохи, задача литературы состоит не в прибавлении к этим мучительным событиям еще фиктивной событийности, а скорее в осмыслении, способствующем сносности мучительной событийности мира. Понимая прием Бунина психологически, можно сказать, что он является регрессивным по отношению к требованиям мира — сюжет как бы уходит во внутренний мир переживаний и мечты. Психологическая интерпретация, однако, не имплицитно умаления этого приема. Скорее, эстетизм «Легкого дыхания» указывает на культурную функцию литературных форм в определенных эпохах. Эстету депрессивного типа культуры без таких форм жить не хочется, как выражается образцово депрессивный литературный герой Степан Трофимович в «Бесах» Достоевского.

В культурологии точка зрения внутреннего происшествия часто называется мифологическим сознанием, но такое определение является недостаточным, так как мифологическим можно назвать и сознание внешнего происшествия, как, например, в воображении произвола языческих богов.

4. Четвертый и последний тип событийности — ‚внутреннее событие‘. Этот самый сложный тип воспринимает разные точки на временной оси как разные элементы одной спирали. Время, таким образом, воспринимается как движение по спирали вовнутрь или изнутри наружу. Событие в этом случае состоит в том, что мышление, переживание, вообще внутренний образ жизни кружится всякий раз на новых орбитах. Восприятие времени такого типа невозможно без вчувствования в душевный мир человека, так как без этого вчувствования движению не достает вращающегося элемента, который является приметой внутренней жизни. Спираль без такого вчувствования сразу превратилась бы в линию. Именно в такой потере вчувствованной внутренней перспективы скрывается проблематика термина ‚прозрение‘. Извне видна только линия, но проблема в том, что внутренняя жизнь человека вообще не вписывается в рамки консеквативной событийности типа внешнего события. Поэтому внутреннее событие извне всегда показывается неубедительным «прозрением» человека (и литературного героя). Прямое по-

13 И, как полагает Выготский, в мечты самого автора: «Бунин [...] ясно говорит о том, что это идущее от его рассказа впечатление легкого дыхания есть выдумка, заменяющая ему [т. е. Бунину!, М. Ф.] действительную жизнь» (1968, 200).

знание, резкий сдвиг в жизни человека является иллюзией философии рационализма. Человек к нему не способен, но это с другой стороны не значит, что он не в состоянии осознать что-то, развиваться в чем-то. Дело в том, что внутреннюю событийность осознания или развития нельзя понять без ее кругового движения. Человеческий 'прогресс' — не линейный. Неубедительность прозрений героев у Толстого и Достоевского — проблема неадекватного взгляда читателя на героя только 'извне'.

Показательным литературным примером внутреннего события является повесть «Казачья» Льва Толстого. Для Лотмана, на которого я уже ссылался, ее сюжет не является границепересекающим — Оленин вернется в Москву. Но он вернется не таким, каким он оттуда уехал. Осознанием другой формы жизни, другой культуры, осознанием невозможности перехода на другую сторону отмечен процесс созревания героя как личности — Оленин созрел. Оленин созрел именно потому, что он находился в 'контактной зоне', где была возможна встреча без необходимости резкого пересечения границы. Пересекая границу по внешнему способу событийности, герой как раз не мог бы переживать внутреннее событие, он бы или убил черкесов, или бы 'пользовался' экзотичными женщинами, как офицер Белецкий, для которого чужие женщины являются своего рода колониальным гаремом. Пример изложения повести Льва Толстого Лотманом показывает, что внутренние события ошибочно толкуются в двух разных формах: можно неправильно объяснить их или с точки зрения внешней событийности, как линию, или, с точки зрения внутреннего происхождения, как совершенный круг. И то и другое на самом деле не относится к событийности типа 'внутреннее событие'.

Созревание и является стандартной мотивацией внутреннего события. Его основной жанр — роман о становлении личности героя (*Entwicklungsroman*). Особенно виртуозно внутреннее событие передается в наррации от первого лица. И диегетический нарратор романа Достоевского «Подросток», и рассказчик его новеллы «Кроткая» созревают в процессе рассказывания. Кроме Достоевского, я не знаю ни одного автора, который умеет связывать все четыре типа событийности: внешнее происшествие (приключенческий роман), внешнее событие (собственно реализм Достоевского), внутреннее происшествие у пассивных героев как у Степана Трофимовича в «Бесах» или у Мышкина в «Идиоте», и внутреннее событие (роман о становлении личности героя).

С психологической точки зрения, восприятие времени в этом типе событийности можно назвать эдипальным, так как первое созревание в жизни человека происходит в архетипичном конфликте с авторитетом отца. Удачное разрешение этого конфликта называется социализацией, и как раз социализация описывается психологами как движение по всё большему кругу — первая социализация, вторая социализация и так далее. Результат социализации иногда неверно понимают как приспособление к социальным правилам. На самом деле ее суть лежит в понимании, в способности к диалогу. В ней нет победителя или побежденного,

и поэтому ее результат не так очевиден, как результат внешнего события, хотя он не менее релевантный, чем последнее. Внутреннее событие показывает в критерии неповторяемости максимальную событийность, потому что одно и то же созревание не повторяется: если я что-то осознал, я уже нахожусь на новой орбите понимания. Несмотря на свою неповторяемость, внутреннее событие все-таки обратимо. Спираль на определенной точке может менять направление, тогда она уже движется не к внешней, а к внутренней орбите. Психологически этот поворот мы называем регрессией. Дефицит необратимости является особенностью событийности типа внутреннего события.

Такова типология четырех различных типов событийности, и больше их не может быть, потому что они расположены по принципу дополняемости и покрывают целое поле явления. По дефицитам и максимализмам разных критериев событийности они формируют пары: максимализм внешнего происшествия (непредсказуемость) одновременно дефицит внешнего события и наоборот: максимализм внешнего события — консекутивность — является дефицитом внешнего происшествия. Максимализм внутреннего происшествия — необратимость — является дефицитом внутреннего события, а максимализм внутреннего события — неповторяемость — одновременно и дефицит внутреннего происшествия. В диахроническом понимании, т. е. понимая типы как временные социо-культурные идеалы, реализация одного типа стимулирует требование противоположного типа, то есть чувствуется дефицит реализованного типа событийности, и культура реагирует введением дополнительного типа, и это снова порождает дефицит на другом месте — вот принцип дополняемости.

2. Событийность и эстетическое формирование смысла

Перейдем к другому вопросу — какую роль играет событийность по отношению к эстетической функции повествовательного искусства? С этим вопросом связан целый ряд других. Какое отношение имеет сюжетосложение к событийности? И какую смысловую функцию имеет, наоборот, событийность, встречающаяся в литературе? Ограничивается ли она, как следует из понимания ее Лотманом и Шмидом, участием в производстве фабулы? Является ли она 'прозаическим' эквивалентом такой функции, которая определяет сферу поэзии, то есть, эквивалентом на территории прозы того, что Роман Jakobson называет поэтической функцией?¹⁴

14 Теоретики формальной школы (ср. Тынянов 1921–22, 55), и вслед за ними Хансен-Леве (2001, 310) и Шмид (2008a) разделяют мир художественной литературы на полшария поэзии и прозы, словесного и нарративного искусства. Но они не говорят о событийности как аналоге «поэтической функции» (по Jakobsonу) в прозе. Нельзя, однако, смешивать поэтическую функцию языка с эстетической функцией литературы. Ес-

В формализме, на почве которого формировалась современная нарратология (ср. Шмид 2008, 9),¹⁵ 'литературность' прозы определяется сюжетосложением, то есть нанизыванием фабулы на нарративную нитку и ее пермутацией вопреки 'натуральному' упорядочению.¹⁶ События, если они вообще упоминаются формалистами, являются для них лишь элементами фабулы как сырой, исходный материал сюжетосложения.

Во второй части нашей статьи поэтому и возникает вопрос: связана ли литературная событийность с фабулой художественного текста или с его сюжетом, и если она связана с фабулой — значит ли это, что она является внеэстетической категорией? Если она действительно внеэстетическая категория, какая у нее функция в художественных текстах? Является ли она тогда, с точки зрения эстетической функции, лишь ненужным элементом, может быть, даже помехой? Но если, напротив, событийность — результат сюжетосложения, как можно было бы тогда понимать события в действительности? Зависела бы тогда их событийность также от какого-то сюжетосложения?

Очевидно, во всех литературах встречается множество литературных текстов, которые преимущественно направлены на создание фиктивных событий, целые жанры, как, например, криминальный роман основываются на событиях, не говоря уже о любопытстве, которое стояло у колыбели повествовательного жанра «новелла», или о литературных загадках, которые требуют от читателя реконструкции фиктивной действительности. 'Событизация' времени, конечно, также является своего рода осмыслением. Культура постоянно занимается осмыслением времени, придавая каким-то явлениям статус события. Но смысл литературного текста не исчерпывается новизной слухов или тренировкой мозга путем загадок. И если чисто временная связь в тексте, которую уже предоставляет фабула, была бы главной задачей наррации, тогда сюжетосложение для нее оказалось бы ненужным.

Здесь беру на себя смелость утверждать, что многие подходы к художественной литературе до сих пор предполагают фабулу и небрежно относятся к сюжетосложению. Как только произведение искусства ставится в отношение к действительности, как, например, термином «фикционализация»¹⁷ — не говоря уже о терминах «отражение» или «изо-

ли бы принцип эквивалентности был единственным смыслообразующим приемом, тогда для событийности, сюжетосложения и диалогичности не осталась бы никакой смыслообразующей функции.

15 «Категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием [...] представителей русского формализма [...]».

16 Ср. термины Шкловского «ступенчатости» и «перестановки» в изложении формализма Хансен-Леве (2001, 234–240).

17 Ссылаясь на Поля Рикёра, Шмид в «Нарратологии» подчеркивает, что фикционализацию, мимесис, нельзя понимать как отражение, дублирование действительности, потому что она по сути своей — конструкция (2008b, 29–30). Но даже если понимать аристотельскую «мимесис» не как отражение, а как вымысел, все-таки можно понять

бражение» —, тогда сразу же измерение сюжетосложения оказывается ненужным, так как при этом функцию художественной конструкции сразу же берет на себя действительность, и смысл тогда уже не продукт произведения, а „дар“ ему от самой этой действительности.

А что делать тогда с событийностью? Если она связана только с действительностью, т. е. с фикционализацией, тогда она, с точки зрения эстетической функции прозаического текста, — не функциональна. Это не вопрос какого-то эстетизма. Как часть действительности событийность ничего не вкладывала бы в смысл произведения, потому что смысл в тексте не образуется без помощи эстетической функции.

Выяснение функциональности событийности предполагает уточнение типологического представления о повествовательном искусстве и его отношении к другим типам литературного искусства. Двойная типология, на этот раз двойная типология поэзии и прозы Якобсона (и вслед за ним и Хансена-Лёве), опять недостаточно остро разделяет поле явления. В работах Хансена-Лёве, как и в юбилейном сборнике, посвященном ему (Шмид/Грюбель 2008), можно найти разные попытки дополнения двойной типологии словесного и повествовательного искусства еще третьим типом. В качестве такого третьего типа Хансен-Лёве (1983) приводит, например, изобразительное искусство, но это ведет к адаптации к литературе совсем другого вида искусства, в котором существует своя собственная типология. Другой пример — перформативное, т. е. театральное искусство; Райнер Грюбель (2008) с полным основанием старается интегрировать его в типологию основных приемов, но и ему не удалось решить данную задачу, так как дело типологии не в дополнении, а в разделении. Для соответствующего разделения литературного искусства я прибегаю к шмидовской модели нарративных трансформаций — происшествие, история, наррация и презентация наррации формируют их четыре уровня (Шмид 2008b, 153–178). От происшествий в историю текст трансформируется приемом отбора, от истории в наррацию — приемом композиции, то есть линеаризации и перестановки, и от наррации в презентацию — приемом вербализации. В этой модели Шмида, как в его каталоге критериев событийности, скрывается настоящая типология, хотя Шмид в последних версиях своей модели невольно уменьшил ее „типологизирующие“ возможности. Дело в том, что он в своей более ранней модели (Шмид 1982) выделял нарративным приемам линеаризации и перестановки разные уровни. В „Нарратологии“, однако, он соединяет их на уровне „композиции“.¹⁸ Для применения модели нарративных трансформаций к типологии

ее результат как «будто-бы-действительность» (в терминологии Джона Серла) и, в последствии, как вторичное явление по отношению к действительности. Есть маленькое, но ключевое отличие между конструкцией по образцу и конструкцией по собственным законам.

18 Ср. график у Шмида (2008b, 156).

смыслообразующих приемов рекомендуется убрать это соединение. Во-первых, композиция не смыслообразующее, а формальное явление, как показал Бахтин, отличая ее от собственно смыслообразующей «архитектоники».¹⁹ Во-вторых, «Нарратология» Шмида сама вселяет неуверенность, потому что в ней все еще говорится о четырех уровнях, хотя потерялся самостоятельный уровень перестановки. Откуда тогда взялись все еще четыре уровня? Дело в том, что шмидовский уровень «происшествий», если мы характеризуем его со Шмидом как «аморфная совокупность» (Шмид 2008b, 153), смысловым уровнем не может быть, потому что у аморфной совокупности нет смысла. Поэтому на самом деле происшествия — уже осмысленный продукт отбора, история — это уже осмысленный продукт временной линеаризации, наррация — это осмысленный продукт перестановки, или, точнее, нарративного составления, а презентация — это осмысленный продукт вербализации. С помощью такого ‚восстановления‘ модели нарративных уровней можно превратить ее в типологию смыслообразующих приемов.

1. Принцип эквивалентности отлично подходит для типологического определения словесного искусства в узком смысле, то есть для определения поэзии. Эквивалентность является осмыслением событийной категории внешнего происшествия. Такова специфика поэзии — она связывает совершенно разные точки путем вневременной ассоциации, она мифически отождествляет их, превращает их друг в друга. Когда случайная мутация внешнего происшествия осмысливается эквивалентностью, тогда она становится метаморфозой. Случайностные элементы в рассказах Чехова эквивалентностью превращаются в корни осмысления мира.²⁰ В модели нарративных уровней совсем вневременная смысловая связь эквивалентностей реализуется на уровне происшествий, эквивалентность, как ‚внешний парадигматический‘ принцип сопоставления элементов, является эстетической мотивировкой отбора.

2. У продукта осмысления смены внешних событий, то есть у продукта временной линеаризации, нет еще своего собственного названия в типологии смыслообразующих приемов и нет подходящего к нему жанра. Я предлагаю для него по аналогии словообразования название «секвентность» (эквиваленция — эквивалентность, секвенция — секвентность). Задачу секвенции — настоящей смысловой связи во времени с целью консеквутивности — с первого взгляда выполняет жанр художественной прозы, но осмысление упорядоченного времени собственно не задача прозы. Оно реализуется уже в жанре историографии, или, с точки зрения личного восприятия времени, в жанре воспоминания или биографии. С полным правом античность отличала задачу музы Клио от задачи Каллиоппе. Европейцы потом забыли, что историография также явля-

19 Cp. Freise 1993, 143–145 (Архитектоника произведения искусства).

20 Cp. дискуссию чудаковского термина ‚случайностность‘ в Freise 1997, 238–242.

ется смыслообразующей деятельностью, и бесцеремонно соединили задачи этих двух муз. В различии фабулы (*histoire*) и сюжета (*récit*) еще скрывается отзвук жанровой дифференциации историографии и прозы. Современная теория историографии (*New Historicism*) старается реабилитировать смыслообразующую деятельность историографии.²¹

Упорядочение внешних событий реализует 'внешний синтагматический' принцип сопоставления элементов, следовательно, секвентность является эстетической мотивировкой уровня линеаризации. Из переживания отдельных воспоминаний — *memoire involontaire* — появляется биографическое время — *memoire volontaire*. Из непонятного взрыва взаимоубийства народов возникает исторический смысл войны.

3. Чем же отличается художественная проза в собственном смысле слова от искусства историографии и биографии? Каков прием, исключительно ей присущий? Как осмысливается прием перестановки из схемы нарративных уровней? В шмидовской «Нарратологии», как я уже сказал, он лишается самостоятельной роли в формировании сюжета, но он как раз укореняется в смыслообразующем типе интерференции, то есть в собственной эстетической функции прозы. Перестановка связана с внутренним происшествием, так как она — следствие другой, внутренней логики времени, а именно — следствие сопоставления элементов во внутреннем созерцании (время как форма внутреннего созерцания). Связь, из которой формируется сюжет, — не пунктуальна, как эквивалентность, она не линейна, как секвентность, она движется во внутренних кругах мышления рассказчика и героев. Так как в изображении внутреннего потока мышления больше всего смешиваются внешняя и внутренняя перспективы, оно связано и с приемами интерференции голосов рассказчика и героя в понимании Михаила Бахтина. Крайности персонального повествования, как, например «поток сознания», наиболее реализуют принцип сопоставления элементов 'внутренней парадигмы'. Интерферентность является эстетической мотивировкой уровня перестановки или нарративного сопоставления.

Нашелся ли благодаря нарративному принципу 'внутренней парадигмы' тот уровень «сюжетосложения», который мы искали как дополнение фабулы и «прозаический» эквивалент поэтической функции? В понимании формалистов сюжетосложение в принципе не мотивировано точкой зрения рассказчика или героя, оно — 'авторский' прием, отождествленный с принципом «монтажа». Монтаж, однако, осмысливается ассоциативным принципом, как показал Эйзенштейн (1938) в своей теории «ассоциативного монтажа». А не основывается ли ассо-

21 Польский поэт Адам Загаевски в своих очерках (1998, 26) указывает на возвращение историографии в современную художественную литературу и приводит множество примеров из русской, польской, французской и английской литератур (Э. Муир, Ч. Милош, И. Бродский, Х. Батлер, Н. Киарамонти, И. Чапски, А. Камю, З. Херберт и другие).

циативное сопоставление элементов в принципе эквивалентности, то есть в поэзии? Очевидные сложности в терминологии здесь преодолеваются только строгим функциональным разделением одноименных, но все-таки различных форм монтажа. С точки зрения функционализма, термин монтажа можно отнести к разным осмысляющим функциям литературных приемов.

Функция вневременного «монтажа аттракционов» (Эйзенштейн 1923, 70–72), действительно, — в сопоставлении по принципу эквивалентности. Концепция «фабульного монтажа», однако, относится к принципу линеаризации, т. е. внешней синтагмы. Последнее наблюдается преимущественно в классическом фабульном фильме — монтаж в нем чаще всего имеет функцию эллипсиса. «Стилевой монтаж» зато относится к интерферентности (т. е. к третьему нарративному уровню), которая формируется сюжетным сопоставлением и перестановкой, то есть — внутренней парадигматизацией. Скорее всего этот тип монтажа соответствует тому, что в формализме называется сюжетосложением.²²

4. Нарративная уровень вербализации осмысляется четвертой событийной категорией внутренней синтагматизации, с помощью которой формируются внутренние события. Она характеризуется, как изложено в первой главе, спиральным движением социализации. Свою особенную, спиральную временность смысл внутренних событий может получить только через смену реплик или жестов. Диалог — единственный способ социализации, то есть движения по спирали внутреннего события, потому что человек как социальное явление не может существовать без другого человека, а другой человек доступен ему только через диалог. Участники диалога являются зеркалами друг для друга, через которые каждый из них достигает самопознания — не прямого, внешнесобытийного, разумеется, но спирального, внутреннесобытийного самопознания. На очередном витке спирали диалога мы встречаем друг друга теми же самыми, и одновременно уже не такими.

Жест и вербализация соединяются в жанре драмы и театрального искусства. Перформативность этого жанра осмысленна не сама по себе, она осмысляется встречей разных внутренних миров, которые открываются друг для друга через их вербализацию. Внутреннее движение по спирали формирует для человека метапозицию по отношению к собственной личности, а не прозрение как ломку его старого быта, поворота собственного образа жизни. Поэтому трагический герой должен умирать, осознавая свою вину, а герой комедии все-таки оправдан. Внутренняя синтагматизация превращает литературного типа со своими повторяющимися жестами, со своим стереотипным поведением

22 Ср. разграничение «стилевого», т. е. сюжетного монтажа от фабульного монтажа у Тынянова (1927, 73). Общее понимание сюжетосложения будет рассматриваться в третьей главе этой статьи.

в героя, которому через диалог по-бахтински доступны все точки зрения на свою личность. Хотя Бахтин исключил драматический диалог из своего понимания диалогичности, я все-таки предлагаю назвать осмысленные внутренних событий диалогичностью. Она реализует ‚внутренний синтагматический‘ принцип сопоставления элементов.

Итак, эквивалентность — смысловая сторона выбора, реализующая *внешний парадигматический* принцип сопоставления элементов, секвентность — смысловая сторона линейаризации, реализующая *внешний синтагматический* принцип сопоставления элементов, интерферентность — смысловая сторона перестановки, реализующая *внутренний парадигматический* принцип сопоставления элементов, и диалогичность — смысловая сторона вербализации, реализующая *внутренний синтагматический* принцип сопоставления элементов. Этими осмыслениями нарративные трансформации модели Шмида связываются с эстетической функцией. Осмысленные таким образом, они вместе формируют идеальную типологию смыслообразующих литературных приемов.

Типология смыслообразующих приемов в литературе, по-видимому, соответствует основным литературным жанрам (поэзия, историография, проза, драматургия), но надо сказать, что типы приемов — универсальные, они встречаются во всех жанрах. Бывают драмы без диалогичности, но зато насыщенные эквивалентностью (большинство драматургии 20-ого века), бывает и шизоидальная (случайностная) историография, которой известны только происшествия, а не события. Шмидовская модель четырех нарративных уровней *одного* произведения оказывается на фоне типологии смыслообразующих приемов идеальной конструкцией синкретического сверх-жанра, где одновременно работают все виды смыслообразования. Вдохновителем такой конструкции, очевидно, является орнаментальная проза 20-ого века.

3. Событийность и сюжетосложение

Сейчас рассмотрим вопрос о соотношении событийности и сюжетосложения. Связаны ли эти два аспекта литературного текста между собой или противоречат друг другу? С одной стороны, сюжетосложением мы называли третий уровень осмысляющей функции приемов, т. е. производство интерферентности, в отличие от секвентности (конструкции фабулы), эквивалентности и диалогичности. С другой стороны, под термином сюжетосложения объединяется все эстетическое смыслообразование, в отличие от несмысловых, тематически-отражающих функций литературы в ее производстве и при ее чтении. Но последнее понимание — результат проблематичного обобщения этого термина, при котором даже появляется мнимое противоречие между событийностью и сюжетосложением — кажется, что они конкурируют в осмыслении синтагмы,

но на самом деле они находятся на разных уровнях осмысления — событийность на уровне внешней синтагмы (линеаризации), а сюжетосложение на уровне внутренней парадигмы (нарративизации).

Это различие уровней можно было бы описать как противопоставление как бы «временной» и как бы «пространственной» стороны смысла в литературе. Тогда разные формы событийности представляют собой временную сторону различных типов осмысления в литературе и искусстве, и термином сюжетосложения во всех видах искусства описывается пространственная сторона осмысления — не в смысле создания фиктивного пространства (Setting), а в смысле образования собственного художественного пространства, пространства для формы. Общий термин сюжетосложения, охватывающий все литературные приемы, в данном случае оказывается результатом превращения по существу своей *временной* формы литературы в «пространственную форму» — превращения, которое произошло в 20-ом веке (Франк 1945) как следствие ориентации литературы на образец изобразительных искусств.²³

При таком противопоставлении сюжетосложения и событийности, однако, мы сводим событийность к одному «ведущему» ее типу, то есть к типу внешнего события (максимализм консекутивности). В результате не только остальные типы событийности оказываются «дефицитными» формами, но и историография (формирование фабулы) неизбежно становится образцом осмысления времени. Это влечет за собой немаловажные последствия. Во втором немецком издании «Нарратологии» (2008с, 25; 26) Шмид утверждает, что «целью осмысления при чтении нарративных текстов является установление изменения по сравнению с исходным положением»,²⁴ и что «временные соединения принципиально остаются доминантой нарративного текста».²⁵ Поэтому для Шмида в нарративном тексте при «реконструкции смысла» невременные соединения, то есть эквивалентности, играют только вспомогательную роль.²⁶ При использовании эквивалентностей только для реконструкции реальных (т. е. исторических) или псевдо-реальных (т. е. фиктивных) событий теряется их собственное смыслообразующее измерение. Смысл текста неизбежно обедняется.

Не только принцип эквивалентности, но и остальные смыслообразующие приемы при условии фиктивной или реальной действительности, то есть с точки зрения только истории, теряют свою собственную смыслообразующую силу и превращаются во вспомогательные факторы историографии. Интерференция с точки зрения внешней событийности

23 О «пространственной форме» времени см. Шмид 1998а, 297–308.

24 «Sinnggebung in der Lektüre narrativer Texte zielt darauf ab, die Veränderung des Ausgangszustands [...] festzustellen», 25.

25 «Die zeitlichen Verknüpfungen bleiben im Erzählwerk also grundsätzlich dominant», 26.

26 «При реконструкции [изменений, М. Ф.] читатель прибегает к эквивалентностям», 25 («Bei ihrer Rekonstruktion wird der Leser auf Äquivalenzen rekurrieren»).

превращается в оценку — в оправдание или осуждение — героя. Снимается амбивалентность внутреннего и внешнего видения его, остаются определенные точки зрения на него как на объект. От смысла внутренней синтагматизации, то есть от диалогичности, с точки зрения внешнего события остаются только риторически действенные лозунги. Диалогичность теряет свой характер встречи и вместе с тем свою способность открывать путь для самопознания, для социализации. Диалог становится обменом мнений.

Формы событийности в рассказе Чехова «Событие»

В качестве примера вернемся к рассказу Чехова «Событие». В нем, собственно говоря, есть два события. Первое, рождение котят, вызывает у детей мысли о будущей жизни котят. Дети придумывают им биографии. Этим демонстрируется принадлежность события рождения котят к типу внешнего события. Внешнее событие связано, как было указано, с формированием биографии. А рождение и является максимально консекутивным и минимально непредсказуемым событием. Все качества первого в рассказе события указывают на внешнюю событийность. Второе событие, пожирание котят собакой, таким внешним событием уже не является. Оно скорее происшествие, чем событие, потому что роль наблюдателя крайне пассивна — с ужасом дети осознают, что Неро съел всех трех котят. Внешним происшествием поступок собаки, однако, не может быть — у Неро «огромный аппетит», и поэтому пожирание котят предсказуемо. Тогда событийность здесь принадлежит к типу цикличного внутреннего происшествия. На символическом плане, который поддерживается именем собаки и черным цветом его шерсти, в этом событии имплицитно подчеркивается его цикличность. Требование языческих богов регулярных жертв в культуре выражало пассивное, депрессивное отношение старых племен ко времени, которое характерно для внутреннего происшествия.

В самом глубоком понимании второе событие, однако, является и внутренним событием, так как им в рассказе фундаментально подрывается вера детей в консекутивность жизни, в ее историчность и биографичность. Дети в первый раз знакомятся со страшной цикличностью мира, с цикличностью рождения и умирания, с природными циклами пожирания друг друга. В этом переживании детей лежит зерно их созревания, для них нет возврата в наивную веру, в смысл личной биографии. Дети находятся на новой орбите познания мира, и это является уже внутренним событием. Смех взрослых с первого взгляда таким внутренним событием не является, этот смех, по-видимому, даже противопоставляется потрясению детей. На более глубоком уровне, однако, смех взрослых — также внутреннее событие, потому что смех имеет определенную функцию в культуре, на которую указал Зигмунд

Фрейд: смех — защитная реакция перед ужасным явлением, это отталкивание ужасного, отступление от него. Смех взрослых в рассказе Чехова поэтому является примером внутреннего события регрессивного типа. Интересно, что Чехов комбинирует здесь созревание детей с регрессом взрослых.

Итак, событийность можно и надо понять в рамках эстетической функции литературы, если понимаем ее как фактор смыслообразования, и тогда она, как и другие его факторы, распределяется на четыре основных типа смыслообразования по принципу идеальных вариантов созерцания времени. Тогда событийный тип внешнего происшествия подчиняется эквивалентности — как осмыслению выбора, событийный тип внешнего события подчиняется секвентности — как осмыслению линеаризации, событийный тип внутреннего происшествия подчиняется интерферентности — как осмыслению перестановки, и событийный тип внутреннего события подчиняется диалогичности как осмыслению вербализации.

Литература

- Бахтин Михаил М.* 1963. Проблемы поэтики Достоевского.
- Böll Heinrich* [Бёлль] 1956. Es wird etwas geschehen // H. Böll. Kölner Ausgabe. Bd. 10. 2005.
- Выготский Лев С.* 1968. Психология искусства. Москва.
- Достоевский Федор М.* 1876а. Полное собрание сочинений. Т. 13 («Подросток»). Ленинград, 1975.
- 1876b. Полное собрание сочинений, т. 24 («Кроткая»), Ленинград 1982.
- Grübel Rainer/Schmid Wolf* [Грюбель/Шмид] (Hgg.) 2008. Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München.
- Grübel Rainer* [Грюбель] 2008. Performanzkunst, Erzählkunst und Wortkunst: die drei Medien der Literatur // Grübel/Schmid 2008, 38–54.
- Hansen-Löve Aage A.* 1983. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Ed. W. Schmid; W.-D. Stempel. Wien. 291–360.
- Хансен-Леве А. А.* 2001. Русский формализм. Москва.
- Husserl Edmund* [Гуссерль] 1928. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Herausgegeben von Martin Heidegger. Halle.
- Zagajewski Adam* [Загаевски] 1998. W cudzym pięknie. Poznań.
- Kant Immanuel* [Кант] 1781/1787. Kritik der reinen Vernunft. Цитаты из перевода Н. Лосского.
- Лотман Юрий М.* 1968. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки Тартуского Государственного Университета 209, 5–50.
- 1970. Структура художественного текста. Москва.

- 1973. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Таллинн, 9–41.
- 1979. The origin of plot in the light of typology // *Poetics Today*. Vol. 1, 1–2, 161–184.
- Meister J. C. [Майстер] 2002. ‚Narrativität‘ und ‚Ereignis‘. Ein Definitionsversuch. // URL: www.icn.uni-amburg.de/images/download/jcm_narrativitaet_100603.pdf (26.1.10).
- Prince Gerald [Принс] 1983. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin; New York; Amsterdam.
- Schmid Wolf [Шмид] 1982. Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 9, 83–110.
- 1996. «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или роман о двух концах // Автор и текст / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. Санкт-Петербург. 268–288.
- 1998a. Орнамент — поэзия — миф — подсознание // В. Шмид: Проза как поэзия. Санкт-Петербург. 297–308.
- 1998b. О проблематичном событии в прозе Чехова // В. Шмид: Проза как поэзия. Санкт-Петербург, 263–277.
- 2003. Нарратология. 1-ое издание. Москва.
- 2008a. „Wortkunst“ und „Erzählkunst“ im Lichte der Narratologie // Gröbel/Schmid 2008, 23–37.
- 2008b. Нарратология. 2-ое издание. Москва.
- 2008c. *Elemente der Narratologie*. 2. verbesserte Auflage. Berlin.
- Толстой Лев Н. Казаки // Л. Н. Толстой. ПСС. т. 6. Москва/Ленинград 1929.
- Тынянов Юрий 1927. Об основах кино // *Поэтика кино*. Москва. 53–85.
- Тюпа Валерий 2001. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь.
- 2009. *Литература и ментальность*. Москва.
- Frank Joseph [Фрэнк] 1963. Spatial form in Modern Literature // J. Frank. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick. 3–62.
- Freise Matthias [Фрайзе] 1993. Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt/Main.
- 1997. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam/Atlanta.
- Freise, Ulrike Katja [Фрайзе, Катя] 2008. Vom tragischen zum mythischen Drama. Eine kulturtheoretische Untersuchung am Beispiel der Dramen Anton Čechovs // URL: http://opus.kobv.de/cvo/volltexte/2008/792/pdf/UlrikeKatja_FreiseDissertation.pdf (26.01.10).
- Чехов Антон П. Полное собрание сочинений и писем. Т. 5.
- Эйзенштейн Сергей 1923. Монтаж аттракционов // *Леф* 3. 70–72.
- 1938. *Монтаж*. Москва 1968.

Константин Баршт

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург*

О трех уровнях событийности

1

Феноменология событийности является собой трудную проблему, ведь не всегда легко определить, происходит ли данное событие вследствие чего-нибудь или после чего-нибудь, как отмечал в своей «Поэтике» Аристотель. По мнению П. Рикера, членение повествования на фрагменты связано с неустранимостью «эпизодического аспекта построения интриги».¹ Естественным организующим началом разделения истории на отдельные эпизоды является дискретный коммуникативный язык, что позволяет сделать вывод о возможности выведения нарративных форм из лингвистических параметров дискурса, состоящего из отдельных знаков. В. И. Тюпа предлагает подразделение событий на референтные и коммуникативные; первые актуализируются самим нарратором, во вторых эту роль играет адресат.² Текстопорождающая деятельность рассматривается здесь в качестве референтной функции дискурса — формулирования нашей оценки происходящего вокруг нас изнутри системы ценностей персоны и в пределах ее компетентности: «Без дискурсивной артикуляции (текстуального освоения сознанием) фактов как таковых не существует. Факт есть не что иное, как референтная функция дискурса — высказывания о нем».³ Однако, возможно, что искомые

1 Рикер П. *Время и рассказ*. Т. 1. М./СПб., 2000. С. 186.

2 «В структуре референтного события эту функцию актуализации осуществляет сам нарратор. В коммуникативном же событии рассказывания актуализатором выступает адресат — свидетель вторжения повествователя в цельность завершившегося и застывшего в прошлом события. При этом актантом коммуникативного события выступает, естественно, креативная фигура говорящего (пишущего); пассивом же здесь становится — в случае нарративной модальности высказывания — не кто иной, как актант рассказываемой истории. Тогда как в случае перформативной (автореферентной) модальности пассивной инстанцией оказывается адресат дискурса» (Тюпа В. И. *Очерк современной нарратологии* // *Критика и семиотика*. Вып. 5. 2002. С. 22).

3 Там же. С. 8.

основания фрактальности можно обнаружить и на более раннем уровне — в дискретности, навязываемой нами в процессе мышления принципиально континуальному Мирозданию. Систематизирующие механизмы и матрицы, управляющие процессами текстопорождения и рецепции, могут быть объяснены «кинематографическим принципом» мышления Гомо Сапиенс, сформулированным столетие назад А. Бергсоном.⁴ Согласно его версии, стремление разбивать реальность на участки, упрощая структуру бытия, связано со спецификой телесного воплощения сознания человека как незаместимого фрагмента вещества Мироздания, организованного в виде «мыслящей материи» и стремящегося к бытийному самоутверждению.

Бытие точки сознания обусловлено свидетельством о ней со стороны видимого ею мира, кругозор личного мировосприятия индивидуума оказывается несущественен до тех пор, пока не обрел свидетельства о себе извне того, что он считает «собой»; с другой стороны, окружающая действительность также не существенна и не реальна до тех пор, пока не увидена и не оценена чьим-то личным взглядом. Эту прямую и обратную связь между точкой сознания и чем-то (кем-то) находящимся за ее пределами М. М. Бахтин называл «диалогом» — речь идет о коррелятивных сферах созерцания, взаимно определяющих границы друг друга. Э. Кассирер доказывал, что всякий новый взгляд на реальность, как, например, пространственное, временное, числовое освоение и членение, вызывает изменение личной картины действительности, открывая новые черты в сугубо «внутреннем» мире» субъекта наблюдения: «только в этой обоюдной направленности — от внутреннего к внешнему и обратно, в этом приливе и отливе духа — для языка обретает очертания граница внутренней и внешней действительности».⁵ Таким образом, происхождение событийности оказывается связано с диалогическим взаимодействием *индивидуальное «я» — окружающий ее реальный мир*, а также персональной системой ценностей субъекта наблюдения и способом членения «длительности» на отдельные фрагменты.

Событие есть отдельный фрагмент бытия, и, одновременно, продукт активного освоения своего окружения индивидуумом. Оценивание идет по законам и принципам, установившимся в его кругозоре; возможные нарушения границ семантического поля идут исключительно в русле тех возможностей, которые несет в себе реципиент. Фабульная событийность совершается на уровне этических взаимодействий между двумя и более субъектами, сюжетная событийность требует более трех точек зрения, одна из которых связана с оценкой двух других. Сюжет фиксирует принципиальный отказ от мифа, в котором нет места «иной» или «внешней» по отношению к реальности точки зрения на мир; используя терминологию Бахтина, можно сказать, что в мифе у наблю-

4 Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006. С. 264.

5 Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. М./СПб., 2001. С. 227.

дателя нет дихотомии кругозор/окружения, в мифе они сливаются или отождествляются. С другой стороны, событийность представляет собой личную трактовку «длительности», в зависимости от способа, которым расчленяется длящаяся действительность на отдельные элементы.

2

Классическая формула Ю. М. Лотмана определяет событие как то, что «произошло, хотя могло и не произойти».⁶ Похоже определяет событийность П. Рикер: «то, что могло произойти по-другому».⁷ Проблема, однако, в том, что любое происшествие могло произойти иначе или не произойти вовсе. Другими словами, эти определения уводят в поле событийности все Сущее в его прошлом, настоящем и будущем, входя в альянс со старой и трудноразрешимой проблемой свободы и необходимости. Ранее к подобному решению вопроса пришел М. М. Бахтин, хотя его гипотеза о «со-бытии» опирается на несколько иные основания.

В. И. Тюпа предложил концепцию событийности, принимающую событие как перспективный пучок возможностей с вариантами осуществления одной из них.⁸ Признавая главным основанием событийности оценку явления с точки зрения какого-либо адресата, наблюдателя или участника действия, он пишет:

[...] если, например, первым состоянием в этой формуле будет сон, вторым — пробуждение, а третьим — бодрствование, то пробуждение очень часто оказывается всего лишь одним из звеньев естественного биологического процесса. Хотя иногда (особенно в художественных текстах) оно может наделяться и статусом события.⁹

Например, если это пробуждение от многолетнего летаргического сна или пробуждение не умершего, но заснувшего в засыпанной могиле — но для каждого такого случая должен существовать адекватный и компетентный интерпретатор качества событийности.

Типология В. Тюпы исходит из наличия в любом дискурсе, в той или иной степени выраженности, референтной и коммуникативной функций, «внутренней» и «внешней» речи; тот или иной вариант нарратива формируется из их качественного соотношения в каждом конкретном высказывании. Теорема градуирует элементы дискурса в зависимости от их опоры на «кругозорную» («декларатив») или «окружную» («перфор-

6 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 285.

7 Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. С. 115.

8 См.: Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 10–14.

9 Там же. С. 18: «событие есть значимая в рамках некоторой парадигмы альтернативных вариантов (интеллигибельная) конкретность, то есть факт, обладающий собственным значением в меру того, насколько и в какую сторону он отличается от всех прочих, не реализовавшихся в данный момент возможностей» (Там же. С. 19–20).

матив») сферу точки сознания. С прибавлением «итератива» как описания в чистом виде, являющегося исходной (нулевой) точкой для генезиса нарратива, в котором в разной степени выражены признаки автокоммуникации и автореференции. Базовой коммуникативной единицей, согласно этой теории, является бахтинский «голос» — перформатив как «автореферентный коммуникативный акт прямого речевого действия», помимо декларатива, ему противостоит «итератив» как протонарративный «автокоммуникативный процесс молчаливой речи», близкий к рассказу-мифу, в котором отсутствуют сюжет и нарратор — он есть чистая фабула, лишенная независимой и автономной точки зрения.¹⁰ Опора этой концепции на дискурс заставляет нас предположить, что событийность в текстах каждого национального языка обретет специфический характер, и потому каждый национальный язык должен будет обладать своей специфической нарратологией. Как будто комментируя эту проблему, М. Бубер в своей известной книге приводит пример семисложного слова из языка жителей Огненной Земли, смысл которого раскрывается на русском языке фразой: «Смотрят друг на друга, и каждый ждет, что другой вызовется сделать то, чего оба хотят, но не могут сделать».¹¹ Вопрос о способности языкового дискурса выявлять структуру событийности в тексте в подобных случаях получает дополнительную сложность.

Истолкование В. Тюпой библейского текста: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» как перформатива, а текста: «И увидел Бог свет, что он хорош» (Быт 1, 3–4) как «потенциального декларатива», на наш взгляд, нуждается в оговорках. Допустим, что создание «света» с помощью чистого слова-действия — это перформатив, однако слова: «И стал свет», говорит уже не Бог, а нарратор, интерпретирующий возникновение света как событие. Возникает лицо, которое комментирует творческую деятельность Бога, получающего статус описываемого объекта. С позиции нарратора здесь два события: фабульное (Бог оценил свет как хороший) и сюжетное (событие сообщения нам нарратором того, что подумал Бог, оценивая свое творение).

Событийность прочно связана с определенным набором норм и правил, принятых в том культурном контексте, где она квалифицируется; а также с тем, что М. М. Бахтин называл «системой ценностей» — личными этико-эстетическими правилами реципиента. С другой стороны, возникновение фабульного события связано с борьбой индивидуума за свое место в мире, сюжетное событие возникает в связи с необходимостью со стороны индивидуума это место онтологизировать свое местопребывание за счет реализации своего «голоса»: этим стратегическим направлением следует нарративность во всех случаях. Каким образом

10 Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. Вып. 10, 2006. С. 36.

11 Бубер М. Я и Ты // Два образа веры. М., 1995. С. 25.

происходит осуществление возможности события, указывает Ю. М. Лотман: оно есть «всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь».¹² Статус событийности обретает только фрагмент реальности, оцененный и интерпретированный человеком, генератором событийности является точка зрения индивидуальности как «свидетель и судия».¹³ Без этого никакая фактичность не событийна, чтобы стать событием, необходимо обрести статус «не только зафиксированного, но и осмысленного факта...».¹⁴

Согласно точной формулировке В. Шмида, «изменения, являющиеся тривиальными по внутритекстовой аксиологии, события не основываются».¹⁵ Таким образом, событие — продукт деятельности сознания, осваивающего информацию, получаемую с помощью органов чувств, в котором решающую роль играет градуировка личной системы ценностей, приложенная к текущей реальности бытия. В. И. Тюпа справедливо замечает:

То или иное состояние бытия является субстратом факта: без наличного, наблюдаемого состояния чего-либо присутствующего в мире не может быть и факта [...] всякий текст — если не эксплицитно, то по крайней мере имплицитно — аксиологичен, он вольно или невольно манифестирует некую систему ценностей. Для событийного статуса излагаемых фактов это принципиально...¹⁶

Этот необходимый для распознавания события культурный код обычно «по умолчанию» отождествляется с современными нормами европейской культуры, как это происходит в концепции Ж. Женетта, либо трактуется как заведомо другой в теореме со-бытийности М. Бахтина.

В. Шмид направляет внимание на возможность выделить общие закономерности генезиса «событийности» в наррации, сознательно отказываясь от попыток вывести проблему за пределы феноменологии текста. Согласно этой концепции, в образовании событийности участвуют следующие факторы: существенность происходящего («релевантность») и существенность последствий происходящего («результативность»), включая некие сдвиги в способе видения мира со стороны наблюдателя («консекутивность»), а также «непредсказуемость», «неповторяемость» и «необратимость» происшедшего.¹⁷ То есть обратимые, предсказуемые и повторяющиеся события теряют качество событийности по мере своей регулярности, повторяемости и возвращения в исходное состояние. Следует заметить, что среди событий в реальном мире можно найти

12 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 286.

13 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

14 Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 19.

15 Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 268.

16 Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 19, 20.

17 Шмид В. Проза как поэзия. С. 268–269.

регулярные и ожидаемые (например, Рождество и другие знаменательные даты), в художественном тексте ожидаемое и заранее известное реже играет роль события, хотя такие случаи также есть (например, казнь преступников в «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева). Как второстепенное отмечено В. Шмидом и качество обратимости, действительно, ничего полностью обратимого в реальном мире и в сюжете художественного произведения нет, более того, факт повторения явления или ситуации иногда обладает определенной семантикой, например, ритмико-семантические элементы в стихе. В случае воскресения убитого витязя в сказке пресловутое $t-1$ в концепции А. Данто сюжетно и фабульно не тождественно $t-3$. Таким образом, наиболее существенным признаком событийности является релевантность-результативность произошедшего, мы пишем эти два слова через дефис, потому что они тесно связаны — мера одного определяет степень и меру другого. А главным результатом является смещение точки видения мира в сознании реципиента.

Попытки найти высказывание без наррации, на наш взгляд, бесплодны — любое проявление «голоса» обозначает его существование, связываясь с его принадлежностью точке сознания, исторически определенной (принадлежащей реальной персоне) или выдуманной, фиктивной (литературному герою, умозрительному лицу). Утверждение Жеттета, что во фразе: «Дом был белый, с черепичной крышей и зелеными ставнями» — не содержится никаких черт повествовательности, зато во фразе: «Человек подошел к столу и взял нож» эти признаки налицо, выглядит парадоксальным. В первой фразе содержится определенное количество признаков нарратора, которые с легкостью выделяются: этот человек не дальтоник, раз он видит, что дом белого цвета, а ставни зеленые, это человек Новой европейской культуры, так как житель Новой Гвинеи вряд ли отличил бы ставни от окна, кроме того, само выделение дома из окружающего его пейзажа также очевидный антропоморфный признак, голос здесь принадлежит человеку, который понимает ценность жилища. По-видимому, наррация есть в любом тексте, который произведен голосом человека, устным или письменным; в пределах человеческой культуры нет не авторских слов. Более того, существует множество случаев, когда заведомо безличные описательные тексты, например, научные доктрины, отчужденные от автора и ставшие общим достоянием (таблица Менделеева, теория относительности Эйнштейна, физика Ньютона, геометрия Лобачевского), казалось бы, чисто итеративные тексты, могут быть трактованы как яркие нарративы, фиксирующие «избыток видения» их авторов.

3

Способностью иметь голос обладает любая часть Мироздания, не только человек, смысл обладает личностным характером. Очевидно, что определение эстетического адреса точки зрения на мир находится в пределах выяснения расположения его аксиологической и онтологической сущности.¹⁸ Здесь не удастся опереться на аксиологию вещи или на обусловленность смысла логикой, онтологию искусства можно выстроить лишь на основе того, что является опорным пунктом ее конструкции — точки зрения на мир, конструирование местоположения которой составляет основу стратегии художественности. Возможностью найти свое отношение к миру, исходя из своего незаменимого и незаменимого места, располагает любой участок бытия, обладающий той или иной степенью телесной и онтологической обособленности от «иного». Такую возможность свидетельствования о себе/о мире, в реализованном или готовящемся к своей реализации виде, М. М. Бахтин предлагал называть «голосом».

Жесткое разделение сфер кругозора и окружения, которые у Бахтина находятся в «неслиянно-нераздельном» виде — одно из специфических свойств Новой европейской культуры. В немецкой классической философии субъект всегда тождествен и самодостаточен в своей субъективности, а объект всегда тождествен и самодостаточен в своей объективности. Субъектно-объектные отношения исключают равноправность сторон, ибо разум направлен на познание вещи, предмета, чужого мира, находящегося «извне», зависящего от активной субъективности — возникает водораздел между субъектом и объектом, исключающий понимание «другого» в его реальной сущности. Однако, может существовать иной принцип отношения «внутреннего» и «внешнего» в видении мира человеком, иной способ понимания природы индивидуального. В его основе лежит принципиальная «необратимость и конкретность» отношения «я—ты» («я—другой»), что является проявлением незаменимости и незаменимости места человека в мире:

Как только я пытаюсь определить себя для себя самого... я нахожу только разрозненную направленность, неосуществленное желание и стремление — *membra disiecta* (разъятые члены) моей ложной целостности... Быть для себя самого — значит, еще предстоять себе.¹⁹

Э. Кассирер справедливо подчеркивал, что «Ты» не однородно с «Я», выступая в качестве его противоположности, «не—Я»: «второй» возникает при этом не как простое удвоение единицы, но соотносится с ней как качественно «иное». Правда, «Я» и «Ты» могут сойтись в единстве

18 Кассирер Э. Философия символических форм. С. 245.

19 Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 108–109.

«Мы», однако эта форма объединения, в результате которой возникает «Мы», представляет собой нечто совершенно иное, нежели предметно-собирательное суммирование... «Мы» ни в коем случае не может быть представлено подобным образом, поскольку его следует понимать не столько как «Я плюс Я», сколько как «Я плюс Ты» или «Я плюс Он».²⁰

У Бенвениста дискурс может быть «субъективным» и «объективным»; за исходную точку берется именно «объективный», а субъективный должен иметь признаки личного характера,²¹ у Бахтина любое высказывание есть явление «голоса», который может иметь антропоморфную природу, но может ее и не иметь. Принципиально важно, что «точка зрения» имеет правильный смысл, взятая одновременно и изнутри, и снаружи, в иных случаях она онтологически не легитимна: кругозор и окружение подобны двум полюсам магнита, создающего вокруг себя силовое поле, исключить один из полюсов не представляется возможным. К такому пониманию вплотную подходил А. А. Потебня: «Слово есть настолько средство понимать другого, насколько оно средство понимать самого себя».²² Таким образом, основным, корневым событием коммуникации как встречи двух сознаний становится сам факт встречи двух сознаний: с любящим тебя человеком (драма), с ненавидящим тебя человеком (трагедия), с не признающим твою имманентную ценность человеком (комедия), с самим собой как отчужденным собственным кругозором (лирика). Систему мировой литературы можно представить как презентацию наборов точек зрения индивидуумов, повествующих о мире, совершающих ответственные и/или безответственные поступки по отношению к другим индивидуумам, обладающим или не обладающим легитимной ценностной ориентацией по отношению к своему предметно-вещному окружению.

Из русских ученых, первыми продвинувшихся к такому пониманию, особая роль принадлежит А. Н. Веселовскому, который под «эстетическим» понимал то, что связано с «известной цельностью, как бы личностью»,²³ а также Ю. М. Лотману с его идеей текста как «семиотической личности».²⁴ В отличие от религии, которая предлагает нормативную аксиологическую норму, через которую предписано фильтровать

20 Кассирер Э. *Философия символических форм*. С. 124, 174.

21 «Однако следует оговориться, что здесь имеются в виду объективность и субъективность, определяемые по сугубо лингвистическим критериям: «субъективен» дискурс, в котором явно или неявно маркировано присутствие «я» (или отсылка к нему), но это «я» определяется просто как лицо, произносящее данную речь; также и настоящее время, главное время дискурсивного способа выражения, определяется всего лишь как момент, в который произносится данная речь, так что его употреблением маркируется «совпадение во времени описываемого события с актом речи, который его описывает» (Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М., 1974. С. 296).

22 Потебня А. *Эстетика и поэтика* (Сборник статей). М., 1976. С. 127.

23 Веселовский А. Н. *Историческая поэтика*. Л., 1940. С. 499.

24 Лотман Ю. М. *Семиосфера*. СПб., 2003.

всю и любую информацию о мире, в искусстве предлагается содержательный процесс выработки новой системы ценностей на основе аналитического сопоставления ряда аксиологических схем, представленных видением различных персонажей и/или нарраторов. Таким образом, точка зрения на мир первична, и уже в ней самой заключено зерно событийности и возможность возникновения «картины мира»; кроме того, она не легитимна ни этически, ни онтологически, если не входит в диалог с другой точкой зрения. Это коммуникативное соприкосновение дает жизнь «голосу», который отливается в нарратив.

4

Представление о «точке зрения» как репрезентанте «точки сознания» выступает как категория, имеющая универсальный характер во всех без исключения науках, как гуманитарных, так и естественнонаучного цикла; например, в физике, геометрии, геодезии, астрономии. Однако, поскольку нарратив в равной степени принадлежит и говорящему, и слушающему, свидетельство о себе может возникнуть только в свидетельстве о другом, и наоборот. Отсюда ясно, что никакого «бытия» без некой определенной точки зрения на него (или «кругозора») и окружающего его времени-пространства (или «окружения») быть не может. Фактически, любая точка зрения на мир содержит в себе возможность повествования, обладатель индивидуального сознания имеет те или иные возможности обозначения того, что он видит; обладая очевидением, обнаруживает ресурсы рассказывания. Бытийной реализацией человека становится «говорение», смысловое свидетельство о себе и о мире, авторство рождается как самооткровение «действительности сознания». Таким образом, нарратив из акта самовыражения обращается в органическое состояние, свойственное точке сознания, реализующей свое право на онтологическое оправдание. Такое же существенное значение она имеет в религии, где субстанционально-нравственная позиция человеческого «я» ищет пути к спасению в духовном слиянии с Истиной. В искусстве «точка зрения» связана с пространственными и этико-аксиологическими параметрами нарратива, в двойной событийности повествования и повествуемого события.

Фактически, суть литературного персонажа — в полноте выражения его точки зрения на мир, оформленной предметно-телесно, и увиденной глазами «другого». Основанием конструкции художественного произведения является то, насколько явно реципиентом обнаруживается связь между внешней выраженностью описанного тела или явления и тем внутренним смыслом, который оно несет.

Пространственные различия первоначально самым тесным образом связаны с определенными материальными различиями, а из них особое значение

имеет различие частей собственного тела, служащее исходной точкой всей дальнейшей ориентации в пространстве [...]

Получив ясное представление о собственном теле, осознав его как замкнутый и внутренне упорядоченный организм, человек пользуется им как своего рода моделью, строя по его подобию весь мир. Тело служит человеку первичной сеткой координат, к ней он в дальнейшем постоянно возвращается и на нее постоянно ссылается — и из нее же он также заимствует обозначения, необходимые для описания его пространственной экспансии.²⁵

Это и есть основа фрактальности, дробящая сплошную континуальную длительность на отдельные куски, которые мы называем эпизодами, происшествиями, событиями.

Нарративный акт представляет собой попытку связать Другого (Других) со своей точкой зрения, своей картиной мира. В художественном тексте — сформировать условную модель пространства, видимого с определенной условной точки зрения (нарратора и/или героя) и представить его Другому, показав один из возможных путей следования в нем в виде сюжетно-пространственного перемещения персонажа. Повествовательный текст формирует картину мира как условие воплощения заключенной в нем определенной бытийной точки, онтологическое оправдание которой является стратегической целью наррации. Фактически, событийность связана с открытием точкой сознания новых возможностей в способе понимания мира — изменении ракурса видения реальности таким образом, что становится более понятно ранее неясное и открывается нечто принципиально новое. В понимании того, как это происходит, можно обратиться к известной концепции М. М. Бахтина о «окружении» и «кругозоре».

5

Точка зрения на мир получает смысл, лишь взятая одновременно изнутри и снаружи своего внутреннего пространства, в отдельности снаружи или изнутри она онтологически не состоятельна. С другой стороны, точка, как она видима изнутри себя самой, это объем, потенциально шарообразной формы. Говоря о ценностной точке отсчета, мы говорим о двух пространствах, которые эту точку окружают: того, в котором эта точка находится, и того, которое в ней пребывает. Окружение и кругозор литературного героя представляют собой нечто подобное простой дроби, своего рода «числитель и знаменатель»: то, как она оформлена снаружи себя в глазах внешнего наблюдателя есть знак того, что она представляет собой изнутри. Эта внешняя выраженность складывается из нескольких слоев, интерпретируемых с помощью наличной системы ценностей реципиента:

25 Кассирер Э. Философия символических форм. С. 140.

- (1) слова и действия литературного персонажа,
- (2) внешний облик героя, его портретная характеристика, одежда, жесты и манера поведения,
- (3) предметный мир, окружающий героя, пространство его жизни, наполненное вещами.

Художественный текст появляется как продукт перевода категорий кругозора автора на категориальный язык его окружения. Кругозор выступает здесь как «мысль о мире», обнимающая Универсум своими пространственными границами внутри точки сознания, активно направленной на окружающий мир, где мое видение мира не единственное — чужие видения составляют основу контекста существования моего «я». Возникает система признаков и индексов, которые указывают на качество авторского кругозора как некий ценностный маркер, предлагаемый реципиенту в качестве возможного инструмента для осознанного смещения своей точки зрения на мир.²⁶ В терминах Бахтина, возникает процесс коммуникативного замыкания «я—для—себя» на «ты—для—себя».²⁷ Возникновение разных форм обращения личного «я» к другим, включая и прямую речь, и несобственно-прямую речь, и всевозможные «описания» — связано с переводом с языка «внутренней» («кругозорной») речи (Л. С. Выготский) на язык окружения («естественный язык» Ю. М. Лотмана).

Выяснение этой индивидуальной точки зрения на мир ведет к изучению пространства, в котором эта точка находится и с позиции которой видима соответствующая картина мира, в свою очередь, пространство, окружающее индивидуум, исполнено ценностной системой, персонализированной индивидуумом, находящимся извне. Некое видение мира от чистого кругозора (отождествленного с окружением) может быть трактовано как миф, видение мира в естественной связи окружения и кругозора — нарратив. «Другой» выступает адекватной репрезентантой этого мира, одновременно, являясь частью моего «окружения», располагая своим собственным «кругозором», несводимым к моему личному, отличающимся от него. Вопрос о том, как протекает процесс взаимоотношений между этими двумя точками (и, соответственно, четырьмя инстан-

26 В. И. Тюпа справедливо подчеркивает, что произведение искусства несет в себе предельную меру обобщения личностного опыта человека, в причастности его внутренней целостности к внешней сверхцельности универсума (*Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ)*. М., 2001. С. 31).

27 Человек общается с миром и другим «я» с помощью двойной коммуникации, он говорит парами смыслов, связанных с окружением и кругозором каждого из них. Если мы утверждаем, что первый из них главный, то это чистая условность. В образовании смысла слова реципиент равен тому, кто это слово произносит. Мартин Бубер сформулировал следующим образом: «Когда говорится Ты, говорится и Я сочетания Я—Ты»; «Таким образом, двойственно также и Я человека» (*Бубер М. Я и Ты // Два образа веры*. М., 1995. С. 16).

циями) лежит в плоскости, на которой решается и вопрос об отличиях между родами и жанрами свидетельства о мире, принятыми в религии, науке и искусстве.

Онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать «мне», «тебе» или «ему» («им»), границы между «своим» и «чужим» словом могут смещаться, на границах между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются как принадлежащие «мне» или «тебе», сама граница между «мной» и «тобой» пролегает по-разному для «меня» и «тебя». Вопрос об отношении «своего» и «чужого» для каждого из литературных героев является основным вопросом о форме художественного пространства. Где и как проходит эта граница и насколько непримирима борьба между ними, оппозиция ли это типа «серый/черный» или «желтый/черный»? Основным событием во всех случаях является осознание расхождения между моим кругозором и кругозором другого, с признанием или не признанием существования общей для нас обеих реальности, выраженное в ряде несовпадений систем ценностей.

Процесс означивания по направлению от кругозора к окружению сохраняется в зеркально отраженном виде и в процессе перехода информации из окружения индивидуума в его кругозор: предметы поступают в кругозор в той мере, в какой являются итогом, результатом действий человека. Кругозор связан с глагольными формами, окружение — с называнием, именованием вещей, таковы два взаимодействующих пути связи индивидуума с окружающим миром. Э. Кассирер замечает, что это движение имеет двунаправленный характер и идет «то от центра к периферии, то от периферии к центру».²⁸ Этот процесс, разумеется, не всегда сохраняет равенство в балансе сторон. Культуры, ориентированные на доминирование окружения (Европа, XIX век), бесконечно увеличивают количество текстов и дают осязаемый прирост знаний. Общество распределяется на передающих и принимающих («авторов» и «читателей»), наблюдается их функциональное расслоение, а также установка на получение истины в виде некоего сообщения. Культуры, ориентированные на кругозор, статичны и консервативны, опираются на традицию, однако им присуща большая духовная активность и нечеткое расслоение на создателей и реципиентов текстов (например, Средневековье). Во всех случаях речь идет о выработке смысла с помощью специальной событийной канвы, сформированной текстуально, и изменении с помощью ряда знаков присущей реципиенту картины мира.

Важным свойством этих переключений «окружение-кругозор» и «кругозор-окружение» является появление новой системы обозначений (в случае бытовой или научной коммуникации) или, в добавление к этому, альтернативной условной реальности, «картины мира» (в случае эстетической коммуникации). Дискурс, реализующий эту новую реаль-

28 Кассирер Э. *Философия символических форм*. С. 186.

ность, мы называем «поэтическим языком»; этот специальный дискурс создается на основе уже существующих и относится к компетенции той точки зрения, репрезентация которой является основой стратегии повествования. Возникновение художественности оказывается связано с тем, что данная точка сознания свидетельствует со своего неместимого места о таком, чего не способен увидеть никто, и эта информация имеет ценный характер, так как открывает новое (М. М. Бахтин называл это «избытком видения»), одновременно рассчитывая на признание этого факта окружающими, которые готовы рассмотреть текст как проект нового варианта мировосприятия.

В двунаправленном обмене между кругозором и окружением существует бесконечное количество вариаций, которые возможно распределить по четырем разрядам.

Кругозор доминирует над окружением. Например, романтическая ментальная модель «байронического героя» предполагает резкое снижение легитимности иной точки зрения на мир для «чистого Я», фактически, речь идет о резком перекосе в отношении равенства этого взаимобмена. Первая точка оценивает вторую многократно ниже уровня своей личной бытийной определенности.

Окружение доминирует над кругозором. Например, сентименталистская нравственная позиция «добротного чувствительного человека», которая предполагает формирование принципиально завышенной моральной оценки Другого с Моей точки зрения. Если предполагается, что Другой онтологически устойчивее Меня, это вызывает Мое переживание чужой боли значительнее, чем, возможно, Моя собственная. В классицизме также налицо высокая степень детерминированности кругозора его окружением, герой подчинен внешним обстоятельствам, и его страсти (явления индивидуального «Я») должны уступать «долгу», понятому как набор общественно-социально значимых обязанностей. В качестве ценного Другого в данном случае понимается не иная ценная личность, но принципиально безличная общественная норма (долг по отношению к сюзерену, олицетворяющему государство). Аналогичная конструкция присуща социалистическому реализму.

Отказ от какой-либо предварительной ценностной установки в налаживании связи между кругозором и окружением, фактически — попытка сформировать разрыв между ними. Таков авангард (напр., творчество Д. Хармса, «Черный квадрат» Малевича). В данном случае происходит отказ от события смыслового этико-онтологического обмена между внутренним мироощущением человека и тем, как его видят другие, тем самым, кругозор и окружение личного Я оказываются разъединенными. В таких случаях текст описывает попытку принять информацию из окружения, никак не интерпретируя ее средствами кругозора, не прилагая к ней никакой системы ценностей, таковы «Случаи» Д. Хармса, в которых описываются картинные «жестокости», лишенные этической оценки.

В качестве отдельного типа отношения между кругозором и окружением можно назвать миф. В религии создается условная реальность, которая требует тотального подчинения точки зрения «Я» заведомо известной системе ценностей и заведомо известным правилам. Если в авангарде кругозор и окружение отрываются друг от друга, в религии они отождествляются, ценностная система индивидуальности входит в отношение подчинения ценностной системе, созданной в его окружении. В противоположность этому, искусству свойственна относительность точки восприятия и, тем более, возможных вариантов оценок этого восприятия, поэтому жесткие религиозные учения на протяжении всей истории человечества с недоверием относились к искусству.

Напряжение между инстанциями кругозора и окружения придает акту коммуникации динамизм, являясь генератором новых смыслов. Содержание их диалога связано с главным событием — им становится встреча двух априорно различных точек зрения, непрерывно порождающих новые смыслы, обогащающих друг друга новыми пониманиями, непрерывно меняющихся и стремящихся оформить эти смыслы для передачи другому в виде неких сообщений.

6

Точки сознания разных людей пространственно-ментально незаместимы, в том числе и потому, что в пространстве не могут совпадать их тела. Основа повествования — точка зрения, оформленная не только текстуально, но и предметно-телесно — обладает формальной выраженностью и занимает определенное пространство в Мироздании. Телесность (предметность, вещественность) и несомый им смысл оказываются тесно связаны, а располагаемая в них точка сознания с ее специфическим кругозором, может иметь ту или иную степень удаленности от ценностной системы окружающей культуры, или ряда окружающих лиц; один фрагмент нарратива отделяется нами от другого именно в связи с изменившимися качествами его пространственных характеристик. Меняющиеся формы и контуры тел персонажей и их кругозоры, управляемые колеблющейся границей между «мной» и «не мной», есть зона, где рождается сюжетное событие. Пространство, как остальные компоненты «окружения» оказывается структурированным в соответствии со стратегической целью автора: сформулировать набор неких потенциально новых и ценных точек зрения на мир, взаимодействие которых и есть генератор событийности. Отсюда возникает вопрос о смысле и способе проведения границы, отделяющей «Я» от «Не—Я».

Очевидно, что точка зрения на мир может быть не только частью текста или располагаться в теле Гомо Сапиенс. Около века назад, усилиями ряда ученых (Э. Мах, Р. Авенариус, А. Эйнштейн, Г. Минковский и др.), было доказано отсутствие в реальной действительности объектов с

нулевым гносеологическим потенциалом. Возникшая к началу XX века картина мира определяла, что практически любое изучаемое явление может само оказаться субъектом видения, а точка ценностного отсчета или математического измерения может располагаться на любом участке мирового пространства. Сравнимый с гелиоцентрической картиной космоса империализм самодостаточного и централизованного личного «я» был поколеблен. В России, применительно к гуманитарным наукам, первым это учел П. А. Флоренский, затем — М. М. Бахтин, который распознал методологическую важность замены субъектно-объектного отношения на интересубъектное, фактически, реализуя в области эстетики принципы квантовой механики М. Планка.²⁹

В качестве предтечи такого рода нового принципа построения реальности часто упоминают Достоевского, в картине мира которого много полезного для себя обнаружил, как известно, создатель Теории относительности. Особенность писателя в том, что в процессе формирования событийности он постоянно меняет точку отсчета, и мы не всегда уверены в том, что знаем, к кому из героев привязана нарративная функция в том или ином высказывании. В своей известной книге Б. А. Успенский замечает, что если в сказке двигаться может только один персонаж, в повествовательном тексте европейских литератур Нового времени — одновременно несколько. Продолжая эту мысль, можно заметить, что от одновременного видения нескольких чужих «Я» Достоевский перешел к моделированию видения мира с точки зрения нескольких чужих «я», при этом вступающих в интенсивный диалог со всеми другими, находящимися в их «окружении». Писатель хотел бы их включить одновременно, но линейная ось семантической оси текста не дает ему возможности это сделать. Чтобы изобразить одновременность, он меняет их часто и резко. В. Шмид считал парадоксальной идеей Бахтина о «полифоническом романе», потому что там «голос автора на равных с голосами героев».³⁰ Разумеется, голос автора никак не может быть на равных с голосами героев, так как сознание конципированного автора, как указывал Бахтин, это «сознание сознания» — одно внутри другого и не может быть «рядом». Однако, представим себе множество простых дробей, где любой числитель может стать любым знаменателем в любом другом числе. Такова «полифония» Бахтина, это круг, центр которого находится на каждой точке его окружности. Писатель предвосхитил одно из важных достижений культуры XX века: точка отсчета ценностной системы может располагаться в любом месте, а не только «во мне»; видимый мною мир есть принадлежность моего кругозора, однако вокруг меня — множество других точек видения, со своими кругозорами и со своими мирами, несводимыми к моему. Бахтин называл «полифо-

29 Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. Проблема текста // М. М. Бахтин. Собр. соч. в 7 тт. Т. 5. М. 1996. С. 318.

30 Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 59.

нией» ситуацию, когда нет ответа на вопрос, поезд ли едет мимо платформы, или платформа — мимо поезда, где все зависит от точки видения, отсчета и оценки, а она может располагаться в любом месте. Для Бахтина любой персонаж Достоевского — это голос, свидетельствующий о себе для других, и о других — для реализации своей этической и онтологической свободы. Простая модель коммуникации привязывает процесс к трем внешне независимым позициям: авторской (создание текста), референтной (смыслу того, что сказано) и рецептивной (восприятие текста читателем). Однако, отношения между этими тремя точками не плоско-последовательные (автор—произведение—читатель), но параллельно-последовательные: третья точка из своего окружения вбирает в себя несколько кругозоров акторов, каждый из которых вбирает в свое окружение кругозоры остальных, это не линейная цепь, но луковица.

Возникает конструкция, в которой мир открывается анфиладой бесконечной последовательности новых и новых внутренних слоев, явленных только точке, находящей в предыдущем по отношению к ним слое. Каждая точка видения, представляющая Мировое Создание, опоясывается концентрическими кругами кругозоров, в каждом из которых очевидно лишь находящееся снаружи его круга, но то, что находится внутри, не видно. Подобно тому, как, двигаясь по лестничной площадке многоэтажного дома, видишь лишь часть лестницы этажа предыдущего и часть лестницы этажа следующего. Каждая точка сознания располагает своим набором видимых им слоев реальности, чем выше уровень сознания, тем меньше слоев реальности доступно восприятию, и тем выше качество их восприятия. Чем ниже уровень точки, тем больше слоев ею видимо, но тем ниже уровень аналитической обработки поступающей из них информации. Точка видения, располагающаяся в бактерии, обладает онтологической широтой, недоступной человеку. Эти два параметра обуславливают друг друга по принципу взаимодополнительности. Искусство — попытка создать условный мир, в котором эти кольца будут уничтожены или, по крайней мере, пространственно расширены.

Мера прикосновения к смыслу связана со способностью максимально быстро и максимально полно вникать в особенности той или иной точки зрения на мир. Триада Бахтина — слово соединяет три точки сознания и мировидения: кто говорит, о ком говорят и кому говорят.³¹ Трансплантация чужого способа видения мира в мой кругозор происходит здесь не как жесткое давление со стороны религиозной аксиоматики, но как восприятие диалога в его цельности — то есть, не одного только сознания с его личной точкой видения, но двух и более сознаний, с их точками видения, находящимися в смысловом взаимодействии. Если этическая система требует посмотреть на себя глазами друго-

31 Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. М., 2000. С. 83.

го (этический диалогизм), то в пределах эстетической модели коммуникации необходимо учитывать больше трех точек зрения на мир одновременно. Если религия требует отказа от функции морально-этического суждения по отношению к Другому, то здесь это является условием рецепции: в итоге возникает эффект оценки третьего уровня, мета-мета-эстетической реакции:

- 1-ый уровень диегезиса: оценка одним литературным персонажем другого,
- 2-й уровень диегезиса: оценка нарратором верности и ясности оценки одним героем другого,
- 3-й уровень диегезиса: оценка читателем оценки нарратором оценки одного героя другим.

Таким образом, художественный текст несет в себе принцип перевода бинарных этических отношений (мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность и пр. по отношению к себе) в трехмерную эстетическую систему (мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность к тебе, переживающему эти же, или иные состояния). Мои реакции и твои реакции, которые являются реакциями на действия и слова Третьего, освобождают индивидуум от жесткой необходимости применять наказание к ближнему, располагают его в зале судебного заседания или в зрительном зале, меняя позицию судьи или прокурора на позицию наблюдателя. Это создает уникальные возможности для того, чтобы распорядиться полученным новым видением мира с максимальной свободой и максимальной причастностью к Смыслу Бытия.

Эстетическое рождается в процессе перевода информации, полученной из окружения в формат личного (кругозорного) видения. Э. Кассирер сформулировал это следующим образом: «в языке процессы одухотворения и определения постоянно переходят друг в друга и срастаются в духовное единство».³² Фактически, речь идет об изменении системы ценностей субъекта за счет вхождения в нее иной ценности или другого варианта наличной ценности. Переживание изменений в способе видения мира и, параллельно, в системе ценностей, составляет корневую основу эстетического события. Таким образом, этическое включает в себя эстетическое, подобно тому, как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем):

[...] для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую.³³

³² Кассирер Э. Философия символических форм. С. 11.

³³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 15.

Таким образом, художественный текст, в отличие от других видов сообщений, принятых в культуре, предлагает не знание и видение кого-то Другого, но особый способ коммуникации, предполагающий выведение нашей позиции за пределы нашего телесного «я», фактически, делая реципиента ответственным за всех и каждого, за любого, за все Мироздание в целом. Этот эстетическо-онтологический язык становится агентом конвергенции наших персональных мировоззренческих отличий. Эстетическое есть не просто оценка чужой оценки, но со-бытийное включение моего личного «Я» в другие миры, моделью и перспективой которых становится этическое отношение между «Вторым» и «Третьим». Художественная коммуникация получает тринитарный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой. Взаимодействие между этими, минимум, тремя точками нельзя расчленить на отдельные этические диалоги. Они выступают как единый полилог, базируясь на нарративе как бытийном свидетельствовании «первого» о «третьем» за счет внимания к ним обоим «второго», точнее — «вторых», в реальности этих точек бывает больше одной. В переводе на язык грамматики, это отношение «я» к тому, как «ты», по-своему, видишь «его», при этом каждое из названных лиц может переместиться на любую из оставшихся двух других позиций.

Намечая путь к такого рода системе, Э. Кассирер указывал на ряд феноменов, обнаруженных им в национальных языках — тройственное число, а также инклюзивное и эксклюзивное множественное число.³⁴ Указание на тренарный характер контакта в образовании событийности мы находим у В. И. Тюпы:

[...] событие как актуальное со-бытие факторов. Число таких факторов не может быть менее трех: актантный фактор действия, пассивный фактор покоя (или противодействия) и ментальный фактор смыслообразующего свидетельствования, или «причастной вменяемости» (М. М. Бахтин) — из которых первые два связаны хронологической общностью, а третий, в той или иной степени, хронологически дистанцирован.³⁵

Важно учесть, что здесь всегда идет процесс одновременной передачи и такой же одновременной рецепции из двух точек сознания, каждая из которых и реципиент, и «голос». «Чужое слово» участвует в этом процессе наравне со «своим», фактически, ни у кого из двух участников диалога нет своего и чужого голоса, у них есть событие коммуникации, онтологизирующее их статус. Это и есть «со-бытие» — обмен окружениями и кругозорами, обеспечивающий сбывающееся бытие.

В реализме, противостоящем по этому показателю описанным выше системам, на 1-ом уровне оценки — множество ответственных этически

34 Кассирер Э. Философия символических форм. С. 174.

35 Тюпа В. И. Очерк современной нарратологии. С. 22.

точек зрения, находящихся в состоянии интенсивного взаимодействия. В отличие от предыдущих систем, они принципиально аксиологически равны друг другу, однако каждая из этих точек может репрезентировать любую известную мировоззренческую модель. Например, в «Евгении Онегине»: Татьяна (сентиментализм), Онегин (поздний романтизм), Ленский (предромантизм) и повествователь (реализм) — показывают широту круга возможностей, недоступных иной эстетической системе. Заинтересованный диалог между этими точками протекает в условиях принципиального равенства ценностных качеств их кругозоров, обеспечиваемым оценкой второго уровня (нарратором), две имманентно целых сущности онтологически равны друг другу. Хорошую дефиницию событийности-3 мы обнаруживаем в С. Л. Франка: «подлинно конкретная всеобщность совпадает с подлинной конкретностью индивидуального».³⁶ Таким образом, реализм выступает как собирательное понятие для любого множества различных художественных систем, порождающего ситуацию полилога между различными, но равно ответственными точками зрения на мир. Во всех случаях событие возникает в виде ответственного поступка, противостоящего иной кодирующей системе и в противовес ей.

В авангарде множество равных точек зрения существуют безответственно друг по отношению к другу, ничем не связанные, ни к чему не прикрепленные и ничем не детерминированные. Заинтересованный диалог между точками исчезает, разрушается бытийный критерий, фабула оголяется и обесмысливается, не имея никакого оценивающего этически внимания, тем самым разрушается сюжет (сюжетная событийность). Герои совершают безответственные поступки, которые не противостоят личной норме или общественной норме, но находятся в принципиальной оппозиции к любой и всякой норме, к самой идее нормы. Как мы видим, авангард сохранил многоядерность структуры реализма, лишив ее другого параметра, а именно, ответственной связанности наличной точки зрения с определенным культурным кодом. Сюжетное событие может строиться на границе между «космосом» и «хаосом», между одним «космосом» и другим «космосом» или уничтожаться вообще, конфликт между одним «хаосом» и другим «хаосом» не происходит, они сливаются в одно целое. Здесь любой герой может принадлежать любой парадигме, а сами парадигмы лишаются онтологической ценности и отступают в чистый «дискурс», точка зрения лишается своего плана выражения. Точнее — у нее может быть любой план выражения.

36 Франк С. Л. Недостижимое // Сочинения. М., 1990. С. 414.

7

В общественно-бытовой сфере жизни мы признаем наши окружения тождественными, а несовпадения в видимых нами картинах мира сводятся к нашим индивидуальным различиям в восприятии общей для всех «объективной реальности». В искусстве (и в сфере гуманитарной мысли) каждый индивидуум, располагающий своей точкой видения и кругозором, имеет и свое собственное окружение, альтернативное по отношению к любому «Другому». Оно зафиксировано в виде предметно-вещевого мира художественного произведения, адекватно (или нет) выражающего особенности видения мира с точки зрения нарратора и/или героя. Фактически, художественный текст самим фактом своего существования утверждает: каждой возможной точке видения присуще свое собственное, безусловно ценное окружение. Пространство условной реальности произведения перестает быть картой местности с точками населенных пунктов, обращаясь в луковицу или, лучше, матрешку, с количеством слоев, равным количеству репрезентированных в тексте точек видения. Поэтому аналитическое изучение художественного текста может быть сравнено с описанием места, где была спрятана смерть Кашея Бессмертного: многослойная конструкция, где каждый предыдущий предмет является оболочкой для последующего.

Точка присутствия в каком-либо пространстве является основанием для развития смысла, определяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи. Х.-Г. Гадамер считал, что художественное произведение — это очная ставка, цель которой — обнаружение сокрытого, сокровенного, а Р. Барт сводил цель литературы к намерению институционализировать и социологизировать субъективность.³⁷ Однако, задолго до того, как появились такие трактовки событийности, Бахтин ответил на них, разъясняя, что понимание искусства, игнорирующее его тренирующую природу, есть «ложная наука».³⁸ Эту мысль продолжает В. Тюпа, в его концепции позиция наблюдателя — «третьего» — по отношению к двум другим, вступающим в коммуникацию, именуется «метаитеративом», возникновение события в нарративе связано не с информированием другого, но с попыткой изменения способа видения другим реальности, стратегической основой которого является проект примирения моего кругозора с кругозором другого, «в качестве следствия коммуникативного события — некоторое ментальное событие (изменение картины мира) в сознании адресата».³⁹

Суммируя эти гипотезы, можно предложить концепцию событийности, надстраивающейся в качестве нового уровня над сюжетом произведения искусства. Первый уровень — это фабула, естественные исто-

37 Барт Р. Критика и истина // Р. Барт. Избранные работы. М., 1989. С. 231.

38 Бахтин. М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 349.

39 Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса. С. 40.

рические процессы и выдуманные происшествия, взятые художником в качестве исходного материала для строительства повествования, второй — сюжет как изложение повествователем его видения ряда эпизодов, связанных с одним или несколькими действующими лицами. Установлено, что событие есть происшествие, которое оказывает на индивидуум сильное эмоциональное воздействие, оно результативно и имеет для него существенные последствия в виде сдвига в его видении реальности, оно не повторяется, проходит безвозвратно. Всеми этими качества обладает осознание человеком своей необходимой причастности к Мирозданию. Никакого мира вне видения его изнутри/снаружи не существует постольку, поскольку нет существа, лишённого кругозора и/или окружения. Небытия в Бытии нет, следовательно, сколько точек видения мира, столько и миров, сосуществующих в единстве Бытия, которое управляется всеми этими мирами и, стало быть, в той или иной мере, ответственными поступками и мыслями индивидуального человека. Реальность осознает и запечатлевает себя с помощью точек видения, которые образует сознание, присущее тому или иному формальному образованию «вещества жизни»; бытие состоит из множественности событий отдельных существ, владеющих как важнейшей ценностью своим видением ракурсом мира, следовательно — его неотъемлемой частью. Поэтому видение другого (других, мира) и повествование (свидетельствование) о другом имеет не условный, а безусловный онтологический статус. Желание «быть» интуитивно приводит к деланию поступков, содержанием которых становится утверждение ценности «другого»: возрастание ответственности за что-то находящееся за пределами «эгоистического моего» придает индивидуальности сверхиндивидуальный смысл. Временное получает отблеск вечного, а локальное «здесь-теперь» обретает характер резиденции Вечного Целого. Описание человека, выполненное с определенной точки зрения, лежащее в плоскости интересов нарратологии, оказывается не «отражением» или условным знаком, но фундаментальным основанием жизненной реальности.

Эстетическая деятельность как видение и оценивание видения и оценивания мира другими, получает безусловную ценность, так этим как главной своей ценностью располагает сам мир. Другими словами, создание художественного мира произведения оказывается прямым прикосновением к этому миру, который не отражен и даже не моделирован в этой условной реальности, но сам там непосредственно присутствует. Так возникает метасюжет о встрече и диалоге человека и Вселенной.

Этот третий уровень событийности репрезентирован в тексте не аллюзиями на историческую реальность (первый уровень), не отдельными эпизодами, меняющими маршрут движения и ценностную систему главного героя (второй уровень), но смысловым пространством художественного мира в целом (тем, что Д. С. Лихачев называл «художественным миром» произведения), в котором событийность осуществляется на уровне той или иной степени адекватности связи человека со всем

Целым бытия. Если фабульная событийность основана на контакте человека с обществом, сюжетная — на встрече с иной точкой зрения на мир, представленной «другим», то полем бытийной событийности является соприкосновение человеческого «я» с вечным временем и бесконечным пространством. Конструктивным признаком такого рода события становится не оценка Другого или контакта с Другим, находящимся рядом с тобой, но контакт между уровнями: частного индивидуума и Остального, понятого как единое целое, включающее в себя наблюдающего его индивидуума. Происходит онтологизация эстетической коммуникации: содержание индивидуального видения оказывается предметом оценки с позиции, выходящей из рамок социальной, исторической, бытовой обусловленности в сторону бытийной характеристики Мироздания, личное бытие индивидуальности обретает черты Бытия как такового.

Указанная триада событийности: фабульная, сюжетная и метасюжетная — работает в каждом конкретном тексте по-своему, чаще всего, доминирует один из событийных слоев. Например, в бульварном «милиейском» романе акцент делается на фабульную событийность. В классическом русском романе (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев) — в основном, на сюжетной событийности, интерес читателя основан здесь на возможности увидеть фабульные события трактованными с определенной, новой, продуктивной точки зрения. Взяв в качестве примера творчество А. П. Чехова, можно заметить, что отмеченная многими исследователями «ослабленная событийность» произведений писателя касается именно событийности сюжетной и фабульной. В рассказах Чехова нет детективной фабулы и высокого напряжения рассказывания, свойственного, например, Л. Н. Толстому. Казалось бы, ничего не происходит такого, что могло бы увлечь читателя, нет «интриги», по П. Рикеру. Однако, его произведения читаются с неослабевающим интересом. Причина заключается в том, что в них доминирует напряженная метасобытийность, которая и делает его произведения, в которых «ничего не происходит», предметами захватывающего читательского интереса. Человек в рассказах Чехова выставлен не на фоне «общественной реальности», и не за счет чьей-то пусть и очень компетентной точки зрения на мир, но непосредственно перед Целым Бытия, во всем его многообразии, глубине и загадочности. Обращаясь к лотмановской структурально-семиотической терминологии, можно провести следующую параллель: событийность-3 так же относится к сюжетной событийности-2, как художественный символ относится к художественному знаку.

Событие здесь является переживание того факта, что точка сознания человека, облеченная в плоть его тела, с его духовной и телесной незаемистостью, оказывается установленной в такое отношение к Мирозданию, при котором возникает диалог двух целых единиц, одна из которых, парадоксальным образом, является частью другой. Это событие

не разлагается на элементы, не обладает фрактальностью, оно структурно едино и может быть бесконечно длительно. Поле оценки/самооценки, на котором стоит реципиент, трактующий факт своего бытия в мире как событие, становится не бытовая норма или философская концепция, но его точка кругозор, его личное видение, в которое входит все Мироздание, получающее тем самым онтологическую опору для своего существования.

Йост ван Баак

Гронингенский университет

Событие и событийность Некоторые когнитивные наблюдения и художественные казусы

Концепция события подразумевает, как минимум, такую когнитивную структуру, из-за которой определенным образом (и часто имплицитно) в сознании сходятся дискретные появления категории времени и дискретные появления категории пространства. Дискретность противопоставлена континуальному модусу восприятия, в общем, фону определенной ситуации.

Необходимо вспомнить и другие когнитивные категории: процесс, каузальность (причинно-следственная связь) и одновременность, подсказываемые этимологической основой самих слов ,со-бытие‘, и ,с-лучай‘ (ср. формирование этих слов посредством кальки греческого συν-τυχία [τύχη — ,случай‘, ,судьба‘, ,счастье‘, ,(божественное) распоряжение‘]; см. Фасмер).

Морфема с(о)- (как и συν- в греческой модели), по-моему, означает, что по феноменологии языка также учитываются положение и точка зрения наблюдателя, а не просто сам факт ,происшествия‘. Другими словами: наблюдатель, или лучше имплицитный образ наблюдателя, в когнитивном смысле представляется как ,участвующий‘ в современной ему событийной ситуации. Это совпадение является основным условием для того, чтобы какое-нибудь ,происшествие‘ могло быть представлено как событие. Здесь существенно иметь в виду обозначение имплицитного образа наблюдателя, а не обязательно актуального.

Пространственно-временная близость и связь с этим образом участника (или ,актанта‘: *patiens’/a/agens’a*) подразумевает ориентацию на него и от него; например в русском ,найти/находить‘ < ,на-идти/находить‘, или, с обратным актантным отношением к имплицитному наблюдателю, ,про-из-ойти/про-ис-ходить‘, ,случиться‘ (кому-нибудь); лат. *oc-currere* (< *ob-currere*), и из этого англ./фр. *oc-currence*; или же англ./фр. *accident* < лат. *ad-cidere*, *casus* (и ср. также англ. *case*, и фр.

cas); или с другой, но аналогичной префиксацией: голл. ‚voog-val‘, и нем. ‚Vor-fall‘ (Fall).

В этих примерах префиксы (ос-, ас-, voog-, vor-) представляют собой пространственное отношение с дейктическим элементом или ориентиром. В результате происходит когнитивное foregrounding (выдвижение на передний план). Это — когнитивная структура, которая сама по себе еще не обозначает тематизацию в определенном контексте, но является условием для нее.

Разовое явление, при повторении, может перейти в процесс или восприниматься как процесс, потерять свой дискретный характер (отдельного, отграниченного) события и перейти на фон ситуации, напр.: ‚вдох‘ — ‚дышать‘, ‚капля‘ — ‚дождь‘, или: ‚удар‘ — ‚битьё‘. На более крупном, текстовом масштабе это соотношение может быть манипулировано и маркировано как преувеличение или как нарушение мировой логики, что и отражается в общем характере текстового мира. Интересные примеры можно найти в абсурдизмах повторений у Хармса (и особенно в сфере ‚битья‘!), или в рассказе «Икс» Замятина, к которому я еще вернусь ниже.

Концепция События имплицитно когнитивную временно-пространственную маркированность, которая может манипулироваться в художественном тексте (не только языковом, но художественном вообще).

Здесь мы коснемся вопросов конвенций каузальности при конструкции нарративных миров, т. е. фабулы и сюжета, каузальности и перспективизации в нарративе. Интересное замечание об этом в свое время сделал Э. М. Форстер (Forster 1975, 93): «„The king died, and the queen died“ is a story. „The king died, and then the queen died of grief“ is a plot». Вольф Шмид различает в этой связи ‚Geschichte‘ и ‚Erzählung‘ (Шмид 2003). С другой стороны, надо учитывать и феномен безфабульного повествования.

Выражение идеи События в искусстве, и особенно в литературе, зависит от специфических языковых и текстовых выборов. Свобода выборов, а поэтому и ответственность за эти выборы, видимо, лежит не только у автора. Иногда тип выбора, кажется, в значительной мере связан с общими характеристиками жанра и с моделью мира данного текста, но в первую очередь с художественной формой и ее материальным выражением. Иными словами: вопросы времени и событийности в литературе и в изобразительных искусствах ставятся и решаются по-разному. Известна в истории изобразительных искусств полемика Лессинга «Лаокоон». Суть нормативной аргументации Лессинга в том, что музыка и литература управляются временем, а изобразительные искусства — пространством (и поэтому он даже отвергал описания в литературе как чуждые этой форме искусства). Одновременно эта ‚когнитивная бездна‘ между формами искусства, если так можно сказать, всегда интересовала поэтов и художников. Яркий пример первых, конечно, — Пушкин, которому Якобсон даже приписал т. н. ‚скульптурный миф‘. Парадокс

времени (и событийности) и мнимой ее фиксации в материале скульптора тема стихотворения «Царскосельская статуя»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печально сидит.

Известно, что не только фрески с нарративной последовательностью ,читаются'; мы пользуемся той же когнитивной стратегией, когда смотрим на картину или рекламу.¹

Исхожу из классического тезиса формализма-структурализма, что ,литературность', ,поэтичность', или ,эстетичность' вообще, основаны на манипуляциях материала, на затрудненной форме, на принципе нарушения заданных организаций, ожиданий и иерархий. Я хочу проиллюстрировать это на некоторых литературных примерах, в которых на уровне текста подразумеваемое устройство мира подрывается именно ,в событийном ряду', как (наверно) сказали бы формалисты.

Как первый пример приведу парадоксальный пассаж из рассказа «Икс» Замятина: «Был тихий революционный вечер, где-то вдалеке мирно татакал пулемет, призывая самку» (Замятин 1982, 72). Это — явный гротеск и пародия на пасторальный жанр. Здесь нарушаются некоторые семантические запреты (restrictions). Кроме явного абсурда воодушевленного пулемета и его самки это, во первых, запрет, заключенный в семантику слова ,революционный', по которому с этим словом нельзя связать не-событийное процессуальное представление ситуации на статическом фоне нарратива. Фундаментальная несвязность между элементами этой картины мира подчеркивается еще такими определениями, как ,тихий', ,мирно', т. е. представлением о революции как природном, а не политическом и историческом процессе. Одновременно здесь нарушен и другой семантический запрет, который связан с событийной характеристикой слова ,революция'. По своей нормативной семантике русское слово ,событие' может употребляться только в отношении к жизни человека и общества; можно сказать: ,явление природы', но не: ,*событие природы'.²

1 См., например, van Baak 2008 с анализом картины «Голубого домика» Кустодиева, основанным на аллегорическом чтении пространственно-композиционной последовательности этой картины.

2 См. Смирнов А. А. История слова «событие». (<http://www.textology.ru/article.aspx?ald=168>; 07.05.2010): «Современное значение слова «событие» точнее всего, по-видимому, сформулировано в Малом академическом словаре русского языка. Словарь толкует это значение через синонимы — „происшествие“, „явление“, „случай“ и „факт“, подчеркивая два существенных отличия. Во-первых, событие касается не любых явлений, а только имеющих отношение к жизни человека и общества (ср.: „явление природы“, но: „*событие природы“), во-вторых, событием обозначают выдающиеся происшествия, „выходящие за рамки обычного течения жизни“ (СлРЯ. Изд. 3. Т. 4. С. 173)».

Эти семантические нарушения не только производят оксюморонный и юмористический эффект, они также образно утверждают общие историософические взгляды автора Замятина на феномен революции как на относительное, циклическое событие на фоне 'макроистории', подчиняя событийный характер революции (и человеческой истории вообще) всеохватывающему космическому ходу вещей и космическому масштабу времени. То, что по идеологии большевиков являлось уникальным, т. е. 'разовым событием' в истории, в мировой модели Замятинского рассказа представляется как имплицитно циклическое явление. Или другими словами: вид на человеческую историю и культуру как подчиненные законам природы (и даже космического порядка) вызывает и мотивирует нарушение нормативной событийности в этом тексте.

В этом отношении Замятин напоминает таких авторов (частично современников) как Пильняк и Заболоцкий.

В романе «Чевенгур» Платонова описывается, как в солнечный летний субботный день чевенгурцы в своем постоянном революционном энтузиазме передвигают именно 'недвижимое', т. е. свои дома и даже сады. Дома и сады города постоянно переносятся с одного места на другое, во избежание постоянной угрозы застоя и буржуазности. Нарушение нормативной концепции события здесь сказывается в том, что, революция представляется как 'рутина' в буколическом контексте (как у Замятина). Кроме того, одновременно подчеркивается, что в городе Чевенгуре никто не работает. В этих пассажах Платонов как нельзя ярче и последовательнее реализовал в художественных образах когнитивный парадокс 'постоянной революции', которая тем более обращена к определенной цели.³ В неизменных природных процессах нет цели в этом (историческом) смысле. Зато деятельность чевенгурцев представляется как замкнутая в себе, и подчеркивается пасторальное спокойствие на широком, панорамическом фоне природы.

Старый город, несмотря на ранний час, уже находился в беспокойстве. Там виднелись люди, бродившие вокруг города по полянам и кустарникам, иные вдвоем, иные одиноко, но все без узлов и имущества. Из десяти колоколен Чевенгура ни одна не звонила, лишь слышалось волнение населения под тихим солнцем пахотных равнин; одновременно с тем в городе шевелились дома — их, наверное, волокли куда-то невидимые отсюда люди. Небольшой сад на глазах Алексея Алексеевича наклонился и стройно пошел вдаль — его тоже с корнем переселяли в лучшее место (Платонов 1989, 176—177).

3 См. в «Чевенгуре»: «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли. Он сколько раз говорил Чепурному, чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с оседлости» (Платонов 1989, 192).

Художественное концептуальное объединение культуры и природы (антропология как часть биологии) встречается во всем творчестве Пильняка, например в раннем рассказе «Целая жизнь» (1915), а также в «Голом годе» (1920).

Рассказ «Целая жизнь», в котором описывается ,казус‘ из циклического природного процесса жизни сов, можно рассматривать как довольно простую аллегорическую проекцию событий индивидуальной жизни.⁴

«Голый год», конечно, намного сложнее по своей художественной и концептуальной структуре, а композиция и сцепление мотивов в нем таковы, что прошедшее и настоящее не подчинены обязательной нарративной иерархии — прошедшее и настоящее то противопоставляются, то просто со-положены в текстовой поверхности.

Композиционная и нарративная специфика этого текста такова, что фабульное повествование и бесфабульное повествование функционируют на равных правах (см. Jensen 1979). Это особенно явно в седьмой главе:

ГЛАВА VII (последняя, без названия)

Россия.

Революция.

Метель.

Этот перечень формально имеет статус главы наряду с другими главами, но в нем лишь дается ,материал‘, список тематических ядер, без ориентира даже на имплицитного наблюдателя и без ,внедрения‘ их в дискурсивную иерархию нарратива, которая могла бы, и должна была бы, превратить их в ,события‘. В то же время сама форма перечня якобы постулирует некоторую когнитивную эквивалентность перечисленных элементов: пространство России, исторический феномен революции, и природный феномен метели. При этом революция скорее теряет свой статус ,события‘, а метель остается собой, природой.

Другой интересный пример представляет собой творчество Заболоцкого как выражение весьма своеобразного мировоззрения, которое можно охарактеризовать как мифопоэтическое и космологическое мышление (van Baak 2003). Вопрос о значении природы и об отношениях человека и культуры к ней — самый главный в творчестве Заболоцкого (см. Ростовцева 2002). У него это принимает форму концептуального включения культуры в природу (или даже наоборот). В результате снимается именно семантический запрет, о котором только что шла речь. Другими словами: в подобной космологии не признаются условные границы между природой и культурой. Одновременно мы наблюда-

4 Интересной параллелью является также рассказ «Год их жизни», в котором разрабатывается эквивалентность между циклическими процессами жизни в природе (с медведем как протагонистом) и человеческой жизнью.

даем и необязательную (или даже обратную) каузальность. В когнитивной системе мифопоэтического мышления преобладают трансформация и метаморфоза как всеобщие принципы мироустройства, процессов и времени, а следовательно, меняется и концепция событийности, и относительный статус самих событий. Например в стихотворении Заболоцкого «Метаморфозы» время принимает для нас когнитивную форму только, если оно является нам как носитель процессов и событий, даже когда мы думаем, что «ничего не происходит», когда мы переживаем время как «длительность»:

Как все меняется! Что было раньше птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растет и мир растений множит.
(Заболоцкий 2008, 135)

По мнению философа Августина время — «расширение (растяжение) ума». То, что человек измеряет — это впечатления, которые производят на него вещи и события (Paffenroth & Kennedy 2003, 176). В самом деле, на практике жизни мы не различаем между временем как категорией и процессами и дискретными проявлениями мира, в котором мы живем.

Существует еще и вопрос о когнитивной значимости категории времени в сравнении с категорией пространства, и стоит рассмотреть, какую роль этот вопрос играет не только в нашем восприятии и понимании времени, но и тех феноменов, которые мы обозначаем терминами «событие» и «событийность».

Как известно из семиотических и психолингвистических исследований (Ю. М. Лотмана, Lakoff & Johnson и др.), категория пространства доминирует над категорией времени в построении наших образов и представлений о мире, включая и семантическое поле именно временных концепций. Категория пространства является самым сильным, даже неизбежным генератором образного языка для выражения и непространственных значений, включая специализацию временных концептов и отношений. И это, конечно, не может не выражаться в когнитивной структуре концепции события.

Для Набокова момент первого переживания времени совпал с началом его сознательной жизни. Это психическое событие произошло, когда ему было четыре года. Он вспоминает прогулку в саду вместе с родителями. Он задал вопросы, видимо об их возрасте, и получил ответ. В тот момент он вдруг понял разницу в возрастах между ним и его родителями, и тогда же его сознанию открылось чудо времени, вместе с сознанием самого себя и других в нем. Интересно то, что, описывая событие открытия времени, он использует только сугубо пространственные метафоры:

Итак [...] я почувствовал себя погруженным в сияющую и подвижную среду, а именно в чистую стихию времени, которое я делил — как делишь, плещаясь, яркую морскую воду — с другими купающимися в ней существами. Тогда-то я вдруг понял, что двадцатисемилетнее, в чем-то бело-розовом и мягком, создание, владеющее моей левой рукой, — моя мать, а создание тридцатитрехлетнее, в бело-золотом и твердом, держащее меня за правую руку, — отец. [...] И глядя туда со страшно далекой, почти необитаемой гряды времени, я вижу себя в тот день восторженно празднующим зарождение чувственной жизни. (Набоков 1989, 361—362)

Другая метафора для этого ‚самого событийного‘ (если так можно сказать) психического события узнавания себя,⁵ это — зеркальное пространство. Потрясающий пример этой метафоры предоставляет короткий мемуарно-философский рассказ Бунина «У истока дней» (1906).⁶

Существенный когнитивный аспект восприятия времени — это идея ‚последовательности/чередования‘. Она, очевидно, объединяет в себе и время и пространство (Lakoff & Johnson 1980). Последовательность/чередование надо понимать как в смысле процессуальной динамики, занимающей пространство, так и в отвлеченном когнитивном смысле порядка, перечня, или иерархии. Это можно также передать другим образом: последовательность/чередование как активное понятие (в смысле глагольного комплекса ‚следить‘ и ‚следовать‘), т. е. передающее положение наблюдателя, или же последовательность/чередование как пассивное, как данное опорядочивание, данная концептуальная иерархия.

Здесь же следует упомянуть и феномен композиции не просто как структурный принцип языковых текстов, но именно как широкий, универсальный семиотический и когнитивный принцип, который подлечит и идеям каузальности, причинной зависимости, начала и конца, а также восприятию музыки и архитектуры и т. п.

Восприятие события как такового предполагает временную и когнитивную дискретность и отграниченность/обособленность по отношению к окружающей ситуации. Важно также учитывать точку зрения наблюдателя, в широком смысле, например в рамках семиотической, лингвистической и психологической модели Б. А. Успенского (2000). Точка зрения наблюдателя в значительной мере может определить статус временных отрезков как событий или не-событий, процессов или точечных проявлений как дискретностей или континуумов.

Из этого следует, что можно говорить о ‚когнитивной морфологии‘ события и происшествия как дискретных и семиотически выражаемых феноменов. При этом ‚событие‘ характеризуется тем, что оно предполагает когнитивную и временную дискретность и отграниченность.

Направленный ход времени (‚вперед‘) образует основу для проявления и узнавания ‚события‘ как такового. С этим связан неминуемый

5 Ср. идея «новизны» как особый вариант события и событийности (van Baak 2004).

6 Есть и более поздний, сокращенный вариант под заглавием «Зеркало».

факт необратимости времени. Однако, как каждый из нас по личному опыту может утвердить, этот факт вызывает ментальные эксперименты и игры именно в обратимость времени и ее событийных последствий. Развертывание ‚всего происходящего‘ (т. е. совокупность всех происшествий, процессов и событий) тогда подразумевало бы завертывание того же, т. е. обратный ход, как во временно-пространственном, так и в каузальных сцеплениях его.

Интересно, что в визуальном модусе это не представляет никакой проблемы (что легко доказать посредством обратного прокручивания фильма или видео) и характерно для таких модусов восприятия, которые опираются на информацию вне нас, т. е. которые не заложены в языковом модусе познания. И поэтому не менее интересно то, что, если попытаться совершить подобные эксперименты без внешнего, визуального стимула, т. е. внутри себя, в своем уме или в воображении, то они не удаются или удаются не вполне последовательно, поскольку тогда концептуальная логика событийности обрывается весьма скоро, вместе с той имплицитной логикой мира, которая обусловлена языком. Именно это и происходит в Хлебниковской драме «Мирскóнца», несмотря на ее веселый абсурд. Об идее этой пьесы Хлебников писал следующее в письме к Крученых:

Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина Мирскóнца — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, т. к., во-первых, судьбы в их смешном часто виде иногда так не могут [быть?] понятны, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала (Хлебников 2003, 384).

‚Обратный ход‘ возможен, конечно, в смысле обращения к прошлому, если мы возвращаемся в прошлое, т. е. если мы ‚наверстываем‘ воспоминания, или вообще предыдущие, прошлые события. Эта процедура типично открывается с помощью таких коммуникативных операторов как «Я помню, как...». Когда мы вспоминаем, мы в самом деле реализуем некий обратный ход во времени, но не в только что описанном континуальном визуальном смысле. Возвращаясь ментально во времени, мы останавливаемся на дискретных этапах и моментах прошедшего времени, даже если мы вспоминаем например ‚наше детство‘ вообще. Важно то, что и в самих воспоминаниях-отрезках мы придерживаемся той же неизбежной однонаправленности времени, и в этом отношении наше воспоминание никак не отличается от нашего переживания ни настоящего, ни будущего.

Психологически ‚событие‘ тоже можно определить как отклонение от нормы. Такое отклонение является даже типичным или структурным

феноменом в некоторых формах сознания и в литературных жанрах, которые дают им текстовую форму, как например сон, сновидение, дезориентация, сумасшествие и т. п.

Жанры в этой связи рассматриваю как условные мотивировочные рамки для литературных миров. Жанр как литературная форма может подорвать, сократить, переставить обычную, принятую, внелитературную подачу каузальности и темпоральной последовательности.⁷

Считается, что постмодернизм подразумевает такой склад ума, по которому нарративы потеряли свою нормативную, изъявительную силу, и вместе с ней, должно быть, отпал и 'догмат' последовательных и каузальных связей. В экстремальных или просто последовательных примерах подобной установки нарратив, со своей функцией организатора событийности и ее внутренней иерархии, видится даже как 'насилие' над самым ценным в человеческом переживании. Это особенно касается воспоминаний, мемуаров и т. п. Последовательность/чередование (с имплицитной их угрозой 'обязующей каузальности') встречаются с недоверием или просто отвергаются в пользу одновременности и симультанности, которые дают возможность оставить статус события/не-события нерешенным. Интересную дискуссию по этому поводу ведет Жива Бенчич (Benčić 2005). Бенчич приводит постмодернистского литературоведа и идеолога Станли Фиша, который называет биографический жанр «дурной и скучной игрой». По мнению Фиша фабульная/сюжетная структура навязывается нам в культурном процессе, воспитанием, из уважения к иерархиям, к причинно-последственной логике.

Дальше Бенчич пишет о хорватской писательнице Ирена Врклян, которая написала фиктивную биографию Марины Цветаевой (цитата Врклян [в переводе] по статье Бенчич, стр. 69):

Прошлое живет в нас без хронологии. Все одновременно здесь — и все краски, и все чувства. Рассказывая, мы часто совершаем насилие над этим одновременным припоминанием. Любая книга о жизни могла бы протекать параллельно, столбцами, могла бы выражать целое, если б мы не были воспитаны в вере в порядок, вере в иерархии. Что важно, а что не важно. Начало, конец. Это произвол, выросший из желания посредничать, объяснять. Но это и насилие, совершенное над пережитым. Мы, таким образом, привязаны к внешней биографии, к станциям. Этой конструкции о начале и конце мы обязаны верой в опыт, в течение времени, в старение. Физическая смерть как конечная точка рассказа, жизни. [...].

Интересно то, что Врклян здесь различает «прошлое в нас», с одной стороны, а с другой, — его нарративизацию, т. е. психическое содержание сознания, и его языковую кодификацию. Звучит ли здесь имплицитно идеал чего-то неоформленного, и поэтому и невинного и ценного?

7 Здесь же следует и литературное воспроизведение / реконструкция детского восприятия мира и его процессуальных и временно-причинных законов.

Речь идет о красках и чувствах, а не о дискретном, о ситуационно установленном, о фактах и событиях. Авторский голос придерживается такого представления (или иллюзии?) нашего сознания и познания, в которых всё может оставаться одновременным, нерешенным, условным. Однако, акт воспоминания неизбежно требует нарративизации, и поэтому он видится здесь как «насилие», как трагическая потеря когнитивной, эмоциональной (и, должно быть, также) моральной невинности. По этой логике «событие» тогда было бы эквивалентом «Изгнания из Рая» или хотя бы из раннего детства, когда нет еще ответственности, предусмотрительности, связности и направленности между всем, что происходит, когда всё еще «просто так» и пребывает в модусе возможного. Немного преувеличивая, можно было бы сказать, что умение нарративизации готовит переход к зрелости. Тем более интересен факт, что в латыни и в романских языках кодифицировалась именно эта феноменология (молодого) ребенка: «in-fans», т. е. «не говорящий», или «не умеющий говорить».

В тех же рамках нужно, по-моему, рассматривать и вопросы психической травмы и подавленных воспоминаний. Лечение психических травм подразумевает прежде всего формулировку прошлого, прошедших переживаний именно как дискретных «событий».

Литература

- Заболоцкий Н. А. 2008. Стихотворения. Поэмы. Москва.
- Замятин Е. И. 1998. Сочинения. Том 2. Москва.
- Набоков В. В. 1989. Приглашение на казнь. Романы. Рассказы. Критические эссе. Воспоминания. Кишинев.
- Платонов А. П. 1989. Чевенгур. Роман и повести. Москва.
- Ростовцева И. Б. 2002. Муза и собеседница: Природа в поэзии Пастернака и Заболоцкого // Вопросы литературы. № 1.
- Смирнов А. А. История слова «событие». <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=168> (07.05.2010)
- Успенский Б. А. 2000. Поэтика композиции. Санкт-Петербург.
- Хлебников В. В. 2003. Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. Москва.
- Шмид Вольф. 2003. Нарратология. Москва.
- Benčić Živa. 2005. «Биогеография»: Жизнь Марины Цветаевой в интерпретации Ирены Врклан: Марина или о биографии. Sub Rosa. Köszöntanovkió könyv Léna Szilárd tiszteletére. Budapest. 67—83.
- Forster E. M. 1956. Aspects of the Novel (первое издание 1927).
- Jensen Peter Alberg. 1979. Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak. 1915—1924. Copenhagen.
- Lakoff G.; Johnson M. 1980. Metaphors We Live By. Chicago.
- Paffenroth Kim; Kennedy Robert P. 2003. A Reader's Companion to Augustine's «Confessions». Westminster.

- van Baak Joost*. 2003. Заболоцкий и мир // «Странная» поэзия и «странная» проза. Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Москва, 50—58.
- 2004. О поэтике первых переживаний. // *Analysieren als Deuten*. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / Ed. Lazar Fleishman, Christine Götz, Aage A. Hansen-Löve. Hamburg, 259–277.
- 2008. Das Haus als erreichbare Utopie? Eine mythematische Bildlektüre von Kustodiev's Gemälde „Goluboj Domik“ // *Wortkunst • Erzählkunst • Bildkunst*. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve / Ed. Rainer Grübel und Wolf Schmid. Die Welt der Slaven. Band 30. 212–221.

Марина Загидуллина

Челябинский государственный университет

Событийность в контексте литературной географии

Сложность определения категории событийности связана, прежде всего, с проблемой разграничения событийности реальной и фикциональной. Это разграничение может быть организовано как с позиций истории, философии, так и с позиций собственно литературоведения. В литературоведческом аспекте событийность может предстать как особая характеристика не только отдельного текста или даже художественного мира отдельного автора, но и как характеристика национальной литературы вообще.

Именно в этом смысле и актуально понятие «литературной географии» и даже «литературного страноведения». «Мировая республика словесности»¹ может вполне рассматриваться не как метафорическая страна со своими центрами и периферией, но как коррелят ментальных общностей. Есть вполне чутко улавливаемая лингвистами разница когнитивных картин мира, формулируемых в рамках разных языков. Но странно было бы в таком случае сомневаться в том, что литература, создаваемая на разных языках, не имеет принципиальных различий, за исключением «развертки во времени» (одна литература более «зрелая», другая — молодая²). Из этой очевидности следует возможность обобщающих характеристик национальных литератур.

1 Казанова П. Мировая республика литературы. М., 2003 (*Casanova Pascale. La République Mondiale des Lettres. Paris, 1999*).

2 Несомненно, Паскаль Казанова прав, когда замечает: «Но время, единственное, что создает литературную ценность — и конвертируется в древность, кредит, в богатство, в саму литературность, — создает неравенство в литературном мире... Наиболее древние литературные пространства одновременно и наиболее богаты, то есть именно они и осуществляют неизбежное давление на весь литературный мир» (там же. С. 406). Но пафос книги Казанова — «помощь» молодым литературам добиться понимания и адекватного приятия в критических кругах, оценивающих «молодых» с позиций «древних». Казанова указывает на то, что даже Кафка с его этноцентрической моделью творчества был понят и истолкован неадекватно, «неаутентично». В то же время этноцентризм (ориентация на свою малую родину, микрогеографию) по мнению автора этого исследования становится анахронизмом.

Событийность в этой связи представляется наиболее яркой чертой художественного текста, зависящей от *национального отношения* к событийности исторической («реальной»). Само выражение «национальное» может быть подвергнуто жесткой критике как неопределенное и одновременно слишком жесткое, поэтому сразу оговоримся, что его использование, скорее, допущено в этой статье как компромисс. Сошлемся на идею Леви-Стросса об уникальности культурных путей:

Цивилизации, называемые первобытными, отличаются от других не умственным устройством, но лишь тем, что никакое умственное устройство не обязано раскрывать свои ресурсы в определенный момент и использовать их так, а не иначе.³

Эту мысль следует понимать как утверждение о возможности уникальных культурных моделей — и в том числе, несомненно, уникальной словесности. В. М. Бехтерев использовал понятие «физиономия нации» в выведении последнего закона коллективной рефлексологии — закона индивидуальности.⁴ Здесь хотелось бы заметить, что крупные литературы, выступая доминирующими на большом языковом пространстве, тяготеют к расслоению на вполне самостоятельные «региональные» литературы, стремятся к конституированию своего «географического типа» (возникают так называемые X-тексты, главная черта которых — обретение своей уникальной «легенды», «базового мифа», выделяющего их из литературы метрополии). Таковы «петербургский», «московский», «пермский», «крымский» и другие отечественные тексты, таково деление на литературу севера и юга США.

Принцип изоморфизма, актуализованный в первую очередь естественными науками, не может не проявиться в таком важном моменте, как соотнесение реального и фикционального. Если мы допускаем наличие особого типа жизнестроения крупных общностей (наций, языковых единств и т. п. — здесь это несущественно), то должны существовать и особые национальные литературные типы событийности, вернее, характеристики этого *качества текста*.

В связи с этим возникает возможность рассмотрения событийности не с точки зрения конституирования *признаков события* (по В. Шмиду, консекутивность, фактуальность, необратимость, релевантность, неповторяемость, по В. И. Тюпе интеллигибельность, гетерогенность, хронотопичность), но с позиции внешнего определения *фактуры* текста по событийности. По мнению В. Шмида, событийностью обладают именно события. Но в таком случае мы сталкиваемся с избыточностью определения («степень событийности события»). И не было ли правильное рас-

3 Леви-Строс К. Мифологии: Т. 2. От меда к пеплу. М., 2007. С. 399. См. подробное обоснование концепции культуры человечества как «неслиянного множества» в исследовании: Загидуллина М. В. Рацион: в 3 т. (Национальная идея; Пища телесная как духовная; Служение). Челябинск, 2007—2008.

4 Бехтерев В. М. Избранные работы по социальной психологии. М., 1994. С. 345.

сма́тривать событийность как обобщающее качество текста, которое инструментально определяется только при соотнесении более частных характеристик отдельных событий, составляющих сюжет?

Тогда *событийность* может рассматриваться как производное понятие от *события*, выражающее не совпадающее с понятием «событие» качество текста. Событие — не качество, но элемент текста, событийность — характеристика текста. Тогда «основной вопрос» события — что считать событием, а что нет (и существуют ли несобытийные элементы художественного текста), а «основной вопрос» событийности — ее интенсивность, количественность, которая может быть шкалирована. Событие нуждается в инструментах маркирования элемента текста именно как события, событийность нуждается в инструментах ее количественного измерения.

С инструментальной точки зрения мы получаем фундаментальную характеристику нарратива (фактически мы можем говорить о степени событийности любого типа наррации). Но тогда правильное было бы говорить не «событийность этого текста проявляется в...», а «события в тексте заключаются в...», в то же время событийность могла бы предстать как характеристика интенсивности — неинтенсивности *совокупного* событийного качества текста.

Для выявления основных признаков событийности мы могли бы воспользоваться такими обозначениями, как

- «вялость/интенсивность» (признаки энергии событийности);
- «плотность/разреженность» (признаки явленности событийности);
- «истинность/ложность» (количественное измерение консекутивности, результативности событийности в тексте).

Собира́тельный характер категории событийности проявляется в том, что она дает возможность описания «общей физиологии текста», позволяет взглянуть на текст как на особый организм. И тогда вопрос о характере событийности может стать достаточным основанием для исследования более общей проблемы самих *типов* событийности, релевантных *ментальным типам*.

Три характеристики событийности (по характеру явленности, интенсивности и значимости) не могут быть отторгнуты от ментального типа, к которому относится автор текста и который постоянно воспроизводится в данной литературе. Но именно категория событийности позволяет выдвинуть теоретический вопрос о ментальной *предзаданности* этой характеристики текста.

«Географические» модели литературных текстов неизбежно следует рассматривать как некую условность, однако значимым остается вопрос о классических текстах развитых национальных литератур как своеобразных эстетических реперов в литературе этого ментального типа. Развитие литературы идет по принципу усиления центробежных сил, веду-

щих к возникновению Х-текстов, однако объединенность в рамках одного языка и сам факт наличия *отечественной классики* предопределяет несущественность различий в рамках крупных характеристик фикциональных нарративов одной нации.

Пытаясь установить наиболее явные принципы деления национальных литератур на типы по событийности, мы могли бы прибегнуть к условному обозначению «слова» и «дела». Это во многом максималистское утверждение, однако это есть своеобразные полюса шкалы, на которой и измеряется событийность. Оппозиция «слова» и «дела» лежит в основании философского «проклятого вопроса» о первичности материи либо идеи, именно с установления первенства слова начинается библейское повествование, конфликт рационального и иррационального отношения к миру тоже коренится в этой оппозиции. Но с точки зрения событийности оппозиция эта метафорична: речь идет о мнимой событийности текста (когда при возможно высокой плотности и интенсивности событийность показывает неконсекутивность отдельных событий в рамках единого целого произведения), с одной стороны, и об истинной событийности, приводящей к трансгрессии, — с другой. Можно было бы назвать эти типы литератур «литературой плана» и «литературой стройки». В первом случае речь идет о множественных или единичных попытках пересечь границу и неизбежном возвращении в круг, в исходную точку. Такой текст может быть интенсивен и множественно событийен, но в целом пустотно статичен. Динамика такого текста на уровне отдельных событий может быть достаточно мощной, однако *событийность* в целом окажется ложной (отрицательной). Здесь перед нами *планирование* перехода без вывода этого плана на уровень реализации. Во втором случае мы имеем дело с истинной событийностью, когда отдельные события (или единственное событие) текста оказываются результативны и переход из начальной точки в следующую совершается (происходит строительство).

Некоторую пищу для размышлений в этом направлении даст нам обращение к отдельным отечественным произведениям.

Следует обратиться к тому ряду текстов, что образовали пантеон национальной словесности. Установление доминирующих характеристик событийности позволит обнаружить определенную «точку отсчета», отнесенность которой можно будет характеризовать событийность других текстов в категориях отклонения от «среднезаданного» и тем самым устанавливать определенные тенденции «колебания» литературной системы.

Идея анализа «пантеонов» в качестве отправной точки исследования любых текстов до сих пор своего воплощения не нашла. Между тем теория ритма, развиваемая О. Н. Гринбаумом, основана на постулировании принципа отношения как главного смыслообразующего механизма, связывающего воедино ритм, эмоции и содержание поэтического текста. Соотнесенность ритмогармонических характеристик с числовым рядом

Фибоначчи в этой теории предстает в качестве универсального средства выявления ударных с эстетико-эмоциональной точки зрения моментов. В основе самой методики такого анализа ритма лежат в частности идеи Якобсона, но именно Якобсон заметил, что для всей его исследовательской системы была характерна одна стержневая идея: «связующего, объединяющего инварианта, неразрывно и глубинно связанного с постоянной многообразной вариативностью».⁵ Именно этот принцип можно транслировать на исследовательские практики литературных текстов каждой конкретной «географической» (национальной) литературы.

При всех трансформациях оценочные формы классического сохраняют свою базовую функцию: по этим критериям определяется правильность протекания процессов литературной коммуникации. Последнее относится к мотивационной структуре авторского поведения, основаниям суждения о литературе настоящего и прошлого, нормам литературно-критического истолкования текстов, стандартам читательской рецепции.⁶

Классический пантеон мы можем рассматривать в качестве образца, эталона — разумеется, только в том случае, если «географическая литературная область» имеет основательную историю, достаточно развита и относится к числу зрелых, а тексты, включенные в литературный пантеон, соответствуют тем принципам, о которых писал Я. Мукаржовский (следует заметить, что сам факт попадания текста в литературный национальный пантеон есть подтверждение того, что это произведение «ответило» всем принципам теории эстетической ценности этого исследователя). Ученый выдвигает три критерия, по которым можно определить всеобщую обязательную эстетическую ценность:

[...] всеобщезначимой является ценность, достигшая максимального распространения в пространстве, включая сюда максимальное распространение в разных видах общественной среды; ценность, успешно противостоящая напору времени; ценность, которая самоочевидна.⁷

Не хотелось бы в рамках этой статьи задаваться вопросом о том, почему одно произведение причислено к классическим, а другое нет, и кто, собственно, судьи, решающие судьбу текстов. Об этом существует подробная и обстоятельная европейская и американская литература, тщательно собранная и проанализированная Б. В. Дубиным и Н. М. Зоркой.⁸ В нашем случае важнее возможность построения «географического эталона» нарратива — и если отечественная словесность дает воз-

5 Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 267.

6 Дубин Б. В., Зоркая Н. А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 40.

7 Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 176.

8 Дубин Б. В., Зоркая Н. А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 40—82.

возможность ее с этой точки зрения анализировать, то это должно быть сделано.

При этом, разумеется, не стоит забывать о подвижности и динамике пантеона, где постоянно бурлят процессы внутренних конфликтов. И тем не менее эта внутренняя распря нетождественна «полной истории литературы». В объяснении основных категорий нарратологии, на мой взгляд, исторически отдаленная перспектива так же не объективна, как и вплотную приближенная. Если именно произведения пантеона «считываются» в качестве эталонных, неявно направляя равно стратегии автора и читателя, то в совокупном анализе пантеонных текстов есть инструментальный смысл.

При некоторых отклонениях под русским литературным пантеоном мы признаем следующий перечень текстов: «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Обломов», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Отцы и дети», «Вишневый сад».⁹ Большую сложность представляет анализ событийности в разножанровых и даже разнородных текстах. Вполне возможно поставить цель описать «эталонную событийность по-русски» на этих произведениях, опираясь на критерии, предложенные в работе В. Шмида.

Перед исследователем в таком случае стоит задача установление *фактуры* событийности классических русских текстов. Необходимо выделить события в тексте, определить их плотность, интенсивность и значимость и сделать выводы относительно событийности каждого текста, чтобы затем усмотреть наличие или отсутствие некоторых закономерностей в этом.

Работа эта представляется одновременно инструментально простой и невозможной, поскольку при попытке охарактеризовать то или иное событие текста (точнее, фрагмент, гипотетически признаваемый событием), мы столкнемся с трудоемкостью задачи. Следует подчеркнуть инаковость цели по отношению к традиционному нарратологическому подходу — не степень событийности *события*, но степень событийности *текста*, а вслед за тем событийности *классического ядра национальной литературы* — с целью интерпретации особенностей каждой географической территории в мировой республике словесности.

9 Существует ряд классических методик определения значимости того или иного текста (например, методика К. Розенгрена: *Rosengren K. E. Sociological Aspects of the Literary System*. Stockholm, 1968. 216 p.). Однако методика эта скорее позволяет определить степень популярности того или иного писателя в определенный момент времени. Более распространенный метод — изучение школьных программ и динамики «попадания» великих писателей в эти программы. Именно благодаря этому методу становятся явными «вехи» включения классических писателей в действительно массовое сознание (метод действен в тех случаях, когда школьное образование действительно демократизируется и тяготеет к всеобщему «образовательному минимуму»).

Для этой статьи важно обозначить возможное исследовательское поле, но пока можно говорить только об очень приблизительных выводах. Например, поверхностный анализ «Евгения Онегина» с этой точки зрения покажет нам весьма любопытные результаты: здесь всего три эпизода, отвечающих принципам событийности по «всем параметрам» (смерть дяди, встреча Онегина и Татьяны, дуэль). Все остальное хотя бы одним критерием, но «не дотягивает» до канона. Нет сомнений, что три «истинных» события показывают относительную разреженность событийного поля романа в стихах. Но таким образом мы можем лишь констатировать, что в романе низкая событийная плотность. Другой вопрос — интенсивность события, его энергия. Впрочем, стоит ли рассуждать о динамике восьмiglавного романа, содержащего всего три события! Динамика текста основана не на событийности как таковой, а на кружении мысли и чувства, по известному выражению Белинского, «роман интересен нам личностью автора». Но самый сложный критерий — ложность/истинность событийности. Если событийность должна перевести нас через границы (какие бы то ни было), то роман ложно событийен. Здесь трансформации, происходящие в сознании героев, — это обретение себя самого. Среди классических интерпретаций романа объяснения Достоевского кажутся наиболее показательными: Татьяна изначально такова, поскольку воспитана простонародной няней и укоренена в своей «почве», Онегин же в силу оторванности от корней, в силу своего статуса «былинки, носимой ветром», остается отверженным — и даже если бы Татьяна овдовела, то не стала бы его женой. Получается, что герои были «заданы», и события текста не воздействовали на них так, чтобы они сумели перейти границу. Мы можем домысливать этот переход — но не *они*.

Подобно этому беглому обзору можно обратиться и к другим текстам русской словесности, чтобы немедленно убедиться в принципиальной их а-событийности. Классический русский пантеон отличается потрясающей событийной вялостью, отсутствием авторского *интереса* к событию. Подчеркиваю — событию, понимаемому как релевантное, фактуальное, консекутивное, неповторяемое и необратимое. Не эти качества характерны для *русской литературной географии*, кстати, удивительно «сглаженной» даже в природно-соотносительном смысле. Здесь уместно вспомнить замечательный пейзаж из романа «Обломов», построенный по принципу противопоставления «событийной географии» «а-событийной»:

Где мы? В какой благословенный уголок земли перенёс нас сон Обломова? Что за чудный край! Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого.

Да и зачем оно, это дикое и грандиозное? Море, например? Бог с ним! Оно наводит только грусть на человека: глядя на него, хочется плакать. Сердце смущается робостью перед необозримой пеленой вод, и не на чём

отдохнуть взгляду, измученному однообразием бесконечной картины. Рёв и бешеные раскаты валов не нежат слабого слуха; они всё твердят свою, от начала мира одну и ту же песнь мрачного и неразгаданного содержания; и всё слышится в ней один и тот же стон, одни и те же жалобы будто обречённого на муку чудовища да чьи-то пронзительные, зловещие голоса. Птицы не щебечут вокруг; только безмолвные чайки, как осуждённые, уныло носятся у побережья и кружатся над водой. Бессилен рёв зверя перед этими воплями природы, ничтожен и голос человека, и сам человек так мал, слаб, так незаметно исчезает в мелких подробностях широкой картины! От этого, может быть, так и тяжело ему смотреть на море. Нет, бог с ним, с морем! Самая тишина и неподвижность его не рожают отрадного чувства в душе: в едва заметном колебании водяной массы человек всё видит ту же необъятную, хотя и спящую силу, которая подчас так ядовито издевается над его гордой волей и так глубоко хоронит его отважные замыслы, все его хлопоты и труды. Горы и пропасти созданы тоже не для увеселения человека. Они грозны, страшны, как выпущенные и устремлённые на него когти и зубы дикого зверя; они слишком живо напоминают нам бранный состав наш и держат в страхе и тоске за жизнь. И небо там, над скалами и пропастями, кажется таким далёким и недостижимым, как будто оно отступилось от людей. Не таков мирный уголок, где вдруг очутился наш герой.

Перед нами классический случай отрицания событийности, и а-событийное географическое пространство «подано» здесь совершенно иначе:

Небо там, кажется, напротив, ближе жмётся к земле, но не с тем, чтоб метать сильнее стрелы, а разве только, чтоб обнять её крепче, с любовью: оно распростёрлось так невысоко над головой, как родительская надёжная кровля, чтоб уберечь, кажется, избранный уголок от всяких невзгод.

Солнце там ярко и жарко светит около полугода и потом удаляется отсюда не вдруг, точно нехотя, как будто оборачивается назад взглянуть ещё раз или два на любимое место и подарить ему осенью, среди ненастья, ясный, тёплый день. Горы там как будто только модели тех страшных где-то воздвигнутых гор, которые ужасают воображение. Это ряд отлогих холмов, с которых приятно кататься, резвясь, на спине или, сидя на них, смотреть в раздумье на заходящее солнце. Река бежит весело, шая и играя; она то разольётся в широкий пруд, то стремится быстрой нитью, или присмирееет, будто задумавшись, и чуть-чуть ползёт по камешкам, выпуская из себя по сторонам резвые ручьи, под журчанье которых сладко дремлет. Весь уголок вёрст на пятнадцать или на двадцать вокруг представлял ряд живописных этюдов, весёлых, улыбающихся пейзажей. Песчаные и отлогие берега светлой речки, подбирающийся с холма к воде мелкий кустарник, искривлённый овраг с ручьём на дне и берёзовая роща — всё как будто было нарочно прибрано одно к одному и мастерски нарисовано. Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому неведомым счастьем. Всё сулит там

покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть.

Текст переполнен «скруглениями», в определенном смысле перед нами апология а-событийного пространства. Стоит ли говорить, что мы столкнемся с подобной *географической* пластикой и в других текстах пантеона — не исключая многособытийной «Войны и мира» и «экзотического» «Героя нашего времени»? Здесь достаточно указать на принципиальный в тексте Толстого образ Платона Каратаева, призванный *художественно* воплотить идею бессобытийности жизни вообще, ее изначальной «вписанности» в общую «реку жизни».

В классическом русском тексте пространство сглажено — но это ни в коем случае не «отражение реальности» («среднестатистического русского пейзажа»), это именно *изоморфа* душевного состояния *русского человека*. Здесь ничего *не может* произойти. Разумеется, такие заявления могут рассматриваться как бездоказательные, поэтому ограничимся этим наблюдением как *гипотезой*. Между тем, было бы чрезвычайно значимо для нарратологии «географическую» гипотезу положить в основание серьезного исследования, которое могло бы ее подтвердить или опровергнуть.

В случае, если гипотеза верна в самой своей *модельной* основе, мы получим некие «средние образцы» событийности в рамках национальной литературы, которые позволят нам оценивать каждый отдельный текст в *соотнесенности* с таким «национальным эталоном», а также сможем преодолеть субъективизм оценок литературных произведений, связанный с «иногеографичностью» авторов интерпретаций. В каждом отдельном *национальном* случае *тип* событийности будет свой, особенный; текст будет характеризоваться в *соответствии* с общим локальным эталоном, отличным от эталона иной словесности.

Елена Григорьева

Санкт-Петербургский государственный университет

К проблеме лирического события

Границы дискуссионного поля, в котором разворачиваются разнообразные решения вопроса о сюжетности лирики, обозначены двумя остро противоположными позициями. Согласно одной из них, лирика, в силу собственной литературно-родовой специфики, принципиально бессюжетна. См., например, утверждение В. М. Жирмунского:

Лирика — несюжетный жанр. Лирика передает чувства поэта; элементы сказа, действия, сюжета растворены здесь в эмоциональном переживании [...] события, факты являются в лирическом стихотворении только поводом для переживаний поэта, и они целиком растворены в этих переживаниях [...] погружение поэта в свои эмоциональные переживания, в лирическое состояние позволяет сократить сюжет до минимума, даже, в сущности, его полностью исключить, — имеется только ситуация, в которой зарождаются такие-то мысли, такие-то чувства.¹

Прямые оппоненты такой точки зрения настаивают на обязательной сюжетности лирики, обусловленной ее особого рода событийностью (речь идет о ментальной событийности):

В общем виде существо лирического события можно свести к [...] формуле: *Это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для обращенного к читателю лирического сюжета.*²

В свете проблематики настоящей работы наиболее продуктивной представляется позиция В. А. Грехнева. Рассматривая событие и следовательно сюжет в качестве возможных, но необязательных атрибутов лирики, исследователь отстраивается от представления о внеродовой природе сюжета как такового. Литературно-родовая спецификация сюжета связывается со структурными особенностями события, доступного тому или иному литературному роду. Лирическая событийность предстает в предельно редуцированном по сравнению с эпосом и драмой виде, но

¹ Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 375.

² Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 87. См. об этом также: Левин Ю. В. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 66.

она тем не менее возможна. Событие разворачивается здесь в пространстве, являющим собой нерасчленимое единство внешней и внутренней ситуации.³

Историю развития лирического рода можно осмыслить как историю возникновения и развития лирического события. В этом аспекте история лирики оказывается частью более общего движения литературы к объективной внетекстовой реальности как таковой. Приближение к иллюзии воспроизведения полноты жизни в русской литературе происходило прежде всего в «низких» комедийных жанрах — в крыловской басне и грибоедовской комедии.⁴ «Чистая» лирика не могла конкурировать в решении такой задачи с этими литературными формами в силу своей родовой оторванности от внешней предметной реальности. «Высокий» литературный род, она в наибольшей степени «поэтизировала» не только план выражения, но и план содержания, открешиваясь от всего «непоэтического», по сути дела не репрезентируя реальность, но создавая собственный имманентный тексту денотат.

Соприкосновение с реальностью в лирике классицизма и преромантизма было ограничено жестким жанровым стереотипом. Первая элегия «школы гармонической точности» «Сельское кладбище» Жуковского (1801), казалось бы, мотивирует размышления о смерти лирического героя внешней ситуацией пребывания на кладбище. Но сама эта ситуация немедленно превращается в декорации, шаблонизируется, рождая вид кладбищенской элегии в русской поэзии, вторящий западноевропейскому образцу. Так же жестко закреплена связь между картиной осеннего увядания и сентиментальной меланхолией. Показателен в этом смысле прозаический комментарий к стихотворному тексту, который возникает у Карамзина, Державина, Жуковского в том случае, когда автору важно донести до читателя конкретность ситуации, рождающей лирическую медитацию.⁵ Необходимость комментария обнаруживает, что сам по себе поэтический текст справиться с задачей репрезентации реальности не в состоянии.

Рождение событийного лирического текста приходится на время разрушения «школы гармонической точности»: в рамках этой пороговой школы «готовое слово» начинает оспариваться непредсказуемостью лирического дискурса, который мотивирован индивидуальной эмоцией, порожденной конкретной и единичной ситуацией. Так зарождается именно лирическая событийность. Она зарождается внутри элегического жанра в поэзии Пушкина и Баратынского практически одновремен-

3 См.: Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 160–178.

4 Маркович В. М. Через обличение и назидание — к пониманию: И. А. Крылов и А. С. Грибоедов в литературном процессе первой четверти XIX века // История русской литературы XIX века: Учебник (в печати).

5 См., например, элегию Жуковского «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819).

но, хотя общее мнение отдает пальму первенства пушкинской элегии. Причиной такого восприятия оказывается более очевидная у Пушкина конкретизация внешней ситуации и индивидуализация лирического субъекта. Пушкин развивает элегию, уводя ее от универсализации в сторону конкретности, неповторимого индивидуального переживания, заостряя, детализируя и прозаизируя внешнюю ситуацию.⁶ С этими свойствами связана и гетерогенизация мира и стиля, гомогенного в традиционной элегии.⁷ Лирический сюжет вырастает в подлинное ментальное событие.

Под пером Пушкина традиционная кладбищенская элегия превращается в конкретное до жесткости изображение городского кладбища в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836). Внешняя ситуация определяет и не подразумеваемый жанром эмоциональный всплеск, словесное оформление которого взрывает не только стилистику традиционной элегии, но выходит за рамки допустимого в поэтическом языке как таковом:

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...

Текст события не только как высказывание о случившемся, но и как случившееся с высказыванием, если перефразировать П. Бурдые.⁸ Поэтический дискурс превращается в «нагое слово», как в стихе «Ворами со столбов отвинченные урны»; или деавтоматизируется за счет столкновения привычного сентименталистского поэтизма «уныние» с оживляющим его эпитетом «злое» — сочетание, недопустимое в традиционной элегической стилистике. Обратившись к этому стихотворению,

6 См., например, элегию «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823).

7 См. об этом: Шмид В. Об эволюции поздней элегии Пушкина // В. Шмид. Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 152–168.

8 Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. М./СПб., 2007. С. 408.

трудно согласиться с утверждением Гоголя о том, что в поэзию Пушкина «не вошла [...] нагишом растрепанная действительность».⁹ «Растрепанная» реальность вошла в позднюю пушкинскую лирику, но очевидно, что ее включение в поэтическую систему разрушило жанровую и стилистическую норму. Таким образом, лирическое событие очевидно разрушает традиционные поэтические каноны, в том числе и жанровую норму элегии.

Элегия в литературной системе начала XIX века функционировала как один из самых мощных проводников романтизма — прежде всего за счет особого восприятия времени. Еще до пушкинских поэм философия элегии — жанра, главным героем и ведущим конструктивным принципом которого становится текучее, векторное, необратимое время, — открыла беспредельный и одновременно всеобщий, универсальный трагизм человеческого существования. Включение в поэтический кругозор сиюминутной конкретности сталкивалось с мировоззренческой позицией жанра, устремленного к универсальному и вневременному. Пушкинский путь, пожалуй, оказался магистральным в развитии русской лирики. Но на наш взгляд, рядом с пушкинским вариантом существовал иной — вариант Баратынского, который принципиально не отказывался от элегической всеобщности и тем не менее по-своему вводил событие в поэтическую структуру.

Так в «Признании» (1823) внешняя ситуация, которая оборачивается мотивировкой эмоции, устремлена к универсальности. В ней нет ничего единичного, неповторимого, исключительного: эмоция, ее изменения и ее угасание мотивированы самым общим — ходом времени:

Но годы долгие в разлуке протекли,
Но в бурях жизненных развлекся я душою.¹⁰

История любви, или — точнее — «нелюбви» героя предстает как вариант некоего общего инварианта, предусматривающего развитие абсолютно всего единичного, неповторимого, частного, что, впрочем, не упраздняет возможности отнести к ней (истории героя) как к разработанной в сюжете индивидуальной биографии. «Признание», таким образом, являет узнаваемую романтическую диалектику частного и общего: конкретная история видится в перспективе вечных бытийственных законов, а последней мотивировкой охлаждения лирического героя оказывается фатальная вездесущность «всевидающей судьбы», не только определяющей внешнее течение жизни, но — что гораздо страшнее — задающей реакцию человека и тем самым, по сути дела, уничтожающей всякое индивидуальное начало. Если в «Признании» и сам источник охлаждения героя имеет такой надындивидуальный характер, то «Разуве-

9 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1953. Т. 8. С 382.

10 Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Серия «Литературные памятники». М., 1983. С. 109. Далее ссылки на это издание в тексте.

рение» (1821) представляет ситуацию в гораздо большей степени конкретную:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней! (99)

Охлаждение героя оказывается реакцией, ответом на утрату былой нежности (которая предполагается ее сегодняшним ответным «возвратом»). Эта внешняя ситуация далее никак не развивается, но позиция героя обнаруживает ее скрытый диалогизм, для прояснения которого необходимо «дописать» текст до полноценного любовного романа.

Многообразие случайного, таким образом, не исключается Баратынским из элегии — но на последней своей глубине и это случайное оказывается мотивировано действием общих закономерностей жизненного процесса. На такой глубине нет места уже и этическим категориям. В. Э. Вацуро писал:

Своеобразное «рассудочное оправдание» получают не только охлаждение героя, но и «моральные преступления»: нарушение любовных клятв, измена первой любви, брак по расчету — наконец, полное забвение.¹¹

Думается, однако, что это оправдание у Баратынского нельзя назвать «рассудочным»: определенное последними универсальными законами бытия, оно оказывается поистине онтологическим.

Элегическая эмоция в тексте Баратынского может быть подана как реакция на другого человека, как ответная реплика в диалоге, — так в «Разуверении». В «Признании» тоже не исключена возможность контакта с другим «я». Внутренняя адресация здесь — иного толка, чем в традиционной элегии, по сути своей глубоко монологичной. Лирическая героиня у Баратынского перестает быть «декорацией», это уже не формальный атрибут элегии, а подлинный адресат признания, которое в свою очередь предстает как диалог-спор. Из реплики-монолога героя легко воссоздается не совпадающая с ним позиция героини.

Наконец, может быть, важнейшим свойством элегической эмоции Баратынского является ее диалогизм внутренний. Демонстрируя свой «ум тонкий, так сказать, до микроскопической проницательности»,¹² Баратынский воссоздает процесс умирания душевной жизни, предполагающий и тотальную невозможность противостоять законам мира, и мучительную, заранее обреченную необходимость такого противостояния. Этот спор с самим собой, внутреннее противоречие между желанием любить и невозможностью чувствовать отсылает к позднему стихотворению «К чему невольнику мечтания свободы» (1835). Глубина

11 Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л., 1981. С. 383.

12 Киреевский И. В. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1911. С. 87.

философской медитации, дающая возможность универсально мотивировать и неизбежность разочарований, и неиссякаемость желания очарований, предсказана противоречиями сознания лирического героя «Признания». Любовную элегию Баратынского отличает прежде всего только ей свойственная глубина — глубина разочарования, глубина анализа этого процесса, глубина и тонкость в его вербализации.

Л. Я. Гинзбург считала, что

элегии Баратынского, особенно некоторые из них, методологически наиболее принципиальные, были дальнейшим и своеобразным развитием предпосылок «школы гармонической точности». Гармоническая точность поэтики устойчивых стилей была прежде всего лексической точностью [...]. Баратынский 20-х годов говорит пока языком классической элегии, но на другой глубине.¹³

Думается, что даже в первых строках «Разуверения»

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь... (99)

Баратынский не только следует норме устойчивого элегического стиля эпохи, но и выходит за ее границы: само слово «возврат» неуместно в качестве высокого поэтизма, строгое следование стилю подразумевает иную форму — «возвращение». В рамках одного предложения Баратынский выходит за пределы традиционной стилистики и вновь возвращается в них.

Тонкость стилистической игры текста можно продемонстрировать на тех оттенках значения, которые возникают за счет неполной анафоры: «Уж я не верю... / Уж я не верую...» Нейтральное «не верю», за счет внутренней рифмы неразрывно связанное с высоким «увереньям», отсылает к конкретным взаимоотношениям с лирической героиней. Но уже «не верую», вводящее молитвенно-религиозную интонацию, немедленно универсализирует эту частную эмоцию и замыкают ее общим понятием «любовь». «Я не верую в любовь» — подлинно трагическая ситуация. Сама стилистическая окраска формы «не верую» заставляет увидеть за разуверением в возможности любить глобальную проблему неверия как такового, выводящую текст за рамки любовной проблематики. Это состояние героя, в соответствии с законом жанра, мотивировано временем: «Уж я не верю...». А в результате смысловое наполнение текста оборачивается трагически неразрешимым парадоксом: время, созданное Творцом, оказывается сильнее самого Создателя, лишая человека возможности веры как таковой.

¹³ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 78.

Итак, элегия Баратынского явно развивается не в русле пушкинского варианта. В его любовной элегии 20-х годов внешняя ситуация либо сведена к минимуму, либо устремлена к универсальности. И тем не менее любовная диалогия Баратынского, как мы попытались продемонстрировать, осваивает событийность и в высказывании о случившемся и в случившемся с высказыванием. Дальнейшее развитие поэтической системы Баратынского, в сущности, приводит к полному отказу от внешней ситуации как таковой. Именно такие стихотворения Баратынского и принято относить к философской лирике. Можно высказать осторожное предположение о том, что отказ от внешней ситуативности является видовым признаком этой поэзии. Ведь общепризнанные образцы такого рода лирики действительно ограничиваются пространством сознания. Этот признак оказывается достаточно устойчивым: и «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!...» Баратынского, и «Silentium!» Тютчева, и «Милый друг, иль ты не видишь...» Соловьева в равной мере не нуждаются в экспликации внешней реальности, сосредоточиваясь только на реальности сознания. Можно ли говорить о событийности такого рода текстов, и какова ее природа?

Пытаясь ответить на этот вопрос, попробуем сначала выявить интересующую нас категорию события в ранних аналитических элегиях Баратынского. М. Л. Гаспаров выделил этот тип элегии как вполне самостоятельный вариант существования жанра и описал трехчастную схему его построения. Это «экспозиция, рисующая исходную ситуацию; ложный ход, намечающий возможное разрешение ситуации; отказ от ложного хода и предпочтение другого хода, истинного».¹⁴ Можно предположить, что необходимость выбора и сам акт выбора между истинным и ложным и становится событием текста — не случайно подлинное его содержание раскрывается только к концу. Думается, однако, что эта событийность оказывается мнимой. В элегии «Две доли» (1823) возникает довольно ясная модель мира, в основе которой лежит четкая рациональная схема. Человек может избрать для себя один из двух вариантов жизни: «надежду и волненье» или «безнадежность и покой». Но свобода выбора заранее ограничена Провидением: каждый из вариантов соответствует определенному жизненному возрасту — юности и зрелости. По сути дела, сама возможность выбора и его результат предопределены заранее. Текст моделирует нормативный мир, переход через границы которого невозможен. Впрочем, даже когда элегия (например, «Истина», 1823) являет, казалось бы, совершенный лирическим героем индивидуальный выбор, т. е. «дразнит» читателя намеком на событие, ни одно из решений не оборачивается подлинным событием: ни Истина, ни противостоящие ей земные радости не защищают человека от разрушительных действий мировых законов, обесмысливающих в конце кон-

¹⁴ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст. 1988. М., 1999. С. 41.

цов любой выбор и подчиняющих все собственному непостижимому своеволию.

В целом аналитическая лирика Баратынского 20-х годов может быть прочитана как мечта о событии. Поэт предъявляет сознание, не способное преодолеть те противоречия, в которые оно оказывается загнанным: любой найденный им выход из-под власти высших сил немедленно подвергается испытанию рефлексией, испытания этого не выдерживает и следовательно оборачивается фикцией. Любому позитивному решению проблемы находится контраргумент, обесценивающий это решение и тем самым сводящий его на нет. В конечном счете нормой сознания лирического «я» становится не то, какие решения это сознание принимает, но то, что ни одно решение не может стать окончательным, абсолютным, безусловным. Если бы такое решение было найдено, то само сознание утратило бы определяющее его свойство — рефлексивность и перестало бы существовать. Именно рефлексия, нуждаясь все в новых и новых объектах, на которые она могла бы направить свою разрушительную силу, обрекает человека на бесконечный поиск, который никогда не увенчается успехом. Образуется бессобытийный замкнутый круг, который и определяет рефлектирующее сознание человека эпохи романтизма как таковое.

От этой ранней аналитики поздние философские медитации Баратынского принципиально отличаются тем, что объектом анализа становится уже не мир как источник возможной — точнее, невозможной — гармонии-события, но само сознание, законы которого прояснены уже в ранней поэзии. Поздний Баратынский, как кажется, утрачивает надежду найти утешение во всех внешних сферах — ни индивидуальная реакция на мир, ни сам этот мир не способны более обмануть сознание, открывшее трагическую правду существования. Закономерным представляется уход поэта от привычной для лирики формы высказывания от первого лица:¹⁵ в «юдольном мире» правят тотальные законы, и индивидуальная реакция человека так же подчинена этим законам, как и течение самой человеческой жизни. «Я» раннего Баратынского замещается человеком как таковым, человеком вообще, и, на первый взгляд, в отсутствии индивидуальности сама возможность события исключается — так жестко регламентирована эта система. И все-таки именно позднее творчество поэта реализует возможность события, открывая принципиально новую для лирики сферу событийности — сферу интеллекта, но не психологии.

Обратимся к знаменитому шедевр «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!»:

15 См. об этом: *Альми И. Л.* О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Вопросы литературы. Художественный метод — художественное своеобразие. Вып. 9. Владимир, 1975.

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! Тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная. (293)

Перед нами неожиданное для эпохи определение поэзии. Неожиданное и потому, что Баратынский вводит непривычную для романтизма иерархию искусств, в которой поэзия теснит музыку, и потому, что творчество не несет с собой гармонического «утишения» боли существования. Пожалуй, именно Баратынский открывает для русской культуры представление о творчестве как о болезни, проклятии — представление, подхваченное Лермонтовым, Блоком, Ахматовой. В этом смысле текст оказывается событийным для читателя. Но и явленный в тексте мир становится также событием для героя. Речь идет о событии мысли как таковой, вне зависимости от ее содержания. В данном случае сама мысль, ее явление, становится событием, которое к тому же не инспирировано человеческой волей. Впервые лирика дает пример того «мыследействия», о котором говорил М. Мамардашвили:

[...] мысль произвольна, она [...] явление, которое мы не можем иметь по своему желанию. Нельзя захотеть и помыслить. Не наш голый рассудок рождает мысль. Мы можем иметь ее лишь как событие, когда в движении завязываются нити того, что случается внезапно. Так же как они завязываются и в случае понимания, которое невозможно передать, если вас уже не понимают. [...] Не содержание мысли, а факт самой мысли, который эмпирически осуществился и его извне нельзя изменить даже самой большой затратой энергии, доступной нам. Энергии всего мира не хватит. Нельзя это восполнить, заменить и работой самого мощного ума. То есть это не может быть получено понятием. Никакое понятие не может нам дать этого, если оно не случилось, а случившись, оно обладает фантастической инерцией и неадекватностью.¹⁶

Так определяет философ событие мысли в его чистом виде. Показательно, что пример такого рода событийности Мамардашвили видит именно в интересующем нас тексте поэта:

[...] я встретил как-то похожую мысль у Евгения Баратынского. Хотя, на мой взгляд, он не совсем законно выделяет среди художников (в отличие от живописца, скульптора и музыканта, у которых большую роль играет чувственная материя) именно художника слова, поэта, и его объявляет мыслителем. То есть и на Баратынского распространяется мое возражение [...] у сло-

16 Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М., 2000. С. 20, 91.

ва тоже есть материя, а именно о ней идет речь. [...] Возможно, вас, как и меня, пронзит это выражение: «...пред тобой (мыслью), как пред нагим мечом...»; но слова, повторяю, тоже материя. Тогда как в случае мысли не может быть никаких прикрас, никакой чувственной материи (здесь радость, здесь прыгай) и никакого промежуточного слоя. Если тебе не удалась мысль, то не удалось ничего. Не поможет ни аллитерация, ни редкая звонкая рифма, ни удачно и ясно, казалось бы, переданное смутное настроение, какое бывает в магии поэзии и которое можно разыграть, даже не вполне пройдя все пути к мысли. Как в этом стихотворении: «Мысль, острый луч, бледнеет жизнь земная», то есть «бледнеет» красочность земной жизни, ее чувственные оттенки, обеспечивающие сами по себе возможность для самодовольствования. В нашем же случае, поскольку мы собираемся радоваться мысли, так же как мы радуемся искусству, дана непосредственно сама мысль. Ибо только в радости, в эстетике мысли есть нечто, выделяющее ее из всего остального: «как меч нагой» — или все, или ничего. Так что, если мы вернемся к пронзительной ясности, то она очень похожа, видимо, на этот «нагой меч». ¹⁷

Такая «пронзительная ясность» присуща многим поздним текстам Баратынского. Эта ясность познания мира и в «Осени», и в «Последнем поэте», и в «Недоноске» сродни жестокости, как жестока и беспощадна сама мысль, не признающая никакого смягчения открывшейся ей правды. Безжалостные откровения поэта, не признающего и, кажется, не нуждающегося в утешении, демонстрируют мужество его позиции и требуют не меньшего мужества от читателя. По сути дела, Баратынский являет в своем позднем творчестве оригинальную, ни на кого не похожую картину мира. И этой картине в целом свойственна событийность на фоне представлений эпохи. Так событийна философская картина мира на фоне уже существующих философских построений.

Сближение художественного и философского слова, по мнению Г.-Г. Гадамера, стало данностью культуры второй половины XIX века, когда академическую философию потеснили, с одной стороны, Кьеркегор и Ницше, а с другой — великие французские и русские романисты. ¹⁸ Думается, что в рамках русской литературы Баратынский был первым, кто шагнул навстречу философии. Важно отметить принципиальное отличие этого шага от усилий шеллингианцев-любомудров, поэтические системы которых были вторичны относительно философских образцов и становились рифмованными иллюстрациями философии романтиков. Прозрения Баратынского — напротив — никому не следуют, но превосходят откровения Дильтея, Хайдеггера, Гадамера, Фрейда, Лакана. Так, знаменитое «Мой дар убог...» может быть прочитано и как совпадение с представлениями Дильтея о процессе понимания, и — ши-

¹⁷ Там же. С. 13.

¹⁸ Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 116.

ре — как предвосхищение диалогического контакта Автора и Читателя в пространстве Большого времени. А философская миниатюра «Пред-рассудок! Он обломок...» звучит как иллюстрация мыслей Гадамера о предрассудочности процесса понимания, о предпонимании как таковом.

На сопоставление того же рода наводит один из самых отчаянных текстов поэта «На что вы дни! Юдольный мир явленья...»:

Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!
И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь: а оно
Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня! (288)

Местоимение «оно», выделенное ритмически и строфически (поразительный по силе перенос из строфы в строфу), современным читателем осмысливается как предвосхищение *оно* психоаналитиков, и прежде всего — Фрейда.¹⁹

Однако дискурс Баратынского, устремляясь к философичности, не перестает быть поэтическим. Слово в стихотворении «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» — это традиционное высокое слово «школы гармонической точности», осложненное тончайшей стилистической игрой, которая еще не разрушает канонов школы. Неожиданно звучит определение «бедный» в обращении к художнику-жрецу, непривычны для традиционной стилистики соединительные союзы «да» — и все же в этой осторожной игре со стилем узнается Баратынский — автор любовных элегий. Очевидной новостью высказывания оказывается прежде всего синтаксический строй фразы, ломающий привычные нормы и обеспечивающий своего рода захлебывающуюся интонацию. Повторы («все мысль да мысль», «все тут да тут»), нарочитая однородность («человек, свет, смерть, жизнь, правда», «резец, орган, кисть») рожают почти болезненное нагнетание «мыслеобразов», разрешающееся последним откровением — «пред тобой, как пред нагим мечом, / Мысль, острый луч, бледнеет жизнь земная». Можно утверждать, что Баратынскому удалась не только мысль, но и слово о мысли: образный строй обуславливает бездонную многозначность текста.²⁰ Проклятие знания неотделимо от избранности поэта-жреца, чувственное наслаждение жиз-

19 См. об этом: Эткин Э. Материя стиха. Париж, 1978. С. 92.

20 См. поэтологический анализ стихотворения: Альми И. Н. О стихотворении Баратынского «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» // И. Л. Альми. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 206–220.

нию, доступное творцам иных видов искусства, оборачивается ограниченностью, ад мысли сопряжен с высоким наслаждением, рожденным эстетическим совершенством текста.

Все приведенные выше тексты входят в последний сборник «Сумерки», который заканчивается «Рифмой». В этом стихотворении возникает привычный мотив творчества, гармонизирующего и наполняющего смыслом жизнь поэта. Но тем не менее наличие этого текста, безусловно завершающего сквозной сюжет книги, не в состоянии отменить или «снять» правду, открытую в его философских стихотворениях, как невозможно отменить или «снять» событие «мыследействия». Баратынский уходит от поисков рациональной непротиворечивости, которые определяли колебания рефлексиирующего сознания героя в его ранних аналитических элегиях. Мыслящее сознание не обязано быть непротиворечивым — мука творчества не исключает возможности удовольствия, превращая тем самым творческий процесс в наслаждение высшего порядка. Так же закономерно противоречивым окажется поэтический мир Тютчева, что представляется одним из свойств философской лирики как таковой. Более того, уход от противоречий, однонаправленность интеллектуальных усилий В. Соловьева и — шире — школы символизма устремляет философскую поэзию к идеологической однозначности.

Возвращаясь к началу наших рассуждений, отметим, что описанный вариант лирической событийности Баратынского не отменяет общего движения литературы к внетекстовой реальности, о котором уже говорилось. Но если пушкинский путь прочерчивал маршрут к реальности мира, то путь Баратынского — к реальности сознания, точнее — к реальности познающего интеллекта.

Инна Альми

Владимирский государственный гуманитарный университет

Художественный смысл рассказа А. П. Чехова «Событие»

Одно из сравнительно ранних произведений Чехова (середина 80-х гг.) выдвигает *событие* в качестве абсолютного центра авторского повествования. Попытаемся, сосредоточившись на нем, выявить полноту лежащего в произведении смысла — индивидуально-художественного, являющего собой производную авторской интенции, и общелогического, воспроизводящего семантический объем понятия как такового. Опорой для нашего анализа будут не специальные категории нарратологии, но позиции здравого смысла, естественно присущие культурному сознанию.

Думается, на восприятие этого рода до какой-то степени рассчитывал и сам автор: подобный опыт (включающий в себя на равных правах рациональное и эмоциональное начала) предполагает возможность интуитивного постижения внутреннего смысла вещи.

Правда, в отношении к «Событию» такое предварительное постижение проявилось не сразу. При первой публикации («Петербургская газета, 1887 г.) издателями и автором рассказ, в соответствии с общим названием газетного раздела («Летучие заметки»), очевидно, подавался в статусе своеобразной юморески. Но по ходу писательского «взросления» отношение Чехова к созданному обретало серьезность. Рассказ был включен в сборники «В сумерках» и «Детвора» (с последующими переизданиями), прошел итоговый авторский отбор при подготовке издания А. Ф. Маркса.

В девяностые годы «Событие» попадает в круг произведений, отбираемых актерами и писателями для публичного исполнения. 22 апреля 1900 г. рассказ был прочитан М. Ф. Андреевой на литературном вечере в Ялтинском городском театре. О собственном исполнении «События» в письме от 10 февраля 1903 г. Чехову рассказывал А. И. Куприн. Он не просто сообщал о факте чтения, но прослеживал характер ответной реакции слушателей. По типу этой реакции он был склонен судить об общей готовности российской публики к переживанию глубоких впечатлений (к деталям этого отзыва я еще вернусь).

Отмеченное нами возрастание степени серьезности в отношении к «Событию» закономерно. Постижение рассказа требует неторопливого *всматривания*. Чеховская «летучая заметка» свободна от *плоскостности*, провоцирующей понимание быстрое, но поверхностное, то есть в конечном счете — *мнимое*.

Однако именно по причинам художественной насыщенности рассказа его анализ, на мой взгляд, уместно предварить кратким теоретическим отступлением. Цель его, — не отходя от тех же позиций здравого смысла, заранее отграничить семантический объем понятия, о котором мы говорим, — смысловой комплекс слова «событие».

В повседневной речи это понятие предполагает присутствие двух компонентов. Первый из них — факт, нарушающий принятый порядок вещей. Второй — оценка случившегося со стороны какого-либо авторитетного сознания. Именно в зависимости от этой оценки происшествие получает (либо не получает) статус события. Адекватность факта и его отражения обуславливает четкость представлений (она являет собой неперемное условие научного познания). Намеренная неадекватность дает возможность художественной игры — прежде всего, комической.

В чеховском рассказе такая игра очень непроста. Начать хотя бы с того, что заглавие вещи несет в себе трудно уловимую двусмысленность. Она ощущается на слух, но слабо поддается строгому определению. Семантическое наполнение заглавия будто *мерцает*. Оно серьезно либо иронично в зависимости от того, с сознанием каких героев соотносится, — детей либо взрослых. Сложность положения усугубляется тем, что на протяжении первых эпизодов полярность детского и взрослого подхода к совершающемуся не просматривается достаточно ясно. Во всяком случае, центральный момент совершающегося — появление котят — вначале как будто не вносит в дом принципиального разделения. Первая реплика матери (а именно из нее дети узнают о происшедшем) несет в себе даже заботу о новоявленном семействе.

До какого-то момента не ясна и сущность авторской позиции — этой высшей инстанции художественного текста. Точка зрения повествователя также *мерцает* на границе детского и взрослого миров, растворяясь в потоке комизма — многоликого, и в то же время уравнивающего.

При начале рассказа комично все, чего касается авторский взгляд.

Комичны герои будущего повествования — «Ваня, мальчик лет шести, стриженный, с носом, похожим на пуговицу» — и его младшая сестра, четырехлетняя Нина. Дети проснулись не в духе, «и только ждут, к чему бы придрататься, чтобы зареветь» (424).¹

Комично (хотя и по-иному) нянька, пытающаяся урезонить неслухов с помощью примера «правильной» жизни.

1 Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Т. V. М., 1976. Страницы указываются в тексте.

«У-у-у, бесстыдники! — ворчит нянька. — Добрые люди уже чаю напившись, а вы никак глаз не продерете...» (424)

Особый аспект иронии представляет авторское описание героини случившегося — кошки. Оно выдержано в духе пародии на мещанский любовный роман. О «роженице» сказано:

Ее серая рожица выражает крайнее утомление, зеленые глаза с узкими черными зрачками глядят томно и сентиментально... По роже видно, что для полного ее счастья не хватает только присутствия в ящике «его», отца ее детей, которому она так беззаветно отдалась. (424–425)

Сразу же после этого описания следует картина всепоглощающего восторга детей, впервые увидевших котят.

Ваня и Нина садятся на корточки перед ящиком. И, не шевелясь, притаив дыхание, глядят на кошку. Они удивлены, поражены и не слышат, как ворчит погнавшаяся за ними нянька. В глазах обоих светится самая искренняя радость. (425)

Два сопутствующих фрагмента («история» кошки и картина детской радости) стилистически не вполне сопрягаются. Но непосредственное читательское восприятие разноголосицы почти не фиксирует. Во-первых, потому, что «предыстория» кошачьего семейства на этой стадии повествования по-своему уместна: ею предваряется один из будущих ведущих моментов рассказа — попытки детей найти отца для котят.

Во-вторых же (и в главных!), начальные эпизоды рассказа организованы соотносительностью более существенной. Они создают некое подобие контрапункта. Его смысловая доминанта — восторженный крик детей: «Кошка оценилась!».

Эта особенная огласовка случившегося звучит в тексте трижды. Два раза — как непосредственная реакция детей на услышанную новость, третий — в их разговоре с матерью.

Повтор — верный знак авторского акцента. На этот раз, однако, подчеркивается не само происшествие, но характер детского восприятия — трогательного в своей наивности.

Сказывается здесь и особость чеховского юмора, обращенного к «детворе». О его специфике будет сказано ниже. Пока же постараемся не отвлекаться от проблемы строя чеховского повествования. Картиной детей, склонившихся над кошачьим ящиком, завершается его экспозиционная часть. Подытоживает ее прямое публицистическое (или, точнее, лирико-публицистическое) отступление — речь о той благотворной роли, которую играют домашние животные в деле воспитания. Их «терпение, верность, всепрощение и искренность», — убежден повествователь, — влияют на ум ребенка «гораздо сильнее и положительнее», чем нравоучения приглашенных гувернеров.

С внедрением в художественную ткань прямой публицистики позиция повествователя обретает очевидность. Тогда же, с момента заверше-

ния экспозиции, начинается формирование в рассказе жесткого сюжетного стержня. Внимание к нему предполагает несколько иной исследовательский подход, чем тот, который мы до сих пор использовали. В частности — сопоставление приемов чеховского сюжетосложения с некоторыми композиционными принципами, сложившимися в русской прозе XIX в. до Чехова. Один из таких принципов, внешне достаточно узкий, крайне важен по существу: он играет основополагающую роль в формировании полярных повествовательных систем — при воспроизведении психического процесса и в строе гротескной сатиры.

Мы имеем в виду такой способ сюжетосложения, при котором факт, выступающий в качестве начальной точки отсчета, в своей весомости зримо уступает событиям либо представлениям, из него проистекающим. Прием этот с почти декларативной яркостью представляют эпизоды, открывающие толстовское «Детство».

И в повести Толстого герой просыпается в дурном расположении духа. Правда, у десятилетнего Николеньки Иртеньева, в отличие от чеховских детей, для досады существует конкретный повод: мальчика неосторожно разбудил домашний учитель, Карл Иванович, убив бумажной хлопущей муху над его кроватью.

Мертвая муха, упавшая на голову ребенка, — деталь особого рода, сигнал, по знаку которого разворачивается цепь толстовской «диалектики души», а вкупе с ней — и вереница событий, образующих поток действия.²

Частицы этого потока разнокачественны. (Так несходны выдуманный Николенькой сон о смерти тата и подлинная ее кончина.) Но — при всем их различии — составляющие прижаты друг к другу столь тесно, что для дистанции, необходимой при ироническом подходе, попросту не остается места. Нет ее и в пределах соотнесенности иного рода: между героем-ребенком и описывающим его взрослым повествователем. Именно отсюда — всепоглощающая серьезность «Детства». Как и автобиографической трилогии в целом.

На противоположных основаниях зиждется строй гротескной сатиры, особенно если налицо условия жанра, предполагающего подчеркнутое несовпадение факта и его психологического отражения. Такова центральная установка гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — произведения, учитывающего традицию ирои-комической поэмы.

Не забудем, наряду с этой мнимой эпопеей, в «Миргороде» присутствует и эпопея серьезная — «Тарас Бульба». Она позволяет воспроизвести основы утопического мироощущения писателя, сущность его высокого миротворчества. В свете этого миротворчества бытие мирго-

2 Характер сюжетосложения в «Детстве», наряду с другими сторонами художественного содержания повести, рассматривает Я. С. Билински в книге «О творчестве Л. Н. Толстого». Л., 1959. С. 5–12.

годских «существователей» — даже не прозябание, а, если можно так выразиться, *анти-жизнь*. Как и «молекула» этого бытия, действие съедания дыни, — *анти-событие*, хотя и закрепленное пародийным «историческим протоколом».

Двойное это «анти» может осуществиться в силу того, что повесть максимально отвечает главному принципу сатирического изображения: герои в ней предельно отстранены от автора. Повествователь в «Повести о том, как поссорились...» — маска (хотя и не лишенная динамической сложности).³ Восторг по поводу бекеша Ивана Ивановича — чистейшее *façon de parler*, ширма, за которой громоздится, незримо нависая над миргородским житьем, безысходное: «Скучно на этом свете, господа!»

Так, охарактеризовав до какой-то степени противоположение манеры повествования, мы можем возвратиться к чеховскому рассказу.

В отличие от толстовского «Детства» «Событие» открыто юмористично (особенно в первых его эпизодах). Но дистанция, необходимая для создания комического эффекта, окрашена здесь совсем в иные тона, чем у Гоголя. Определяет эту окрашенность содержательная наполненность чеховского комизма. Внешнее выражение дистанции — та «непохожесть» детей на «правильных» взрослых, которую Чехов неоднократно фиксировал.⁴ Проявления этой «непохожести» в воспринимающем сознании призваны провоцировать неустойчивую самодостаточность, умиление, являющее собой жажду соприсутствия. Именно этот потенциал порождает внутреннее сопряжение чеховского юмора с определенными чертами характерной для него композиции. Оговоримся, мы рассматриваем композицию как явление процессуальное. С. Эйзенштейн создал для него неканонический термин — «ход строения вещи».⁵

В «Событии» этот «ход строения» реализуется как развертывание и взаимодействие двух контрастных мотивов. Один из них являет собой вереница детских забот о котятках. Составляющие ее эпизоды многообразны, но в равной мере умиротворены. Здесь и устройство для котят отдельных домиков, и попытка открыть их слепые глаза, и раздумья об их будущей судьбе. Дети наметили четкие ее очертания. Они решили:

...один котенок останется дома при старой кошке, чтобы утешать свою мать, другой поедет на дачу, третий будет жить в погребе, где очень много крыс. (426)

К этому детскому проекту повествователь еще вернется.

Центральный момент всей цепи представляют размышления детей о том, кому подходит роль отца котят. В конце концов ее поручают лоша-

3 О компонентах этой маски см. в книге Ю. В. Манна «Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя». М., 1979. С. 11–33.

4 Пример такой фиксированности, акцентированной положением заглавия, — «Кухарка женится».

5 Эйзенштейн С. М. Избр. произведения. В 6 тт. М., 1964. Т. III. С. 6.

ди с оторванным хвостом, валяющейся в кладовке. Лошадь несут к кошачьему ящику, преподав ей отвечающие моменту наставления. Но сами дети ощущают это решение явно недостаточным. Вопрос об отце котят остается в их сознании открытым. Так осуществляет себя потенция дальнейшего развития действия. Здесь же намечается и момент сопряжения первого и контрастного по отношению к нему второго мотива действия.

Этот мотив, намечающий главную линию «развития вещи», составляет вереница событий, обусловленных крайним недовольством взрослых детской поглощенностью котятами. Причины этого недовольства до какой-то степени даже можно понять. В самом деле, не слишком приятно обнаружить слепого котенка на столе в кабинете отца или под передником дочери во время семейного обеда. У Чехова тем не менее решающей оказывается не будничная прагматика, а то эмоциональное освещение, в котором подаются «скандальные» детали.

В этом плане показателен уже первый разговор детей с матерью. (Привожу соседние его реплики, без сопровождающего их авторского комментария.)

— Мама, кошка оценилась! [...]

— Опустите рубахи, бесстыдники! [...] Подите отсюда, а то я вас накажу.

(425)

Складывающийся (или, вернее, нескладающийся) диалог демонстрирует полную разобщенность говорящих. Он свидетельствует: между детьми и взрослыми растет стена непонимания.

Правда, на первых порах дети этой стены не замечают: слов матери они попросту не слышат; их всепоглощающий восторг, как и оглушительный визг, кажется, унять невозможно.

Положение меняется, когда в неурядицу включается рассерженный отец. Его требование выбросить котят в помойку (оно будет снято лишь под условием, что дети не станут приближаться к кошачьему ящику) приводят Ваню и Нину в неописуемый ужас. Беда, нависшая над котятами, пугает детей не только прямой своей жестокостью. Намерение отца грозит разрушить планы придуманного ими будущего, «того прекрасного будущего, когда один кот будет утешать свою старуху-мать, второй жить на даче, третий ловить крыс в погребе» (427).

Так во второй раз в рассказе звучит (лишь с небольшими вариантами) проект той наивной гармонии, которую дети создали для себя и для других.

Гнев человека, почитающегося в семье главным, словно срывает пружину готовой развернуться катастрофы. Но самая острая ее стадия еще впереди. Она лишена наметившейся было *громкости*, но поистине ужасна: в нее входит ситуация обманутого доверия.

Участники этой ситуации — двое: постоянный гость родителей, дядя Петруша, и сопровождающая его огромная собака, Неро. Дядю Петру-

шу дети любят, по-видимому считая его добрым. Собаку тихо ненавидят. Но на этот раз, как замечает повествователь, «практические соображения берут у них верх над чувствами» (428). Обоих пришедших они хотят привлечь к заботе по устройству котят. Дядю Петрушу просят сказать маме, чтобы кошачий ящик переставили в детскую, Неро же — вместо игрушечной лошади — прочат на роль отца котят. Новое решение представляется Ване безусловно верным. Как старший, он объясняет сестре: «Лошадь дохлая, а ведь Неро живой».

Но дядя Петруша выслушивает детей, стремясь только поскорее отделаться от их приставаний. Неро же — именно оттого, что он живой, предстоит стать виновником будущей беды. Он явно не из тех «великодушных псов», о которых повествователь упоминал, защищая наших «домашних тварей». Обрисовывая собаку, чехов создает типаж, близкий категории людей, вызывавших его устойчивое неприятие. О Неро сказано:

Этот пес молчалив, мрачен и полон чувством собственного достоинства. На детей он не обращает ни малейшего внимания и, шагая мимо них, стучит по ним своим хвостом, как по стульям. (428)

Разумеется, связывать добрые надежды с существом такого рода (человеком либо зверем!) — небезопасно. Дети, однако, нетерпеливо ждут минуты, чтобы незаметно провести пса на кухню. Она наступает, когда взрослые, сев за карты, перестают их видеть. Но именно в этот момент на головы собравшихся обрушивается невероятное:

...входит Степан и со смехом объявляет:

— Барыня! нера котят съела... (428)

В ответ на ужас детей известие звучит во второй раз:

— Ей-Богу, — смеется лакей. — Подошла к ящику и слопала! (428)

Несколько ниже та же деталь поведения — смех — будет упомянута заново.

Так возникает тройной повтор — композиционный аналог началу рассказа (там трижды звучал крик детей: «Кошка оценилась!»), — а с ним и скрытое тематическое кольцо. Цель его, однако, — не отождествить, а противопоставить сходные моменты.

Смех героев в конце рассказа в принципе окрашен иначе, чем умиленный юмор начальных эпизодов. Чтобы увидеть эту окрашенность с максимальной четкостью, вернемся к уже упоминавшемуся письму А. И. Куприна от 10 февраля 1903 г.

Центр письма — обращенный к Чехову рассказ о публичном чтении «События»: Куприн, выступавший в роли чтеца, тщательно фиксирует характер реакции слушателей. Исходя из общей посылки: российская публика, даже избранная, очень груба, он тем не менее приводит факт, этой грубости не подтверждающий: «...никто не засмеялся, когда лакей заявил, что собака съела котят, только внизу, подо мною, в оркестре

пожарных музыкантов, кто-то хихикнул». В конечном итоге читавший все же остался недоволен собою: удручала мысль, «что я именно *Вас* представил не так, как бы мне хотелось...».⁶ И все же приведенная выше деталь осознавалась им как крайне важная. Налицо был верный знак: акт понимания в главном состоялся. Публика не смеялась не только и не столько потому, что непосредственно жалела котят. Она почувствовала: позиция тех, кто при подобных обстоятельствах способен смеяться, в рассказе подчеркнуто дискредитируется. Взрослые как бы намеренно ведут себя обратно ощущениям детей. Брату и сестре кажется, что в ответ на безобразное известие

все люди, сколько их есть в доме, переполошатся и набросятся на злодея Неро. Но люди сидят покойно на своих местах и только удивляются аппетиту громадной собаки. Папа и мама смеются... Неро ходит у стола, помахивает хвостом и самодовольно облизывается. (428)

Группа людей, собравшаяся за карточным столом, по мысли автора, будто накрыта пеленой непроницаемого бесчувствия. Незащищенными остались только дети и лишившаяся котят кошка. Сопряжение — при внешней его неожиданности — сущностно оправданное.

Кошка, как она представлена в рассказе, «ходит по комнатам, подозрительно поглядывает на людей и жалобно мяукает» (428).

Потрясение детей сложнее. Оно, если можно так выразиться, много-составно; при этом нижний его *пласт* близок физиологическому ощущению; он-то и объединяет детей с кошкой.

Потеряв котят, Ваня и Нина лишились возможности физической возни с ними — непосредственной радости трогать их, мять в руках, повсюду таскать с собой. Одновременно утрачена почва и для потребности более высокого порядка — по существу уже вполне человеческой: строя планы кошачьего будущего, думать о судьбе другого существа. Но даже не здесь главная причина остроты детского горя. Оно более весомо и по природе своей более общечеловечно. Попытаемся — в целях его понимания — очередной раз всмотреться в художественный текст.

В финале рассказа Чехов, ни на грамм не изменяя реалистической конкретности, подспудно расширяет смысловой объем изображаемого. Речь идет уже не только о детях, столкнувшихся со стеной взрослой глухоты (проблема сама по себе немалая), но о ситуации несравненно более широкой, по сути всеобъемлющей, — о бессилии наивной доброты перед напором торжествующего зла. В собственном благополучном доме дети стали свидетелями общепринятого потворства грубой силе. Это зрелище заставило их повзрослеть раньше положенного срока. Последние строки рассказа проникнуты новой грустью. Долгий день, заканчиваясь, словно не может уйти. «Ваня и Нина ложатся спать, плачут

6 Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1969. С. 389.

и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглом, ненаказанном Неро» (428).

Повода, чтобы «зареветь» (показательная смена лексики!) уже не требуется. Познакомив своих героев с мыслями о тех, кто «обижен» и «ненаказан», автор не помешал им наткнуться на острие одного из наиболее «нерешимых» жизненных вопросов.

Прозаические произведения малого объема читаются по типу стихотворения: не только от начала к концу, но и от конца вновь к началу. Финал чеховского рассказа возвращает к его заглавию. Вместе с этим возвращением возникает непростой вопрос: с какой стадией действия соотносит слово «событие» сам автор — с радостной его завязкой (известие о появлении котят) либо с закрывающей весь перечень происшествий фразой смеющегося лакея.

Для ответа нам придется снова отвлечься от чеховского текста — но на этот раз не ради сопоставления его с другими художественными манерами, а чтобы подключить к анализу построения лингвистики.

Речь пойдет об одной из теорий ученого, искавшего прямой соотнесенности литературного произведения с природой слова, с гипотезой А. А. Потебни. В «Записках по теории словесности» исследователь утверждает: «...Всякое слово состоит из трех элементов: единства членораздельных звуков, то есть *внешнего знака* значения; *представления*, то есть *внутреннего знака* значения, и самого значения».

И ниже:

«Звук и значение навсегда остаются неперменными условиями существования слова, *представление* же теряется».⁷

В другой работе Потебни («Из лекций по теории словесности») та же мысль имеет несколько иной лексический вариант. Здесь появляется семантический оттенок, воплощенный в слове, синонимичном к *представлению*, — «образ».⁸

Итак, если рассматривать слово «событие» в согласии с методом Потебни, в нем обнаруживается смысловое ядро — представление «бытие». В онтологическом отношении оно явно позитивно.

Но один из утраченных обертонов слова указывает словарь В. Даля. Здесь отмечен семантический оттенок, связанный с присутствием приставки «со», и приводится архаический вариант: «*событность* [кого с кем, чего с чем], пребывание вместе, в одно время».⁹ Это значение — также из ряда представлений, окрашенных позитивно.

Итак, если привлечь к нашему анализу данные этимологии, становится ясно: заглавие рассказа сопрягается с безусловно положительным началом действия. Тот же заряд позитивности несет в себе и одна из на-

7 Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 310, 311.

8 Там же. С. 534.

9 Даль В. Толковый словарь. М., 1939. Т. IV. С. 259.

чальных деталей — момент, которого до сих пор мы намеренно не касались. Это описание солнечного света, бьющего в окно детской. Солнечные лучи представлены здесь почти как живые существа. Они «шалеют на ковре, на стенах, на подоле няньки и как бы приглашают поиграть с ними» (424).

Налицо — зачатки дополнительного микросюжета. По «ходу развития вещи» он будет отставлен — вроде бы за ненужностью. Но при подлинном искусстве отмеченное не исчезает бесследно. Радостные детали начала, как и положительный внутренний смысл слова, вынесенного в название, создают тот позитивный заряд, который оказывает подспудное воздействие на финал произведения. С его помощью совершается невозможное: последние строки рассказа, ничего не теряя в своем рациональном наполнении, в тональности неумолимо смягчаются.

Ирина Васильева

Санкт-Петербургский государственный университет

Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином»

При всей множественности интерпретаций художественный мир Чехова имеет одну, не вызывающую сомнений, доминанту: это мир, отличающийся особой, специфической природой событийности. Начиная с первых критических статей и до современных работ, любое, сколь угодно значимое исследование о Чехове, обязательно вступает в обсуждение природы чеховской событийности, и решение этой проблемы становится для исследователя ключом к интерпретации как конкретного текста, так и художественного мира в целом. Легко заметить, что в исторической проекции динамика взглядов на природу чеховской событийности соответствует принципиальным этапам в движении самой филологической теории. В соответствии с логикой этого движения в работах последних лет проблема событийности чеховского текста постепенно перемещается из границ мира фикционального в пространство изображающего, повествующего слова, связывается со спецификой изображенной коммуникации, с возможностями языка как такового.¹

Но в какой бы плоскости не рассматривалось чеховское событие все исследователи, пожалуй, сходятся в одном: это событие проблематизировано, причем проблематизировано на всех уровнях, потому и вызывает такую множественность интерпретаций. Определение же конституирующих элементов чеховской событийности, выяснение ее природы связано, в свою очередь, с далеко не решенными вопросами о принципах «неклассической»² поэтики, гносеологических и онтологических возможностях языка.

Проблематичность изображенного и повествуемого события (в равной степени) приводит сегодня к закономерным поискам центра собы-

1 См., например: *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов и авангард. СПб, 1998; *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005; *Щербенок А.* Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. М., 2005.

2 См.: *Тюпа В. И.* Неклассическая парадигма художественного письма // Литература и ментальность. М., 2009. С. 85—98.

тийности за границами непосредственно самого текста. Включение чеховского текста в различные парадигмы — от интертекстуальных сопоставлений до системы речевых жанров — создает контекстное поле, в котором чеховский текст приобретает качество событийности, но событийности уже другого порядка. Текст включается в событие интерпретации, но формирует это событие заданная контекстом система координат. Общая логика такого подхода состоит в том, что, в какую бы парадигму не включался чеховский текст, как бы не различались конечные конкретные выводы, сохраняется общая направленность: преодоление проблематизированной событийности чеховского текста внешним контекстом, в конечном счете — интерпретационной энергией профессионального читателя. Однако уже само устойчивое стремление исследователей к разрешению проблемы события в чеховском мире позволяет предположить, что в чеховском тексте задана событийность определенного рода. Ее можно обозначить как установку на диалогические отношения с читателем — с читателем как таковым, в том числе и даже в первую очередь, непрофессиональным. Это событие не явленное в тексте, но потенциально возможное, переводящее текст из поля культурного факта в поле принципиально открытого культурного диалога. Очевидно, что любой текст культуры предполагает рецептивную активность и «рассчитывает» на коммуникативные отношения. Принципиальное значение имеет характер предлагаемого текстом диалога.

В рамках нарратологической теории, рассматривающей художественное произведение как многоуровневую систему коммуникативных отношений, на читателя как на повествовательную инстанцию во многом возлагается функция смыслового завершения единого коммуникативного процесса автор-текст-читатель.³ Ничем не ограниченная, свободная и полная в своей свободе, инстанция читателя, по сравнению с проблематизированным уже своей текстуальной ограниченностью изображенным и повествуемым миром, обладает смыслообразующим потенциалом, равным авторскому. Однако текст, предполагающий коммуникативные отношения, диктует законы диалога. Он задает читателю интерпретационный код, вектор диалога, в рамках которого, в зависимости от компетенции и креативного потенциала читателя, может осуществиться успешная коммуникация. Вне этого вектора диалог читателя и текста грозит превратиться в «диалог глухих»⁴ или вылиться в ни-

3 О роли повествовательной инстанции «читатель» в построении художественного смысла чеховской прозы см.: *Васильева И. Э.* Стратегия вымысла и проблемы коммуникации (повесть А. П. Чехова «Степь») // *Проблемы нарратологии: опыт формализма/структурализма.* СПб., 2008. С. 333—362; *Тюна В. И.* Коммуникативная стратегия неклассической поэтики Чехова // *Литература и ментальность.* М., 2009. С. 65—84.

4 «Диалог глухих» — один из наиболее устойчивых мотивов чеховской поэтики, своего рода ее визитная карточка (см.: *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005). Думается, что в общей коммуникативной структуре чеховского произведе-

чем не ограниченную интерпретацию, по сути, уже произвольную по отношению к тексту. Итак, на формирование вектора диалогических отношений с читателем и направлена событийность чеховского текста. В силу своей специфики она не является качеством, присущим тексту непосредственно, но возникает в пограничном поле взаимной — и текстовой, и читательской — активности.

Середина 1890-х гг. — очередной переломный этап в творчестве Чехова.⁵ В эти годы происходит формирование той самой повествовательной манеры, «персонального стиля», который станет эталоном новой поэтики. Одновременно в произведениях этих лет тематизируются принципиальные для позднего Чехова мотивы — памяти, искусства, субъективно пережитой истории. Значимым элементом в становлении новой системы являются эксперименты с перволичным повествованием. В них «осуществляется переход от речи рассказчика — реального лица с его индивидуальными особенностями к языку рассказчика условного. Очевидно, что это явление того же порядка, что и замена в рассказах в 3-м лице голосов героев пересказом повествователя».⁶ Движение в сторону условного языка нарратора в рассказах в 3-м лице при сохранении принципа «изображения мира через конкретное воспринимающее сознание» (курсив автора — И. В.)⁷ релятивизирует одновременно и позицию героя, и позицию повествователя. В рассказах перволичной формы, напротив, эта же тенденция приводит к более обобщенному образу нарратора, придавая его слову статус более авторитетного нарративного свидетельства.

Рассказ «Дом с мезонином»⁸ был написан Чеховым во второй половине 1895 г. — начале 1896 г. Для классического перволичного нарратива характерно «изображение внутреннего мира самого повествователя и ограничения в изображении внутреннего мира других действующих лиц, а также в изображении внешнего мира».⁹ Иначе говоря, семантика такой повествовательной формы заключается во многом в самопрезентации диегетического нарратора. На первый взгляд, чеховский текст не предлагает ожидаемой развернутой самопрезентации героя. Сведения о нем минимальны: нарратор не имеет имени (можно даже говорить о

ния он выполняет функцию минус-приема, как бы «предостерегая» читателя от выбора подобной коммуникативной стратегии.

5 Третий период творчества Чехова А. П. Чудаков датирует 1895—1904 гг. (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 88—136.) О середине 1890-х гг. как о «сломе» пишет и Е. Д. Толстая (Толстая Е. Д. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 2002. С. 11).

6 Чудаков А. П. Указ. соч. С. 95.

7 Там же. С. 136.

8 «Дом с мезонином» был впервые опубликован в журнале «Русская мысль», 1996, № 4. Вошел в издание А. Ф. Мракса.

9 Атарова К. Н., Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 35. № 4. 1976. С. 353.

подчеркнутом уходе от наименования: «Вы совсем забыли нас, Петр Петрович, сказала она Белокурову, подавая ему руку. — Приезжайте, и если monsieur N. (она назвала мою фамилию) захочет взглянуть, как живут почитатели его таланта, и пожелает к нам, то мама и я будем очень рады»¹⁰), лишен даже минимальной портретной характеристики, возраст его не обозначен, факты биографии крайне скудны. Нет в рассказе и изображения поступков персонажа-нарратора, которые выполняли бы очевидную характерологическую функцию (за исключением разговора с Лидой в III части). По сути, единственная определяющая нарратора характеристика состоит в том, что он — художник. Указание на профессию повторяется в тексте многократно и на разных уровнях. Впервые оно появляется еще до начала повествования самой истории, в подзаголовке — «Рассказ художника», т.е. на уровне автора.¹¹ Далее используется и как автохарактеристика, и как характеристика героя другими персонажами, причем независимо от модуса отношения к герою. Очевидное тождество внешней и внутренней точек зрения и позиции автора¹² превращает профессию героя в принципиальную, определяющую его личность черту, от которой зависит характер его восприятия и специфика передачи им событий повествуемой истории. Таким образом, восприятие художественным — в широком смысле — сознанием мира и человека составляет основной предмет изображения этого рассказа.

Организация чеховского повествования такова, что различные его уровни проявляют какое-либо определенное свойство «художественного» сознания. В плане повествуемой истории в центре рассказа находятся два во многом взаимосвязанных события — любовная история (отношения художника с Мисюсь) и идеологический спор художника с Лидой. Оба эти события очевидно проблематизированы в рамках фиктивного мира. Любовная история прерывается, едва обозначившись в границах фиктивной реальности. Дело не только в том, что художник и Мисюсь расстаются. Принципиальную роль в проблематизации этого события, как представляется, играет то, что предшествует и последует сцене «признания в любви». Именно этот контекст формирует (в первую очередь — для читателя) представление о результативности/нерезультативности изображаемой ситуации, т.е. в конечном счете, о мере ее событийности. Сцена «любовного объяснения» построена в рассказе как результат случайного стечения обстоятельств: «признание» художника мотивируется в данном эпизоде не столько динамикой его отноше-

10 Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 9. М., 1976. С. 175. В дальнейшем цитаты из произведений Чехова даются по этому изданию в тексте с указанием страницы.

11 Если название рассказа и может быть ассоциировано с дискурсом самого повествователя, то подзаголовок явно лежит за пределами этого дискурса, вводя нарушающую условный монологизм перволичного нарратива иную точку зрения.

12 Здесь и далее, говоря об авторе, мы имеем в виду абстрактного автора.

ний с Мисюсь, сколько его ситуативным психологическим состоянием — неприятный спор с Лидой, раздражение.

Мне стало жутко от мысли, что я останусь один, раздраженный, недовольный собой и людьми; и я сам уже старался не глядеть на падающие звезды.

— Побудьте со мной еще минуту, — сказал я. — Прошу вас.

Я любил Женю. (188)

Разлука с Мисюсь возвращает художника к исходному, относительно начала истории, состоянию:

Трезвое будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить. (190—191)

Принципиально, что художник не только принимает «без борьбы» разлуку с Мисюсь, но также «легко» он отказывается и от своей идеологической позиции — «стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых». Оба этих отказа, коррелируя друг с другом, усиливают относительность как идеологической точки зрения, представленной в споре с Лидой, так и событийность внутреннего, любовного сюжета в границах фиктивной реальности. Принципиально, что подобные смены идей и настроений в зависимости от обстоятельств герой демонстрирует не один раз на протяжении рассказа. При внимательном прочтении можно наблюдать чередование апатии и энтузиазма, пускай и не так ярко выраженные, как устойчивое состояние сознания героя. Так, например, в разговоре с Белокуровым, художник призывает его к активной жизненной позиции («...отчего вы живете так неинтересно, так мало берете от жизни?», 182) и высказывает явную симпатию по отношению к Лиде («О, ради такой девушки можно стать не только земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки», 183). Контурный рисунок судьбы художника делает это колебание позиции еще более устойчивой характеристикой персонажа. Таким образом, на уровне повествуемой истории «художественное» сознание демонстрирует относительность любого чувства, состояния, идеи, зависимость их от обстоятельств. Однако это качество характеризует не столько самого героя, сколько применимость классической концепции события к такому явлению, как человеческое сознание. Необратимость как один из конституирующих признаков события¹³ противоречит нелинейной природе человеческого чувства и мышления, откликающихся на текучесть и многосоставность самой жизни, в конечном счете — на многомерную природу бытия. В то время как факты реальности, поставленные в ряд линейной временной последовательности, могут демонстрировать логику необратимых изменений, и в этом смысле приобретать качество классически понимаемой событийности. Сознание же, отмеченное качеством необратимости (которое демонстрирует, например, Лидя), напротив, выступает как дис-

13 Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 18.

кредитирующая героя черта. В результате, чеховский текст обнаруживает принципиальное различие между природой события фактуального и события ментального.

Природа ментального события раскрывается на уровне наррации и, особенно, презентации наррации. Бессобытийные на уровне фикциональной истории ситуации приобретают иное осмысление. Наиболее показательна в этом плане ситуация идеологического спора. Он занимает всю третью, кульминационную в плане архитектурной композиции, часть рассказа.¹⁴ Как уже неоднократно было отмечено, позиция Лиды в этом споре, взятая вне контекста рассказа, выглядит более убедительной.¹⁵ Излагаемая ею программа «малых дел» лишена абстракции, наполнена практическим смыслом, пронизана гуманной идеей. В плане истории также «победа» остается на стороне Лиды: она продолжает свое дело, непосредственно реализуя свою идеологическую позицию в практике жизни: занимается с Дашей на следующее утро после спора, — а художник отказывается от своих вчерашних высказываний. Однако читатель, независимо от того, позиция которого героя ему ближе, с очевидностью ощущает, что авторская симпатия принадлежит художнику.¹⁶ Более того, как раз резкие, обличительные оценки главного героя со стороны ряда критиков, в основном демократической ориентации, обнаруживают самым фактом напряженной полемики значимость, весомость позиции героя. Читательская реакция, таким образом, демонстрирует «победу» художника в этом идеологическом споре, вопреки фабульному торжеству Лиды. По мнению А. П. Чудакова, доминирование героя объясняется «свойствами его личности вне зависимости от ис-

14 Можно отметить, что архитектурное строение рассказа, состоящего из четырех частей и эпилога (т. е. 5-частное построение), следует классическим принципам драматургической композиции. Возможно, это проявление общего интереса Чехова к драматургии, которая является одной из доминант позднего периода творчества этого писателя.

15 См., например: «В идейных столкновениях персонажей, если не носителем истины (таких героев у Чехова нет), то более других приближающимся к ней, всегда является не тот, чья логика строже и идея обоснована убедительней, а тот, чьи чисто человеческие качества вызывают большую симпатию автора. Программа Лиды из «Дома с мезонином» [...] гораздо разумнее, чем позитивные фантастические идеи художника... Но авторское сочувствие безусловно на стороне художника, — и эти симпатии вызваны свойствами его личности вне зависимости от исповедуемых им идей. Точно также холодное отношение к Лиде зависит прежде всего от ее человеческих качеств (и здесь на первом плане система догматов, которыми она руководствуется в своем жизненном поведении, всегда зная, что хорошо и что плохо). (Чудаков А. П. Указ. соч. С. 264)

16 См., например, данный в примечаниях к рассказу отрывок из письма Чехову А. А. Андреевой: «Говорят, что многие читательницы обижены за Лидию Вашим будто бы непризнанием их труда для народа. Но думаю, что большинство поймет вернее и оценит как плодотворную праздность художника, так и полезную деятельность учительницы» (494).

поведуемых им идей».¹⁷ Но личность художника проявляется в тексте именно в совокупности всех нарративных уровней. Принципиальную роль здесь играет перволичная форма повествования, поскольку в этой форме и за уровень наррации, и за уровень презентации наррации ответственно сознание героя. Специфические возможности различных повествовательных уровней, в свою очередь, раскрывают соответствующие им особенности «художественного» сознания. Так, уровень наррации демонстрирует особенности его логики, уровень презентации наррации — выраженный в слове принцип восприятия мира и человека. Сам процесс одновременного развертывания этого сознания на разных нарративных уровнях указывает на способ желаемого читательского восприятия. Повествовательная структура текста в целом «настраивает» читателя на сосуществование и поочередное доминирование разных смыслообразующих кодов, риторическая организация слова героя демонстрирует множественность линейных и нелинейных языковых связей, композиционное строение дает примеры неперiodической смены детальных и суммарных описаний и т. п. Надо полагать, что и позиция героя в идеологическом споре включается в читательском восприятии в эту сложную систему множественных соотносительностей, чередований и повторов, которыми отмечено сознание художника на разных повествовательных уровнях. Поэтому признание читателем «победы» художника означает в равной степени и приятие этого типа сознания, и приятие этого типа мышления, выраженных в самой нарративной организации текста. Иначе говоря, факт симпатии к герою означает, что читатель откликается на предлагаемую текстом стратегию смыслообразования. В коммуникативном процессе бытия художественного произведения читательская реакция представляет собой безусловное событие. Специфика этого события заключается именно в переходе семантической границы,¹⁸ который происходит не в рамках одной ситуации, и даже не в поле одного уровня — уровня истории, а воплощается в заданном текстом и осуществленном читателем переключении смыслообразующих кодов. Логика линейной результативности сменяется иными принципами восприятия и оценки. Развертываемый в самой организации повествования процесс подготовки такого рода переключения выражает, как представляется, специфику формирования ментального события в чеховском тексте.

На уровне наррации идеологическое противостояние Лиды и художника постепенно подготавливается всем ходом развертывания материала. Тем самым прямое идеологическое высказывание персонажа — всегда уязвимое для критики в силу своей конкретики, зависимости от ситуации «момента» — проецируется на поле повествуемой истории,

¹⁷ Чудаков А. П. Указ. соч. С. 264.

¹⁸ См.: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» (Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282).

принципиально более широкое, более объективное, более аргументированное самой множественностью разнообразных ситуаций. Все предшествующие спору упоминания о Лиде отмечены нарастающим отчуждением между ней и художником. При этом важно подчеркнуть изначальное различие эмоциональных установок по отношению героев друг к другу. Позиция Лиды статична. Ее равнодушие к художнику, граничащее с антипатией, последовательно демонстрируется на протяжении 1 и 2 частей рассказа: в первую встречу Лида «едва обратила внимание» на него, а затем ее позиция найдет прямое выражение в постоянной реплике «Это для вас не интересно» (178). Художник же движется от безоговорочного и немотивированного приятия всего, что связано с домом Волчаниновых, в том числе и Лиды, к осознанному отчуждению. В первой части он, хотя и отмечает различие реакции на него Лиды и Жени, еще не проводит между ними разграничения: «...и мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы» (175), «и все мне казалось молодым и чистым, благодаря присутствию Лиды и Мисюсь, и все дышало порядочностью» (177); подчеркивает достоинства Лиды — красоту, серьезность, убежденность, живость. Во второй части Лида и Женья уже прямо противопоставлены именно по отношению к герою. В развернутом сравнении Лиды с девушкой-буряткой природа установившихся антипатических отношений объясняется художником уже принципиальной, изначальной чуждостью: «И Лида точно так же презирала во мне чужого» (178). Это сравнение подчеркивает и еще один, важный для отношений художника и Лиды, мотив — мотив интенционального различия. Художник открыт к диалогу даже с другим, чуждым сознанием. Лида же представляет тип сознания принципиально одноплановый, закрытый: все, что находится вне круга этого сознания, не связано с утверждаемой им системой ценностей и прагматических устремлений, не вызывает интереса героини и — в пределе — лишено права на существование (что, например, реализуется во вмешательстве Лиды в отношения художника и Мисюсь). Одновременно, это сознание статичное и стабильное, поскольку оно не заинтересовано в другом. Сознание же художника, в силу своей открытости, как раз не может игнорировать «другого». Художника раздражает равнодушие и антипатия Лиды. Используя понятийную систему М. М. Бахтина, можно сказать, что он противится завершенности себя для другого. Тогда спор в 3 части представляет собой не только и не столько идеологическую полемику о приоритете «малых дел» или высших целей, сколько демонстрирует столкновение двух чуждых сознаний. Инициатором этого конфликта выступает именно художник. очередной раз натолкнувшись на равнодушие Лиды, он «почувствовал раздражение» (182) и сознательно провоцирует Лиду на утрату эмоционального равновесия. Взаимное раздражение героев позволяет вступить им пускай и в безрезультативный — в плане идеологического согласия — диалог. Такая тактика для художника — естественный и единственный путь утверждения своего сознания для

другого. Одним словом, связанная с Лидой сюжетная линия характеризует «художественное» сознание как сознание открытое, стремящееся к признанию и утверждению собственной открытости. Стремление к признанию себя другим, общечеловеческое по своей сути, и является одним из основных критериев утверждения человека в мире. Это стремление внятно читателю и способствует формированию симпатии к герою. Так, нарративное развертывание идеологического конфликта подготавливает читателя к переключению с конкретного на всеобщее.

Если сюжетная линия «художник — Лида» использует контраст как средство выявления особенностей «художественного» сознания, то другая — «художник — Мисюся» — для достижения той же цели применяет иную тактику — тактику сходства. В отношениях с Женей проявляется иррациональное, чувственное, интуитивное начало сознания художника и несколько романтическое мировосприятие. Для него важен момент интуитивного постижения действительности, установления ассоциативной связи между внешне несходными, различными явлениями и фактами, порождающий чувство родственного узнавания мира. Мотив «узнавания» возникает в тексте уже при первом описании усадьбы Волчаниновых: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту панораму когда-то в детстве» (175). И далее чувство «родственного узнавания» становится для нарратора определяющим в описании этой семьи. Эмоциональное, а не рациональное явно начинает превалировать в осмыслении действительности: «Я вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон» (175).

Сознание Жени очевидно тяготеет к тому же культурному и эмоциональному полю, что и сознание художника. Для Жени убедительны слова художника о высшем смысле наук и искусств, которые он произносит в споре с Лидой, вера в первостепенность духовного. Перед читателем разворачивается картина взаимодействия, точнее, соположенности родственных сознаний. Так, мотив родственного узнавания коррелирует с способностью Жени удивляться жизни. Для нее важна каждая мелочь. Она «с оживлением» рассказывает «о том, что в людской загорелась сажа или что работник поймал в пруде большую рыбу» (179). Выздоровление хромой Пелагеи поразило ее. Женя рассказывает о чуде и верит в него. Другой, отличающий Женю мотив — это мотив постоянного чтения. В этом же ряду находится и «дар интуиции»: «Пришла Женя с корзиной грибов; у нее было такое выражение, как будто она знала или предчувствовала, что найдет меня в саду» (179).

С точки зрения классической теории, отношения этих героев обладают низким потенциалом событийности, поскольку в значительной степени предсказуемы. Однако смысловое и сюжетное напряжение этой линии вырастает благодаря резонированию эквивалентных начал. Сознания художника и Жени представлены именно как эквивалентные, а не тождественные. Они различаются, например, такими чертами, как

,наивность' и ,скептицизм'. Но именно в силу своей эквивалентности, а не тождественности эти сознания могут работать в общей логике повествования по принципу взаимодополнительности, формируя надперсональный образ «художественного» сознания.

Итак, в рамках этой сюжетной линии рассказа «художественное» сознание предстает прежде всего как сознание, ориентированное на эмоциональное восприятие мира и иррациональную логику осмысления действительности. Такое сознание в контексте памяти культурной поэтической традиции значимо не результативностью в решении разного рода прагматических задач — здесь оно как раз, как правило, бессильно (что и демонстрируется в рамках нарративной истории насильственным расставанием Жени и художника); значимость этого типа сознания определяется иными началами. «Художественное» сознание обладает способностью эстетизации действительности и человеческой эмоции — и шире — переживания, как выражения всего внутреннего, душевного и духовного мира человека. Через эстетизацию этой сферы человеческой жизни осуществляется ее воплощенность в эмпирическом бытии, через оформленность утверждается ее ценность и всеобщность. И Женя, и художник не только демонстрируют способность к такому эстетизирующему видению, но и вся эта сюжетная линия включена в процесс эстетического преобразования действительности. В итоге, речь снова идет о переклещивании кода с конкретного на всеобщий.

Процесс эстетического воплощения иррационально-эмоционального начала человеческой личности воспроизводится в чеховском тексте на уровне презентации наррации. Заявленная в начале рассказа временная дистанция по отношению к описываемым событиям и *Ich-Erzählung* создают предпосылки для специфического, «поэтизирующего» изложения истории. Такой взгляд дополнительно мотивирован в тексте и профессией нарратора: он — художник, работающий едва ли не в самом «поэтическом» жанре живописи, который в эти годы быстро субъективировался под влиянием импрессионизма и европейского символизма.

Специфический взгляд художника проявляется уже с первых страниц рассказа в описаниях усадеб Белокурова и Волчаниновых. Восприятие пространства в передаче нарратора подчеркнуто выборочно и субъективно. Он не стремится к целостной, панорамной картине.

Он [Белокуров — *И. В.*] жил в саду, во флигеле, а я в старом барском доме, в громадной зале с колоннами, где не было никакой мебели, кроме широкого дивана, на котором я спал, да еще стола, на котором я раскладывал пасьянс. Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части, и было немножко страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией. (174)

Субъективность изображения пространства усиливает и то обстоятельство, что данное описание, например, не имеет фиксированной по-

зиции наблюдателя. Эта позиция подвижная, динамическая, вызывающая у читателя ощущение движения в пространстве и во времени. Так, в приведенной выше цитате читатель вслед за нарратором перемещается по мере развертывания фразы из пространства внешнего, откуда виден и флигель и барский дом, внутрь здания, в залу, а в следующем предложении движется во времени. Это движение отмечено временными маркерами — «тихая погода», «во время грозы», «особенно ночью». Такая конструкция пространственно-временных отношений создает эффект движения нарратора и вовлеченного в его кругозор читателя во внутреннем пространстве воспоминания. Завершается это движение своего рода кульминацией, выраженной эмоциональным напряжением вспоминающего нарратора, и ярким световым пятном на уровне визуального образа — «все десять больших окон вдруг освещались молнией».

Описание усадьбы Волчаниновых представляет собой ряд эскизных, пейзажных зарисовок пространства, в которых, с одной стороны, доминирует деталь, выполняющая функцию передачи света, а с другой — выделены предметы, определяющие вертикальное и горизонтальное членение пространства.

Солнце уже пряталось, и на цветущей ржи растянулись вечерние тени. *Два ряда старых*, тесно посаженных, очень высоких *елей* стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею. Я легко перелез через изгородь и пошел по этой аллее, скользя по еловым иглам, которые тут на вершок покрывали землю. Было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука. Сильно, до духоты пахло хвоей. Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени. Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка. Но вот и липы кончились; я прошел мимо белого дома с террасой и с мезонином, и передо мною неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив, с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце. На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве. (174—175; выделено мной — И.В.)

Яркий золотой свет закатного солнца и вечерние тени чередуются в этом описании и создают световую оппозицию. Ряд «очень высоких елей» в сочетании с длинными аллеями оформляет вертикально-горизонтальное членение и задает пространственную глубину. Названные черты относятся к классическим приемам построения живописной перспективы, и представляют сознание нарратора как сознание художника.

Зрительные (световые и пространственные) впечатления соединяются в восприятии нарратора с сигналами других органов чувств — обонянием, слухом. В результате, в восприятии пространства задействованы в

первую очередь чувственные, а не логические анализаторы. Пространство формируется как эмоционально воспринятое нарратором, и потому закономерным для читателя выглядит и его «поэтическое» оформление на уровне фразеологии. Построение фразы в цитированном выше фрагменте отличается подчеркнутой риторичностью. В этом описании широко представлены и сравнения, и эпитеты, и различные виды эквивалентностей — как на лексическом («два ряда старых... елей» — «повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость» — «прошлогодня листва» — «пела иволга, должно быть, тоже старушка»), так и на фонетическом уровнях («до духоты пахло хвоей», «длинную липовую аллею», «прошлогодня листва печально шелестела под ногами»). Риторическая организация речи характеризует сознание нарратора как сознание художественное, но уже не в узко профессиональном, а в широком смысле слова.

Разноплановая — и визуальная, и вербальная — живописность мотивирует дальнейшую «поэтизацию» повествуемой истории. Особенности и возможности восприятия художественным сознанием многократно демонстрируются в тексте не только в пейзажных зарисовках, но и в портретах других персонажей рассказа. Причем портретные характеристики воспроизводят принцип, на котором строятся пейзажные зарисовки: используют яркую деталь для создания визуального образа или развернутые сравнения. Так, любой читатель без труда вспомнит «большие глаза» Жени или «маленький, упрямый рот» «очень красивой» Лиды или ассоциативную характеристику Белокурова:

Сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния, как один человек, когда он сидит, говорит и неизвестно, когда он уйдет. (183)

Каждое упоминание о Жене наполнено традиционно «поэтическими» мотивами: большие глаза, тонкость, слабость, бледность. Вследствие всего этого в ходе повествования вокруг образа Мисюсь возникает ощутимый для русской культурной традиции XIX в. «поэтический» ореол.

Иначе говоря, «художественное» сознание выражается в чеховском тексте не только описательно, опосредованно, через отношения художника с Лидой и Женей — так сказать, с внешней точки зрения, но и непосредственно, в самой риторической, подчеркнуто тропологической организации повествующего слова. В этой связи уместно вспомнить связь риторической организации слова/текста с формами мышления, утверждаемую, например, в определении метафоры Д. Дэвидсоном:

Понимание (как и создание) метафоры есть результат творческого усилия: оно столь же мало подчинено правилам. [...] Метафора опознается только благодаря присутствию в ней художественного начала. Она с необходи-

мостью предполагает ту или иную степень артистизма. Не может быть метафор, лишенных артистизма, как не бывает шуток, лишенных юмора.¹⁹

В рамках данного сюжета приобретают новое звучание и другие мотивы рассказа. Например, мотив праздности. В контексте общей поэтизирующей стратегии текста этот мотив очевидно интертекстуализируется. Помимо характерной для конца XIX столетия негативной коннотации, явно присутствующей и в самооценке нарратора в начале рассказа, упоминание о праздности начинает актуализировать и другие смыслы — близкое культуре первой половины XIX века представление о «поэтической праздности». Неоднократно подчеркнутая в рассказе праздность художника, Жени и Екатерины Павловны выстраиваются в некую единую, хотя и неоднородную внутри себя, модель мироотношения, где интуитивное, эмоциональное начало в отношениях с миром и людьми превалирует над прагматикой.

Эстетизирующая тенденция воспоминания проявляется и в особом роде отборе фактов истории. Первое, случайное, посещение усадьбы Волчаниновых приходится примерно на середину июня («на цветущей ржи растянулись вечерние тени», 174), а последнее — на конец августа («Была грустная августовская ночь, — грустная, потому что уже пахло осенью...», 198; «На том поле, где тогда цвела рожь и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади. Кое-где на холмах ярко зеленела озимь», 190). Но среди всех событий, произошедших (потенциально) за это время в фикциональном мире, рассказ нарратора выделяет прежде всего «мелкие подробности». В тексте рассказа мотивацией этого отбора служит не сама по себе причинно-следственная значимость той или иной детали в логике развития событий, а эмоциональная значимость детали во внутреннем мире нарратора.

Все эти мелкие подробности я почему-то помню и люблю, и весь этот день живо помню, хотя не произошло ничего особенного. (180—181)

Именно субъективная логика отбора деталей, иерархическое выделение «мелких подробностей» в процессе воспоминания придает им статус события. Внешняя отрывочность этих фрагментов в пространстве фикционального бытия заменяется их эмоционально обусловленной связью в процессе наррации. В результате, все эти подробности-события выстраивают сюжет, соприродный сюжету лирическому, для которого, как правило, фрагментарность отбора деталей коррелирует с целостностью и обобщенностью их эмоционального осмысления и эстетического переживания. Перволичная структура играет в утверждении такого сюжета принципиальную роль, поскольку субъективность нарратора-персонажа не снимается и/или не корректируется более высокой повествовательной инстанцией. Напротив, именно она и самоценна, как самоценны

19 Д. Дэвидсон. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 172—193 (цит. по: <http://www.irs.ru/~alshev/davidson.htm>; 06.05.10).

предельная субъективность лирического высказывания, лирического героя. Событийность этого фрагментарного отбора непосредственно представлена в тексте рассказа как устанавливаемая в процессе воспоминания связь между эстетизацией подробностей («Все эти мелкие подробности я почему-то помню и люблю») и стремлением к творчеству:

Нас до ворот провожала Женя и от того, быть может, что она провела со мной весь день от утра до вечера, я почувствовал, что без нее мне как будто скучно и что вся эта милая семья близка мне; и в первый раз за все лето мне захотелось писать. (182)

Еще одним способом презентации «художественного» сознания являются эквивалентные, парадигматические повторы.²⁰ Отдельные детали символизируются и приобретают надфабульный характер, становясь знаками обобщенного «поэтического» смысла. Это детали разнородные в плане своей принадлежности к уровням фикционального мира. В их число, например, входят как детали мира предметного — зеленая лампа, дом с мезонином, или природного — еловая аллея, так и ситуации — «пишу или читаю». Общее в них — эмоциональное значение, способность быть знаком душевной биографии героя. Именно на этих знаках строится второй, выходящий за рамки ретроспективной истории эпилог рассказа. Графически выделенный в последние два абзаца текста, он построен в форме лирического высказывания. Грамматическое время, используемое здесь, — настоящее. В результате, уже на этом уровне, согласно концепции Е. В. Падучевой, возникают формальные условия для создания коммуникативной ситуации, свойственной лирике.²¹

Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и малопомалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты? (191)

Тематическими элементами данной части становятся не конкретные факты прошлого, а знаки, за которыми стоят этапы душевной биографии героя. Так, знаковой можно назвать саму ситуацию возникновения воспоминания — «когда пишу или читаю». Именно в то лето с Мисюсь герою «захотелось писать», он нравился Жене «как художник», победил ее сердце «своим талантом», ему «страстно хотелось писать только для нее», а когда он писал этюд, «она стояла возле и смотрела с восхищением». Книга же — неотступный спутник Жени в рассказе. Таким образом, сама ситуация («пишу или читаю») является не только знаком-напоминанием герою о Мисюсь, но знаком той установки на эстетическую

20 О роли эквивалентностей в поэтизации прозы см.: Шмид В. Проза как поэзия. С. 22.

21 См.: Падучева Е. В. Семантика нарратива. М., 1996. С. 210.

оформленность и воплощенность иррационально-эмоционального отношения к миру, которая символизируется в образе Мисюсь в процессе презентации наррации. Аналогичную функцию выполняют «зеленый огонь в окне и звук шагов, раздававшихся ночью в поле, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал от холода руки» (191).

То же значение имеет «дом с мезонином». Один из современных Чехову критиков писал: «Дом с мезонином не играет никакой роли в „Доме с мезонином“. Он мог быть и без мезонина».²² Это высказывание справедливо, если исходить только из эмпирического плана повествоваемой истории. Но на уровне презентации наррации дом с мезонином превращается в единое семантическое целое. Неслучайно Чехов меняет и название: во время работы над рассказом в письмах он называет его «Моя невеста». Изменение названия отражает изменение замысла. В окончательном варианте чеховского текста дом с мезонином входит в парадигму знаковых деталей, указывающих на эстетическую оформленность прошлого, очевидно символизируется и воплощает в себе весь сюжет презентации «художественного» сознания.

Строение заключительного фрагмента эпилога имеет отчетливую трехчастную композицию, соответствующую трем составляющим его предложениям. Первое предложение представляет собой нечто вроде всей кульминации происходящей в процессе воспоминания эстетизации прошлого. Это предложение посредством концентрации надфавбульных символических деталей и подчеркнуто ритмического строения фразы создает обобщенный и одновременно эстетически оформленный образ пережитого. Во втором предложении временная перспектива меняется: его содержание развернуто в сторону длящегося настоящего и потенциально возможного будущего. Временное движение оттеняет движение эмоциональное: от воспоминания к актуальному переживанию. Происходит погружение героя, а вместе с ним и читателя — в ситуацию, узнаваемую в контексте литературной традиции — как лирическая: «в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно». В этой части происходит главное, смыслообразующее, подготовленное всей логикой развития сюжета презентации «художественного» сознания событие: «малопомалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...». Результативность этого события подчеркнута временным сдвигом: процесс эстетического переживания прошлого в эстетически оформленное переживание настоящего как предельного временного единства выражен маркированными лексико-грамматическими единицами: «вспоминают» — «ждут» — «встретимся». Последовательность состояний и соотносимых с ними ситуаций, характерная для эпической наррации, сменяется одновременностью. Так построенное высказывание начинает функционировать по законам выска-

22 Рыцарь зеркал / И. И. Ясинский. Критические наброски. — Петербургская газета, 1896. 8 мая, № 125.

звания лирического, т. е. освобождается от необходимости мотивированности утверждаемого им факта эмоционального переживания, выходит за границы критериев «истинности»/«ложности». По мысли Ю. Левина, отличительным родовым признаком лирического высказывания, выступающим знаком иного, чем в эпосе, принципа смыслообразования и референтной отнесенности ко всем элементам коммуникативной цепи, является демонстрация его сделанности, оформленности.²³ Для прозаических форм лирики такая оформленность выражается прежде всего в акцентировании риторической организации речи.

Достигнутое в движении 1 и 2 частей переключение смыслообразующих кодов с эпического на лирический наполняет заключительный вопрос «Мисюсь, где ты?» (3 часть) свойственным слову в лирике символическим потенциалом. Не утрачивая конкретное предметно-адресное значение, этот вопрос начинает формировать вокруг себя потенциально неограниченное смысловое поле, включающее — в числе прочих — такие значения, как «любовь», «молодость», «надежда», «мечта», «творчество», «лучшие устремления», «душевная биография человека», «судьба», «трагическая случайность» и проч.

Одновременно эта последняя часть выполняет функцию связующего начала с эпилогом «эпической» линии сюжета, в котором кратко повествуется о дальнейшей судьбе героев. Эта часть представляет собой классический пример бессобытийного существования человека в чеховском мире. Изменения — если они и происходят в жизни героев — предсказуемы и нерелевантны. Такова судьба Лиды и Белокурова. А вот история Жени, завершающая эту часть общего эпилога, дана в ином ключе. «Про Женю же Белокуров сообщил только, что она не жила дома и была неизвестно где» (191). На первый взгляд эта фраза не выбивается из общего тона предшествующего повествования. Но сама событийная и пространственная неопределенность («была неизвестно где») перемещает фигуру Жени в иной, внеэмпирический план. Ее образ вновь начинает коррелировать с образом художника, фикциональное бытие которого также лишено пространственной определенности. Важным, существенным становится уже не принадлежность к фикциональной реальности, а свобода героини от нее. Так подготавливается переход ко второй, лирической части. Финальный вопрос «Мисюсь, где ты?» вступает с заключительной фразой 1 абзаца эпилога «...была неизвестно где» в отношения эквивалентного повтора. В результате, «эпический» и «лирический» финал не противопоставляются друг другу, а связываются отношениями взаимодополнительности, взаимоперехода, демонстрируя самый механизм переключения «смысловых» кодов.

Таким образом, чеховский текст, безусловно, оставляет читателю свободу «смыслового завершения»,²⁴ свободу смыслового выбора в

23 Левин Ю. И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62—72.

24 Тюпа В. И. Коммуникативная стратегия неклассической поэтики Чехова. С. 84.

рамках задаваемых текстом полюсов засюжетного пространства. И в этом Чехов — писатель новой эпохи. Но одновременно, Чехов — и последний писатель «классического» периода русской литературы, поскольку его текст — не на идеологическом уровне, конечно, — но обладает ярко выраженной интенциональностью. Предлагаемое чеховским текстом варьирование смыслов и смыслообразующих кодов произвольно, но обладает определенной векторной направленностью. Понимание этого вектора и установление диалогических отношений с текстом, безусловно, требует читательской активности. Но главное в этой предлагаемой текстом стратегии — не солидаризация с той или иной вероятностной возможностью смысла, а приятие (утверждение) логики «переключения» смыслообразующих кодов как логики взаимодополнительности. С этим связана и специфика чеховской событийности. В «неклассической» поэтике Чехова знаменитое лотмановское определение события как «перемещения персонажа через границу семантического поля» приобретает новое смысловое наполнение. В концепции Лотмана перемещение за границу семантического поля означает принципиальное изменение положения персонажа в мире или представления персонажа о мире, это перемещение меняет для персонажа порядок и устройство мира. Поэтому для него так важны фактичность и результативность. В чеховском событии «линейная» логика перемещения сменяется многомерной логикой переключения. В результате, происходит не смена одного семантического поля на другое, а *расширение* семантического поля. Исходная «нормативная» ситуация не снимается и не переосмысливается, но релятивизируется, дополняется другим видением и приобретает за счет этого качество принципиальной открытости. Такое переключение, утверждая сосуществование смыслов, снимает само представление о границе. В конечном итоге, это означает, что дискретность, связанная с представлением о границе и диктате временной последовательности, сменяется видением человека, его судьбы, мира в аспекте других временных категорий — одновременности, подвижности, всеобщности — в единстве сосуществования всех состояний и смыслов. Так понятое событие обладает другими признаками. Фактичность, результативность, необратимость перестают быть основными критериями событийности, поскольку они все характеризуют линейное — реальное или ментальное — движение. Событийность в чеховском тексте, напротив, определяется эквивалентной повторяемостью, возможностью возвращения с приращением смысла. Поэтому к поздней чеховской прозе так часто применяют определение «лирическая». Поскольку принцип эквивалентного повтора и вневременная (внелинейная) концепция мира и человека — основополагающие начала лирического рода.

С этим же связана и вторая главная особенность чеховской событийности. Наиболее очевидно она проявляется в персональном стиле поздней чеховской прозы. Интерференция голосов повествователя и героя создает систему, для которой принцип переключения смыслообразую-

щих кодов, т. е. принцип сосуществования и взаимодополнительности, становится структурообразующим для такого типа повествования. Движение в сторону расширения семантического поля, начинающееся на уровне сознания персонажа, находит продолжение в риторически оформленном слове безличного повествователя, придавая ему большую степень обобщенности. Такое движение существует принципиально как межуровневое, а не в одном поле — поле персонажа, или поле нарратора. Открытие эквивалентностей в повествуемом мире, составляющее ментальное событие на уровне героя, дополняется установлением эквивалентных связей с риторически организованным — и на этом уровне утверждающим новые эквивалентные соотнесения — словом повествователя. Так организуется многомерная структура чеховского события. Это событие не локализовано в каком-то пространстве текста или повествуемой истории. Оно, напротив, характеризуется процессуальностью. Именно это качество чеховской событийности вызывает к читательской активности. Задаваемая текстом стратегия различных эквивалентных повторов направлена на продолжение этого ряда в границах принципиально открытого читательского восприятия. Так чеховский текст провоцирует множественность интерпретаций. В итоге, главным событием чеховского текста становится событие бесконечно длящегося прочтения.

Екатерина Ляпушкина

Санкт-Петербургский государственный университет

Сюжет в «Сюжете» Татьяны Толстой

1

В настоящей статье речь пойдет о рассказе Татьяны Толстой «Сюжет», прочтение которого осуществляется в русле интерпретационных стратегий, предложенных и обоснованных П. Рикером в работе «Время и рассказ».

Выбор рассказа Т. Толстой в известном смысле подсказан самим Рикером. Для собственных интерпретаций, иллюстрирующих возможность применения своих теоретических построений в деле конкретного анализа текстов, автор «Времени и рассказа» выбирает три произведения («Миссис Дэллоуэй» В. Вульф, «Волшебная гора» Т. Манна и «В поисках утраченного времени» М. Пруста), объясняя свой выбор следующим образом: «[Эти] произведения [...] представляют собой фабулы о времени, поскольку сам опыт времени является там объектом структурных трансформаций».¹ Наш выбор основывается на том же принципе, что и выбор Рикера: в «Сюжете» время является главным действующим лицом, это тоже рассказ о времени, поэтому он оказывается чрезвычайно удобен для осмысления его в русле рикеровских построений.

Рассказ Толстой посвящен русской истории 1837—1937 годов. С точки зрения происходящих здесь событий это не реальная, то есть действительно имевшая место, зафиксированная, например, историографией, а «другая», альтернативная, неосуществившаяся история. Однако с точки зрения логики возможного исторического сюжета она оказывается не менее реальной, чем «настоящая» история. Герои рассказа — Пушкин и Ленин (точнее — Ульянов), их судьбы в границах предложенного сюжета оказываются не просто связанными, но напрямую обусловленными друг другом. Пушкин, дожив до глубокой старости, отправляется на Волгу изучать документы, связанные с пугачевским бунтом. В маленьком приволжском городке гадкий мальчишка (как обнаруживается позже — Володя Ульянов) со всего размаху запускает в за-

1 *Поль Рикер. Время и рассказ: В 2 т. М.: СПб., 2000. Т. 2. С. 108.*

тылок Пушкину снежком и таким образом убивает поэта. Пушкин, однако, перед смертью успевает отлупить обидчика клюкой по голове, что в свою очередь приводит к необратимым последствиям. В финале рассказа выясняется: когда Владимир Ильич умер и медики вскрыли его череп, обнаружилось, что в том месте, «где арап ударил»,² мозга вообще не было. Таким образом, все странности описанного в рассказе поведения Ульянова в конце концов объясняются его встречей с Пушкиным, который попросту отшиб мозга несостоявшемуся вождю пролетариата.

Как известно, в основе любого сюжета лежит событие, нарушающее привычную норму, или картину мира. В случае с «Сюжетом» Толстой представление о норме не задается собственно произведением, оно коренится в сознании читателя; событием же, нарушающим норму, становится сама рассказанная здесь история. Специфика рассказа и заключается в первую очередь в том, что норма и событие — два основных элемента, формирующих сюжет, — принадлежат в данном случае разным областям — этики и поэтики соответственно. Норма — сформированное «реальной» историей знание читателя — подвергается смысловой трансформации, оспаривается «вымыслом», и в результате сюжет оформляется на грани «вымысла» и «реальности», на грани текста и внетекстовой действительности.

Представим себе, что рассказ Толстой попадает в руки читателю, который никогда не слышал имен Пушкина и Ульянова-Ленина, ничего не знает о жизни этих исторических персонажей, более того о русской истории XIX—XX веков в целом. Очевидно, что адекватное прочтение рассказа в этом случае окажется невозможным. Не обладающий достаточными историческими сведениями читатель не выделит события: ему не с чем будет его соотнести, поскольку представление о норме у такого читателя отсутствует. Понимание рассказа Толстой требует в качестве обязательной предпосылки предварительной осведомленности, или компетентности, читателя.

Строго говоря, согласно концепции П. Рикера, всякое чтение основывается на предварительной компетентности читателя; понимание текста возможно только тогда, когда оно опирается на предшествующий чтению и предвещающий его опыт. Читатель должен быть осведомлен в области

- 1) структурных черт действия,
- 2) символических опосредований действия,
- 3) временного характера действия.

Компетенция в области структурных черт действия подразумевает владение читателем системой терминов, связанных с термином «действие» (например: цели, мотивы, агенты, обстоятельства, взаимодействие и

2 Толстая Т. Н. Сюжет // Т. Н. Толстая. Ночь: Рассказы. М., 2002. С. 284. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

т. п.). Эта система терминов, или, как называет ее Рикер, «концептуальная сетка», привносится в рассказ из области практического понимания и определяет парадигматическую основу рассказа, термины сосуществуют в синхронном срезе. Однако всякая рассказываемая история носит диахронический характер, поэтому для перехода от практического понимания к пониманию нарративному читателю необходимо также усвоить правила нарративной композиции, которыми определяется синтагматика рассказа. Таким образом, построение интриги предполагает внесение синтагматического порядка в практическое поле посредством рассказа.

Под символическими опосредованиями Рикер понимает необходимое свойство всякого практического действия (и всех его производных — целей, мотивов, персонажей и т. д.) быть оцененным с точки зрения принятых в культуре этических норм. Всякое практическое понимание всегда оценочно, поэтому любое действие оказывается этически классифицировано и только в таком качестве может быть предъявлено в поле нарратива.

Временной характер действия, который нарративное понимание также черпает из области практического понимания, подтверждается, по мысли Рикера, корреляцией любого элемента концептуальной сетки с временным измерением (цели ~ будущее, мотивы ~ прошлое и т. д.). Кроме того, опираясь на феноменологическую герменевтику Хайдеггера, Рикер подчеркивает: время — это то, в чем мы действуем, всякое действие характеризуется внутривременностью, и в этом смысле актуальным для человека оказывается лишь то время, которое есть «время что-то сделать».

Предшествование поэтической композиции, ее префигурацию Рикер обозначает термином *мимесис-I*, в отличие от *мимесис-II*, под которым понимается «царство вымысла», т. е. собственно поэтическая композиция, ее конфигурация.

Таким образом, следуя терминологии Рикера, можно сказать, что всякое чтение предполагает необходимую отнесенность *мимесис-II* к *мимесис-I*. Отметим однако, что, при всей универсальности этого закона, в случае с рассказом Т. Толстой он проявляется с особенной наглядностью, поскольку здесь предварительная осведомленность становится к тому же одним из двух элементов (норма — событие), без которых сам механизм сюжетообразования не мог бы быть приведен в действие.

Рассказ состоит из двух частей, первая из которых посвящена не убитому Дантесом Пушкину, вторая — покалеченному Пушкиным Ульянову. Пушкинская постдуэльная история начинается с описания бреда, в который погружается раненый на дуэли поэт. Текст этого описания представляет собой набор цитат из русской литературы пушкинской и послепушкинской эпохи. Связь между соседними цитатами осуществляется по принципу не столько смысло-, сколько знакопорождения, поэтому в постмодернистском ключе: каждая следующая цитата соотносе-

на с предыдущей как одно означающее с другим означающим в рамках единой знаковой системы (история литературы). При этом собственно смысловая связь между соседними означаемыми не просто не прослеживается, она подчеркнута нивелируется. Так, например, понятно, что во фрагменте

...кто-то положил остужающую руку на горячий лоб [Пушкина] — Даль? [имеется в виду В. И. Даль, находившийся, как известно, у постели умирающего поэта — Е. Л.] — Даль. Даль заволакивает дымом, кто-то падает... (271).

переход от Даля к дали осуществляется только за счет омонимии, то есть собственно знаковой соотнесенности двух единиц текста, но эта соотнесенность референциально никак не поддержана.

Вместе с тем очевидно, что построенный таким образом текст в целом предъявляет в своеобразном, цитатном, варианте пушкинскую и послепушкинскую литературу. Показательно, что наряду с цитатами из литературы XIX и первой трети XX века сюда попали также фрагменты из произведений, созданных после 1937 г. — года, формально закрывающего доступ к дальнейшей истории, поскольку именно этим годом помечена дата написания рассказа «Сюжет»³ (так, пастернаковское стихотворение «Гамлет», строка из которого «Гул затих, я вышел на подмостки» приведена в тексте, относится к 1946 г.). Существенной здесь оказывается мысль о том, что литература как таковая включает в себя не только все, уже созданное, но и еще не написанные тексты, или посттексты, то есть собственное будущее. Эта мысль реализуется в рассказе Т. Толстой дважды: будущая литература грезится Пушкину, но она также грезится и самому тексту рассказа, включающему цитаты из еще не написанных произведений. Именно такой — единой во времени (прошлом и будущем), принципиально незамкнутой, бесконечно разворачивающейся — предстает литература в пушкинском видении, которое есть одновременно и провидение. Таким образом, в «Сюжете» актуализируется давно ставшее трюизмом «Пушкин — наше всё» Аполлона Григорьева, поскольку вся русская литература здесь вырастает из Пушкина, из его сна.

Описание видения поэта предстает как текст, лишенный своего синтагматического измерения. Это та самая «концептуальная сетка», или система терминов, или парадигматическая основа, читательское владение которой, по мысли Рикера, становится обязательной предпосылкой для чтения. Для того чтобы понять, о чем грезит Пушкин в рассказе Толстой, читатель должен обладать необходимой компетентностью в

3 В данном случае указание в конце рассказа на время и место создания произведения является частью самого текста, частью вымышленной истории, а не вынесенной за ее пределы информацией. Именно поэтому дата «1937» оказывается мистификацией лишь для автора и читателя, но не для самого рассказа.

области истории литературы. Отметим, однако, что мера этой компетентности может быть различной: читатель идеальный совпадет в степени своей осведомленности с автором и, следовательно, откликнется на все авторские интенции; читатель же менее просвещенный «разгадает» лишь часть цитат. Но в конце концов объем разгаданного не так уж существенен в данном случае. Конечно, можно задаться целью и, приложив определенные усилия, опираясь на собственный интеллектуальный опыт или на помощь, например, интернета, расшифровать всё. Однако можно этого и не делать: достаточно разглядеть несколько цитат, откликнуться на сам принцип построения текста, его цитатность, и осознать функцию приема. Текст фрагмента, о котором идет речь, предъясняет русскую литературу рядом номинаций, поэтому, во-первых, он принципиально незавершен (он может бесконечно расширяться за счет введения все новых и новых цитат-представителей литературы) и, как следствие, во-вторых, он предъясняет именно литературу как таковую, но не ее историю.

Потенциальная бесконечность текста как его перспектива (соотносимая с бесконечностью самой литературы) не отменяет, однако, необходимости его завершения. Более того, именно завершение текста становится обязательным условием для осознания его бесконечности (подобно тому, как бесконечная литература должна быть завершена в собственной истории, для того чтобы быть понятой). Текст и литература должны быть увиденны с позиции конечной точки — только отсюда можно рассмотреть их бесконечность.

Описание пушкинского видения заканчивается строкой из стихотворения Набокова «Лилит» — «И понял вдруг, что я в аду». Тема ада, таким образом, завершая образ предвосхищенной Пушкиным русской литературы, одновременно открывает собою же историю жизни поэта после дуэли, поскольку именно вслед за набоковской цитатой и начинается собственно история, сюжет: выздоровление, ссылка в Михайловское, старение, смерть. Главное, чем отмечена сочиненная жизнь, — ее полное неприятие Пушкина и Пушкиным. Это жизнь, которая проходит мимо поэта, не захватывая его собою; это жизнь, которая не откликается на Пушкина («Граф Толстой напечатал отличные рассказы, но на письмо не ответил. Щенок!» — 275) и на которую Пушкин не откликается («...все это смутно и суетно, и едва проходит по краю сознания» — 274). Очевидно, что в этой новой жизни нет места пушкинскому творчеству («Пишет стихи, но не наводняет ими Россию, а жжет на свечке [...] Еще он пишет прозу, которую никто не хочет читать» — 274) — воображение автора/читателя может продлить поэту жизнь, но невозможно помыслить ненаписанный пушкинский текст.

Все, что окружает поэта, вызывает у него только негативную реакцию — омерзение, неприятие, отторжение и т. п. Читатель, с его культурной памятью, знанием истории, способностью ориентироваться в историческом прошлом, несущий в себе образ этого времени (прошед-

шего для него, но реально ненаступившего будущего для Пушкина), откликается на всевозможные его приметы, узнает их. Герой же, заброшенный в чужое, не свое время, герой, который «не туда попал», не может ничего узнать — он вообще не может идентифицировать себя с этим временем. Отметим особенно, что речь здесь должна идти именно об образе времени, то есть о готовом, уже существующем (и, следовательно, завершенном) в памяти культуры, а не о становящемся времени. Попав в «не свое» время, Пушкин не может собою «делать» это время, не может создавать уже созданный образ — как он создал образ «своего» времени. Таким образом, в своей последуэльной жизни Пушкин оказывается изъят из самой временности, время перестает быть координатой его существования.

Лишенный настоящего, Пушкин неизбежно лишается и прошедшего. Память отказывает ему: он не может вспомнить имени Дантеса, причины дуэли с ним, он оборачивается к своей прошлой жизни и не может разглядеть ее: она, как, впрочем, и будущая, покрыта для него мраком («...вглядывается в мрак прошлый и мрак грядущий» — 276). Прошлое, настоящее и будущее оказываются равно недоступны переживанию героя, чье сознание лишилось возможности создавать время, потому что создание времени и есть единственный способ его переживания. Вспомним в связи с этим идею Аристотеля, на которую опирается Рикер, размышляя о провокационности времени по отношению к наррации и о том, что только в рассказываемой форме время может переживаться человеком: все три модуса времени определяются человеком через настоящее — настоящее прошедшего, настоящее настоящего, настоящее будущего, — и все они пребывают в человеческой душе одновременно. Будущее и прошлое, таким образом, живут в настоящем; более того, их образы определены настоящим. Поэтому не имея настоящего, невозможно обладать прошедшим и будущим. Именно так обстоит дело с первым героем рассказа Толстой. Его ад — в его отлученности от времени, спасение же — в возврате к своему времени, к своей жизни, который в данном случае совпадает с возвратом в собственную смерть. Как раз в тот момент, когда память «опомнилась» и подала поэту знаки его времени («...что-то всколыхнулось, вспомнилось... ножка, головка, убор, тенистые аллеи» — 276), «скверный мальчишка со всего размаху всадил снежок-ледышку в старческий затылок» (276) Пушкина, для которого эта «шалость» и оказалась роковой. Сцена гибели поэта решена в рассказе именно как его возвращение к своей действительной судьбе, к действительной гибели. Реакция на удар снежком «дословно» повторяет реакцию на пулю Дантеса («Какая боль! Сквозь туман, застилающий глаза...» — 276, 270), устанавливая тем самым ролевое тождество между Володей Ульяновым и Дантесом. Неслучайно в момент удара в сознании Пушкина наконец прояснилось то, о чем он так мучительно и тщетно вопрошал свою память на протяжении всей «добавленной»

жизни: «Вспомнил, как звали! Дантес! Мерзавец! Скотина...» (276). Избивая Володю, Пушкин мстит Дантесу за свою поправленную жизнь:

Вот тебе, вот тебе! За обезьяну, за лицей, за Ванечку Пушина, за Сенатскую площадь, за Анну Петровну Керн, за вертоград моей сестры, за сожженные стихи, за свет очей моих — Карамзину, за Черную речку, за все! Вурдалак! За Санкт-Петербург!!! За все, чему нельзя помочь!!! (277)

Финал первой (пушкинской) части рассказа — «и тенистые аллеи смыкаются над его черным лицом и белой головой» — это прежде всего залог спасения поэта. Репрезентирующие пушкинский мир «тенистые аллеи» укрывают Пушкина собою, забирают его себе, и это есть знак обретения поэтом своего времени, утраченного им во времени чужом — это есть знак наконец-то состоявшейся встречи поэта со своим временем. Но кроме того, в таком финале открыто декларируется и тот принцип, в соответствии с которым строится сам образ поэта в рассказе. Черное лицо и белая голова — это негативное изображение Пушкина. Принцип негатива — совмещение тождества и противоположности — обеспечивает герою узнаваемость (за счет предварительной компетенции читателя и сформированного ею внутреннего горизонта образа) и неожиданность (за счет включения его, героя, в новые сюжетные связи, или, что то же самое, за счет конфигурирующего, преобразующего действия интриги-действия, которое обнаруживает внешний горизонт образа).

2

Принцип совмещения тождества и противоположности, принцип негатива, лежит в основе и второй части рассказа Толстой, посвященной жизни Владимира Ильича Ульянова. Все, что здесь происходит с героем, происходит не просто иначе, но прямо противоположным образом по сравнению с тем, как это было «на самом деле», в реальной, не вымышленной, истории, читательская посвященность в которую вновь становится обязательной предпосылкой для понимания рассказа, то есть истории вымышленной. Знакомые элементы культуры, пребывающие в сознании читателя в парадигматических отношениях, вступают в новые синтагматические связи, за счет чего история оказывается узнаваемой и семантически обновленной одновременно. Всем известные атрибуты ленинской эпохи приводятся в движение: в процессе создания поэтической композиции семантические характеристики этих атрибутов дополняются характеристиками дискурсивными, или синтаксическими, и таким образом осуществляется переход от понимания практического к пониманию нарративному (или, в терминологии Рикера, переход от мимесис-I к мимесис-II, от отношения пресуппозиции к отношению трансформации между двумя видами понимания).

Приведем несколько примеров такого рода переходов. Известно, что когда Ленин жил в Смольном, вся мебель там была покрыта белыми чехлами — деталь интерьера, сохраненная фотографиями, кинохроникой, воспроизведенная многократно соответствующими живописными полотнами и т. д. Этот застывший знак (культуры, эпохи, стиля и т. п.) в рассказе начинает «работать» — как свидетельство одного из нелепых чудачеств Ильича: «А особо норовил переустроить Смольный институт: либо всю мебель зачехлить в белое, либо перекроить коридоры» (283).

Другим проявлением подобных странностей становится пристрастие Владимира Ильича к балконам:

Еще чудил: любил на балконах стоять. Ухаживал за балеринами — ну, это понятно, кто ж не ухаживал, — напросится в гости и непременно просит: «Прелэсть моя, чудное дитя, пустите на балкончик!» Даже — зимой, в одной жилетке. Выйдет — и стоит, смотрит вокруг, смотрит... Вздохнет и назад вернется. Что вы, Владимир Ильич? Затуманится, отвечает нехотя, невпопад: «Народу мало...» А народу — как обычно. (281—282)

Отметим опять же, что адекватно откликнуться на приведенный фрагмент может лишь читатель, осведомленный в подробностях русской истории и помнящий о факте выступления Ленина в апреле 1917 года с балкона особняка балерины Кшесинской — особняка, превращенного большевиками за месяц до этого в собственный штаб.

Страстное желание Владимира Ильича в порыве патриотического восторга «взобраться на броневилок» (281) и обратиться с призывом «За веру, царя и Отечество — ура!» к русским воинам, участвующим в японской войне, — еще один пример подключения к вымышленной жизни героя известного исторического штампа «Ленин на броневике».

Узнаваемыми в рассказе становятся не только «вещественные» атрибуты, передающие колорит ленинской эпохи. Узнаваемым оказывается и ленинское слово. Прежде всего, оно обнаруживает себя в репликах самого героя. Это могут быть дословные выдержки из Ленина, введенные в новый неожиданный контекст:

Любил Оффенбаха оперетки слушать: «Нечеловеческая музыка, понимаете ли вы это, мамахен?» (280)

Дружил с самим Катковым, и тоже знал как подойти: вздохнет, и как бы невзначай в сторону: «Какая глыба, батенька! какой матерый человечище!» (281)

Дословные цитаты могут сочетаться с цитатами стилистическими, когда узнаваемым становится еще и тот или иной характерный для ленинских работ стилистический прием. Например, облечение репрессивного содержания в маркированную уменьшительно-ласкательными формами лексику («„Из театра на лихаче едешь — так и хочется извозчика, скотину, побить по головке: зачем музыки не понимает?“» — 280). Наконец, некоторые реплики героя воспроизводят тоже легко узнаваемый

(благодаря не только статьям, но и кинохронике, и основанной на ней художественной кино- и театральной лениниане) ритм речи Ленина, возникающий за счет определенных риторических приемов — анафора, синтаксический параллелизм и т. п.:

А как-то раз старшие затеяли домашний журнал и название придумали вроде как прогрессивное: «Искра» [...] Володенька дознался, пришел в детскую такой важный, серьезный, и ну сразу: «А властями дозволено? А нет ли противуречия порядку в Отечестве? А не усматривается ли самоволие?» (279)

Вместе с тем ленинский стиль угадывается и в адресованном самому герою слове повествователя, — слове, отражающем то иронично-уничтожительное, снисходительно-панибратское отношение, проявление которого было столь характерно для «реального» Владимира Ильича, например полемизирующего со своими политическими оппонентами. В известном смысле можно сказать, что в рассказе Толстой Ленин оказывается жертвой собственной стилистики, ср.:

Карьеру, шельмец, и правда, сделал отличную (281)

Купил дачу в Финляндии, нет чтобы воздухом дышать да в заливе дрызгаться, — ездил без толку туда-сюда, туда-сюда (281)

Прощали: знали, что дедуля хоть и дурной, но направления самого честного (283)

В отличие от Пушкина, который, попав в «не свое» время, оказывается совершенно неузнаваем (ср.: «Старый, уже старчески неопрятный, со слезящимися глазами, с трясущейся головой, маленький и кривоногий, белый как вата, припадающий на клюку» — 275), Ленин узнается легко и вне зависимости от содержания времени. Все, что с ним происходит в рассказе, подчеркнуто, до фарсовой грубости нарочито противоречит «реальной истории», но это абсолютно не сказывается на образе героя: он и в такой, «противоположной» истории равен себе, то есть тому образу, который сформировала и сохранила историческая память читателя. Но сама эта возможность героя совпасть с любым временем, быть «своим» в любом времени означает прежде всего отсутствие у него его собственного времени — не случайно на страницах рассказа Владимир Ильич оказывается напрямую «зарифмован» с Молчалиным:

Умел потрафить, с начальством не спорил. С молодежью, ровесниками водился мало, все больше с важными стариками, а особенно с важными старухами. И веер подаст, и моську погладит, и чепчик расхвалит... (281)

«Молчалины блаженствуют на свете» — это в данном случае и о Владимире Ильиче, для которого, как для всех молчалиных, безвременье не обернется адом (как это случилось с Пушкиным) — он приживется в любом временном контексте.

Напомним, что вымышленная жизнь Пушкина сопровождается постоянными мучительными попытками героя припомнить свою действительную жизнь. Эта устремленность к собственной судьбе в конце кон-

цов разрешается возвращением из вымысла (story) в историю (history). Ничего подобного не происходит с Лениным: он вообще не отягощен памятью, поэтому ему нечего терять и, соответственно, нечего обретать. Между тем, отсутствуя в сознании героя, «реальная» история постоянно дает о себе знать читателю. Она возникает в рассказе как своего рода «бессознательное» вымысла. Вся вымышленная история Ленина находится как будто во власти каких-то припоминаний, в которых, впрочем, она не может отдать себе отчета, и они так и остаются смутными намеками на какую-то другую, сопровождающую эту историю жизнь, доступ к которой остается закрытым. Все необъяснимые чудачества Владимира Ильича суть проявления этого «бессознательного»: и упоминавшееся уже пристрастие к балконам, выходя на которые герой теряется, не понимая, зачем он это делает; и нелепое предложение о переносе столицы в Москву; и прожекты относительно того, «как нам реорганизовать Сенат и Синод»; и отношения с воспитанницами Смольного института

Тамошних благородных девиц навещать любил и некоторым, особенно лупоглазым, покровительствовал: конфет сунет или халвы в бумажке. Звал их всех почему-то Надьками. (283)

Весь ленинский сюжет в рассказе Толстой наполнен своего рода *déjà vu* истории. Но именно потому, что эти *déjà vu* не затрагивают сознания героя, сам герой обнаруживает собственную отлученность от времени, от истории и в этом смысле оказывается фигурой фантомной — в противоположность Пушкину, подлинность которого обеспечена тем, что он не просто «был», но «был-во-время».

3

История «Пушкин — Ленин» предстает в рассказе «Сюжет» как альтернатива Истории, как ее «иной вариант». Но вариативным может быть только подобное. Рассказ (story) и история (history) оказываются соотносимы именно благодаря их типологическому сходству, которое обусловлено общими для них принципами построения. Вымышленный рассказ и исторический рассказ суть два типа повествования, два нарратива, в которых действуют единые законы создания интриги — единые, вне зависимости от притязаний каждого из них на истинность. Более того, и в том и в другом случае интрига выполняет одни и те же функции, которые сводит к следующему.

Во-первых, интрига осуществляет опосредование между отдельными случайными событиями и целостной осмысленной историей. Именно в акте построения интриги происходит преобразование событий в историю, которая всегда больше, чем простое перечисление эпизодов в порядке их следования. Создание интриги — это есть извлечение конфигурации из последовательности событий.

Во-вторых, именно в акте построения интриги осуществляется переход от парадигматики (концептуальной сетки, почерпнутой из практического поля и, следовательно, являющейся термином области мимесис-1) к синтагматическому строю рассказа. Такой переход есть результат конфигурирующей деятельности, то есть с помощью интриги осуществляется преобразование практического понимания в понимание нарративное.

И, наконец, в-третьих, функция интриги рассматривается Рикером в отношении к временным характеристикам действия, присущего как вымышленной, так и реальной истории. Построение интриги предполагает комбинацию двух временных измерений — хронологического и нехронологического. Хронологическое, или эпизодическое, измерение почерпнуто из практического поля. Оно увлекает нарративное время в сторону линейного, необратимого порядка следования эпизодов, характерного для событий человеческой жизни. Нехронологическое измерение вносится собственно конфигурацией, благодаря которой события, отдельные факты преобразуются в историю. Нехронологическое измерение собирает последовательность в целостность, то есть делает историю прослеживаемой, что в свою очередь было бы невозможно, не обладая рассказываемая история конечной точкой, из которой она (история) только и может быть увидена как целое. Конечная точка определяет точку зрения для понимания истории как единого целого. Понимание истории оказывается следствием завершения истории. Понимать историю — значит понимать, почему следующие друг за другом события привели к данному завершению, которое не предполагалось заранее, но тем не менее оказалось возможным и, следовательно, типическим.

Эта функция завершения, которую выполняет интрига, оказывается актуальна для обоих видов нарратива. Как и вымышленный рассказ, история (историография) становится «прочитываемой» только потому, что она подчинена законам следования эпизодов друг за другом в соответствии с каузальной связью, то есть в истории, как и в рассказе, нарративное время (одно вследствие другого) берет верх над линейным временем (одно после другого). Общность принципа временной организации в историческом и вымышленном рассказах связана с тем, что ни историография, ни вымышленный рассказ не могут засвидетельствовать, по слову Рикера, «абсолютное событие», поскольку оба они направлены на понимание истории. Но понимание — это всегда основанная на рефлексии «реконструкция» объекта, а не его «непосредственная интуиция». ⁴ Таким образом, и историография, и вымышленный рассказ оказываются способами упорядочения фактов; оба они оформляют действительность, т. е. ведут к упорядоченному видению бесформенного, хаотичного мира, видению, основанному на каузальных цепочках отношений. В зависимости от выбора фактов, событий, от характера их

4 Поль Рикер. *Время и рассказ*. В 2 т. М.: СПб., 1998. Т. 1. С. 116.

сцеплений происходит интерпретация действительности. «Сказать, что произошло, — значит сказать, почему это произошло»⁵ — это равно справедливо для историка и для поэта, и этим тоже определяется типологическое сходство их «историй».

«Сюжет» Т. Толстой отстаивает свое право на истинность предложенной истории не только через имплицитно заданную ему философию жанра («вымышленный рассказ») — это право в данном случае открыто утверждается самой композицией рассказа. Напомним, что рассказ начинается со слова «допустим» («Допустим, в тот самый момент, когда белый палец Дантеса уже лежит на спусковом крючке...» и т. д. — 270). Таким образом, с самого начала читатель приглашается в область виртуальной реальности: всем известно, что «на самом деле» все было иначе, но, если допустить... После этого, казалось бы, вся история должна разворачиваться в пространстве первоначально оговоренного допущения. Однако в дальнейшем уже провозглашенная фиктивность всего происходящего не только никак не поддерживается, но и входит в противоречие с финалом рассказа. Указание на дату и место написания («Июнь 1937, СПб.»), будучи вынесенным за пределы повествования и оказываясь тем самым и за пределами области принятого допущения, придает всей истории совершенно иной статус. Оно отменяет ее, истории, заявленную «вымышленность», одновременно формируя прямо противоположное представление — о реальности художественной иллюзии. Это представление поддерживается хотя бы уже тем, что в 1937 году Санкт-Петербург (а не Ленинград) был бы возможен как раз в том случае, если бы все только что описанное было подлинной правдой. Начало и финал рассказа соотносятся как случайное (в терминологии Рикера — одно из проявлений несогласия, т. е. такого итога рефлексии о времени, который не снимает его, времени, апоретичности) и возможное (согласие: временные противоречия снимаются и, таким образом, время дает возможность себя пережить). Задача построения интриги заключается в том, чтобы в итоге согласие взяло верх над несогласием. Интрига «Сюжета» продельывает подобающий ей маршрут: она преобразует случайное

Допустим, в тот самый момент, когда белый указательный палец Дантеса уже лежит на спусковом крючке, некая рядовая, непоэтическая птичка божия, спугнутая с еловых веток [...] какает на длань злодея. [...] Рука, естественно, дергается произвольно... (270).

в возможное, или необходимое, потому что для того, чтобы рассказать в Санкт-Петербурге 1937 года историю таких взаимоотношений Пушкина и Ленина, именно сидящая на елке птичка божия, случайно обеспечившая неверность выстрела Дантеса, и была необходима, т. е. прочитываемая вспять история обнаруживает неслучайность случайного.

5 Там же. С. 176.

Понятно, что реальность рассказанной истории утверждается как реальность возможности — неосуществленной, но от этого не отмененной (в качестве именно возможности) осуществившейся действительностью. «Сюжет», как мы уже говорили, прочитывается «на фоне» читательского знания реальной истории. То, что могло бы быть, встречается с тем, что было, и это становится возможным именно потому, что и то и другое явлено в опосредованной форме — в форме рассказа. Очевидно, однако, что в данном случае есть еще одно существенное условие для утверждения типологического сходства вымысла и историографии. Конечно, с точки зрения «исторической правды» встреча Пушкина с Лениным состояться не могла. Поэтому предпринятый в рассказе сюжетный ход, сталкивающий этих двух исторических персонажей, воспринимается не просто как «неожиданный», но как абсолютно невероятный. Но с точки зрения самого принципа, или механизма, развития культуры (феноменом которой является в том числе и история) встреча героев становится и возможной, и, по всей видимости, необходимой. Говоря о схематизме культурного развития, мы опираемся на концепцию В. С. Библера, описавшего этот схематизм с помощью формулы драматического произведения «Явление четвертое... Те же и Софья». ⁶

Речь идет о сосуществовании, со-бытии в едином культурном пространстве различных, хронологически не совпадающих, то есть в разное время вышедших на сцену, исторических персонажей. В основе культуры лежит принцип одновременности времен, событий, персонажей, обратимости любых «до» и «после». С этой точки зрения рассказ Т. Толстой — это прежде всего «культурный» рассказ, сюжет которого строится на столкновении двух действующих лиц, двух персонажей, принадлежащих единому культурному пространству русской истории. Тому же пространству и тоже в качестве своеобразных персонажей истории принадлежат и строки, вынесенные в качестве эпиграфов в начало «Сюжета». Понятно, что в контексте рассказа поэтические цитаты из Пушкина («И долго буду тем любезен я народу...») и Блока («Вот зачем, в часы заката / Уходя в ночную тьму, / С белой площади Сената / Тихо кланяюсь ему») приобретают новый смысл по сравнению с тем, каковым он был, например, в контексте творчества цитируемых авторов (как, впрочем, и в любых других контекстах). Однако понятно также и то, что приведенные строки оказываются способны «обслужить» не только ту историю, которую мы назовем «подлинной», но и ту, которая есть «вымысел». Подобная смысловая вариативность есть именно следствие того, что «заброшенные» в культуру, эти строки становятся участниками внутрикультурного диалога, и в различных конкретных диалогических ситуациях могут продуцировать различные смыслы, но не мо-

6 Библер В. С. Культура. Диалог культур // В. С. Библер. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. М., 1997. С. 222.

гут оказаться бессмысленными, поскольку уже включены в саму диалогическую систему культуры.

В рассказе Толстой Пушкин избавляет Россию от «разбойника» (отметим, что Володя Ульянов здесь напрямую соотносен и с «разбойником» Пугачевым: престарелый Пушкин едет на Волгу, чтобы, познакомившись там с открывающимися архивами, «имеющими касательство к разбойнику» — 275, закончить наконец историю Пугачева; во время этой поездки происходит его встреча с «сыном Ульяновых», о котором сказано: «... на всю Россию разбойник рос» — 277. Т. о., встреча с «разбойником» в любом случае состоялась). Покалечив перед собственной гибелью Володю Ульянова, Пушкин спасает себя, собственную историю, поскольку — повторим это еще раз — именно в момент гибели оказывается возвращен себе, но кроме того (и тем самым) он спасает и саму русскую культуру, бесконечную смысловую перспективу которой собою же задал («Пушкин — наше все»), чем и будет «долго любезен народу» и чем заслуживает «тихий поклон». В свою очередь, Ульянов, убивая Пушкина, оказывается убийцей русской культуры, «нашего всего», за что несет наказание, сказавшееся, например, в самом факте написания рассказа «Сюжет». Таким образом, сведение вместе Пушкина и Ленина, объединение их в целостной, законченной истории обеспечивает рассказу семантическую инновацию, то есть тот результат, к которому, собственно, и стремится всякий процесс создания интриги. Смысловый эффект рассказа становится итогом проделанного миметического пути — от верховья поэтической композиции (предположения читателя — мимесис-I) через конфигурацию (построение интриги — мимесис-II) к низовью композиции (ее рефигурации — мимесис-III, функция которого — обогащение практического опыта читателя).

Показательно, что в основе обоих рассмотренных в настоящей статье произведений (философское исследование П. Рикера и рассказ Т. Толстой) лежит единый принцип: и в том, и в другом случае моделируется внутрикультурная диалогическая ситуация. Напомним: Рикер анализирует соотношение нарративности и временности, устраивая на страницах своего исследования встречу Аристотеля и Августина (отметим, кстати, что движение мысли философа, по его собственному выражению, «презрев хронологию»,⁷ осуществляется вспять — от Августина к Аристотелю. Здесь вновь проявляется принцип обратимости в культуре всех «сначала» и «потом»: «Явление четвертое... Те же и Софья»). В данном случае это становится еще одним, дополнительным, аргументом в пользу основной идеи Рикера: какие бы формы повествовательности мы ни рассматривали (философия, историография, художественная литература), все они обнаруживают глубокое родство между собой: все они являются способом переживания времени, способом разрешения временных апорий и, следовательно, способом упорядочения мира.

7 Поль Рикер. *Время и рассказ*. Т. 1. С. 14.

Олег Гринбаум

Санкт-Петербургский государственный университет,

А. С. Пушкин: «Евгений Онегин».

Глава третья: действия, события, событийность

Поэт следует своему чувству,
между тем, он незримо руковод-
ствуется законами математики.

Н. И. Лобачевский

Наша работа посвящена вопросам структурно-композиционной организации романа Пушкина «Евгений Онегин» (далее — *ЕО*). Ранее те же вопросы мы обсуждали применительно ко второй главе романа, для которой метод ритмико-гармонической точности позволяет обнаружить *латентный*¹ контрапункт повествования (Гринбаум 2008, 72—93): содержательно этот контрапункт расположен в начале XXIX строфы второй главы и связан с рассказом поэта о Татьяне Лариной:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.

Сегодня мы расширим рамки нашего исследования и продолжим разговор о наиболее ярких эпизодах третьей главы *ЕО*, образующих центры развития (контрапункты, точки «роста») поэтического сюжета пушкинского романа. Таких центров в третьей главе — пять, три из них — *истинные*, один — *возможный* и еще один — *ложный*.

Целью работы по-прежнему остается изучение пушкинской поэзии с позиции гармонического стиховедения, для которого одним из постулатов являются слова самого Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше» (Пушкин 1949, 421). Анализ поэтического текста мы проводим на базе метода ритмико-гармонической точности стиха, в основе которого лежит принцип «золотого сечения» в его статической и дина-

1 Здесь и далее курсив наш; другие случаи оговариваются особо.

мической формах (Гринбаум 2008). В рамках рецептивного подхода мы исследуем суггестивные особенности стихотворной речи, а также возможности ритмико-экспрессивных параметров стиха отражать положительные и отрицательные эмоции героев романа и, соответственно, читателей пушкинских стихов. Последний раздел нашей работы представляет собой попытку сопоставить полученные результаты с двумя понятиями современной нарратологии: с понятием «повествующая инстанция» (с тремя ее типами — автора-повествователя, повествующего «я» персонажа и лирического «я» автора) и с понятием «событийное пространство» романа (ментального и внешнего).

Особый интерес нашему исследованию придает не только тот факт, что в третьей главе расположено письмо Татьяны Лариной, которое по праву считается одним из лучших образцов русской лирики и которое представляет собой особый, «вставной» текст² пушкинского повествования — оно написано вольным 4-стопным ямбом в отличие от основной поэтической формы романа — Онегинской строфы. Не менее важно здесь и то, что согласно исследованиям пушкинистов, поэт после написания V строфы третьей главы примерно месяц обдумывал возможные сценарии развития своего романа, итогом чего стала «не встреча» сердец его главных героев (временная разделенность чувств). Последнее обстоятельство придает особую когнитивно-литературоведческую интригу всем тридцати начальным строфам главы, поскольку поэт, уже зная основную сюжетную линию повествования, все медлил и медлил с предъявлением читателю центрального фрагмента этой главы. С позиций гармонического и, одновременно, ретроспективного анализа поэтического текста данное обстоятельство лишний раз указывает на необходимость динамического оценивания крупных фрагментов текста в рамках общего контекста развития сюжета. Для современной нарратологии тот же факт косвенным образом подтверждает мысль В. Шмида о том, что «роман в стихах представляет собой вызов нарратологам», поскольку «Пушкин, будучи противником всех схем, как бы полемизирует с будущей нарратологией четких границ и жестких определений, выявляя внутреннюю противоречивость и парадоксальность повествовательного акта» (Шмид 2001, 301).

1. Краткий историко-литературный контекст

Третья глава романа была начата Пушкиным в Одессе в феврале 1824 года, завершена в октябре того же года в Михайловском, но впервые опубликована лишь в октябре 1826 года. С одной стороны, это одна из самых коротких глав романа, а с другой — новаторская во многих поэтико-стилистических средствах: в ней впервые в *ЕО* появляются

2 К «вставным» текстам романа относятся письма Татьяны (глава третья) и Онегина (глава восьмая), песня Девушек (глава третья) и элегия Ленского (глава шестая).

«вставные» тексты, впервые автором используется диалогическая речь и особый стилистический прием — строфический перенос («И задыхаясь на скамью / Упала...»). Но главное, пожалуй, в том, что в третьей главе начинается *действие* романа: Татьяна влюбляется в Онегина и пишет ему письмо. Эта глава, по мнению В. В. Набокова, «с ее в высшей степени функциональными отступлениями и энергичным потоком событий являет собой наиболее *гармонично* сложенную конструкцию с отточенным корпусом и симметричными крыльями» (Набоков 1998, 54). Повествовательная канва третьей главы в интерпретации В. В. Набокова выглядит следующим образом (Набоков 1998, 51):

Глава третья включает сорок одну строфу и отрывок со свободной схемой рифмовки в семьдесят девять стихов — «Письмо Татьяны к Онегину», а также «Песню девушек» из восемнадцати хореических стихов. Центром главы является письмо Татьяны. Письмо предваряют двадцать пять строф (VII—XXXI), постепенно подводящие к нему читателя, далее следуют шесть строф, где говорится о его отправке и последующем ожидании. Таким образом, тридцать одна строфа и центр главы, письмо, посвящены описанию любви Татьяны к Онегину, и эта основная часть песни симметрично обрамлена двумя приездами Онегина в имение Лариных. Посещение, с которого начинается глава, занимает первые шесть строф (I—VI), а посещение, которым она заканчивается, охватывает заключительные четыре строфы (XXXVIII—XXXIX, XL—XLI) с песней в середине последнего пассажа.

В отличие от «до удивления незамысловатой» второй главы романа (Непомнящий 1999, 112), читатель третьей главы *ЕО* сразу погружается в атмосферу яркой романтико-драматической коллизии: уже в начальных строфах, в первом диалоге Онегина и Ленского «затягивается первый роковой узел. Онегин, чтобы разогнать скуку, решает отправиться вместе с другом в гости к Лариным, а уж далее за дело берется судьба» (Набоков 1998, 52).

Теперь, прежде чем продолжить ритмико-смысловой анализ третьей главы *ЕО*, мы по необходимости кратко поясним суть нашего исследовательского метода.

2. Ритм стиха и проблемы анализа стихотворного текста

В своих работах мы используем математический аппарат эстетико-формального анализа поэтического текста, опирающийся на *божественную пропорцию* ритма или, что то же, на закон «золотого сечения». Под ритмом русского стихотворного текста мы понимаем *динамически* меняющееся *соотношение* между его ударными и безударными слогами.³

Обратим особое внимание на то обстоятельство, что традиционное стиховедение в понятие «ритм» вкладывает иной смысл, используя

3 Подробные эти вопросы освещены в Гринбаум 2007, 23.

«особое, специально „стиховедческое“ значение, резко сузившее его содержание и превратившее это столь объемлющее понятие в *чисто условное обозначение*, приноровленное к данной [статистической] стиховедческой теории» (Бонди 1977, 113). В рамках такой концепции под ритмом понимается *чередование* ударных и безударных слогов в русском стихе, а использование статистических методов неизбежно в силу самого определения, которое было дано А. Белым сто лет назад: «под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра» (Белый 1910, 396). Все более поздние попытки самого А. Белого разъяснить суть своего понимания ритма⁴ забылись, видимо, за ненадобностью — относительно простой и доступный, статистический, а затем и вероятностно-статистический методы (точнее, их сторонники) своими массовыми подсчетами вытеснили на периферию науки о стихе все другие подходы и к концу XX века стали монопольно доминирующими. Вспомнить эти факты нам представляется весьма важным по причине, о которой более тридцати лет назад писал С. И. Гиндин:

Статистическое стиховедение (от А. Белого до А. Колмогорова) [...] *ритма*, как это ни парадоксально, *не изучало и не изучает*. Статистическое описание лишь вскрывает вероятностные ограничения на употребление элементов метра, для изучения же *ритма* мы должны от интегрального рассмотрения текста в целом перейти к дифференциальному анализу текста в его *развертывании* (Гиндин 1970, 34).

Резкая критика статистического подхода к изучению ритма содержится в работах В. В. Вейдле, К. Д. Вишневского, Л. И. Тимофеева, Б. П. Гончарова и других известных литературоведов.

Мы используем представление о ритме стиха как о *мере* гармонической упорядоченности движения поэтической мысли, определяемой соотношением ударных и безударных слогов в русском поэтическом тексте. Соотношение это не абсолютно, а относительно, и измеряется оно как отклонение реального ритма от ритма гармонического.⁵ В свою очередь, гармонический ритм определяется пропорцией «золотого сечения» в узловых (рифменных) точках стиха. Динамический принцип «золотого сечения» позволяет объединить в едином критерии *три* показателя, характеризующих стихотворный текст: ритм, рифму и строфику. Заметим, что подобными возможностями не обладает ни один из известных в науке методов исследования стихотворного текста.

4 См.: Белый 1929, 18—19; Белый 1981, 120—121.

5 «Ритм есть гармония *отношений*» — писал в 1917 г. А. Белый (1981, 132). Не менее значим и тот факт, что в биомеханике (*практической науке*) «*ритм* — это временная мера *соотношения* частей движений. Он определяется по соотношению длительности частей движения: $\Delta t_1 : \Delta t_2 : \Delta t_3 \dots$ » (Донской, Зациорский 1979, 25).

В рамках гармонического (эстетико-формального) стиховедения (Гринбаум 2000) операндами гармонической пропорции ритма являются:

- (а) величины слогового объема S текста, читаемого от его начала;
- (б) величины тонического объема T того же объема текста.

Расчеты для каждого i -го рифменного узла (2-стишия, 4-стишия и др.) ведутся по трем силлабо-тоническим параметрам стиха, а именно по накопленному от начала текста числу слогов S_i («целое»), числу накопленных безударных слогов B_i («большее») и числу накопленных ударных слогов T_i («меньшее»):

$$\tau_i = 0,087 / \Delta z = 0,087 / (S_i / B_i - B_i / T_i), \quad (1)$$

где коэффициент 0,087 соответствует единичному уровню РГТ $\tau_0 = 1$ (Гринбаум 2000, 57). Для перехода от показателя гармонического ритма стиха τ_i к оценке психофизиологического восприятия поэтического текста используется известный в психолингвистике закон Вебера-Фехнера, который устанавливает логарифмическую зависимость между силой внешнего воздействия и интенсивностью человеческих ощущений, возникающих в результате этих воздействий. Формула

$$\text{РГТ}_i = O_i = 1 + \ln(\tau_i) \quad (2)$$

представляет собой динамическую (темпоральную) оценку ритмо-гармонического восприятия текста. Для измерения степени размаха показателя РГТ используется относительный показатель экспрессивности ритмоощущений K_3 , вычисляемый как скорость изменения величины O_i :

$$K_3(i) = (\text{ABS}(O_i - O_{i-1}) / (x_i - x_{i-1})) / K_0, \quad (3)$$

где разность $(x_i - x_{i-1})$ есть расстояние (число строк) между двумя соседними узловыми рифменными точками стиха, ABS — абсолютная величина, а K_0 — средний уровень $K_3 = 0,034$ для первой главы *ЕО*, принятый нами за единицу (Гринбаум 2007, 15). Таким образом, для каждой строфы пушкинского романа вычисляются по четыре значения параметров РГТ и K_3 (в конце 4-, 8-, 12- и 14-ой строк); всего для первой главы таких точек измерения 216 (54 строфы), для второй — 160 (40 строф), а для третьей — 187 (41 строфа⁶).

6 Число 187 складывается из 162 точек измерения (41 строфа, одна — неполная) плюс 20 точек (письмо Татьяны) плюс 5 (песня Девушек). Отметим попутно, что традиционное стиховедение не обладает средствами, позволяющими в рамках единого текста вести анализ ритмики его фрагментов, написанных разными стихотворными размерами (в нашем случае — 4-стопным ямбом и 3-стопным хореем).

Отметим два важнейших момента, связанных с нашими вычислительными процедурами. Во-первых, божественная пропорция указывает на идеальное соотношение между целым и его частями, которое нельзя достичь на практике — об этом свидетельствует иррациональное значение коэффициента Φ «золотого сечения», равное 1,618... (аналогично числу $\pi = 3,14...$). Поэтому в измерительном плане мы имеем возможность оперировать лишь отклонениями от идеального значения $\Phi = 1,618...$ (не случайно ведь пропорция названа божественной!), а величина Δ такого отклонения указывает на степень близости изучаемого параметра к гармоническому.

Во-вторых, изначально строгая математическая формула принципа «золотого сечения» беспрецедентно чувствительна к самым незначительным изменениям величин своих параметров: например, для тройки чисел ($34=21+13$) отклонение $\Delta=(34/21-21/13)$ от идеала (нуля) составляет 0,004, а для тройки ($34=21,1+12,9$) — в 6,6 раза больше. Это означает, что при одном и том же целом $S=34$ изменение величин его частей на 0,1 (на 0,3%) ухудшает степень гармонической пропорциональности этих частей в 6,6 раза (на 660%)! Именно это уникальное свойство божественной пропорции позволяет строить измерительные процедуры, по своей чувствительности сопоставимые с возможностями слухового аппарата человека и, тем самым, получать возможность «поверять алгеброй гармонию», не отрекаясь от эстетической сущности поэтического творчества.

Особо отметим, что все значения параметров РГТ и K_3 являются относительными, т. е. вычисляются относительно средних (эталонных) значений, принятых за единицу. Это означает, что для некоторого поэтического текста (в данном случае — для третьей главы *ЕО*) конкретные значения гармонии и экспрессии ритма и динамика их изменения дают возможность рассматривать соотношенность ритма и смысла не в рамках абстрактных или метафизических рассуждений, а на эмоционально-смысловом фоне первой (эталонной) главы *ЕО*. По этой причине мы в иллюстративные материалы включили графики поведения параметров РГТ и K_3 и для третьей, и для первой глав *ЕО*.

Картина изменения гармонического ритма и экспрессивности движения поэтической мысли Пушкина в третьей главе *ЕО* (параметры РГТ и K_3) показана на рис. 1—3.

3. Контрапункты в третьей главе романа «Евгений Онегин»

В начале V строфы вопрос Онегина «Скажи: которая Татьяна?» прерывает спокойное течение романного повествования и меняет характер относительно ровного поведения ритмико-экспрессивных параметров (рис. 1—2). Одновременный всплеск гармонии и экспрессии весьма заметен, а показатель экспрессии K_3 даже чуть-чуть опережает события

(т. е. главную мысль строфы: «Я выбрал бы другую») — подобное явление (ритм как поэтический буревестник) мы уже наблюдали в ряде других фрагментов *ЕО*, например, в шестой главе в сцене дуэли Онегина и Ленского (Гринбаум 2006, 48).

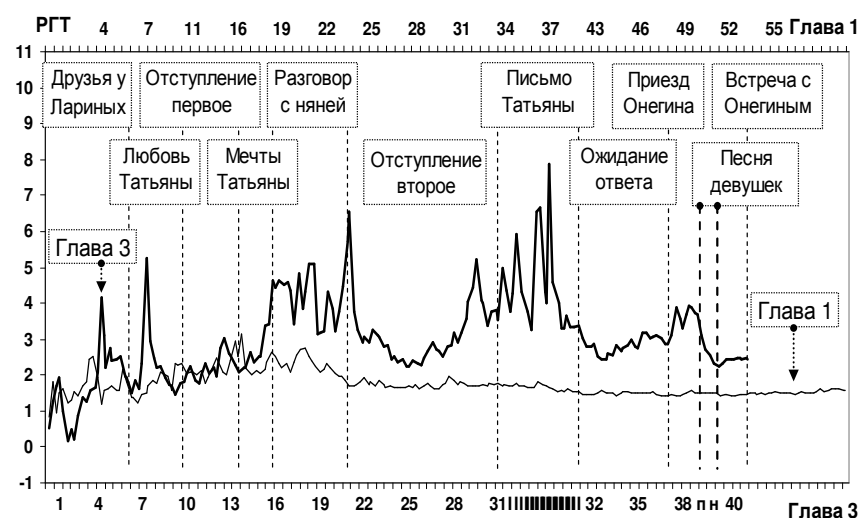


Рис. 1. Ритмодинамическая панорама первой и третьей глав *ЕО*
(тонкая линия — глава первая; внизу по горизонтальной оси — номера строф третьей главы)

Короткий всплеск значений РГТ и K_3 в строфе V третьей главе (3, V, 4)⁷ практически повторяет ту же картину, которую мы наблюдаем во второй главе (2, XXIX, 4), но — в меньшем масштабе (см. рис. 3). На этом рисунке показаны шесть контрапунктивных центров развития повествования: один расположен во второй, а остальные пять — в третьей главе *ЕО*. К их анализу мы сейчас и приступим, но прежде отметим, что первый по порядку и (по своей сути) *истинный* центр развития сюжета (глава вторая) назван нами «истинный-1» по той причине, что в третьей главе мы обнаружим еще три центра с тем же статусом, и они получат названия «истинный-2» (3, VIII, 2), «истинный-3» (3, XXI, 14) и «истинный-4» (3, письмо Татьяны) соответственно.

⁷ Ссылки на фрагменты текста даются в скобках, где при необходимости курсивом указывается номер главы, римскими цифрами — номер строфы, арабскими — номер строки (строк).

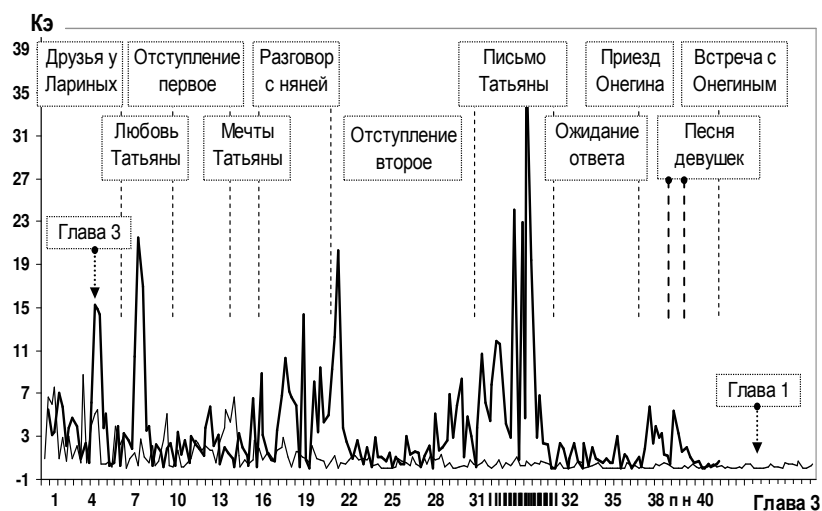


Рис. 2. Экспрессия ритма в третьей главе в сравнении с первой главой *ЕО* (тонкая линия — глава первая; по горизонтальной оси — номера строк третьей главы)

Итак, во второй главе рассказ поэта о Татьяне Лариной (2, XXIV–XXIX) образует особый центр повествования (Гринбаум 2008, 26–27), а начальное 4-стишие XXIX строфы этой главы — «точку роста» поэтического сюжета *ЕО*:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялась в обманы
И Ричардсона и Руссо.

В рамках ретроспективного анализа текста (т. е. в том случае, когда при анализе текущего фрагмента текста у исследователя нет возможности использовать знания о последующих событиях повествования) особую значимость приобретают свидетельства современников поэта, которые вынуждены были читать *ЕО* по главам и по мере их выхода из печати. Наиболее точно и будто бы предвосхищая дальнейший ход развития сюжета высказался в письме к Пушкину П. А. Катенин: «Ленский нарисован хорошо, а *Татьяна много обещает...*» (П. А. Катенин — Пушкину 14 марта 1826 г.). Много позже известный московский пушкинист В. С. Непомнящий, в своих исследованиях ориентирующийся на прин-

ципы ретроспективного анализа текста, писал, что появление Татьяны, точнее, *образа* Татьяны в XXIV строфе второй главы — «абсолютная неожиданность», нарушающая все «законы повествования» этой главы, и потому воспринимаемая читателем как «чудо», а сама XXVIII строфа — как явление «космического» порядка (Непомнящий 1999, 117, 147).

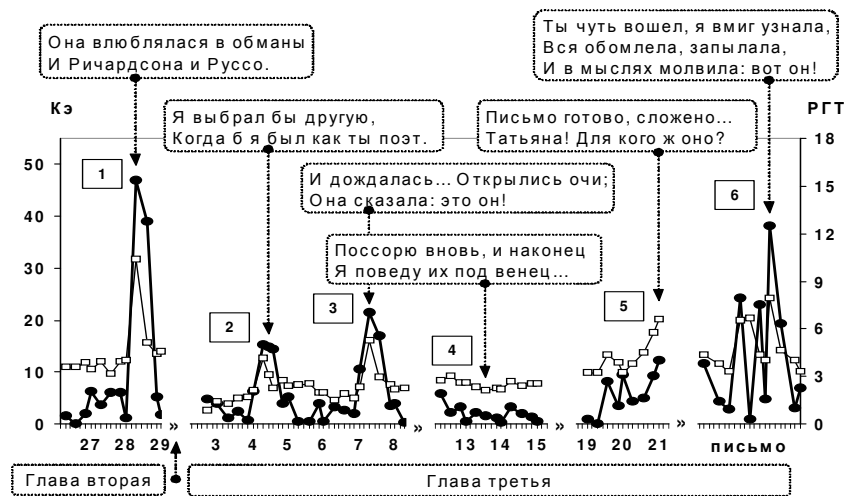


Рис. 3. Динамика контрапунктов во второй и третьей главах ЕО:

(1) — «истинный-1», (2) — «возможный», (3) — «истинный-2», (4) — «ложный», (5) — «истинный-3», (6) — «истинный-4»; (тонкая линия — PGT; по горизонтальной оси — номера строф).

В третьей главе первое упоминание о Татьяне Лариной (3, V, 4) вновь выделяется на фоне уже прочитанного текста, а графики PGT и K_3 в обоих случаях весьма и весьма схожи (рис. 3). Разница состоит лишь в абсолютных величинах: во второй и третьей главах PGT = 10,4 и 4,17 соответственно, а K_3 = 46,9 и 15,3.

Причину этих различий мы усматриваем прежде всего в том, что и ритмико-экспрессивная, и смысловая оценки данных фрагментов романа (во втором случае, напомним, в тексте — сослагательное наклонение) напрямую соотносятся с *авторством* высказываний (или, в терминах нарратологии, типом повествующей инстанции): во второй главе мнение о Татьяне Лариной мы слышим из уст автора-повествователя, а в третьей главе оно принадлежит Онегину, которому предстоит еще долгий путь, чтобы в своем восприятии красоты хоть немного приблизиться к авторскому уровню поэтического мироощущения (вспомним XXXVIII строфу восьмой главы, когда Онегин «чуть... не сделался поэтом...»).

Здесь любопытно и другое: второе 4-стишие V строфы, которое включает слова Онегина «Я выбрал бы другую» и по этой причине удостоенное пристального внимания ряда исследователей-пушкинистов (как «возможный» центр развития сюжета), разрушает устоявшуюся (начиная с середины II строфы) тенденцию к росту значений РГТ: показатель гармонии РГТ снижается к концу восьмой строки V строфы почти в два раза (рис. 3), а экспрессия в своем падении несколько задерживается, чтобы затем резко уменьшиться от значения 14,3 на отметке в восемь строк до значения 3,8 в конце третьего 4-стишия. Именно в третьем 4-стишии V строфы «довольно грубые» (Набоков 1998, 291) слова Онегина в адрес Ольги обрывают его диалог с Ленским.

Интересен в этом контексте рассказ В. В. Набокова о своем первом юношеском восприятии («словами ребенка глаголет истина») завершающей части второго диалога Онегина и Ленского:

это место меня настолько *расстроило*, что я мысленно представил себе, как на следующее утро Онегин едет извиняться к Ленскому... за то, что излил свою желчь на предмет обожания влюбленного и на светило поэта (Набоков, 1998, 289).

Сравним эту оценку ситуации с результатами ритмико-экспрессивного анализа: если проследить тенденцию изменения параметра K_3 (построить вектор K_3 на рис. 2) начиная со второго 4-стишия V строфы, то окажется, что этот вектор будет иметь *отрицательный* угол наклона, а отрицательный вектор K_3 , как мы уже неоднократно убеждались (Гринбаум 2006, 40—45; Гринбаум 2007, 15—20), соотносится с негативными эмоциональными оценками восприятия поэтического текста.

Итак, «возможный» сюжет влюбленности героев романа (3, V, 4) остался за пределами реального поэтического повествования и — одновременно — ритмико-экспрессивной энергии здесь явно не хватает для порождения у читателя надежды на, казалось бы, вполне допустимый вариант развития событий.

Вместе с тем это — не «ложный сюжет», о котором речь пойдет ниже, а именно «возможный» поворот сюжетной линии, но — таков выбор автора! — не реализованный в виртуальной жизни своих главных героев.

Пойдем дальше. Седьмой строфой Пушкин возвращает читателя к Татьяне Лариной и впервые в романе переводит до сих пор лишь *возможный* романтический сюжет в плоскость *реального* повествования. Однако поначалу заметных перемен в прежнем нисходящем поведении параметров РГТ и K_3 текст этой строфы не демонстрирует — что и не удивительно, поскольку Пушкин здесь, по словам В. В. Набокова, «заставляет свою барышню *томиться* всеми французскими страстями, как воображаемыми, так и реальными», а слова «нега, тоска и томление собраны здесь воедино» (Набоков 1998, 295). Но вот последняя строка VII строфы и строфический перенос окончания фразы в VIII строфу:

Душа ждала... кого-нибудь, (VII, 14)
И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он! (VIII)

прерывают минорный настрой повествования — при начавшемся росте гармонии резкий скачок экспрессии достигает к концу VII строфы величины $K_3 = 10,5$ (рис. 3). На этом одновременный рост параметров гармонии и экспрессии не заканчивается, как не заканчивается на границе между двумя строфами и поэтический текст: наоборот — в первом 4-стишии VIII строфы величины РГТ превосходят все свои прежние значения для третьей главы и достигают своих локальных максимумов: РГТ = 5,24 и $K_3 = 21,5$. В романе Пушкина здесь — контрапункт, явно обозначенная первопричина предстоящего *действия*, которое вот-вот начнется с того, что Татьяной напишет письмо Онегину. И если, обсуждая *смысловой* аспект этого фрагмента, Д. Бетеа писал о «*кульминационной* точке самораскрытия» Татьяны, которая «на протяжении некоторого времени... готовилась влюбиться в Любовь» (Бетеа 2001, 222), то и наш ритмико-гармонический анализ всплеском параметров гармонии и экспрессии явным образом указывает на наличие здесь *реальной* «точки роста» любовного сюжета романа.

Пройдя эту точку (локальные максимумы в первом 4-стишии VIII строфы), параметры РГТ и K_3 резко уменьшаются, отражая для всей оставшейся части VIII строфы дисгармонию между собственными желаниями влюбленной Татьяны и окружающей ее действительностью: «Увы!..» (VIII, 3) и далее «докучны ей... в уныние погружена... проклинает их досуги...» Крохотный подъем экспрессии в конце VIII строфы до значения $K_3 = 3,9$ лишний раз подчеркивает всю глубину эмоционального противостояния высокого и обыденного:

И проклинает их досуги,
Их неожиданный приезд
И продолжительный присест.

«Воображение, горящее „негой и тоской“, — отмечал Д. Бетеа, — точно описывает состояние „горения желанием к Желанию“» (Бетеа 2001, 222). Продолжение описания этого душевного состояния Татьяны занимает у поэта всю девятую и десятую строфы третьей главы, в которых каждый раз слова воодушевления и радости Пушкин сопровождает комментариями, снижающими их положительный эмоциональный заряд: в IX строфе «живое очарованье» — не более чем «обольстительный обман», а в X строфе «тайный жар» Татьяны оказывается лишь реакцией на «чужой восторг» и «чужую грусть». Соответственно ведут себя и параметры гармонии (величины РГТ медленно уменьшаются вплоть до второго 4-стишия X строфы, а затем так же медленно увеличиваются) и экспрессии, которая упав до нуля в начале IX строфы, остается в пределах мало ощутимых величин (рис. 1 и 2).

Итак, в последовательности уже выявленных нами двух центров бифуркации сюжета («истинный-1» и «возможный») появился еще один — «истинный-2» (рис. 3), который в смысловом отношении очевиден и выражен словесно — в отличие от первого «истинного-1», который представлен в тексте романа *скрытно*, в гармонии и экспрессии ритма.

Теперь обсудим вопрос о «ложном» сюжетном ходе в третьей главе *ЕО* (строфа XIV). В свое время Ю. М. Лотман в комментарии писал:

Подсказанный Пушкиным в XIV строфе *возможный будущий путь сюжетного развития романа* оказывается «ложным ходом», на фоне которого еще острее чувствуется противоречие между литературной идиллией и подлинной жизненной трагедией. Под венец пойдут не Ольга с Ленским и не Татьяна с Онегиным, как мог бы подумать читатель, *поверивший обещаниям автора* в этой строфе, а Ольга с неведомо откуда появившимся уланом, который быстро заменил в ее сердце убитого Ленского, и Татьяна со столь же чуждым основной сюжетной линии романа князем N. (Лотман 1995, 616).

Для полноты картины отметим, что другие исследователи (В. В. Набоков и Н. Л. Бродский) были много более осторожны в своих комментариях к XIII и XIV строфам третьей главы *ЕО* и, в отличие от М. Ю. Лотмана, ни о какой «ложной» точке роста сюжетной линии не писали (Набоков 1998, 53, 310; Бродский 1950, 180—182).

Итак, весь вопрос в том, может ли читатель, согласно М. Ю. Лотману, *поверить* в благополучный финал романного повествования, или же известный литературовед (для которого динамика развития ритмико-экспрессивного начала в конкретных поэтических фрагментах оставалась вне его структурно-семиотического научного аппарата) несколько преувеличил суггестивные возможности словесного яруса русского стиха. По нашему мнению, *верить* читателю в счастливый финал нет никаких оснований, и ритмико-гармонический анализ третьей главы *ЕО* поддерживает этот вывод с неопровержимой наглядностью (рис. 1—2).

Дело в том, что, начиная с середины XIII строфы третьей главы *ЕО*, поведение параметра РГТ носит исключительно нисходящий характер и величина РГТ достигает локального минимума в восьмой строчке XIV строфы (здесь $РГТ = 2,08$; в XXIX строфе второй главы значение РГТ в пять раз больше!):

Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...

Экспрессия в данном фрагменте третьей главы весьма незначительна и после первого 4-стишия XIII строфы имеет тенденцию к убыванию (от величины 5,71 до величины 0,23 в конце XIV строфы): вектор параметра K_3 отрицательной направленности свидетельствует (напомню еще раз) о *замедлении* субъективного времени восприятия стиха и потому, с учетом данных психофизиологии, — об отрицательном эмоциональном настрое читателя. Таким образом, совместный анализ поведения параметров РГТ и K_3 убеждает нас в том, что речь в XIII–XIV строфах

третьей главы может идти лишь об *отрицательных* читательских эмоциях. В этих обстоятельствах рассчитывать на счастливый финал было бы весьма наивно. Как мы видим, «ложный» сюжетный ход третьей главы (3, XIII) с экспрессивно-ритмических позиций оказывается не менее показателен, чем предыдущие три: «истинный-1» (2, XXIX), «возможный» (3, V) и «истинный-2» (3, VIII).

Следующая точка «роста» поэтического сюжета расположена в самом конце XXI строфы, в которой поэт, завершив описание первой части разговора Татьяны с няней, сообщает, что:

Письмо готово, сложено...

Татьяна! для кого ж оно? (3, XXI, 13–14)

Поэт в своем рассказе о Татьяне Лариной и здесь (в XXI строфе) способствует пробуждению в читателе чувства *воодушевления*, которое вызывается одновременным ростом и гармонией, и экспрессии: на протяжении всей этой строфы синхронно растущие РГТ и K_3 достигают к концу строфы весьма внушительных величин (РГТ = 6,55 и K_3 = 12,27).

Последний контрапункт третьей главы («истинный-4») расположен в тексте письма Татьяны.

4. Контрапункт в тексте письма Татьяны Лариной

Центральный фрагмент третьей главы пушкинского романа — знаменитое письмо Татьяны Лариной — находится между строфами XXXI и XXXII третьей главы. Письмо написано вольным 4-стопным ямбом и включает 79 строк, разделенных на четыре части. «Здесь,— по мнению Г. П. Макагоненко,— роман достигает кульминации» (Макагоненко 1987, 385), а сами стихи «жгут страницы», о чем уже в 1827 году писал журнал «Северные цветы». ⁸ Позднее В. Г. Белинский (1948, 147) констатировал, что «письмо Татьяны свело с ума всех русских читателей, когда появилась третья глава „Онегина“. Мы вместе со всеми думали в нем видеть высочайший образец откровения женского сердца». Из множества других ярких оценок этого фрагмента приведем лишь две: «чудные стихи» — так о письме Татьяны отозвался П. Анненков, ⁹ и «гениальные русские стихи» — С. Г. Бочаров (1974, 75).

Первое упоминание о грядущем письме Татьяны читатель встречает задолго до самого текста Письма, когда читает в X строфе третьей главы:

Вздыхая, и себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвенье шепчет наизусть
Письмо для милого героя... (X)

⁸ Цит. по: Бочаров 1974, 72.

⁹ Цит. по: Набоков 1998, 332.

Но пройдет еще много времени (половина главы!), прежде чем поэт предъявит «перевод на русский язык» своего поэтического шедевра. Между этими двумя эпизодами появится и рассуждение поэта о разных сюжетных линиях романного повествования (сентиментальной, романтической и семейной — строфы XI—XIV), и рассказ о мечтах Татьяны (строфы XV—XVI), и ночной разговор Татьяны с няней, который занимает четыре полные строфы (XVII—XX) и часть XXI строфы, и вновь — долгое (в десять строф) «лирическое отступление» поэта, где вначале он стремится «объяснить поступок Татьяны, сравнив ее искреннюю и пылкую душу с душой холодных светских красавиц» (Набоков 1998, 53), а затем рассказывает, почему французский текст письма Татьяны следует перевести на русский язык.

Еще раз напомним, что Пушкин после написания V строфы примерно месяц обдумывал возможные сценарии развития своего романа, итогом чего стала «не встреча» сердец его главных героев (временная разделенность чувств). Другой и не менее интересный факт заключается в том, что «письмо Татьяны было, — по предположению С. А. Фомичева, — написано поэтом тогда, когда третья глава была едва-едва начата», поэтому «вполне естественным было желание Пушкина задним числом дописать предшествующие письму строфы» (Фомичев 1983, 36, 38). К тому же ряду относится и история со знаменитой строфой «Я помню море пред грозою...», восемь строк которой в черновике были записаны среди строф третьей главы, но в окончательном виде перенесены Пушкиным в первую главу и напечатаны в ней под номером XXXIII.

Последнее обстоятельство крайне важно для оценки эмоционального фона рассматриваемого фрагмента третьей главы. Пушкин «навсегда отказывается от искуса сделать своего героя поэтом» (Шварцбанд 2004, 172) и уже знает, что Татьяна первой откроет свое сердце Онегину. Но сильные романтические чувства самого поэта и блестящий поэтический слог строфы «Я помню море пред грозою...» никак не соотносились с заданным в строках V строфы третьей главы печально-разъединительным вектором развития сюжета:

Я выбрал бы другую,
Когда б я был как ты поэт...

Именно эта разность настроений и обусловила, на наш взгляд, перенос строфы «Я помню море пред грозою...» в первую главу *ЕО*.

Далее. Принятая в качестве основной драматическая коллизия «не-поэтический герой (Онегин) — поэтическая героиня (Татьяна)» (Бочаров 1999, 21—22) не могла бы мгновенно кристаллизироваться в сознании читателя: поэту «естественно», как писал С. А. Фомичев, требовалось время и, соответственно, пространство романного повествования для постепенного объяснения своего нелегкого выбора. Так появляются рассуждения Пушкина «о романах» (В. В. Набоков), за которыми скрывается знакомство автора с традиционными сюжетными линиями в произве-

дениях своих предшественников-романистов (сентименталистов и романтиков), а также обещание написать когда-нибудь семейный роман в прозе (строфы X—XIV). Но обращение к читателю в начале строфы XIII:

Друзья мои, что толку в этом?

указывает на то, что линии судьбы пушкинских героев вовсе не обязаны и не будут следовать в русле классических сюжетов, они станут такими, какими их явит сама жизнь.

Ритмико-гармоническая панорама первых двух частей письма Татьяны отличается удивительной синхронностью в поведении параметров РГТ и K_3 : если РГТ растет, то K_3 тоже растет, и наоборот, причем перепады значений между локальными минимумами и максимумами и того и другого параметра весьма велики (рис.1 и 2).

Вспомним начальные строки Пушкина из XXIV строфы:

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в *милой простоте*
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?

Вспомним еще и небольшой фрагмент из XXV строфы:

Татьяна любит не шутя
И предается безусловно
Любви, как *милое дитя*.

Именно эти качества Татьяны («милое дитя») отражаются в поведении параметров РГТ и K_3 . Действительно, если разговор в Письме идет о любви, то гармония и экспрессия *синхронно* растут, если мрачные мысли одолевают героиню романа — те же параметры *синхронно* уменьшаются: эмоции у «дитя» такими и бывают: если радость — то всегда восторг, если печаль — то всегда слезы.

Начало же третьей (центральной) части письма Татьяны демонстрирует иное поведение параметров гармонии и экспрессии: три пика этих параметров ведут к их абсолютным значениям в третьей главе, хотя вторые максимумы РГТ и K_3 по фазе не совпадают: в конце первого восьмистишия (38-я строка Письма):

Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...

величина РГТ = 6,65, но экспрессия минимальна ($K_3 = 0,79$), а ее очередной всплеск сдвинут вперед по тексту на восемь строк:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

Здесь в 46-й строчке Письма РГТ = 7,88 и $K_3 = 38,12$ — этой строкой завершается второе восьмистишие третьей части, в конце которой пара-

метры РГТ и K_3 принимают, как мы уже отмечали, свои максимальные значения во всей третьей главе и отчетливо указывают на контрапункт в развитии сюжета («истинный-4», рис. 3).

4. Краткий структурно-композиционный анализ

Еще один важный результат нашего исследования станет очевидным, если пересчитать весь объем третьей главы романа в «условных» онегинских строфах (по 118 слогов в каждой). Весь текст третьей главы, а это 41 онегинская строфа плюс текст письма Татьяны (79 строк астрофического 4-стопного ямба) плюс текст песни Девушек (18 строк 3-стопного хорея) в пересчете на онегинские строфы будет состоять из 47,35 строф. И тогда контрапункт, расположенный в тексте письма Татьяны («истинный-4») окажется в 34-й «условной» строфе третьей главы, а весь ход развития поэтического сюжета этой главы может быть представлен с помощью гармонического ряда Фибоначчи (5–8–13–21–34–55), где элемент этого ряда соответствует номеру «условной» онегинской строфы третьей главы. Напомню, что в гармонической последовательности чисел Фибоначчи (5–8–13–21–34–55) каждое число соотносится с позицией очередного контрапункта в третьей главе *ЕО*.

Удивительно и другое: «условная» строфа с номером «55», которой, конечно же, нет и быть не может в третьей главе, обнаруживается в следующей (четвертой) главе *ЕО* в монологе Онегина. Вспомним, что Пушкин в конце третьей главы обрывает свое повествование в тот момент, когда Татьяна Ларина встречает Онегина в саду своей усадьбы: поэт обещает читателю возобновить *позже* свой рассказ о встрече Татьяны с Онегиным. Продолжение повествования перенесено поэтом в четвертую главу. И вот, если обратиться к тексту четвертой главы *ЕО* и попытаться выяснить, в каком месте должен (согласно гармоническому ряду Фибоначчи) располагаться последний для сюжета третьей главы динамический контрапункт, то окажется, что место ему — в седьмой по порядку строфе от начала четвертой главы. Учитывая то обстоятельство, что в четвертой главе первые шесть строф пропущены, контрапункт следует искать в XIII строфе четвертой главы *ЕО* (во второй строфе монолога Онегина):

Когда б мне быть отцом, супругом
 Приятный жребий повелел;
 Когда б семейственной картиной
 Пленился я хоть миг единой,—
 То верно б кроме вас одной,
 Невесты не искал иной.

В этой XIII строфе четвертой главы *во второй раз* в романе и вновь в сослагательном наклонении Онегин говорит о своих *возможных* романтических отношениях с Татьяной Лариной, и именно это сослагательное

наклонение сохраняет интригу всего романного действия, оставляя *открытым* вопрос о будущем главных героев *ЕО*.

Итак, эмоционально-смысловой центр третьей главы (письмо Татьяны) обрамлен двумя «онегинскими» эпизодами, а Татьянина «любовь с первого взгляда» не встретила ответного чувства со стороны Онегина. Тем не менее, интрига в этой романтической истории сохранилась, поскольку Онегин, повторимся, дважды и в двух разных обстоятельствах говорил о том, что готов был бы к иным, нежели дружеским, отношениям с Татьяной Лариной. Первый раз — если бы он был поэтом, второй раз — если бы задумал завести семью.

Подводя итог этой части работы, отметим, что первая часть основного (любовного) сюжета романа описывается гармоническим рядом Фибоначчи (5–8–13–21–34–55). Пять центров развития любовного сюжета хорошо известны пушкинистам, в мировом литературоведении они не раз становились предметом литературоведческого анализа. Но в нашей работе наличие этих «точек роста» впервые подтверждено с позиции динамического ритмико-смыслового анализа пушкинского текста. Контрапункт — это тот особый эпизод в развитии поэтического повествования, когда в процессе читательского восприятия стиха потенциал его «эмоционально-энергетического» всплеска или «удара» (Альми 2004, 30) ощущается с максимальной силой: «ритм — это основная сила, основная энергия стиха» (Маяковский 1961, 101). С другой стороны, «ложный» и даже «возможный» центры развития сюжета характеризуются значительно меньшими значениями ритмико-экспрессивных параметров — в стихе Пушкина такие обстоятельства указывают на весьма малую вероятность развития поэтической мысли в тех направлениях, которые намечаются в тексте этих фрагментов повествования.

Таким образом, наши исследования позволяют уточнить мысль В. Шмида о том, что «роман в стихах представляет собой вызов нарратологам», и вот в каком отношении. Современным и будущим нарратологам, изучающим, например, сюжетостроение крупных поэтических форм, не следует забывать слова Э. К. Розенова, сказанные им около ста лет назад: «Закон золотого сечения проявляется чаще всего в наиболее точных и логических формах у наиболее гениальных авторов и, главным образом, в наиболее одухотворенных творениях их», поскольку этот закон «в высшей степени характеризует самый процесс творчества» (Розенов 1982, 156). Поскольку принцип симметрии является простейшим частным случаем принципа «золотого сечения» (Гринбаум 2001, 38), вдумчивый исследователь получает в свое распоряжение математически строгий инструментарий для значительного снижения меры аналитической неопределенности, которая ранее могла быть объяснена лишь «внутренней противоречивостью и парадоксальностью повествовательного акта» (В. Шмид). Вспомним слова М. А. Кузмина: «...мы считаем непреложным, что творения писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники» (Кузмин 1988, 97).

5. Контрапункты и вопросы нарратологии

В заключительной части нашей работы обсудим некоторые особенности третьей главы *ЕО* и ее контрапунктивных центров с позиций современной нарратологии. В этой связи особо интересно и важно то обстоятельство, что рассмотренные нами «точки роста» (возможная, ложная и истинная) соотносятся в третьей главе *ЕО* с разными *точками зрения* на последствия встречи Татьяны и Онегина. Эти мнения представлены по-этом в тексте романа как от своего имени (автора-повествователя), так и с позиций его главных героев. Позиция Онегина («Я выбрал бы дружую») — и *возможный* контрапункт (строфа V), взгляд автора-повествователя («Она сказала: это он!») — и *истинный* контрапункт (строфа VIII, «истинный-2»), реакция самой Татьяны Лариной («И в мыслях молвила: вот он!») — и вновь *истинный* и наиболее яркий в третьей главе контрапункт (письмо Татьяны, «истинный-3»).

Если с нарратологических позиций рассмотреть диспозицию контрапунктов в ментальном и внешнем (фактологическом) событийном художественном пространстве-времени третьей главы *ЕО*, то анализ показывает крайне интересную закономерность: контрапункты любовного сюжета в событийном пространстве-времени романа чередуются через один, начиная с *латентного* и одновременно *истинного* контрапункта второй главы (Табл. 1). Более того, общее число переключений повествующей инстанции (по Вольфу Шмиду — *колебаний* повествующей инстанции) в третьей главе равно шестнадцати! Эти факты напоминают исследователю известное и важное для любой филологической науки (в том числе и нарратологии) высказывание М. Л. Гаспарова: «Чтобы утвердить любое открытие в природе стиха, нужно найти его у Пушкина» (Гаспаров 1988, 457).

В заключение кратко обсудим итоги исследования в рамках триады «действие — событие — событийность», которая обозначена в названии нашей работы.

В третьей главе *ЕО* мы сталкиваемся с тремя основными *действиями*: поездка Онегина и Ленского к Лариным, написание Татьяной и отправка письма Онегину и (в конце главы) появление Онегина в усадьбе Лариных. В результате первого действия произошло *событие* (ментальное) — Татьяна влюбляется в Онегина. Более того, это событие инициирует новое *действие* — второе по порядку — и как результат — новое *событие* (внешнее) — Письмо Онегину. Цепочка продолжается: Онегин получает письмо и приезжает к Лариным.

На этом автор-повествователь обрывает свой рассказ и переносит очередное *действие* в следующую, четвертую главу романа.

Данная фабула настолько хорошо известна, что не было бы никакого смысла говорить о ней, если бы не одно обстоятельство, о котором мы уже упоминали. Речь идет о поэтическом кредо Пушкина: «Истина

страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует сердце наше».

Вполне разделяя положение о том, что в самом общем виде «под событием понимается изменение исходной ситуации» (Васильева и др. 2009, 27), мы считаем безусловно обязательным включение в проблемный круг «событийности» не только вопросов, связанных с процессом порождения текста, но и с его восприятием. Для героев романа (персонажей) те или иные события становятся значимыми или не становятся таковыми по воле автора, и об этом так или иначе читатель узнает из текста произведения. Но целью автора, по крайней мере, Пушкина, всегда было нечто большее — рассказать историю таким образом, чтобы события, значимые для его героев, стали значимыми и для читателя.

Именно в этом ключе и выполнен наш структурно-композиционный и ритмико-динамический анализ контрапунктов третьей главы *ЕО*, поскольку именно «ритм, — по мнению Е. Г. Эткинда, — делает ощутимой гармонию» (Эткинд 1970, 67), и поскольку ритм «не задан, а загадан... ритм — это то, что надо найти» (Белый 1929, 60).

Подведем итоги. Эмоционально-смысловой центр третьей главы (письмо Татьяны) обрамлен двумя «онегинскими» эпизодами, а Татьяна «любовь с первого взгляда» не встретила ответного чувства со стороны Онегина. Тем не менее, интрига в этой романтической истории сохранилась, поскольку Онегин дважды и в двух разных обстоятельствах говорил о том, что *готов был бы* к более чем дружеским отношениям с Татьяной Лариной. Первый раз — если бы он был поэтом, второй раз — если бы задумал завести семью.

Три центральных поэтических контрапункта находятся не только в тесном эмоционально-содержательном взаимодействии, но и в гармонической пространственно-временной соотнесенности, которая математически выражается последовательностью чисел основного ряда Фибоначчи (5–8–13–21–34–55). Одной из важнейших геометрических интерпретаций ряда Фибоначчи является спираль Фибоначчи, в связи с чем особую значимость приобретают слова Гете о том, что «кривой жизни является спираль». Именно закон гармонии (закон жизни), как мы только что имели возможность убедиться, определяет весь структурно-композиционный характер развития романтической истории в третьей главе *ЕО*.

С учетом этих и других бесспорных фактов и следует, на наш взгляд, углублять и развивать положение В. Шмида о творческом методе Пушкина, не исключая из рассмотрения и присущую его текстам «внутреннюю противоречивость и парадоксальность повествовательного акта».

Завершая разговор, вспомним слова Л. Н. Толстого о первом поэте России: «...он довёл гармоническую правильность распределения предметов до совершенства».

Добавить к этому нечего.

Литература

- Альми, И. Л. 2004: О суггестивном воздействии детали в лирике А. А. Фета // Пушкин и Калиостро: Внушение в искусстве и в жизни человека. Сб. статей. Санкт-Петербург, С. 26—41.
- Белинский, В. Г. 1948: Собрание сочинений: В 3 т. Москва. Т. 3.
- Белый, А. 1929: Ритм как диалектика и «Медный Всадник». Москва.
- 1981: К будущему учебнику ритма // Структура и семиотика художественного текста / Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 515. Тарту.
- Бочаров, С. Г. 1974: Поэтика Пушкина. Москва.
- 1999: Сюжеты русской литературы. Москва.
- Васильева, И. Э., Григорьева Е. Н., Мовнина Н. С. 2009: Композиция и структура текста: Учебное пособие. Санкт-Петербург.
- Гаспаров, М. Л. 1998: Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Москва.
- Гринбаум, О. Н. 2000: Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. Санкт-Петербург.
- 2001: Эстетико-формальное стиховедение: Методология. Аксиоматика. Результаты. Гипотезы. Санкт-Петербург.
- 2004: Динамические аспекты организации писем Татьяны и Онегина (к вопросу о «гендерных» формах пушкинского стиха). // Пушкин и современная культура. Санкт-Петербург.
- 2007: Гармония стиха Пушкина и математика гармонии. Санкт-Петербург.
- 2008: Гармония стиха Пушкина. Санкт-Петербург.
- 2009: Буревестники фабулы, или гармония и метафора в развитии романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». // *Respectus Philologicus*. Nr. 15 (20). С. 20—33.
- Кузмин, М. А. 1988: О прекрасной ясности // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. Москва.
- Макагоненко, Г. П. 1963: Роман Пушкина «Евгений Онегин». Москва.
- 1987: Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. Ленинград.
- Мейлах, Б. С. 1990: «... сквозь магический кристалл...»: Пути в мир Пушкина. Москва.
- Набоков, В. В. 1998: Комментарий к роману А. А. Пушкина «Евгений Онегин». Санкт-Петербург.
- Непомнящий, В. С. 1999: Пушкин. Русская картина мира. Москва.
- Пушкин, А. С. 1949: Полное собрание сочинений: В 16 т. Москва; Ленинград. Т. XI.
- Розенов, Э. К. 1982: Статьи о музыке: Избранное. Москва.
- Фомичев, С. А. 1983: Рабочая тетрадь Пушкина, ПД № 835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Ленинград. Т. XI.
- Шварцбанд, С. М. 2004: История текстов: «Гавриилиада», «Подражание Корану», «Евгений Онегин». Москва.
- Шмид, В. 2001: Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа и др. Москва, С. 300—317.
- Эткинд, Е. Г. 1970: Разговор о стихах. Москва.

Контрапунктивные центры развития любовного сюжета
в событийном художественном пространстве-времени начальных глав романа
«Евгений Онегин»

№ п/п	Повеству- ющая инстанция	Контрапункты в событийном пространстве романа		Положе- ние в тексте <i>ЕО</i>	Фрагменты текста	Комментарий
		Менталь- ное	внешнее			
1	Автор– повество- ватель		Истин- ный №1	Гл. 2 XXIX	Она влюбля- лась в обма- ны / И Ри- чардсона и Руссо.	«Чудо», явление «космического по- рядка» (В. С. Непом- нящий); Структурно-компо- зиционная точка «золотого сечения»; Абсолютный максимум для РГТ = 10,40 и Кэ = 46,90
2	Повеству- ющее «я» персонажа	Воз- можный		Гл. 3 V	— А что? — «Я <i>выбрал</i> <i>бы другую</i> , Когда б я был как ты поэт»	Поездка Онегина и Ленского к Лари- ным; «Первый роковой узел» романа (В. В. Набоков); Возможный вариант развития сюжета; Локальный максимум для РГТ = 3,10 и Кэ = 14,80

3	Автор–повествователь		Истинный №2	Гл. 3 VIII	И дождалась ... Открылись очи; Она сказала: <i>это он!</i>	Первопричина предстоящих <i>действий</i> в романе; «кульминационная точка самораскрытия» Татьяны (Д. Бетеа); Локальный максимум для РГТ = 5,24 и Кэ = 21,48
4	Автор–повествователь	Ложный		Гл. 3 XIII –XIV	Друзья мои, что ж толку в этом? ... Поссорю вновь, и наконец <i>Я поведу их под венец...</i>	Ложный вариант развития сюжета романа; Локальный минимум Кэ = 2,08 (РГТ = 3,02).
5	Автор–повествователь		Истинный №3	Гл. 3 XXI	Облокотясь, Татьяна пишет, И всё Евгений на уме, <i>Письмо готово,</i> сложено... Татьяна! Для кого ж оно?	Второе реальное <i>действие</i> в любовном сюжете романа; Локальный максимум РГТ = 6,55 (Кэ = 12,27).
6	Повествующее «я» персонажа	Истинный №4		Гл. 3 письмо Татьяны (XXXIV*)	И в мыслях молвила: <i>вот он!</i>	Кульминационный момент письма Татьяны, строка 46; Глобальный максимум в третьей главе для РГТ = 7,88 и Кэ = 38,12.

Юрий Доманский

Тверской государственный университет

Финал «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: Событийность события в телевизионной интер- претации Михаила Швейцера

С самого начала своей книги Вольф Шмид констатирует наличие в современной науке двух различных понятий нарративности — узкого и широкого. Шмид отмечает, что и «и та и у другая концепции не вполне удовлетворительны»,¹ а потому выбирает «смешанную концепцию», но в большей степени всё-таки склоняясь к широкому пониманию нарративности, принятому в структурализме:

С точки зрения структурализма к нарративам относятся не только роман, повесть и рассказ, но также и пьеса, кинофильм, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д., поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации.²

Закономерен, таким образом, следующий вывод:

Минимальное условие нарративности заключается в том, что происходит по крайней мере одно изменение одного состояния. Нарративность имеется независимо от того, изображается ли изменение эксплицитно. Достаточно, если изменение даётся в имплицитной форме, например путём сопоставления двух контрастирующих состояний.³

Столь подробно мы остановились на шмидовском определении нарратива для того, чтобы априори положительно ответить на отнюдь не праздный вопрос: возможен ли нарратив в драме? Согласно Шмиду, к нарративным могут быть отнесены и тексты без нарратора — пьеса, кинофильм, балет, пантомима, нарративная картина... Исследователь назвал их «миметические нарративные тексты».⁴ Из сказанного для

1 Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 15.

2 Там же.

3 Там же. С. 16.

4 Там же. С. 20.

нашей настоящей работы важно то, что предметом нарратологии могут быть, таким образом, и пьеса⁵, и фильм.

Но будет ли нарратив в драме и её синтетической интерпретации (к каковой, например, относится не только спектакль, но и фильм по драме) тождествен нарративу в эпике? Для приближения к ответу на этот вопрос следует обратиться к ключевому понятию нарратологии — понятию события. Если понимать событие по Ю. М. Лотману⁶ или по Н. Д. Тамарченко,⁷ то, согласимся, принципиальной разницы между событием в эпике и событием в драме не будет. Однако не может же родовая природа произведения быть совсем уж индифферентной к транслируемому в произведении событию. Так, сама сущность эпики предполагает, что событие, о котором повествуется, уже состоялось, состоялось в прошлом, тогда как событие, транслируемое драмой, ещё только должно состояться. Получается своего рода парадокс: события в драме, события в том его виде, в каком мы привыкли видеть его в эпике, нет. Что же тогда есть? А есть указание на событие, которое ещё только произойдёт. Когда? На сцене при театрализации, то есть при перекодировке драматургического текста в текст театральный. В этой разновидности синтетического текста событие тоже обретёт уникальные черты: если в эпическом роде литературы это было событие из прошлого, если в роде драматургическом — из будущего, то при сценизации событие осуществится в настоящем времени. Таким образом, можно сказать, что при всей одинаковости события по сути своей в эпике, драме или спектакле, оно всё же в зависимости от рода и вида «носителя» обладает в каждом случае уникальными характеристиками, связанными, в частности, с категорией времени.

5 Здесь позволим себе оговорить один важный момент, касающийся значения слова «пьеса» в русском языке. В словаре Ожегова читаем о том, что пьеса — «Драматическое произведение для театрального представления» (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2008. С. 636). Однако современный русский язык допускает, как представляется, ещё и своего рода метонимию, называющую словом «пьеса» собственно спектакль, то есть пьесу, сыгранную на театре. Заметим, что слово «пьеса» переводится на немецкий словом «Stück», а «спектакль» — «Vorstellung». Но всё же смеем полагать, что в книге Вольфа Шмида слово «пьеса» употреблено в обоих отмеченных значениях — в словарном и в метонимическом. А это означает, что исследователь позволяет отнести к нарративным текстам и драму (как литературный род), и спектакль (как вид театрального искусства).

6 Лотман определяет событие как «значимое уклонение от нормы» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282).

7 «Событие — перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображённого мира в пространстве и времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от неё» (Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия. М., 2001. С. 171).

И ещё один принципиальный вопрос общего свойства: все ли события равны в плане того, что можно назвать событийностью? Вольф Шмид на этот вопрос отвечает однозначно. И с исследователем не согласиться нельзя: «...событийность — это свойство, подлежащее градации, т. е. изображаемые в нарративном произведении изменения могут быть событийными в большей или меньшей степени».⁸

Немного обобщим эти начальные постулаты данной статьи.

- Во-первых, нарративность следует признать довольно-таки универсальным качеством искусства.
- Во-вторых, событие, как гарант наличия нарратива, в аспекте времени по-разному реализуется в разных литературных родах (эпика и драма, в частности) и разных видах искусства (литература и театр, например).
- В-третьих, разные события могут быть в различной степени событийны.

На основе всего вышесказанного обратимся сначала к литературной драме, то есть к пьесе в прямом, словарном значении. Транслятором события в тексте драматургическом является часто такая разновидность ремарки, как ремарка, сопровождающая действие. Не является исключением в этом плане и ремарка, завершающая пушкинский «Пир во время чумы»:

С в я щ е н н и к

Спаси тебя господь!

Прости, мой сын.

(Уходит. Пир продолжается. Председатель остаётся погружённый в глубокую задумчивость.)

Финал четвёртой, заключительной из «маленьких трагедий» А. С. Пушкина не раз привлекал внимание интерпретаторов. Приведём наиболее значительные суждения:

[...] по уходе священника «пир продолжается», но «председатель остаётся погружённый в глубокую задумчивость»... И мы понимаем, что та «идея», которую председатель так поэтически выразил в своей песне, не принадлежит к числу идей освобождающих: она является симптомом не освобождения души, а её *опустошения*, которое приводит к её *порабощению* власти низменных инстинктов и животных страстей;⁹

[...] спор Председателя и Священника, их напряжённый диалог исключителен в контексте «Маленьких трагедий» — он лишён взаимной враждебнос-

⁸ Шмид. В. Указ. соч. С. 27.

⁹ Овсянко-Куликовский Д. Н. Из книги «А.С. Пушкин» // Д. Н. Овсянко-Куликовский. Литературно-критические работы: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 402.

ти. Пути у них разные, воззрения антагонистические, но враг один — смерть и страх смерти. И завершается их спор уникально: каждый как бы проникается возможностью правоты антагониста. Священник благословляет Вальсингама: «Спаси тебе Господь! Прости, мой сын», а Председатель среди пира, «остаётся, погруженный в глубокую задумчивость»;¹⁰

Этот финал принципиально открыт: мы не знаем, о чём думает председатель, как не можем предположить, в какое действие выльются его размышления. Активизация зрителя, его приобщение к творчеству формируют особые отношения между создающими спектакль и воспринимающими его.¹¹

Действительно, сам текст финальной ремарки провоцирует реципиента к построению различных вариантов того, что может случиться «за текстом», то есть того, во что в итоге выльется «глубокая задумчивость» Председателя. В такой открытости, в провокации к порождению различных версий продолжения пьесы, а точнее, в провокации к сотворчеству со стороны реципиентов-интерпретаторов — очевидное новаторство Пушкина.

Между тем в пьесе Джона Вильсона «Город чумы» («The City of the Plague»), вышедшей в 1816 году, сцена, взятая Пушкиным для перевода, отношу не является, как известно, законченной, самостоятельной или хотя бы даже относительно завершённой: после ухода Священника происходит целый ряд событий — событий в строгом смысле, а вовсе не бессобытийных реплик, из коих по преимуществу и состоит пушкинская пьеса.¹² И хотя редукция событийного ряда в пьесе Пушкина не

10 Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб., 1995. С. 316.

11 Ицук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Тверь, 2001. Вып. II. С. 8.

12 Д. Д. Благой в работе 1955-го года замечал: «Этой ремаркой, в основном принадлежащей Пушкину (у Вильсона просто: „Священник печально уходит“), пушкинская „маленькая трагедия“ и заканчивается. И именно такой — и никакой другой — конец точно соответствует и психологическому облику главного героя „Пира“, и композиционному рисунку пушкинского произведения» (Благой Д. Д. Литература как искусство // Д. Д. Благой. От Кантемира до наших дней: В 2 т. Т. 2. М., 1979. С. 154–155); у Вильсона после ухода Священника «Вальсингам по-прежнему принимает участие в разгульном пире, продолжая искать забвения от постигшего его тяжкого горя на груди „погибшего, но милого создания“. Оттого-то священник у Вильсона и уходит „печально“. Однако это мало вяжется с тем глубоким и могучим образом председателя пира, который в известной степени намечается в первой половине сцены уже Вильсоном, но со всей полнотой выступает из вкладываемого Пушкиным в его уста гимна чуме. Безграничному, ужасному, особенно в человеке такой силы духа, отчаянию Вальсингама гораздо более, чем банальной продолжение Вильсона, соответствует финал, намеченный Пушкиным в заключительной ремарке его „маленькой трагедии“: пир продолжается, но Вальсингам уже не принимает в нём участия, „погружённый в глубокую задумчивость“» (Там же. С. 155–156). Отметим, что современ-

означает редукции событийности; хотя та же финальная ремарка содержит и собственно событие (уход священника), и то, что можно с полным правом назвать событийностью, всё же приходится констатировать нарочитую минимализацию сугубо событийного ряда в «Пире во время чумы». Однако в пьесе Пушкина есть то, что имеет смысл обозначить как *событийный потенциал*; мы обратимся к реализации этого потенциала на примере перекодировки финальной ремарки «Пира во время чумы» из текста литературного в телевизионный текст.

В фильме Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» (1979 год) эпизод «Пир во время чумы» завершает и третью серию, и весь фильм. Но финал у Швейцера даже на событийном уровне решён отнюдь не так, как у Пушкина. Режиссёр поменял местами сцену со Священником и песню Председателя; таким образом, в финале и эпизода «Пир во время чумы», и в финале всего фильма оказалась песня «Когда могущая Зима...», у Пушкина, напомним, находящаяся в середине пьесы.¹³ Более

ные исследователи сам механизм обращения Пушкина к сцене из пьесы Вильсона описывают так: «...„Город чумы“ Вильсона был взят Пушкиным в качестве той непосредственной романтической реальности, той „материи“ романтизма, из которой и было создано произведение о романтической эпохе. Эстетика фрагмента в „Пире...“ усилена, возведена в квадрат — прежде всего с помощью техники коллажа. Оригинальный текст Пушкина вмонтирован прямо в ткань чужого текста, который, в свою очередь, является неотчуждённой реальностью романтизма — фрагментом романтического произведения» (Беляк Н. В., Виролайн М. Н. «Маленькие трагедии» Пушкина // А. С. Пушкин. Маленькие трагедии. СПб., 2008. С. 13). А. А. Долинин и М. Н. Виролайн конкретизируют эту мысль в комментариях к «Пиру во время чумы»: «Для „Пира во время чумы“ использована большая часть 4-й сцены 1-го акта „Города чумы“. Отношение пушкинского текста к оригиналу в общем виде можно определить как сокращённый перевод с подвижной степенью точности, в который вставлены два фрагмента — песня Мери и гимн чуме Вальсингама, написанные Пушкиным почти без опоры на английский источник. [...] Преображая одну сцену Вильсона в „маленькую трагедию“, Пушкин как бы вырезал её из непосредственного контекста; часть превращалась в новое художественное целое, которое, в свою очередь, становилось частью цикла „маленьких трагедий“ и обретало новые связи с другими вошедшими в него драмами» (Комментарии // Там же. С. 180–181).

- 13 Напомним, что в сравнении с пьесой Вильсона «Песни Мери и Вальсингама являются самостоятельными сочинениями Пушкина» (Комментарии // Пушкин А. С. Маленькие трагедии. СПб., 2008. С. 196). И не удивительно, что песня Председателя у Швейцера оказалась в сильной позиции финала всего фильма; не удивительно хотя бы уже потому, что именно песню Председателя с давних пор считают самым ярким моментом всей пьесы: «...председатель поёт свою мрачную песню, рождённую не „чашею кипящей“, а храбростью отчаяния, — гимн чуме, в котором нет ничего „вакхического“. Протестуя против смерти во имя остатка жизни, какой ещё есть у них после опустошения их душ, он славит чуму, — и скорбные тени зловеще сгущаются над картиною вымученного веселья» (Овсянко-Куликовский Д. Н. Указ. соч. С. 403). Заметим, что повышенное внимание к этой песне проявлял ещё В. Г. Белинский, предварив полную цитацию песни следующим пассажем: «...песня председателя оргии в честь чумы — яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже

вдохновенье несчастья и, может быть, преступления сильной натуры» (Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // В. Г. Белинский Избр. соч. М.; Л., 1949. С. 688). И не можем не сказать, что, например, в русской философии конца XIX — начала XX века практически все обращения к «Пиру во время чумы» являли собой цитирование фрагментов из песни Председателя с попыткой её осмысления — чаще всего, осмысления как этического манифеста самого Пушкина. И действительно, современные комментаторы отмечают, что прочтение «Пира во время чумы» Пушкина вне контекста (в частности, вне соотнесения с «Пиром» Платона) «привело к смысловым искажениям, в частности к трактовке гимна Вальсингама как позиционного высказывания самого Пушкина (а не его персонажа), содержащего основной смысл драмы (а не составляющего один из кульминационных моментов динамических развивающегося действия)» (Комментарии // Пушкин А. С. Маленькие трагедии. СПб., 2008. С. 200). Ср.: «В самые тёмные времена, среди воплей проповедников смирения и смерти, воскресает и другой демон, „женообразный, сладострастный“, — со своею песнью на *пире во время чумы*» (Мережковский Д. Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX вв. М., 1990. С. 137); «Кто дерзнёт взглянуть прямо в лицо всемогущей стихии, вырывающей у нас всё, наиболее нам дорогое. Пушкин дерзнул, ибо знал, что ему откроется великая тайна. Припомните эти дивные стихи председателя [...]. Эти стихи звучат для нас, точно откровение свыше. Они призывают к мужеству, к борьбе, к надежде — и в тот миг, когда люди обыкновенно теряют всякую надежду и в бессильном отчаянии опускают руки, Пушкин вдохновляется тем, что парализует всех других людей. Он смел и твёрд в те мгновенья, в которые мы обыкновенно в смятении и страхе спешим укрыться от грозного вида жизни, если нет у нас ничего лучшего, просто закрываем глаза, подобно страусу, прячущему под крыло голову, когда он видит, что опасность неминуема. И в этом мужестве перед жизнью — назначение поэта; в этом — источник его вдохновения, в этом тайна его творчества, которые мы, обыкновенные люди, справедливо называем божественным — так далеко он от нас, так недоступен нам. Там, где мы рыдаем, рвём на себе волосы, отчаиваемся — там поэт сохраняет твёрдость и спокойствие, в вечной надежде, что стучащемуся откроется и ищущий — найдёт» (Шестов Л. А. С. Пушкин // Там же. С. 201–202); «...чума запрудила людям течение их привычных дел, и дух, освирипев, прошиб страх смерти, выиграл восторгом: дух затопил свои берега [...]. Это экстаз разрушительный, злой: берега залиты, обвал пробит [...]. И тем не менее Пушкин называет его „неизъяснимым наслаждением“ и видит в нём залог бессмертия, потому что Пушкин обожает в конце концов всякое освобождение „несмертных чувств“, всякий экстаз» (Гершензон М. Мудрость Пушкина // Там же. С. 222–223); «А когда это дерзновение творчески осмысливалось и духовно углублялось — тогда оно приводило его в искусстве к граням жизни и смерти, к пределам мистического опыта и запредельного мира. Смерть не страшила его, а звала его, говоря его сердцу „о тайнах вечности и гроба“. Вот откуда родился этот гимн, звучащий исповедью [...]. Пушкин жил в некоей изумительной уверенности, что грань смерти не страшна и удобопереступаема, что телесная жизнь и телесная мука не существенны; что земная жизнь не есть конец личного бытия и что общение с умершими возможно в силу таинственных, от Бога установленных законов мироздания» (Ильин И. Пророческое призвание Пушкина // Там же. С. 348–349); «...мистическое, „неизъяснимое“ наслаждение — „бессмертья, может быть, залог“ — внушает ему всё страшное в природе, „всё, что гибелью грозит“ — и бездна мрачная, и разъярённый океан, и аравийский ураган, и чума» (Франк С. Религиозность Пушкина // Там же. С. 391). Да и современного чита-

того, в финале телефильма Швейцера актуализируются некоторые мотивы, которых нет в пушкинской трагедии: наступление утра в городе, пустой после пира стол (редукция события «Пир продолжается»).... Но самое принципиальное отличие — очевидная экспликация любовной линии Вальсингама и Мери у Швейцера: в завершающих кадрах эпизода они стоят в обнимку и смотрят вдаль. Линия эта не является открытием советского режиссёра (хотя, возможно, она и интуитивно угадана): в «Городе чумы» Вильсона после ухода священника «следует любовное объяснение между Вальсингамом и Мери».¹⁴ Но, согласимся, всё это внешне противоречит тексту Пушкина:

[...] в концовке «Пира» сказывается характерная особенность многих пушкинских финалов: при внешней фабульной словно бы незавершённости — их исключительная внутренняя весомость, глубокая содержательность, перспективность. Мы не знаем, что дальше будет с Вальсингамом, но вместе с тем для нас ясно: мы расстаёмся с ним в минуты переживаемого им глубочайшего кризиса, из числа тех, что переворачивают и заново перестраивают жизнь человека.¹⁵

И всё же несмотря на совершенно иной относительно текста Пушкина финал, завершающая ремарка пушкинской трагедии оказалась Швейцером экранизирована. Перестав в телеверсии «Пира» быть финальной, ремарка эта однако реализуется в полной мере. И режиссёру, и актёру, исполняющему роль Председателя (Александр Трофимов), удаётся весьма полно передать казалось бы несценичную пушкинскую ремарку: Священник, как и указано, уходит, а Председатель остаётся в глубокой задумчивости, передаче чего способствует крупный план. Однако, что интересно, выход из ситуации финальной ремарки «Пира во время чумы» решён у Швейцера опять же как бы вопреки пушкинскому тексту: внешне безсобытийная часть ремарки («Председатель остаётся погружённый в глубокую задумчивость») выливается в событие — к Вальсингаму подходит Мери, гладит его по руке; Председатель не обращает внимания, но потом, как уже было сказано, исполняет свою знаменитую песню, после которой остаётся как раз с Мери. Кинокритик Л. Рыбак так описывает финал фильма М. Швейцера: «Отзвучала, но будто ещё слышится песня Мери — тема женской чистоты и надежды,

теля песня Вальсингама вряд ли способна оставить равнодушным. А кроме всего этого, нельзя не учитывать того, что и финал, и весь фильм рассчитан на особую восприимчивую группу — на телезрителей. Для этой группы во многом принципиален такой, например, момент, как завершённость произведения. Не менее важно и наличие в финале (как в «сильной позиции») какого-нибудь «ударного» акта. Таким актом в телеинтерпретации Михаила Швейцера и становится поставленная в финал песня Председателя. То есть наличие этой песни в данном месте во многом определяется спецификой потребностей референтной группы фильма.

¹⁴ Благий Д. Д. Указ. соч. С. 147.

¹⁵ Там же. С. 156.

памяти и любви. Отшумели вакхические клики, но не отпылали страсти — они выведены в закадровую тьму. Только что напористо и мерно, рождаясь в стихах и внушая важнейшую мысль о несокрушимой силе жизни, бил, как прибой, гимн Вальсингама. И вот: один внимательный монтажный план — задумчивые лица Мери и Вальсингама, другой — опустевший пиршественный стол, и тут же — безлюдная городская площадь во внезапном пронизывающем холоде рассвета, во взгляде рассудочном, но не спокойном... [...] И самый последний кадр: в бликах живого пламени свечи мы видим запечатлённый на знаменитом портрете облик великого поэта».¹⁶ Таково решение финала «Пира во время чумы» в телевизионном фильме Михаила Швейцера.

Обратим внимание на то, что, по свидетельству первых зрителей швейцеровских «Маленьких трагедий» финал фильма воспринимался порою в проекции на современность — конец 1970-х — начало 1980-х годов в СССР. Не будем расшифровывать такого рода рецепцию — она очевидна; скажем только, что и здесь возможны две (как минимум) трактовки, которые можно условно обозначить как пессимистическую и оптимистическую. Пессимистическая предполагает, что в финале фильма Швейцера показана мрачная советская действительность, которая навсегда останется такой; оптимистическая прочитывает финал в плане того, что после чумы советского строя непременно наступит рассвет новой жизни, как это происходит в финальных кадрах фильма. Между тем оставим в стороне такого рода трактовки, важные, возможно, для понимания фильма в год его премьерного показа, но переставшие быть актуальными сейчас.

Нас интересует не столько рецепция, сколько мера событийности в бумажном тексте и в тексте телевизионного фильма. Конечно, глубокую задумчивость тоже можно считать событием, однако решение финала в фильме оказалось в ещё большей степени событийно.¹⁷ Таким образом, Швейцер позволил себе трансформировать пушкинский текст при перекодировке его из бумажного вербального в синтетический телевизионный, существенно усилив его внешнюю событийную сторону, то есть усилив явно недостающую пушкинской пьесе сценичность. Но разве сам текст Пушкина не провоцирует к этому?

Позволим себе предположить, что «вольность» режиссёра в обращении именно с этой трагедией Пушкина (композиционная инверсия; реанимация некоторых событий пьесы Вильсона, от которой пушкинский текст вроде бы целенаправленно отдалялся; метаморфоза открытого финала в однозначно мелодраматический; своего рода «визуальная нарративизация» ремарок...) вызвана самим текстом «Пира во время

¹⁶ Рыбак Л. Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М., 1984. С. 175.

¹⁷ Попутно укажем, что ещё одна объёмная ремарка из самой середины пушкинской пьесы («Едет телега, наполненная мёртвыми телами. Негр управляет ею») в интерпретации Швейцера обернулась целой сценкой с музыкой и танцами.

чумы», который в отличие даже от трёх других «маленьких трагедий» — не самых, прямо скажем, сценичных пьес в истории мировой драматургии — видится предельно неподдающимся театрализации в силу, помимо прочего, практически полного отсутствия событий в общепринятом смысле этого слова¹⁸. То есть «режиссёрский произвол»¹⁹

18 Не согласимся с однозначностью и даже крайностью суждения о том, что «как и всякое драматическое произведение, „Пир во время чумы“ насыщен не только словесным, он и чисто событийным содержанием, и каждое новое событие (появление телеги с мёртвыми телами, приход Священника, небесное видение Вальсингама), происходящее вслед за исходным (смертью Джаксона), радикально меняет содержание и смысл действия. Сюжет, в который складывается это действие, составляет главное отличие пушкинской драмы от „Города чумы“, важнейшее, чем изменения, вносимые в песни Мери и Вальсингама. Возникновение этого сюжета и создаёт удивительный эффект превращения одного произведения в другое при почти дословном его переводе» (Комментарии // Пушкин А. С. Маленькие трагедии. СПб., 2008. С. 201).

19 Приведём несколько существующих мнений относительно понимания роли указанной композиционной инверсии в фильме М. Швейцера. «Итоговая сцена фильма — „Пир во время чумы“. А высшая точка этой сцены — гимн Вальсингама [...]. Реализуя свой замысел, кинорежиссёр отважился на крутую перестройку этапов действия в пушкинской трагедии — переставил гимн ближе к финалу сцены. У Пушкина следом за песней Вальсингама дано явление старого священника, клянущего безумное пиршество, и спор богобоязненного священника с богоборчеством Вальсингама не разрешается ни миром, ни победой одной из сторон — продолжается пир, но Вальсингам погружается в глубокую задумчивость, так говорится в завершающей сцену ремарке. Швейцер всем существом своего замысла и всей логикой выстроенного им киноповествования шёл к другому финалу. Он кончил спор ригориста-священника с дерзким молодым человеком, председательствующим на пиру, тем, что поставил старика на колени перед Вальсингамом, — отдал победу бесстрашному человеку, бросающему вызов высшим силам, действующему наперекор грозящему уделу. „На колени“ поставлены догматы и наставления, страх и смирение, угроза и кара. Побеждает жизнь во всей полноте земных чувств, в дерзновенности помыслов, в свободе выбора пути, в том гордом самоощущении свободы, которого не отнять у человека даже в таких крайних трагических обстоятельствах, какие символически обозначены ситуацией этой драматической сцены. Но не забудем, что и у Пушкина речь идёт о неодолимом нравственном законе, о правоте человека, по этому закону живущего, — гимн Вальсингама славит несокрушимую нравственную стойкость» (Рыбак Л. Указ. соч. С. 171). В результате, по мнению современного исследователя, в фильме Швейцера «пушкинский Председатель превращается в какое-то подобие Каина или Манфреда — байронического героя, интерес к которому Пушкин потерял задолго до работы над маленькими трагедиями» (Белый А. А. «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы»). Ресурс: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/belyj/valsingam.htm> [12.12.2009]). Ещё более категоричен в оценке швейцеровского Вальсингама на основе отмеченной композиционной инверсии «Словарь литературных персонажей»: «В фильме М. Швейцера „Маленькие трагедии“ (1979) герой „Пира...“ так ничего и не осознал. Последним его словом стал гимн чуме, передвинутый в развязку трагедии: заключительным аккордом сделалась фраза о наслаждении, доставляемом тем, что „гибелью грозит“, а общим итогом — чисто эпикурейский выбор героя, вся мудрость которого заключена в поговорке: помирять — так с музыкой» (Ресурс: <http://www.slovo.ws/geroi/096.html>).

спровоцирован заданной автором редукцией событийности драматургического текста даже в таком традиционно событийном элементе как ремарка, сопровождающая действие. Как представляется, в итоге должна была получиться интерпретация, очень далёкая от источника. Однако приходится признать, что в фильме «Маленькие трагедии» при всей отмеченной «вольности» в обращении с текстом «Пира во время чумы», при сознательной экспликации отсутствующего у Пушкина событийного ряда Швейцеру удаётся сделать, как кажется, невозможное — синтетически воспроизвести представимый лишь на бумаге текст «Пира во время чумы», передать его дух, его настроение, его мир. Как это удалось? Конечно, для ответа на это вопрос потребуется детальное рассмотрение всего фильма М. Швейцера в соотношении с его литературными источниками, среди которых, напомним, не только «маленькие трагедии», но и эпические и даже лирические произведения Пушкина.

Однако уже сейчас можно констатировать наличие очень важных вопросов, строящихся на соотношении текстов драматургического и телевизионного: в каких отношения находятся сценичность и событийность? Что считать событием финала? Не забудем в этой связи высказывание Ю. М. Лотмана: «„Пир во время чумы“ — единственная из пьес цикла, где борьба враждующих героев заканчивается не гибелью одного из них, а нравственным их примирением».²⁰ Так будет ли примирение Священника и Председателя событием? А уход Священника? Ведь «только благодаря Священнику у Вальсингама остаётся шанс: он встретился с той нормой, с той правдой большого мира, неподменённой культуры, которая является единственным залогом разрешения трагического конфликта».²¹ А погруженность в глубокую задумчивость Председателя? А то, что пир продолжается? И все эти элементы (которые, замечу, с полным правом можно назвать событиями) сценичны — потенциально и перспективно. И ремарка о Председателе в финале и поддаётся сценизации (особенно на телевидении, где допустим крупный план, способный передать «задумчивость»), и побуждает интерпретатора двигаться дальше: например, поставить в сильную позицию финала «сильную» песню Председателя, а потом и вовсе лишить телевизионный текст словесного ряда, оставив только музыку и видеоряд, которые в полной мере будут передавать ощущение от пушкинского текста. В итоге перед нами сценичность несценичности, порождающая (вероятно, благодаря родовой принадлежности исходного текста) такое, казалось бы, парадоксальное явление как событийность бессобытийности.

20 Лотман Ю. М. Пушкин. Очерк творчества // Ю. М. Лотман Пушкин. СПб., 1995. С. 202.

21 Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» Пушкина // Пушкин А. С. Маленькие трагедии. СПб., 2008. С. 18.

Итак, пушкинский текст, будучи несценичным сам по себе, провоцирует сценичность. И это не парадокс, а закономерность; закономерность, позволяющая вновь констатировать, во-первых, то, что нарративность присутствует не только в эпике, но и в драме, не только в литературе, но и в синтетических видах искусства; во-вторых, то, что событие в драме отличается от события в эпике, а событие в литературе — от события в фильме; наконец, в-третьих, то, что к категории события в искусстве могут быть отнесены элементы, обладающие весьма и весьма различной степенью событийности. Не берёмся настаивать на тотальной универсальности этих выводов (как не настаивали мы на их справедливости и в начале работы), но смеем полагать, что они могут стать исходными для последующей проверки их дееспособности на каком-либо ином материале.

Часть II

Философские подходы

Игорь Смирнов
Констанцский университет

Событие в философии и в литературе

1

Далеко не всякое действие выступает в качестве текстообразующего. Эту функцию могут выполнять только перевороты, меняющие исходную ситуацию на противоположную, переупорядочивающие контрапозитивно (говоря на языке логики) некую данную действительность, т. е. переоценивающие ее слагаемые и заново определяющие в ней области господства (детерминации) и подчинения: если $X \rightarrow Y$, то не- $Y \rightarrow$ не- X . Пересечение границы (допустим, переход улицы) не будет событием, достойным запечатления в тексте, до тех пор, пока не даст результата, предельно иного, чем ожидаемый (допустим, гибели пешехода под колесами автомобиля).

В природе случаются катастрофы, но не события, которые *per definitionem* имеют особую логику и чреватые текстопорождением. Естественная катастрофа отличается от события тем, что вызывается теми же процессами, которые протекали до ее наступления. Возникновение из звездной материи белых карликов или извержение вулканов опричиниваются общемировыми физическими законами, не требуют объяснения, отменяющего их. Событийность же — форма становления, свойственного исключительно человеческой реальности, в которой причина и следствие не выступают в качестве постоянных величин, обретают свободу, достигаемую за счет максимума отрицания, распространяющегося как на вывод одного термина из другого (неверно, что $X \rightarrow Y$), так и на сами термины (неверно, что X , Y). Событие омнинегативно в сравнении с предшествующим ему состоянием дел и тем самым полностью эмансипирует нас от власти естественного окружения. В своем первом культурогенном совершении, в устройении захоронений, человек уже производит более не превосходимое по объему и содержанию отрицание: он обращает стрелу времени так, что та направляется из настоящего в прошлое, ведя к учреждению культа предков, и не признает ни только жизни (она жертвуется в пользу почитания умерших), ни только смерти (она опровергается памятью о тех, кого более нет здесь и сейчас).

Событийно не потрясение бытующего при столкновении с бытием, как считал Хайдеггер¹ (ибо нет бытия без бытующего — их разделение искусственно), а выстраивание человеком инобытия, своей собственной реальности, контрапозитивной всему, что ни есть. Разумеется, человек и в культуротворческом порыве остается биофизическим существом. Как таковое он вынужден предпринимать действия, не достигающие статуса события, — переступать рубежи и завладевать объектами (на охоте ли в саванне, в универсальном ли магазине) без того, чтобы отводить этим инцидентам место в архиве культуры. В той мере, в какой природные катастрофы составляют не просто поле интересов естествоиспытателей, а вмешиваются в рутинный, не архивируемый распорядок нашей жизни, они могут подвергаться помимонаучной текстуализации (как, например, чума в «Декамероне» или лиссабонское землетрясение в поэме Вольтера). Такие же итоги могут давать и технокатастрофы, вроде наезда автомобиля на пешехода (что Альфред Жарри положил в основу эссе «Deus ex machina»). В такого рода разрушительных обстоятельствах контрапозитивность не исходит от субъекта действия, превращает его в объект приложения внешних сил и подлежит волевому преодолению (пусть хотя бы в виде неких умозаключений, обогащающих наше идейное достояние). Бытие, таким образом, обнаруживается человеком в качестве заряженного негативной событийностью (с чем должен был бы согласиться и Хайдеггер как автор формулы «Sein-zum-Tode»).

Вразрез с Хайдеггером, Мартин Бубер («Ich und Du», 1923) и М. М. Бахтин («Автор и герой в эстетической деятельности», первая половина 1920-х гг) абсолютизировали социальное бытование, аргументативно предпослав его бытию. Событием для обоих мыслителей служит «встреча» (как сказал бы Бубер) «я» с Другим, который несет в себе (религиозное) Откровение о бытии, не размыкающемся для уединенного сознания.² Перед нами не что иное, как несколько подновленное (переведенное в социальный план) учение позднего Шеллинга об Откровении, явленном Богом-Отцом в собственном Другом, в Сыне, в истории («Philosophie der Offenbarung», 1841/42). Согласно новейшим исследованиям, так называемые «зеркальные нейроны» (открытые итальянцем Джакомо Ридзоллатти в 1990 г.) присутствуют в мозгу как приматов, так и человека. Благодаря этим нейрональным образованиям представители обоих видов способны ставить себя в положение того, с кем вступают в кон-

1 *Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd. 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936—1938) / Hg. F.-W. von Herrmann. Frankfurt am Main, 1989.*

2 В наши дни эти идеи подхватил Жак Деррида: в его концепции событие — неожиданность, приходящая от Другого, невозможная возможность дара, разрывающего круг экономического обмена (цит. по: *Jacques Derrida. Une certaine impossibilité de dire l'événement, 1997]. Berlin, 2003).*

такт.³ Но помыслить бытие в силах только человек, ибо для подобной идеи необходимо находиться по ту сторону сущего (стать трансцендентным всякой среде обитания). Событие выводит нас за грань бытия, где мы оказываемся чужими себе. «Встреча» с Другим происходит в самости, а не вне ее. Событийность имманентна любому человеку. Овнутрененная, она наделяет нас самосознанием, т. е. готовностью быть автоконтрапозитивными (переводить субъектное «я» в объектное, отрицать себя и вместе с собой обступающие нас данности). Событие инобытийно во мне, общеиндивидуально и, значит, общечеловечно, а не социально. Оно пресуществует событиям, происходящим в межличностном пространстве-времени.

Самоотчуждение человека в акте авторефлексии, в переживании внутреннего события, основывает историю. Жан-Люк Нанси постарался свести ее к сугубому «презентизму», к событиям, оторванным от прошлого и будущего, т. е. к отрицаниям в-себе и для-себя. Событие, исчерпываемое настоящим, выявляет у Нанси «ничто» в бытии.⁴ Но отрицаний как таковых — беспредметных — не существует. Негируется всегда что-то и потому отрицание, актуализуя небытность, потенцирует инобытие, непустое время. В своей первособытийности история преодолевает катастрофичность бытия, не приемля смерть, манифестируясь в консервировании бранных человеческих останков. Событие инобытия делается тем самым из мыслимого перформативным — оно разыгрывается между живыми и умершими и требует от первых приобщения абсолютно Другому — тому, кто навсегда выпал из коллектива. Культ предков творит из пребывания-в-бытии небывалость, раскрепощает креативность, которая, предохраняя небывалость от износа, не довольствуется ни одним из своих достижений и потому влечет человека от ритуала к собственно истории (контрапозитивной относительно контрапозитивности, ориентированной в прошлое), к неустанному наращиванию инобытия. Чтобы разобратся в творческой воле, надобно учесть, что событие в качестве *все-отрицания* предрасположено к отрицанию и себя, т. е. выливается в *negatio negationis*. Преисторические (ритуальные) и исторические события бывают саморазрушением человека, воплощаясь в жертвоприношениях, войнах, суициде, потлаче, прожигании жизни и т. п. От биофизических катастроф эти события отличаются тем, что не вторгаются от случая к случаю в сферу субъекта, а инициируются им самим. С другой стороны, отрицание отрицания заполняет всё, что опустошается контрапозитивностью (термы и отношение между ними), позитивным содержанием, придавая таким путем событию конструктивный характер (и подготавли-

3 См. подробно, например: *Jean-Pierre Changeux. The Physiology of Truth. Neuroscience and Human Knowledge (L'Homme de vérité. Paris, 2002). Cambridge, Mass.; London, 2004. 128 сл.*

4 *Жан-Люк Нанси. Бытие единичное и множественное (Jean-Luc Nancy, Être singulier pluriel, 1996). Минск, 2004. С. 237—260.*

вая условия для дальнейшей деструкции). Отрицание отрицания не предугадывает однозначно, чем именно *in concreto* будут замещены негативные величины. В истории созидания существуют, следовательно, парадигмообразующие (эпохальные) события, опровергающие прошлое в его полном актуальном объеме в пользу новизны, и события-импликаты, сообщающие этой новизне множественность и вариативную длительность. Такими эпохальными сдвигами являются в социальной действительности революции,⁵ которые вели в Англии, Франции и России к опробыванию разных форм власти, сменивших старый режим, а в культуре — мировоззренческие преобразования, вроде развития от Ренессанса к барокко или от Просвещения к романтизму и т. п. В свойственной постмодернизму манере прибегать к *argumentum ad marginem* Ален Бадью утверждал, что очаг событийности-историчности всегда расположен на границе, отделяющей ситуацию (которая сама по себе не событийна) от ничто, от незначимого.⁶ В истории, однако, нет ничего, кроме событий — деструктивных и конструктивных, эпохальных и имплективных. Периферийны в ней практические действия — как раз те повседневные, биофизически мотивированные ситуации, которые Бадью хотелось бы вдвинуть в самый центр человеческого мира.⁷

2

Событие инобытия, влекущее своих участников за черту наличного и опытного, потенцирует инобытийное же воспроизведение себя в символическом порядке — в Другом относительно порядка фактически-феноменального. Будучи учиненным субъектом, событие инобытия обретает эквивалентность бытию, объектности только как возвращающееся к инициатору. Отсюда событие превращается в овнешненную (телесно, словесно или живописно-графически) память о себе. Становясь текстом, оно оказывается доступным для многократного переживания — для партиципирования со стороны тех лиц, каковые не были его непосредственными исполнителями, и тем самым как нельзя лучше отвечает своей антропогенной сущности. Коммуникативный универсум темпорально возмещает в сообщаемости события его локальность, его приуроченность к лишь одному из участков в пространстве. Изображая событие как контрапозитивный переход от темы к реме, или, иначе говоря, от бытия к инобытию, текст осуществляет сравнение двух этих

5 К пониманию революции как события *per se* ср.: *Артёмий Магун. Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта.* Санкт-Петербург, 2008. С. 187—334.

6 *Alain Badiou. Das Sein und das Ereignis (L'être et l'événement.* Paris, 1988). Berlin, 2005. 199 сл.

7 Та же тенденция — в теории тактик, предложенной Мишелем де Серто: *Michel de Certeau. L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.* Paris, 1980.

состояний и неизбежно интерпретирует (пусть не всегда явно) *res gestae*.⁸ Событие делается, таким образом, интеллигибельным, предоставляя, в свою очередь, познавательным усилиям возможность быть возведенными в ранг событий.

В качестве возвращения события субъекту текст решает сотериологическую задачу — спасительно увековечивает *res gestae* и, соответственно, человека как такового, возмутителя бытия. По мере развертывания истории из ритуальной преистории тексты (бывшие незыблемыми мифами) сами подвергаются опасности, коль скоро ориентация на будущее привносит в их состав изменчивость, перестраивает архив культуры, вытесняя из него старые единицы хранения вновь возникающими. Тексты находят самозащиту от истории, спасаясь в свертках ансамблей — в дискурсах, продолжающих жизнь и в том случае, если отдельные их элементы подвергаются забвению. Дискурсы формируют силовое поле логосферы, полюсами которого выступают философия и литература. Между этими крайностями размещается множество прочих дискурсов — исторического, юридического, политического, естественнонаучного, экономического, социологического, психологического или какого-то еще содержания. Из дальнейшего изложения станет ясным, почему именно философия и литература имеют кардинальное значение для конституирования логосферы.

Несмотря на то, что логическая структура события одна и та же в разных текстах, она бывает неодинаково целеположена в тех или иных типах речевого производства и получает отсюда неодинаковый дискурсивный смысл. Такое семантическое несходство событий будет особенно отчетливым при сличении полюсов логосферы — философии и литературы. Разумеется, эти дискурсы соприкасаются друг с другом, например, в философском романе (вроде вольтеровского «Кандида») или в нарративизованной философии (вроде «Повторения» Кьеркегора). Но концептуализовать такого рода пересечения нельзя без предварительной попытки установить, какова специфика событий, конститутивных для обоих способов вести речь.

3

Философское событие, будь то выход пленников из пещеры к Солнцу истины у Платона, спиритуализация тел в Граде Божьем у Августина, исправление чувственного опыта от Бога данным мыслительным у Декарта, достижение тождества между субъектом и объектом у Шеллинга, обретение кнехтом самосознания в борьбе с господином у Гегеля, воскрешение отцов у Н. Ф. Федорова, разложение сложных высказываний

⁸ См. также: Игорь Смирнов. Мегаистория. К исторической типологии культуры. Москва, 2000. С. 487—489.

на простейшие слагаемые у Витгенштейна или бытие-к-смерти у Хайдеггера, приводит мир в финализованное, более не преобразуемое состояние. Сходные примеры легко продолжить почти *ad infinitum*. Спекулятивное мышление создает такую картину действительности, в которой совершение события упирается в дальнейшую бессобытийность, в учреждение абсолютной власти идеи (что вполне осознал Декарт) над порядком вещей (над *res extensa*), не терпящим никаких случайностей и отклонений от нормы. Философия прослеживает переход из области частногозначимого в область общезначимого и поэтому вменяет событию апокалиптический масштаб. Событие в этом дискурсе принципиально конечно (и даже более, чем конечно у Деррида, провозгласившего «апокалипсис апокалипсиса»).

Философское рассуждение попадает в ту точку, в которой бытие оказывается завершенным, охватываемым в целом, а мыслитель — попусторонним всему, что ни есть. Для Фихте («*Die Bestimmung des Menschen*», 1800) всякое действие трансцендирует бытие так, что наполняет его религиозным содержанием. Событие инобытия ставит философа в такое положение, в котором он вынужден признать свою безместность. Он вещает истину из пустоты (Паскалева ничтожность человека, «*l'asynapse*» Чаадаева, «редукции» Гуссерля, «*Abgrund*» Хайдеггера, присутствие-отсутствия Деррида), сопереживает осужденному на казнь (платоновская «Апология» Сократа) и «нищим духом» (Майстер Экхарт), сокрушается о тщете любого воления, предпочитая ему нирвану (Шопенгауэр), расписывается в бессилии постичь Бога (апофатика Дионисия Ареопагита и Николая Кузанского), выбирает себе маргинальную роль протестующего против любого бывшего и наличного социально-экономического порядка (Маркс, анархисты), с мазохистским старанием призывает побеждающий класс к самокритике (Лукач), указывает на «внезаходимость» автора (М. М. Бахтин), утверждает победу смерти над «символическим порядком» (Бодрийар). Еще один вариант безместности того, кто универсализует свои идеи, — это уступка себя некоей трансгуманной силе — Богу (у схоластов и в последующей религиозной философии), природе (у Руссо), сверхчеловеку (у Ницше) — или же силе, объединяющей и подчиняющей себе всех людей («нравственный императив» Канта, обуздывающий самость; «эмпатия» Шелера; отказ от настоящего с его потребностями ради будущего у Гелена). В своем бессилии или в чужом всемогуществе философ вынужден жертвовать индивидуально-субъектным. Тогда же, когда он отстаивает права суверенно-единичного (как Макс Штирнер) или отвергает обобщения (как Монтень или Юм), философия мутирует в самоопровержении, в инобытийности себе самой, порождая из себя антидискурс — нигилистического или скептического свойства.

Инобытийность философа заставляет его задаваться главным для разрабатываемого им дискурса вопросом: что есть бытие? Свое решение онтологическая проблема находит как в позитивном, так и в негативном

синтетическом суждении. В первом из этих случаев бытие выступает в виде всеединства (Плотин, Вл. Соловьев и др.), полноты «предустановленной гармонии» (Лейбниц), творящей природы (Спиноза) и креативного «жизненного порыва» (Бергсон), не допускающей никакой переделки данности (С. Л. Франк), хозяйственного подражания демиургическому акту (С. Н. Булгаков), лишь себя повторяющей тотальности (Мерло-Понти). Во втором случае (в философии Кузанца, Канта или позднего С. Л. Франка) в бытии взаимоотрицаются разные начала, оно предстает внутренне антиномичным так, что его противоположные толкования имеют равную релевантность (оно и конечно, и бесконечно и т. п.). Любое однозначное дефинирование сущего под таким углом зрения не более, чем метафора, гипостазирующая концептуализуемый предмет (как считал Деррида). В максимуме своего диалектического метода (т. е. в контрапозитивности во что бы то ни стало) умозрение устремляется к сверхсинтезу (к сочленению негативного и позитивного синтезов) и обнаруживает тогда в бытии небытие, ничто (Гегель, Хайдеггер, Кожев в итоговом сочинении «*Le concept, le temps et le discours. Introduction au système du savoir*», 1956).

Направленное на социокультурное развитие, философское сознание ведаёт до конца исторический событийный путь, состоящий то ли в прогрессе к гносеологическому и технологическому совершенству (Кондорсе), то ли в обожении человека (случающемся в Царстве Духа Иоахима Флорского, в пункте ω Тейяра де Шардена и т. п.). Но и без обращения к истории философия в высшей степени исторична (что подчеркивал Хайдеггер в брошюре «*Was ist das — die Philosophie?*», 1955/56). Финализуя и генерализируя событие, философский текст ставит исторического человека перед выбором, следовать ли предлагаемой ему модели действия и воплощать ее на практике (допустим, коммунистического строительства) или же выдвигать альтернативную программу (соответственно, плюралистического общества, зиждящегося на постмодернистском и посттоталитарном представлении о внутренней разнородности субъекта). Философия, таким образом, диктует истории свою волю и служит катализатором больших социокультурных изменений. Великие революции готовились философами (включая сюда и религиозных). Там, где место философии занимает восточная «мудрость» (конфуцианское учение о спасении в социально релевантном поведении, буддистское отречение от иллюзорности бытия), историчность (иудео-антично-христианское явление) сокращена и имитативна.

4

Литературное событие, вразрез с философским, начинательно. Оно замыкает инобытие, впускает нас в него, а не подытоживает бытие. Теперь понятно, почему именно философия и литература маркируют грани-

цы дискурсивности как таковой: они являют собой в поле речепроизводства два его крайних состояния постольку, поскольку показывают максимум и минимум событийности. Происходящее в художественном тексте частнозначимо, событие составляет здесь исключение из правил, оно не запредельно бытию в его всеобщности, а намечает в нем некую противоречащую ему (контрапозитивную) область, где оно теряет свою правомочность. У бытия есть альтернатива, оно падает в цене, однако оно продолжается и дает в своей длительности устойчивый фон для разыгрываемого действия. Вот почему словесное искусство упорно выводит на сцену представителей обыденности, оттеняющих необычность того, что случается с главными героями текста (таковы старшие братья удачливого дурака в волшебной сказке, резонер и полицейские чиновники в детективных повествованиях о гениях сыска, самые разные лжетолкователи сюжетообразующих инцидентов, вроде участников суда над мнимым преступником в «Братьях Карамазовых»). Бытие компрометируется литературой в качестве всего лишь быта. Вместе с тем оно, оставаясь общезначимым, может и брать верх над пробивающимся в нем инобытийным началом, которое тогда (например, у Льва Толстого) воплощается в индивидуалистическом волеизъявлении, игнорирующем природу вещей. В этом своем изводе словесное искусство придает бытийному голосу (пусть им будет хор в античной трагедии) непогрешимую авторитетность. Литература пластична в оценивании событий, но неизменно наделяет их одним и тем же смыслом — инхоативным.

Как исток инобытия событие оказывается его (всегда более или менее неожиданным) появлением-из-отсутствия. В беллетризованном событии «есть» перемешивается с «нет». Иначе говоря, оно недообосновано — оно имеет причину (старая шинель Башмачкина изнасилась), но этой мотивировки недостаточно, чтобы запустить в ход действие (на новое облачение гоголевскому персонажу не хватает денег). Событие наступает в качестве возможного, а не обязательного (Башмачкин внезапно получает вознаграждение на службе). Недообоснованность события ослабляет аргументативность художественной речи, в сравнении со всеми прочими дискурсами. Разумеется, чем менее аргументировано высказывание, тем более оно открыто для передачи сверхъестественного содержания. Но ведь не одна литература склонна изображать то, что не доступно чувственному опыту. Мы находим видения ада не только у Данте, но и у мистика Сведенборга, и у философа Е. Н. Трубецкого («Смысл жизни», 1918). Даже наука не избегает представления о подобии ада (для материи) — о космических «черных дырах». Для проникновения в специфику литературного дискурса важнее указать не на его предрасположенность быть мыслительным экспериментом, дерзновением воображения, а на то обстоятельство, что его тексты — события речи, будучи дефицитарными доводами, покоясь на *petitio principii*, вынуждены повторять самих себя, разворачиваться через параллелизмы, исследованные уже А. Н. Веселовским. Неполнота в обусловлении события (словесного

или акционального) освобождает его на каком-то из шагов от причинной зависимости от контекста и делает автотеличным, имеющим, по формулировке Канта, цель в самом себе и потому серийным, не сменяемым другим событием. Начало ради начала не знает ничего, кроме (орнаментального) возобновления. Интрапараллелизмы в недообоснованном художественном тексте овнешниваются, далее, в интерпараллелизмах, связывающих его с предшествующими сочинениями, на которые он опирается в большей степени, нежели на социофизические референты, обладающие бесспорной доказательной мощью. Знаменательно, что философия прибегает к помощи литературы, когда стремится опровергнуть чужую систему доводов (как об этом свидетельствуют, например, «Кандид», в котором Вольтер полемизировал с «Теодицеей» Лейбница, или «Краткая повесть об антихристе», в которой Вл. Соловьев оспаривал учение Льва Толстого). Подточенные философские утверждения согласуются с литературностью.

В своей борьбе с метафизикой, прогрессизмом, картезианским *cogito* и прочими догмами европейского умознания Хайдеггер (вполне закономерно в свете только что сказанного) исподволь подчинил философское мышление эстетическому (непроста ссылаясь то и дело на истину поэзии и живописи). Философия для Хайдеггера есть «вечное возвращение» к началу, которое, однако, не сингулярно, как в литературе, а безлично и универсально: «*Der Anfang ist das Seyn selbst als Ereignis*» [подчеркнуто в оригинале].⁹ Эстетизируя философию, Хайдеггер сальтообразно онтологизировал событийность, присущую художественным текстам, укоренил ее, недообоснованную, в высшей степени незыблемой почве бытия.¹⁰ В ответ на «Что такое философия?» Хайдеггера Жиль Делёз и Феликс Гваттари отняли у философии утверждавшийся их предшественником эссенциализм. Событием в философском дискурсе выступает, по их мнению, понятие, не столько раскрывающее сущность вещей, сколько втягиваемое в комбинирование с другими концептами. Искусство же (в том числе литература) оперирует аффектами, выстраивает композиции

9 *Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd. 65. Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936—1938)* / Hg. F.-W. von Herrmann. Frankfurt am Main, 1989. S. 58; ср. еще: *Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd. 70. Über den Anfang (1941)* / Hg. P.-L. Coriando. Frankfurt am Main, 2005.

10 Нужно заметить в этой связи, что и все искусство современного Хайдеггеру авангарда пыталось онтологизировать себя, усматривая свою цель в совершенном преобразовании социокультуры, в инициировании ее нового бытия. Частнозначимая художественная инобытийность расширялась тем самым до общезначимой, получала философский размах, но все же не исчезала из эстетического творчества бесследно, составляла подоплеку его претензии на всевластие, давала в результате идею искусства как такового — на себе замкнутого, самоценного, автономного (как исключительное событие) и одновременно жизнестроительного, полномасштабно трансцендирующего бытие. К онтологизму авангардистской эстетики ср. прежде всего: *Arthur C. Danto. The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, 1986.

из событий чувственного восприятия (из сенсаций).¹¹ В модели Делёза и Гваттари философия обладает только внутренним содержанием, а художественное творчество только внешним. Неясно, как оба явления, у которых отсутствует *tertium comparationis*, могут семантически взаимодействовать. Событие опустошается в постмодернизме так, что предстает иррелевантным для практики, когда оно обсуждается применительно к философии (занятой понятийной игрой), и не конструируемым из логосферы, не имманентным ей, когда дело касается литературы (всего лишь эмоционально реагирующей на наружный мир).

Выламывающееся из бытийных норм, кладущее начало инобытию беллетризованное событие предрасположено в своей исключительности к тому, чтобы становиться тайной (эксклюзивным знанием).¹² Мистериальностью отличается не только то, что изображается в литературном произведении, но и оно само в качестве непрямого, зашифрованного высказывания, разгадываемого или посредством рассмотрения им намеченных эквивалентностей, или интертекстуальным путем. Герой художественного текста — лицо, которое либо обретает, либо теряет персональную идентичность. Событие, выделяющее инобытийный участок в бытии, характеризует того, с кем оно случается, как равного себе и отпадающего от остальных, но эта самотождественность персонажа часто бывает и разрушаемой, если бытийный порядок преподносится писателем не преодолимым в индивидуальном волевом акте. (Компромисс между этими возможностями — плутовской роман, рассказывающий о многократной смене идентичности). Будучи другим, чем бытие, литературный герой идеен. Он воплощает собой свободу Духа, олицетворяет некую установку сознания (относительно бытия). По тому же принципу прозопопеи произведение словесного искусства инкорпорирует состояние авторского сознания. Автор не пропавшее без вести существо, он событияен в своем тексте. Как и герой, автор нуждается в дешифровке, даже если он говорит как будто от себя, а не прячется под маской рассказчика, потому что и идея, несомая персонажем, и замысел писателя суть загадки, соответствующие исключительному статусу олитературенной инобытийности. Можно сказать, что самой большой тайной художественного текста является его создатель.

Раз событие, передаваемое в словесном творчестве, репетитивно, то спрашивается: как оно может быть завершенным? Победа над противником в волшебной сказке еще не означает триумфа героя (его заслуги могут быть присвоены узурпатором, что вызывает новый ход действия), кража у бедного чиновника только что пошитой шинели и его смерть вовсе не заканчивают гоголевский рассказ, продолжающийся в виде повествования о мести из-за гроба. Из события, наследуемого в новом со-

11 Gilles Deleuze, Félix Guattari. Qu'est-ce que la philosophie? Paris, 1991.

12 См. подробно: Игорь П. Смирнов. Роман тайн «Доктор Живаго». Москва, 1996. 14 сл. (здесь же приведена литература вопроса).

бытии (и тем подобного самой жизни, воссоздающей себя от организма к организму), объясняются такие явления литературного дискурса, как, скажем, новеллистическая циклизация, кумулятивное сюжетосложение, открытые концовки и эпилоги в большом повествовании, сиквелы с одним и тем же действующим лицом (детективные романы) и т. п. Один из важнейших моментов словесно-артистического мастерства заключен в писательском умении подвести черту под событийной серийностью. Своего истощения событийность в литературном тексте достигает двояким способом. Она не может претерпеть изменений в объеме, поскольку им, частноопределенным, задается свойство, конституирующее литературный дискурс. Не модифицируемая экстенционально, она, однако, поддается интенциональным преобразованиям, которые либо максимализуют содержание ее значения, либо минимализуют таковое до нуля. Становясь в финале волшебной сказки царским зятем, ее герой поднимается на высшую ступень общественной иерархии, на которой его исключительность делается властью присущего ему (чудесно-магического) содержания над социальной действительностью во всем ее охвате, наличном в повествовании. И напротив того: стащив шинель с «одного значительного лица», живой мертвец, Башмачкин, исчерпывает свое содержание (мстителя за социальную несправедливость) и исчезает из мира гоголевской новеллы. В разного рода литературных фрагментах аннулирование интенционала обрывает событие самого текста. Этот обрыв может распространяться даже на всё литературы (у Стерна или В. Г. Сорокина).

В своем событийном своеобразии литература интересуется генезисом и подражает в этом отношении архаическому мифу, но так, что сужает его до частного случая, до персонализированного варианта, до *судьбы* индивида,¹³ подставляя фатальность приватной самотождественности на место представлений о происхождении всего на свете. Философия наследует мифу в своем объяснительном универсализме, в качестве ультимативной и общепринятой истины. Литература мифоподобна иначе — фиксируясь на том, что первично (на тайне рождения или преступления, на моментах обретения характера или социального положения и т. д.). Фрэнк Кермоуд пенял литературе за то, что она, будучи фикциональным сообщением, упраздняет действительность и стремится навязать ей абсолютно конечный, апокалиптический смысл.¹⁴ Это обвинение несправедливо. Литература апокалиптична только в той степени, в какой она пускается в соревнование с философией, стараясь захватить чужое дискурсивное место. В попытке превзойти философию литература превращается в эстетизированную религию — становится *верой* в то, что событие инобытия

13 К понятию судьбы применительно к литературе ср. прежде всего: В. Н. Топоров. Эней — человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Москва, 1993.

14 Frank Kermode. The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction. New York, 1967.

имеет не только характер отдельного происшествия, но и обладает универсальным значением.

Сводная таблица использованных понятий

I.	versus	
Событие в бытии (= быт)		Событие инобытия
переход улицы: $X \rightarrow Y$		автомобиль сбивает пешехода: $\text{non-}X \leftarrow \text{non-}Y$
II.	versus	
Событие инобытия		Биофизическая катастрофа
контрапозитивная небывалость		актуализация негативной возможности — одной из альтернативных: $X \rightarrow (Y \text{ vs. } \text{non-}Y)$
III.	versus	
Эпохальное событие		События-импликаты
если $\text{non-}X \leftarrow \text{non-}Y$, то $\forall \text{ non-}x, \text{ non-}y$ ($\text{non}^2\text{-}X \rightarrow \text{non}^2\text{-}Y$)		если $\text{non-}X \leftarrow \text{non-}Y$, то $\forall \text{ non-}x, \text{ non-}y$ ($x_1, x_2 \dots x_i \rightarrow y_1, y_2 \dots y_i$)
IV.	versus	
Общезначимое событие инобытия		Частнозначимое событие инобытия
философия:		литература:
если $X \rightarrow Y$, то $\forall x, y$ ($\text{non-}X \leftarrow \text{non-}Y$)		если $X \rightarrow Y$, то $\exists x, y$ ($\text{non-}X \leftarrow \text{non-}Y$)

Анатолий Корчинский

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события

Философская дискурсивность не сводится к единому типу высказываний. Отсюда, в частности, многообразие жанров философской литературы — от философских диалогов, чья структура миметически воспроизводит опыт коллективной рефлексии, до противоположных им по композиционному устройству строго монологичных трактатов. Важнейшую роль в философской культуре играют философские притчи, сказки, параболы. Именно они запечатлевают отвлеченное знание в образной, повествовательной форме. В них философское знание предстает в форме знания нарративного. Однако эти жанры, как правило, преобладают на тех стадиях культурного развития, когда еще не сложилась традиция систематического философствования, и на тех уровнях системы знания, где не являются обязательными утонченные аргументативные процедуры и другие требования к социальной легитимации знания. В рамках развитой интеллектуальной культуры повествовательные жанры оказываются оттеснены на периферию, а философская дискурсия предстает в виде ненарративных форм высказывания.

И действительно, в философии, осознавшей себя как особый вид знания, обособившейся дискурсивно, социально и институционально от мифологии и морально-религиозного мышления, мы находим достаточно мало басен, притч и парабол. В основном имеют место истолковательные, экзегетические и герменевтические усилия, направленные на интерпретацию уже существующих мифов, легенд или притч. Достаточно упомянуть аллегорические истолкования «Теогонии» Гесиода, «Одиссеи» и «Илиады» Гомера у пифагорейцев, философов платоновской школы, стоиков или же христианскую экзегетику Священного Писания в патристике.¹ Новые — пусть даже и отвлеченно-иносказательные (ал-

¹ Подробно о традиции аллегорического истолкования в Древней Греции см.: *Протопопова И. А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М., 2001. Гл. «Античная аллегорическая экзегеза». С. 276—299. См. также: *Светлов Р. М.* Гнозис и экзегетика. СПб., 1998.

легорические или символические) — сюжеты философия создает весьма редко. То немногое, на что способна философия по части нарративов, почти исчерпывается такими известными «сюжетами», как платоновский миф о пещере, философские повествования Вольтера и Дидро,² гегелевская «интрига» диалектических взаимоотношений Господина и Раба, истории философских alter ego Кьеркегора — Иоганнеса Климатуса и Константина Констанция, ницшеанский миф о вечном возвращении и похождения Заратустры.

Нарративное знание — это знание синкретическое. Появление философии связано с членением дискурсивного поля синкретического мышления: наряду с философией (в той же Древней Греции) формируются наука и поэзия, которые находятся в не менее сложных отношениях с религиозно-мифологическим знанием, чем философия, но всегда достаточно четко противопоставляются ему. Отчуждаясь от «народного» мышления, философия вовсе не обязательно отрицает или релятивизирует ту истину, которую оно несет. Скорее надо говорить о смене дискурсивной стратегии понимания мира: философия делает предметом не столько само бытие и события, которые в нем происходят (это как раз прерогатива синкретического нарративного знания), сколько процедуры мышления, понимания, аргументации. Поэтому философская истина это не истина ситуации или события, но скорее ситуация или событие истины.

Игорь П. Смирнов³ различает «мудрость» и философию как две несводимых друг к другу формы знания. «Мудрость» в этом (неаристотелевском) смысле характеризуется синкретизмом религиозно-нравственно-философской картины мира. Это не означает, что философия не может быть религиозной и нравственной, или что она, как иногда утверждается, должна заниматься лишь ниспровержением мифов и разоблачением заблуждений. Эти функции философии — производны от ее сосредоточенности на тех интеллектуальных обстоятельствах, которые делают возможной «мудрость» и которые сама «мудрость» не эксплицирует. Философ — не мудрец, он — «друг мудрости», тот, кто понимает, истолковывает, обосновывает «мудрость». Философия располагается на метауровне по отношению к «мудрости». На современном этапе «мудрость» типична для интеллектуальных культур Востока. И в этом смысле неудивительно, что именно здесь мы обнаруживаем чрезвычайно тонкое, отточенное искусство аллегорического повествования, актуальное по сей день (таковы, скажем, даосские, индуистские, суфийские притчи, дзен-буддийские коаны, также зачастую имеющие структуру нарратива, хотя суть интриги в них обычно сводится к диалогу ученика и учителя; сюда же можно отнести и притчи Нового Завета).

2 Впрочем, они скорее являются фактом художественной словесности, чем собственно философии, по крайней мере, в жанровом и стилистическом отношении.

3 См. его статью в настоящем сборнике.

Философия как таковая в целом тяготеет к отказу от нарратива, в ней господствуют высказывания с ментальной референцией — ментативы.⁴ Согласно концепции В. И. Тюпы, и нарратив и ментатив — двоякособытийные высказывания.⁵ При этом они различаются не только на уровне коммуникативного события, но и на уровне того события, которое они репрезентируют. Если референтное событие нарратива происходит в пространстве и времени, то событие ментатива — это событие ментальное (или — точнее — интеллектуальное), событие самой мысли, приход или рождение мысли, событийность которого подчеркивал М. К. Мамардашвили, исследуя специфику философского мышления: «...Первым актом мысли является не мысль о чем-то, а как бы конституирование самой себя, или рождение».⁶ Современные исследователи более или менее единогласно считают, что референт ментатива — это не просто сформулированные в высказывании понятие, принцип или закономерность, отражающие некоторое положение дел в мире. Это — мысль как акт постижения смысла тех или иных явлений, установление несуществовавшей ранее связи между вещами (понятиями), появление нового ментального артефакта. Это — открытие, откровение, изменение самих координат интеллектуального восприятия мира. Ментальное событие это всегда эпистемологический поворот,⁷ даже если речь не идет о смене мыслительных парадигм или научной революции, но об осмыслении как шаге, после которого понимание того или иного явления оказывается на новом уровне.⁸

Если это верно, то означаемое ментативного высказывания следует понимать не просто как «процессуальную законосообразность бытия».⁹ Дискурс такого уровня обобщения не ограничивается простым описанием процесса/состояния или констатацией предсказуемых и законо-

4 Максимова Н. В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005.

5 Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. Вып. 10, 2006. С. 36—45; Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика // Гуманитарная наука сегодня. Материалы конференции / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 29—43.

6 Мамардашвили М. Эстетика мышления. М., 2001. С. 47.

7 Ср. хайдеггеровскую концепцию события как интеллектуального «поворота» (Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 253—258), «в ходе которого субъект вдруг — в мгновение ока (Einblick, «взгляд», «молниеносный взгляд», «просмотр») — изменяет свою точку зрения» (Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008. С. 207).

8 Поскольку когнитивную основу ментатива составляет не знание в строгом смысле, а понимание, которое, будучи достигнутым, исключает возможность возвращения к прежнему уровню представлений о мире (см.: Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 32), можно заключить, что ментальное событие удовлетворяет критерию необратимости, предъявляемому к событийности В. Шмидом (Шмид В. Нарратология. М., 2005). Остальные критерии (релевантность, неожиданность, консеквентность, неповторяемость), думается, с известными оговорками также можно ему приписать.

9 Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

мерно повторяющихся случаев. Ментальное событие это не просто кумулятивное прибавление знания к уже имеющемуся знанию. В этом случае ментатив оказался бы бессобытийным и на уровне референта не отличался бы от описания или итератива. И. Кузнецов и Н. Максимова, определяя специфику ментатива в отличие от других типов дискурса, говорят о ментальной референции как о «референции к мышлению как таковому и его речевой форме».¹⁰

Если перед нами простейшее утверждение вроде «Земля вращается вокруг собственной оси», то мы, без особых сомнений связывая это высказывание с мыслительным усилием абстрагирования, должны еще выяснить, при каких условиях оно будет бессобытийной констатацией закономерного явления (итеративом), а при каких — умственным событием (ментативом). Думается, здесь дело не только в характеристиках коммуникативного контекста, в котором производится и воспринимается это высказывание, и не только в интенциональном отношении говорящего/слушающего к тому, о чем в нем сообщается. Скорее всего, различие заключено в свойствах самого референта. В случае если постулируемая закономерность отсылает исключительно к наблюдаемому «положению дел» и не меняет картины мира, предшествующей экспликации данного вывода, то есть не соотносится с другими мыслями на этот счет, с другими версиями миропорядка, то мы имеем дело с бессобытийным высказыванием итеративного типа. Если же высказывание запечатлевает *как минимум два состояния мысли о мире* — картину мира до появления в интеллектуальном кругозоре субъекта (говорящего или слушающего) данного утверждения, и картину мира, скорректированную или трансформированную таким появлением,¹¹ — то речь идет о ментальном событии.

Из этого следует, во-первых, что ментатив не столько отсылает к наблюдаемым фактам мира, сколько оперирует мыслями о мире, версиями, моделями, концептами. Он представляет собой тематизацию самой мысли и интеллектуальных координат, определяющих меняющуюся модель мира. Это не мысль о вещи, но мысль о мысли. Во-вторых, ментатив отличается содержательной гетерогенностью и диалогичностью,¹² в нем осуществляется релевантный и необратимый переход от одной мо-

10 Кузнецов И. В., Максимова Н. В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив — ментатив» // Критика и семиотика. Выпуск 11. 2007. С. 56.

11 Не случайно элементарным структурно-композиционным требованием к любому научному или философскому исследованию является изложение имеющихся точек зрения на рассматриваемую проблему (модель мира-1), сути и новизны сделанного открытия (интеллектуального события) и научных «последствий» этого открытия (модель мира-2).

12 Не случайно само понятие ментатива возникает у Натальи Максимовой в контексте изучения соотношения «своего» и «чужого» в речи, см.: Максимова Н. В. Указ. соч.

дели к другой — переход на новый уровень понимания мира.¹³ Эта метамировоззренческая рефлексивность и внутренняя гетерогенность ментатива отличает его от других высказываний с ментальной референцией — декларативов, содержание которых составляет «автокоммуникативный процесс обобщения и оценки». ¹⁴ Декларатив — первичная ментальная реакция на происходящее, монологичная по своей сути. Он действует внутри уже сложившейся картины мира и не подразумевает ее становления или изменения. То есть именно на уровне референции декларатив (а равно и дискурсы дескриптивного и итеративного типа) лишен событийности.

Но вопрос заключается в том, где, в каком пространстве и в каком времени имеет место ментальное событие? Хронотопическое событие нарратива дано нам в актуальном развертывании рассказа, хотя, по мысли А. Данто,¹⁵ всегда уже произошло в прошлом. Думается, такая реактуализация события в тексте и различные приемы повествовательной манипуляции читательским вниманием, например, «затягивание» наступления события (ретардация, саспенс и т. п.) становятся возможными именно благодаря онтологической разнице между «рассказываемым событием» и «событием рассказывания». «Хронотоп» мысли, напротив, онтологически не отличается от дискурса, эту мысль репрезентирующего, даже если мы будем утверждать, что сами по себе процессы мышления протекают «в молчании» или в зоне автокоммуникативной «внутренней речи». Событие мысли неотделимо от сознаний автора и адресата, оно не происходит «объективно» вне коммуникативного события. Поэтому текст не может «отчужденно» схватить мыслительную событийность, передавая лишь результат парадигматического сдвига — тезисы и аргументы. Событие мысли всегда остается как бы «за кадром» текста. Философ или ученый, как правило, не рассказывает, как его посетила та или иная идея. Подобный рассказ был бы уже не ментативом, а нарративом. А значит, интеллектуальное событие имеет место за пределами темпоральности теоретического текста, тяготеющего в це-

13 В этом контексте возникает вопрос о том, важна ли для ментального события собственно историческая новизна представленной в нем мысли. Ведь сложно не согласиться с тем, что открытие Галилея в различной степени событийно в зависимости от того, обсуждается ли оно во времена зарождения науки Нового времени или же воспроизводится на уроке астрономии сегодняшним школьником. Можно, однако, предположить, что в контексте педагогической коммуникации сознание ученика онтогенетически проходит ряд событийных трансформаций, составлявших некогда вехи интеллектуального филогенеза культуры. И это лишь подтверждает тот факт, что референтная событийность ментатива связана не столько с историческим контекстом его возникновения, сколько с коммуникативным событием его актуализации, структурно заложенным в самом высказывании.

14 Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 35—36.

15 Данто А. Аналитическая философия истории. М., 2002.

лом к вневременности. Но где и когда именно случается такое событие — на это существуют две противоположные точки зрения.

Согласно И. П. Смирнову, ментальное событие (озарение, эпифания, эврика) уже произошло в сознании автора к тому моменту, как он принялся аргументировано излагать его результаты. Интеллектуальное событие — это новое, которое, однако, не является чем-то единичным и случайным, оно универсально. «Новое оказывается повторяемым, тождественным себе в разных своих вариантах, парадигматичным. В научном дискурсе репродуктивность нового принимает вид физического или иного естественного закона, а в юридическом — правопорядка, вводимого с тем, чтобы исключить девиантное поведение, социальные эксцессы... В философском выступает в качестве универсально значимой, повсеместно приложимой истины...».¹⁶ Событие, таким образом, носит тотальный характер, и в результате постсобытийная истина, скажем, философского текста предстает как ультимативное, окончательное, абсолютное суждение о мире, о смысле бытия и т. д. В этом отношении событие мысли в философском тексте каждый раз будто «апокалиптически» завершает историю мира.

С точки зрения В. И. Тюпы, ментальное событие не финалистично, а, наоборот, проективно: «Ментатив — это не рассказ о том, как говорящий пережил когда-то ментальное событие „откровения“, а проектирование потенциального ментального события в сознании адресата; оно переносится в будущее и не обладает актуальностью в рамках текста».¹⁷

Но к какой бы коммуникативной инстанции мы его ни относили, главное здесь то, что речь идет о событии, лишенном актуальности в текстовом развертывании. Создается впечатление, что «свернутый» в тексте «экстракт» мыслительного события остается в целом индифферентным к своему дискурсивному воплощению, а значит, в идеале может быть сведен к формуле, схематизирован, отнесен к безвременному «настоящему времени».¹⁸ Следовательно, в отличие от нарративной событийности, для которой последовательность эпизодов и темпы повествования имеют принципиальное значение, событийность ментатива носит сугубо потенциальный характер и не предполагает заведомой дискурсивной «срежиссированности» событийного развертывания. Иначе

16 Смирнов И. П. Логоматерия, или О соотношении дискурса и гламура // Человек.RU. Гуманитарный альманах. 2009. Режим доступа: <http://antropolog.ru/doc/persons/smirnovigor/smirnovigor9>, — свободный.

17 Тюпа В. И. О границах нарратологии // Кафедра истории русской литературы филологического факультета СПбГУ. Международная конференция, посвященная 70-летию профессора В. М. Марковича. Режим доступа: <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=11>, — свободный.

18 Речь, разумеется, не идет о каком-то пренебрежении к языковому выражению мысли. Наоборот, чтобы быть точной и доступной для формульного «сжатия» или развертывания, мысль должна иметь по возможности ясное дискурсивное выражение.

говоря, в ментативном высказывании имеется «фабула», но отсутствует «сюжет».

Такая тенденция есть, ее нельзя игнорировать, однако это — только одна сторона дела. Проблема в том, что этот вывод относится к типу высказываний с ментальной референцией, в большей степени характерной для научного, нежели для философского дискурса.¹⁹ Научная теория может не менее, а то и — более кардинально изменять координаты мышления и мировосприятия, чем философская концепция. Разница между ними состоит не в степени радикальности ментального события, а в том, насколько характер событийности определяется способом текстуального воплощения мысли. Научно-теоретическое знание — это в конечном итоге *формульное знание*, акцентирующее внимание не столько на событии мыслительной метаморфозы, сколько на фиксации его последствий. Можно возразить, что и научную теорию, и философские построения того или иного мыслителя можно резюмировать, свести к схеме, к формуле (будет ли это « $E = mc^2$ », или диалектическая триада «тезис-антитезис-синтез» — не так уж важно). Но, во-первых, применительно к философии такое сведение к формуле будет фактом уже не собственно философского дискурса, а дискурса одной из так называемых «философских наук» — истории философии, а значит, все же дискурса научного.²⁰ Во-вторых, предполагаю, что резюмирование как специфическая интеллектуальная операция, применяемая в различных типах дискурса, наиболее адекватна и вполне легитимна только для научного ментатива. Важно отметить, что формульность и схематизм не снижает возможной (проективной, а потому вытесненной за пределы актуального текстового развертывания) событийности научно-теоретического высказывания, которая может актуализироваться в коммуникативной ситуации (при прочтении текста субъектом, чье мировоззрение претерпевает ментальный переворот).

Событийность философского высказывания не просто проективна и потенциальна и не просто характеризуется определенной заданностью.

Во-первых, ментальное событие в философии (в отличие от науки) не сводится только к передаваемому текстом сообщению. Сократова майевтика тому подтверждение: ментальный поворот в сознании адресата происходит не вследствие получения им новых сведений о мире, но рождается в процессе мышления как новое видение того, что человек уже знал. «...Всякий действительно исполненный акт мысли можно рассматривать как событие. Событие, отличное от своего же собственного

19 Его вряд ли можно применить к прозаическому художественному ментативу или к медитативной дискурсивности лирики.

20 Впрочем, история философии также не является единым дискурсом: она может выступать то как философия (философская интерпретация концепций прошлого), то как история (научное исследование эволюции философской мысли).

содержания. Помимо того, что мысль утверждает какое-то содержание, сам факт утверждения и видения этого содержания есть событие». ²¹

Во-вторых, как следствие, в философии важно не столько знание (в широком смысле), сколько со-знание, сознание, рефлексия о мысли как таковой. «Мы философствуем в той мере, в какой пытаемся выявить условия, при которых мысль может состояться как состояние живого сознания». ²² То есть здесь событие не есть лишь поворотная точка, задающая новые координаты мышления (это — требование к научному знанию, носящему в целом прогрессивно-поступательный характер). Философский ментатив миметически воспроизводит не просто развертывание тезисов и аргументов, но — *опыт* проживания *самой длительности размышления*. Наука в целом — это по-знание, добывание нового знания, философия же — опыт со-знания в чистом виде. В. И. Тюпа верно отмечает, что научно-теоретический дискурс также нацелен не столько на знание, сколько на понимание, которое «хотя и опирается на знание объективных сторон действительности, само подлежит не столько опытной проверке», сколько «сверхопытной верификации смысла». ²³ В этом состоит определенная близость теории к спекулятивной философии. Однако же верификация, ²⁴ то есть соотнесение с неким «положением дел», познание реальности, остается первейшей обязанностью и критерием науки. ²⁵ Напротив, квинтэссенция философии — сам опыт мысли, не столько результат, сколько акт. По Ж.-Л. Нанси, именно сосредоточенность на событийности мысли, концептуализированная еще Аристотелем в «Метафизике» способность удивляться событию как таковому определяет специфику философии как «науки, которая в качестве единственной цели имеет себя саму». ²⁶ Философское удивление не есть неведение или непонимание, которое необходимо заполнить (такова структура по-знания), «оно скорее расценивается как предрасположенность к *sophia* ради нее самой». ²⁷ В этом заключается сугубо фило-

21 Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 103.

22 Там же. С. 17.

23 Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

24 XX век добавляет к этому условию научности теории «фальсифицируемость» и необходимость общественной легитимации. Современная, постпозитивистская научная теория (в особенности в гуманитарных науках), конечно, иначе, нежели это было в XIX веке, понимает «истинность» знания, отличая ее от «валидности» или «релевантности», и поэтому ищет путей сближения с философским и эстетическим дискурсами, однако, телеология научного знания не дает ему утратить свою специфику в поле других дискурсов.

25 Думается, именно с этим связан «отраслевой» характер научных теорий и, наоборот, универсализм философии как «непредметной, неспециализированной мысли» (С. Н. Зенкин).

26 Нанси Ж.-Л. Неожданность события // Ж.-Л. Нанси. Бытие единичное множественное. Минск, 2004. С. 246.

27 Там же.

софская практика интеллектуального *созерцания* — эстетического²⁸ отношения к мысли как самоценному событию.

Наконец, в-третьих, философии с ее исключительным вниманием к самим процедурам мышления, к языку и композиции мысли, свойственна своего рода *сукцессивность* дискурсного развертывания: философская мысль не сводится к симультанности²⁹ формулы, не резюмируется, она длится на всем протяжении текста. Возможно, это свойство философской дискурсивности обусловлено ее диалогическим происхождением, а также первоначально устным способом бытования. Ведь диалог со свойственной ему непредсказуемостью хода мысли собеседников, с диктуемой им необходимостью учитывать одновременно различные мыслительные стратегии является наиболее органичной гетерогенной средой для производства ментальных событий. Диалогический формат размышления может препятствовать последовательному развертыванию мысли, однако им задается сила контекста, в котором понятия могут терять свое устойчивое значение, их смысл может смещаться, логика изложения причудливо петлять, но создается своего рода *целое* — «среда» или «пространство» мышления, которое недостаточно знать или даже понимать, в нем необходимо *быть*. Этот *опыт* философской дискурсии предполагает специфическое отношение к мысли как к тому, что сбывается само по себе, своевольно, а значит, я (говорящий, слушающий — позиция в любом случае активная) не могу просто сформулировать или понять ее, я должен дать ей самой родиться.³⁰ В этом, между прочим, глубинный смысл все той же майевтики как «родовспоможения» мысли.

Однако любопытно, что сукцессивная мощь контекста как свойство философского дискурса отмечается мыслителями на различных этапах истории мысли, даже когда устные и собственно диалоговые ее формы вытесняются письменными и монологическими. Например, Гегель в предисловии к «Феноменологии духа» пишет об особой «пластичности» спекулятивного мышления, которое отличается от обычного развертывания аргументации, оно представляет собой «диалектическое движение» понятия и сообщает единство и целостность всему размышлению. Предложение в философской спекуляции не просто подразумевает переход от субъекта к предикату, но объединяет их так, что субъект выступает в предикате и предикат в субъекте. Такие «единство и тесноту» философской речи Гегель связывает со своеобразной «задержкой» раз-

28 В смысле «эстетики мышления» Мамардашвили.

29 Термины «сукцессивность» и «симультанность», предложенные Ю. Н. Тыняновым (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Ю. Н. Тынянов Литературный факт. М., 1993) для различения стратегий прозы и стиха, я здесь использую, конечно, метафорически, однако сама по себе эта терминологическая оппозиция при известных уточнениях заслуживает быть экстраполированной на противопоставление научного и философского текстов.

30 См.: Мамардашвили М. Эстетика мышления. М., 2001. С. 64—65.

вертывания мысли: «Мышление, вместо того чтобы идти дальше, переходя от субъекта к предикату, чувствует себя... скорее задержанным и отброшенным назад к мысли о субъекте, потому что оно не видит его; или: так как сам предикат высказан в качестве субъекта, в качестве бытия, в качестве сущности, исчерпывающей природу субъекта, то мышление находит субъект непосредственно также в предикате».³¹ Мышление (и речь), таким образом, саморефлексивно обращается на самое себя, динамизируя отношения между словами во фразе и предложениями в тексте и препятствуя логическому «проскакиванию» превратностей изложения ради конструирования симультанного «экстракта» смысла — формулы. В свете нашего предположения о сукцессивности, являющейся, по Тынянову, одним из важнейших критериев отличия стихотворной речи от прозаической, любопытно, что Гегель, характеризуя «пластичность» философской спекуляции, также пользуется стиховедческой аналогией: то, как логическое развертывание текста «разрушается его философским содержанием», с его точки зрения, напоминает, как ритмические акценты могут нарушать устойчивый стихотворный метр, создавая своеобразный ритм стиха.

Современная, постклассическая философия (например, в версии Жака Деррида), подвергая критике устные истоки классической философской культуры («фоноцентризм») и выдвигая апологию письма, видит в нем медиум, способный удержать именно нередуцируемость, множественность и предельную контекстуальность опыта мысли.

Можно привести еще множество примеров того, как философия высказывается о собственной дискурсивной природе. Большинство из них говорят о том, что стремление на уровне самого текстового развертывания *актуализировать* ментальное событие, побудить адресата к погружению в опыт мышления является универсальным свойством философского дискурса.

Что касается возможности формульной фиксации основных положений, как правило, больших и сложноустроенных философских текстов, часто практикуемой в философии, то нужно подчеркнуть, что такая схематизация резко снижает событийность философского ментатива. Точно такое же ослабление событийности мы наблюдаем при извлечении фабульной основы (схемы) художественного нарратива, высокая событийность которого достигается именно благодаря сюжетно-эпизодовому развертыванию.³² То есть как ментатив, так и нарратив, «распростра-

31 Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Г. В. Ф. Гегель Сочинения. Т. IV. М., 1959. С. 32.

32 Здесь интересно прибегнуть к элементарному факту читательской/зрительской психологии: многие из нас противятся тому, чтобы нам рассказывали фабулу романа или фильма, который мы собираемся прочесть или посмотреть, боясь, что в этом случае читать/смотреть будет уже неинтересно. Однако парадоксальным образом, если тако-

няя» событийный субстрат, создавая насыщенный контекст, дают событию состояться (впрочем, это не означает, что референтное событие представляет собой всего лишь «эффект» события коммуникативного).

Противопоставление научного и философского типов ментатива воскрешает в памяти некогда очень влиятельную идейную тенденцию мыслить философскую дискурсивность через сближение с нарративным знанием. Разговор о господстве нарративности в системе знания начал Ж.-Ф. Лиотар в своей книге «Состояние постмодерна» (1979). Впоследствии его идеи были радикализованы Ф. Джеймисоном,³³ считавшим, что рассказовая структура определяет человеческое познание наподобие кантовских априори. «Нарративная психология»³⁴ и когнитивная поэтика³⁵ 1980–90-х годов рассматривали даже самые элементарные акты мышления как нарративно организованные. Однако следует заметить, что под «нарративным знанием» у Лиотара подразумевался гораздо более широкий круг явлений, нежели только нарративные высказывания как таковые. Народные предания, легенды, а также дискурс житейской морали или религиозно-мировоззренческой мудрости, запечатленной в повествовательных иносказаниях, действительно можно свести к нарративу.

Но, во-первых, самого Лиотара в большей степени интересуют не собственно механизмы наррации, а тот эффект, который имеет место в результате придания знанию о мире повествовательной формы. Этот эффект заключается в том, что рассказ связывает отдельные наблюдения в единую историю, в целостный эпический рассказ о мире, заполняет познавательные пробелы фикциями, включает его в рамку завершенного сюжета, имеющего начало и конец, а главное, вовлекая всех участников повествовательной коммуникации (каждый из которых может стать не только субъектом «события рассказывания», но и «рассказываемого события») в своеобразную «круговую поруку» рассказа, которая делает излишним стремление к какой-либо легитимации знания (процедурам верификации, фальсификации, экспертной оценки, институционального и социального признания). Во-вторых, Лиотар считает, что не только синкретическая мысль, но и современная наука и — особенно — философия пользуется нарративными формами для организации знания. Эти формы он противопоставляет собственно научному знанию и называет «метарассказами» (*métarécit*). Очевидно, однако, что под «метарассказом» философ понимает вовсе не нарратив как таковой,

го досадного «забегания вперед» избежать не удастся, мы все равно остаемся способны к полноценному переживанию событийности текста/кинокартины.

33 Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, 1981.

34 Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // *Вопросы философии*. 2000. №3 С. 29—42; Джерджен К. Социальный конструкционизм: знание и практика. Минск, 2003.

35 Turner M. *The Literary Mind*. N.Y., 1996.

но скорее именно *формульные разновидности ментатива*, потерявшего свою событийность и ставшего рутинным знанием (примерами «больших нарративов» у Лиотара служат: гегелевская диалектика духа, идея эмансипации личности, концепция прогресса, представление о благах просвещения и т. п.), помещенные в прагматический контекст социальных процедур мифологического или — иначе — «ложного», идеологического по своей сути знания. По Лиотару, избежать такой идеологизации можно путем дробления «метаповествований», фрагментации, ускользания от «тотализующих» и систематизирующих форм знания. Сделав поправку на «постмодернистский» пафос мыслителя, можно отметить, что такая «хаотическая» стратегия является одной из возможных стратегий самоопределения специфически философского дискурсивного опыта (а заботы Лиотара и его современников направлены на поиск специфики именно философии и отчасти сближающейся с ней гуманитарной теории), стремящегося к экспликации и даже — эскалации конститутивной для него ментальной событийности.

Интересно, что достоянием «народного» (профанного) знания (вопреки Лиотару, далеко не исчерпывающегося только нарративами), легко впадающего в те или иные мифоподобные заблуждения или идеологические предрассудки становятся не только те или иные (нарративные) «истории», но и (ментативные) «формулы». Общего у них — только редуцированность, схематизм, а также — «осколочность», оторванность от контекста. Помимо этого им свойствен огромный мифо-идеологический потенциал. Как сюжетные схемы, так и суждения-клише характеризуются внутренней «самоупорядоченностью», префигурированностью. Так, С. Н. Зенкин отмечает, что само понятие «нарратив» в этом контексте

означает нечто иное, чем привычное нам «повествование», «повествовательный текст», «рассказ». Скорее оно сближается по объему с расширительным употреблением слова «сюжет» (из только что слышанного телеинтервью: «В Думе приключился такой сюжет...»), то есть акцент делается не на событие рассказывания, а на сами рассказываемые события, на «историю», которая как-то сама собой упорядочена еще до текстуального изложения. На самом деле такая самоупорядоченность — кажущаяся, она возникает благодаря работе повествования, просто эта работа остается имплицитной, незамечаемой, и именно потому нарратив столь удобен для трансляции неявных идеологических сообщений. Он вполне может обходиться без зрелищных вторжений повествователя в ход истории (скажем, перестановки эпизодов), *он может даже и вовсе не содержать актуализированных событий*³⁶ — одну лишь структуру действующих лиц, способную эти события порождать. Схе-

36 Курсив мой — А. К.

матичный и продуктивный, он сближается по социальной значимости с мифом.³⁷

Очевидно, что ментативные формулы, становясь стереотипами или идеологемами (то есть превращаясь в бессобытийные высказывания итеративного или декларативного типа), так же, как и расхожие истории (слухи, сплетни), служат эффективной формой профанного знания.

Именно ему философия и наука извечно противопоставляют себя. Но если наука в этом противостоянии придерживается познавательных процедурных стратегий³⁸ (опытная проверка, аргументация, верификация, фальсификация и т.д.), то философия — дискурсивно-рефлексивных (философское сомнение, критический анализ суждений, диалектическое отрицание, деконструкция и т.д.). Думается, не последнюю роль в этой «тягбе» с «ложным сознанием» играет установка на *опыт ментальной событийности*, актуализируемый ментативным текстом: разными способами научно-теоретический и философский дискурс «возвращают» формуле событийность ментатива.

Исходя из сказанного, я предполагаю, что можно даже говорить о понятии *целостности* применительно к философскому тексту — до известной степени по аналогии с художественной целостностью. Здесь не место приводить развернутые примеры, однако, на необходимость осмысления этой специфической целостности указывает то, что, с одной стороны, отдельная мысль, тезис, максима философского текста может быть адекватно понята только в «сцеплении» с другими, составляющими контекст целого, несводимого к содержанию частей, включая столь насыщенные в смысловом отношении выводы. С другой стороны, философскому тексту свойственна *фрагментарность* — известная завершенность и самодостаточность фрагмента, что лишь подтверждается такой распространенной в философии практикой, как герменевтический анализ фрагмента.³⁹

37 Зенкин С. Н. Критика нарративного разума (Заметки о теории, 4) // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 524.

38 Отличие научной формульности от формульности клише «ложного сознания» заключается не только и не столько в возможности аргументативной развертки (таковая присутствует и в лже- и в паранауке), сколько в необходимости легитимации.

39 Следует отдельно исследовать историю и дискурсивную природу таких «малых» философских жанров, как максимы, афоризмы, гномы, «мысли», которые могут рассматриваться как вид формульного знания в рамках философии. Противоположной тенденцией по отношению к такой формульности является, с одной стороны, тяготение гномических жанров к циклизации, и, с другой стороны, набирающее силу в европейской мысли в течение XIX-го (от немецких романтиков к Ницше) и особенно XX-го вв. «фрагментарное письмо», эксплицитно противостоящее принципу (логической) целостности и конструктивности и отрицающее дискурс формулы, но — лишь во имя контекстуальных «сцеплений» и сукцессивности, и, в конечном счете, во имя целостности философского опыта, который следует отличать от целостности как структурно-логического единства. См. об этом: Бланио М. Ницше и фрагментарное письмо //

С этой точки зрения, ментальная событийность философского текста действительно смещена к полюсу адресата, но не сводима к проектированию готового результата мысли в его сознании, к «выкладке» или «развертке»⁴⁰ некоторого тезиса, а конституируется благодаря его герменевтической активности и актуально переживается как опыт.

И целостность, и фрагментарность философской дискурсии противопоставляют философский ментатив — научному. Возможно, они даже различны по своей дискурсивной природе: дело в том, что первый произрастает в большей степени из декларатива, второй — из итератива. Если интенция научно-теоретического текста заключается в понимающем «схватывании» некоторой закономерности (а итератив, согласно Ж. Женетту, репрезентирует не просто повторяющиеся события, процессы или состояния, но делает это с помощью «усилия абстракции и синтеза»⁴¹), то декларатив, во-первых, содержит в себе ярко выраженную оценку, а во-вторых, несет с собой действенно-практическое начало, скрытую перформативность⁴² и даже императивность, когда те или иные свойства объекта мысли скорее приписываются (и тем самым как бы предписываются) ему, нежели извлекаются из наблюдений за ним. И действительно, философский дискурс нередко служит целям этической или эстетической оценки, а также обеспечивает концептуальную сторону таких «практик», как политические и социально-экономические реформы или революции. Эта сторона дела лишь подтверждает то, что философский дискурс это больше опыт, чем познание. А опыт стоит гораздо ближе к праксису,⁴³ хотя и не отождествляется с последним (что отмечал еще Аристотель).

Новое литературное обозрение. 2003. №3(61). С. 12—29; Дубин Б. Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана // Новое литературное обозрение. 2002. №54(2). С. 251—261.

40 Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

41 Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж. Женетт Фигуры. Т. 2. М., 1998. С. 143.

42 Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

43 Современный философ Ален Бадью (*Бадью А. Манифест философии*. СПб., 2003) считает, что истина, постигаемая философией, имеет как познавательную, так и опытно-практическую природу. Так, он выделяет четыре сферы человеческого духа, которые обуславливают событие появления истины. Это — наука («матема»), искусство («поэма»), политика и любовь. Этот перечень симптоматичен в свете того, что мы сказали о преобладании в философии опыта над познанием: условий «практических» (искусство, политика и любовь — это, конечно, практики) у Бадью больше даже по количеству.

Надежда Григорьева
Тюбингенский университет

Категория события в философской антропологии 1920–30-х гг.: Бахтин и Хайдеггер

В моей статье я хотела бы остановить внимание на двух мыслителях, чье творчество было наиболее показательным для дискурса о событии XX века вообще и 1920–30-х гг. в частности. Речь пойдет о Михаиле Бахтине, который поставил категорию события в центр своей этическое-эстетической системы,¹ совмещающей онтологию и антропологию, и о Мартине Хайдеггере, который в середине 1930-х гг. предложил философию «события»:² прежде всего, в своих «Привнесениях в философию», имеющих подзаголовок «О событии» (*Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*; 1936–39), а также в работе «О начале» (*Über den Anfang*; 1941).

Категории события у Хайдеггера посвящена достаточно обширная историко-философская литература на немецком и английском языках. «Ereignis» толковали как визуальное потрясение (Ullrich 1996), негативную теологию (Hermann 1994; Ullrich 1996), генетическое мышление (Hermann 1994; Coriando 1998) и т. д. Все эти интерпретации и сопоставления верны — по большей части они содержатся уже у самого Хайдеггера, но исследователи, пытающиеся воспроизвести и «перевести» на язык истории философии замысловатые хайдеггеровские спекуляции о событии, упускают из виду довольно существенный момент: исторический контекст, в котором формировалась мысль автора. Похожая ситуация, как представляется, складывается и в исследованиях о Бахтине: хотя его творчество в целом часто анализируется в сравнительной пер-

1 О функции события у Бахтина см.: Щитцова 2002.

2 Центральная роль события в концепции Хайдеггера проявлялась в том, что категория события заполняла собой все уровни философствования: «Бытие бытует как событие» (*Das Seyn west als das Ereignis*; Heidegger 1989, 30); «Пребывание имеет своим источником событие и его обращение» (*Das Dasein hat den Ursprung im Ereignis und dessen Kehre*; 1989, 31); «В бытовании истины Бытия *как* события и *в* событии таится последний Бог» (*In der Wesung der Wahrheit des Seyns, im Ereignis und als Ereignis, verbirgt sich der letzte Gott*; 1989, 24). Здесь и далее, если не указано особо, перевод мой, — Н. Г.

спективе, его концепция события была недостаточно изучена с компаративистской точки зрения.³ Моя задача состоит здесь не только в том, чтобы заполнить названную лакуну, но и в том, чтобы рассмотреть категорию события в контексте «антропологического поворота» 1920-х гг., повлиявшего как на Бахтина, так и на Хайдеггера.

Т. н. «антропологический поворот» середины 1920-х гг. был вызван переоценкой самого положения философии: кризис метафизики был компенсирован постановкой антропологических вопросов. Утратив, как казалось, метафизичность, философия сосредоточилась на посюстороннем — на человеке. Интерес к *conditio humana* сопровождался возрождением гегельянства: выходом из кризиса метафизики становится не только антропологизация, но и историзация философского мышления. Поскольку гегемония антропологизма оказалась неразрывно связана с историзацией, в объектив философско-антропологического дискурса попадает понятие события.

В философской антропологии континентальной Европы 1920-х–1930-х гг. категория события приобретает не просто особую значимость, но и самые разные значения. Событие предстает и как встреча человека с Богом (*Begegnung*) в религиозной философии Бубера, и как «событие бытия» в философской антропологии (эстетике) Бахтина, и как «*das Wesen des Seyns*»⁴ в онтологии Хайдеггера, и как путешествие на край возможного в философии Батая. Важность категории события для философского дискурса этого периода связана с тяготением людей 1930-х гг. к экстремальности — к пересечению границ в чрезвычайной ситуации. Часто подобная «экстремальная трансгрессия» знаменовала собой пребывание человека на границе между жизнью и смертью, как это демонстрируют сюжеты литературных текстов у авангардистов «второго призыва». Философские и литературные тексты этой эпохи снимали разницу между экстремальным и повседневным, конструируя такую форму существования, в которой человек мог бы ежеминутно делать ощутимым собственное Другое. О событии речь шла даже там, где оно не именовалось таковым: Мартин Бубер пишет о встрече человека с Богом, практически не употребляя слова «*Ereignis*», но явно подразумевая его; Хайдеггер придает повседневности экстремальный статус уже в своей книге «Бытие и время» (1927), но там не всплывает термин «*Ereignis*» — собственно философию события он начнет разрабатывать только в середине 1930-х гг.

3 Подступы к этой проблеме намечены в книге «*Memento nasci*: Сообщество и генеративный опыт» (Щитцова 2004), где рассматриваются, в частности, понятия события у Гуссерля, Хайдеггера, Бахтина и Левинаса.

4 То есть «бытие сущностно», существует-в-существенности. Ср.: «*Das Seyn west; das Seiende ist. / Das Seyn west als das Ereignis*» (Heidegger 1989, 260).

Если в качестве «первособытия» понимать Откровение,⁵ то в философии 1920–1930-х гг. его адаптация шла по двум направлениям: с одной стороны, происходила секуляризация первособытия (например, в понятии исторического события); с другой стороны, наблюдалось дальнейшее развитие теории божественного Откровения в философской теологии (Розенцвейг) или же в текстах, стремившихся создать своего рода альтернативную религию на базе философии (Хайдеггер).

В русском и немецком языках слова, употребляющиеся для обозначения события, имеют различные этимологии и, как следствие, разные оттенки значений, что несколько затрудняет сравнение Бахтина и Хайдеггера, хотя и не отменяет его возможность. В немецком слово «ereignis» (происходить) восходит этимологически к «eräugen» (увидеть) — таким образом, в субстантив «Ereignis» закладывается коннотация визуального потрясения.⁶ По мнению Ханса-Роберта Яусса, оттенок «непредвиденного» содержится и во французском слове événement (Jauss 1973, 554–555). Что касается русского слова «событие», то в нем отсутствуют визуальные коннотации, но содержится мотив присоединения к Другому — со-бытия. В этом аспекте русское понятие все же соприкасается с немецким: слово *Er-eignis*, этимологию которого вскрывает Хайдеггер, основано, помимо всего прочего, на глаголе «eignen», обозначающем процесс соответствия Другому: «годиться», «принадлежать», «быть присущим».

Так семантический оттенок со-бытования, со-принадлежности чему-то (Бытию) или кому-то (Богу, Другому) оказывается общим в русских и немецких рассуждениях о событии. В работе «К философии поступка» Бахтин оценивал эстетическое творчество по степени его со-принадлежности разным мирам — по способности творца курсировать между «миром культуры» и «миром жизни». «Событие бытия» означало в этом контексте «творящий новое акт-поступок» — «вживание» в Другого (Бахтин 2003, 19). Еще одна форма «причастности» анализируется Бахтиным в докладе «Проблема обоснованного покоя», где речь идет о событии религиозного приобщения Другому:

Форма, в которой живет религиозное сознание, есть событие; это первый шаг установки религиозного сознания. Но двойственность понятия «событие» выясняется из сравнения события, например, исторического, с событием личным и интимным; в событии интимном главным является причастность моя. И вот религиозное событие явно принадлежит этой категории причастности. Я нахожусь в бытии, как в событии; я причастен в единственной точке свершения. (Бахтин 2003, 328)

5 Подробнее о «теологии» события и ее парадоксальном характере см.: Solla 2003, 49–59.

6 Анализ понятия «Eräugnis» см. в: Ullrich 1996, 91.

Проблема встречи-события и (религиозного) диалога была поставлена практически одновременно с Бахтиным⁷ Мартином Бубером и Францем Розенцвейгом, а позднее развита в философии Эммануэля Левинаса, который также усматривал возможность события в отношении к Другому.⁸ Вслед за Бубером и Розенцвейгом — и сходно с Бахтиным — Хайдеггер связывает событие с категорией встречи и категорией Другого. В «Привнесениях в философию» Хайдеггер пишет, что событие может состояться только через отношение к Другому — «*durch den Bezug zum Anderen*» (Heidegger 1989, 254).⁹

Особое значение проблема «приобщения» и «причастности» приобретает в шестой части книги «О событии», названной «Последний Бог» (Der letzte Gott). Эта часть напоминает бы Откровение Иоанна Богослова о скончании времен и Втором пришествии, если бы не была нацелена на создание новой религии, альтернативной христианству. Хайдеггер словно совмещает здесь христианское Откровение с сюжетом «гибели богов». «Событие» теогонической философии Хайдеггера 1930-х гг. состоит в том, что бывшие боги бегут из своих владений, потому что новый — последний — Бог¹⁰ должен прорваться в Бытие¹¹ (причем *Sein* Хайдеггер пишет в архаизирующей манере через ипсилон: *Seyn*).

Событийная философия Хайдеггера интертекстуально соотносится с книгой немецко-еврейского мыслителя Франца Розенцвейга «Звезда спасения» (Der Stern der Erlösung; 1921).¹² В своем главном философском произведении Розенцвейг определяет божественное откровение

7 В тексте «К методологии гуманитарных наук» Бахтин выказывает знакомство с теорией диалога Бубера, обнаруживая событийность в диалоге и встрече: «Событийность диалогического познания. Встреча» (Бахтин 1986, 384). Ср. там же: «Событие в мире и причастность к нему. Мир как событие (а не как бытие в его готовности)».

8 См., к примеру, такие работы Левинаса как «Тотальность и бесконечное» (Левинас 2000 [1961], 183) и «Время и Другой» (Левинас 1998 [1947], 77).

9 «...das Seyn braucht das Da-sein, west gar nicht ohne diese Ereignung. So befremdlich ist das Er-eignis, dass es *durch* den Bezug zum Anderen erst er-gänzt zu werden scheint».

10 Вероятно, при разработке проблемы «последнего Бога» Хайдеггер ориентировался на Гёльдерлина (об отношениях текстов Хайдеггера и Гёльдерлина см.: Травну 2004). О проблеме «последнего Бога» в поэзии Гёльдерлина и в сочинениях немецких романтиков см.: Frank 1982, 263 ff.

11 «Das Ereignis „ist“ so die höchste Herrschaft als Widerkehr über Zukehr und Flucht der gewesenen Götter. Der äußerste Gott bedarf des Seyns» (Heidegger 1989, 408). Пришествие последнего Бога подготовлено революционной ситуацией в бытии и смещением, бегством бывших богов (der Flucht der gewesenen Götter; Heidegger 1989, 409). Нисхождение последнего Бога сопровождают апокалиптические тона (1989, 410).

12 По свидетельству Бернарда Каспера, Хайдеггер отрицал знакомство с работами Розенцвейга (Casper 2002, VI). Это кажется удивительным, учитывая тот факт, что Розенцвейг работал над «Звездой спасения» во Фрайбурге в 1918–19 гг.: оба философа, и Розенцвейг, и Хайдеггер, вернулись в этот город после Первой мировой войны. Проблема сопоставления философии Хайдеггера и Розенцвейга посвящены следующие научные труды: Löwith 1984, 72–101; Casper 2001, 67–77.

как «событийное событие» (*ereignetes Ereignis*). Подобное религиозное событие, по Розенцвейгу, онтологично — оно есть откровение бытия, претерпевающего особый, «судьбоносный» поворот:

Свобода деяния открылась во власти творца как существенное, качественное бытие; теперь связанное с судьбой бытие должно открыться в соответствующем повороте как происходящее из момента, как событийное событие.¹³

Сопряжение события, бытия, поворота и откровения, осуществляемое Розенцвейгом, — характерный, неоднократно воспроизводимый ход рассуждений Хайдеггера в книге «О событии». Откровение бытия Розенцвейг определяет как событие, происходящее *между* Богом и человеком: «ein lebendiges Ereignis zwischen Gott und Mensch» (Rosenzweig 2002, 186). Но если Розенцвейг философствует в иудео-христианской традиции, то Хайдеггер предлагает новую религию и подготавливает ее появление в своем философском дискурсе, превращая говорение о событии между Богом и человеком в литанию, как бы «заговаривая» грядущее Богоявление.¹⁴

Центральное место в философской антропологии Бубера и Розенцвейга занимает категория «промежутка» (*Zwischen*),¹⁵ возникающего между Я и Другим, Я и Богом. Розенцвейг делает понятие «промежутка» онтологичным, говоря о «промежуточных пространствах пребывания» (*Zwischenräume des Daseins*), и связывает его с проблемой события в рассуждениях об истории: «События управляют здесь временем, действуя заодно. Однако событие существует только внутри эпохи, событие стоит между До и После. Подобный промежуток возможен только в прошлом. Если настоящее тоже хочет стать господином времени, оно должно превратиться в промежуток».¹⁶

Хайдеггер столь же активно пользуется понятием «промежутка», употребляя его в религиозном и историческом контекстах. Так, «промежуток» у Хайдеггера бытийно присутствует в отношениях Богов и бытующих,¹⁷ а также в отношениях Бога и человека.¹⁸ «Промежуток»

13 «Als wesenhaftes, eigenschaftliches Sein war die Tatfreiheit in der Schöpfermacht offenbar geworden; jetzt muss das schicksalgebundene Sein in entsprechender Umkehr sich offenbaren als augenblicksentsprungenes Geschehen, als ereignetes Ereignis» (Rosenzweig 2002, 178).

14 Ср. следующий неперебиваемый на русский язык фрагмент: «Das *Er-ereignet* übereignet den Gott an den Menschen, indem es diesen dem Gott zueignet» (Heidegger 1989, 280).

15 Ср. «хиатус» — «зияние» — в философской антропологии Арнольда Гелена.

16 «Die Ereignisse regieren hier die Zeit, indem sie ihre Kerben in sie schlagen. Ereignis aber ist nur innerhalb der Epoche, Ereignis steht zwischen Vor und Nach. Und stehendes Zwischen gibt es nur in der Vergangenheit. Sollte auch die Gegenwart also zur Freiherrin der Zeit erhoben werden, so müsste auch sie ein Zwischen sein» (Rosenzweig 2002, 375).

17 «Das Seyn „ist“ das Zwischen inmitten des Seienden und der Götter» (Heidegger 1989, 244).

18 «Das Seyn west als das Zwischen für den Gott und den Menschen» (Heidegger 1989, 476).

исполняет важную религиозную функцию: он приобщает пребывание к Богу; именно в «промежутке» делается явным со-бытие Бога и человека.¹⁹

Однако Хайдеггер переосмысляет философию диалога Бубера и Розенцвейга, трансформируя понятие «встречи» (схождения, *Begegnung*)²⁰ человека с Богом в «расхождение» (*Entgegnung*).²¹ «Расхождение», противостояние человека и Бога имеет у Хайдеггера конститутивный для всей его книги смысл — в «промежутке» противостояния рождается «другое начало». Противостояние Богу знаменует для человека его «выброшенность» из прошлого и начало новой истории.²²

Событие как начало

Одна из важнейших характеристик, объединяющих Хайдеггера и Бахтина, состоит в том, что оба они стараются придать событию «начинательный» характер. В заметках «О событии» Хайдеггер трансформирует свою онтологию эпохи «Бытия и времени», вводя категорию «Ereignis», знаменующую «другое начало», и тем самым как будто предлагающую альтернативу «бытию-к-смерти». У Бахтина «событие бытия» может состояться только как противостояние финальности в том случае, когда происходящее лишено качества завершенности. Вопрос в том, насколько последовательно был реализован «начинательный» характер «события» в концепциях Бахтина и Хайдеггера?

Согласно Хайдеггеру, история «первого начала» западноевропейской метафизики закончилась, и за ее концом должно последовать начало нового мышления, основной вопрос которого: в чем состоит истина Бытия? От вопроса о бытии, сформулированного в рамках фундаментальной онтологии, Хайдеггер переходит к постановке вопроса о Бытии в т. н. «историко-бытийной философии». В центре этой новой филосо-

19 «Das Land, das durch den Weg und als Weg des Er-denken des Seyns wird, ist das *Zwischen*, das *er-eignet* das Da-sein dem Gott, in welcher Er-eignung erst der Mensch und der Gott sich „erkennbar“ werden, zugehörig in der Wächterschaft und Notschaft des Seyns» (Heidegger 1989, 86–87).

20 Хайдеггер как бы совмещает в своей книге «О событии» терминологии Бубера и Розенцвейга: от Бубера он берет понятие «встречи», а от Розенцвейга — понятие «события». Характерно, что Бубер в своем тексте «Ich und Du» употребил слово «событие» лишь однажды, тогда как Розенцвейг, в свою очередь, употребляет слово «Begegnung» всего 6 раз в незначительных контекстах.

21 «Die Geschichte ist kein Vorrecht des Menschen, sondern ist das Wesen des Seyns selbst. Geschichte spielt allein im Zwischen der Entgegnung der Götter und Menschen als dem Grund des Streites von Welt und Erde; die ist nichts anderes als die Ereignung dieses Zwischen» (Heidegger 1989, 479).

22 «Indem aber die Götter und der Mensch in der Not des Seyns zur Ent-gegnung kommen, wird der Mensch aus seiner bisherigen, neuzeitlich abendländischen Stellung geworfen, hinter sich selbst zurückgestellt in völlig andere Bestimmungsräume» (там же).

фии оказывается понятие события, тесно связанное с понятием «обращения», «поворота» (Kehre),²³ совершающегося в Бытии. Бытие как событие оказывается историей (Das Seyn als Er-eignis ist die Geschichte; Heidegger 1989, 494), причем первоначальной историей: «Со-бытие — сама первоначальная история, и это могло бы означать, что сущностное существование Бытия определено здесь «исторически»».²⁴

Благодаря начинательности и незавершенности «событие» у Хайдеггера ускользает от любого окончательного определения: «Последний Бог — это не конец, а установление в себе начала и, таким образом, высшая форма отказа, ибо первоначальность избегает всего фиксированного».²⁵ Хайдеггер пытается противопоставить христианской модели истории новый тип исторического развития, который стремится не к абсолютному концу, но сосредоточивается в новом начале. «Величайшее событие — всегда начало, будь это и началом последнего Бога».²⁶

Философия «другого начала» невольно сближает Хайдеггера с контекстом его эпохи, которому он пытался себя противопоставить. Эпоху второго авангарда отличает стремление вернуть единство распавшемуся пространству «символического порядка» — провести вторичную сакрализацию мира.²⁷ Размышляя о «другом» начале, Хайдеггер вписывается в тенденцию своего времени, ибо его современники на разные лады пытались найти способы воспроизведения начала в современном мире. В конце 1930-х гг. Кайуа видел такой способ в первобытном празднике (который уже невозможен) или в войне (которая возможна). Бахтин писал в диссертации «Рабле в истории реализма», что «Всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу („изначальность“), точнее, к обновлению начала» (Бахтин 1975, 492).

23 Как считает Сафрански, Хайдеггер рассматривал национал-социалистическую революцию метафизически: как «полное преобразование» (немецкого) бытия (Сафрански 2005, 319). Хайдеггер был в определенной степени вдохновлен историческим поворотом, произошедшим в 1933 г., и готов был принимать участие в постройке не только нового мышления, но и нового государственного режима. Неудача ректорства во Фрайбургском университете интравертировала эти помыслы, но не уничтожила их до конца: записки середины 1930-х гг. свидетельствуют о построении Хайдеггером философии нового начала. Однако эта революционность «второго порядка»: она лишена позитивной цели и даже позитивной программы: Хайдеггер пытается основать религию, не имеющую конкретно-положительного содержания (см. об этом Сафрански 2005, 410).

24 «Das Er-eignis ist die ursprüngliche Geschichte selbst, womit angedeutet sein könnte, dass hier überhaupt das Wesen des Seyns „geschichtlich“ begriffen wird» (Heidegger 1989, 32).

25 «Der letzte Gott ist kein Ende, sondern das Insicheschwingen des Anfangs und somit die höchste Gestalt der Verweigerung, da Anfängliches allem Festhalten sich entzieht» (Heidegger 1989, 416).

26 «Das größte Ereignis [ist] immer der Anfang, und sei es der Anfang des letzten Gottes» (Heidegger 1989, 57).

27 См. об этом: Григорьева 2008.

Обновление начала Бахтин видел в народной смеховой культуре, прежде всего, в карнавале. Однако расчет на возвращение обновленного сакрализованного бытия не сбывся: И Бахтин, и Кайуа, в сущности, не могли отличить начала от конца, жизни от смерти, сакральное от профанного. Они искали «первоначальное время», но текущая действительность явила собой перверсию начала: их понятия праздника и карнавала оказались чудовищным образом применимы к современности, описывая либо тоталитарные образования, либо кошмар мировой войны. Думается, попытки Хайдеггера помыслить «второе начало» были столь же двусмысленны. Приход последнего Бога означает у него не конец, но другое начало: «Последний Бог не конец, но другое начало бесчисленных возможностей нашей истории».²⁸ Но как не заметить, что Бог-то — последний?!

Книга Хайдеггера «О событии», с одной стороны, повествует о «другом начале» как о пришествии «последнего Бога», а с другой стороны, сама является сакральным текстом — жестом жреца-философа, закликающего Бытие. В книге встречаются и другие аспекты (вторичной) сакрализации мира. Как и его современники — французские радикальные философы из Коллежа Социологии — Хайдеггер описывает объекты, способные вызывать одновременно влечение и отвращение, притяжение и отталкивание (*Entrückung und Berückung*): именно эти свойства являются характерными признаками двойственных сакральных объектов.²⁹

Поскольку все предшествующие церкви и религии не могут подготовить человека к встрече с Богом в центре Бытия³⁰, Хайдеггер противо-

28 «Der letzte Gott ist nicht das Ende, sondern der andere Anfang unermesslicher Möglichkeiten unserer Geschichte» (Heidegger 1989, 411).

29 «Woher also die Geschiednis in Zeitigung und Räumung? Aus der Entrückung und Berückung, die grundverschieden sich fordern, aus der Einheit der *zögernden Versagung*. Woher die Geschiedenheit von Entrückung und Berückung? Aus der *zögernden Versagung*, und diese das *Erwinken* als das anfängliche Wesen des Ereignisses, anfänglich im anderen Anfang» (там же, 384–385). Проблема «влечения и отвращения» посвящены и тексты Жоржа Батая второй половины 1930-х гг. Доклады на заседаниях Коллежа Социологии касались темы биполярного сакрального ядра: различие между правым и левым сакральным состоит в том, что если правое сакральное притягивает, то левое сакральное отталкивает. Таким образом, участники Коллежа видели не только позитивную сторону сакрализации, но и опасность, возникающую в связи с регенерацией сакрального в современности. В работе «Психологическая структура фашизма» (*La structure psychologique du fascisme*, 1933–1934) Батай назвал фашизм суверенной формой гетерогенного (Bataille 1978, 21), тотальной концентрацией священной власти, а фашистскую армию определил как «совершенно Иное» общества, в котором имплицитно угрожающее значение (Bataille 1978, 30).

30 «Alle bisherigen „Kulte“ und „Kirchen“ und solches überhaupt kann nicht die wesentliche Bereitung des Zusammenstoßes des Gottes und des Menschen in der Mitte des Seyns

поставляет существующим конфессиям своего рода религиозную онтологию — «новое начало» должно состоять в приобщении человека к Бытию³¹. Хайдеггер делает попытку перейти от фундаментальной онтологии «Бытия и времени» к онтологии религиозной, но не предлагает позитивной религиозной программы. Он описывает приход «последнего Бога» и сопутствующее ему возмущение в Бытии, однако не пишет, какую именно религию предложит новый Бог. В центре внимания мыслителя само событие. Но оно есть событие отказа как такового:

Подготовка явления последнего Бога — крайний риск истины Бытия, благодаря которой лишь и удастся возратить сущее человеку. Предельная близость последнего Бога случается тогда, когда событие как нерешительное самоотрицание доходит до возрастания в *отказе*.³²

Событие грядет, но оно, по Хайдеггеру, слишком огромно, чтобы быть осуществимым в земных масштабах:

Последний Бог есть начало длиннейшей истории на ее кратчайшем пути. Великое мгновение его прохождения требует долгой подготовки, для которой слишком малы народы и государства.³³

В книге «О событии» Хайдеггер различает два вида истории: *Geschichte* и *Historie*. История как *Historie* кажется Хайдеггеру рудиментом метафизики, ей свойственны завершенность и систематичность, она фиксирует происходящее с целью его увековечивания.³⁴ При этом Хайдеггер отрицает возможность «объективной истории», ибо история-*Historie* ориентируется, в конечном итоге, на субъекта, результируясь в одном и том же «антропологически-психологическом биографизме» (там же, 494). Между тем история-*Geschichte* свойственна незавершенность, ориентация на событие бытия:

werden. Denn zuerst muss die Wahrheit des Seyns selbst gegründet werden und für dieses Aufgegebene alles Schaffen einen anderen Anfang nehmen» (Heidegger 1989, 416).

31 «Hier geschieht keine Er-lösung, d. h. im Grunde Niederwerfung des Menschen, sondern die *Einsetzung* des ursprünglicheren Wesens (Da-seinsgründung) in das Seyn selbst: die Anerkennung der Zugehörigkeit des Menschen in das Seyn durch den Gott» (Heidegger 1989, 413).

32 «Die Vorbereitung des Erscheinens des letzten Gottes ist das äußerste Wagnis der Wahrheit des Seyns, kraft deren allein die Wiederbringung des Seienden dem Menschen glückt. Die größte Nähe des letzten Gottes ereignet sich dann, wenn das Ereignis als das zögernde Sich-versagen zur Steigerung in die *Verweigerung* kommt» (там же, 411).

33 «Der letzte Gott ist der Anfang der längsten Geschichte in ihrer kürzesten Bahn. Langer Vorbereitung bedarf es für den großen Augenblick seines Vorbeigangs. Und zu seiner Bereitung sind Völker und Staaten zu klein» (там же, 414).

34 «Was ist aber hier mit *Historie* gemeint? Das feststellende Erklären des Vergangenen [...] *Verewigung* ist immer als Strebnis die Folge der Herrschaft der Historie» (Heidegger 1989, 493).

Стать историчным означает ускользнуть из сущностного существования Бытия и в то же время остаться в его подчинении, но не означает перейти в прошлое и исторически завершённое.³⁵

Как и Хайдеггер, Бахтин рассматривает событие как слагаемое истории, которая обладает качеством незавершённости — положительную ценность для него имеет, говоря на языке Хайдеггера, история-Geschichte или, как можно было бы ее определить — онтоисторичность. Онтоисторичности противостоит история. Хайдеггер пытается рассмотреть незавершимость онтоисторичности как необходимое условие осуществления события, подготавливающего явление «последнего Бога», — этому событию Бытия противостоит история-Historie, не открывающая будущего. Между тем Бахтин противопоставляет «открытой» в будущее событийности эстетическую деятельность, стремящуюся (безуспешно) «завершить» описываемый мир:

[...] И эстетическая деятельность бессильна овладеть моментом прохождения и открытой событийности бытия, и ее продукт в своем смысле не есть действительно становящееся бытие и приобщается к нему в своем бытии через исторический акт действенного эстетического интуирования. И эстетическая интуиция не уловляет единственной событийности, ибо образы ее объективированы, т. е. в своем содержании изъяты из действительного единственного становления, не причастны ему. (Бахтин 2003, 7)

«Объективированность» искусства противостоит событийности, так же как у Хайдеггера мнимая «объективность» истории-Historie противоположна истории-Geschichte, понятой как событие. Бахтин противопоставляет истории искусство, которое, как и история-Historie у Хайдеггера, «схватывает» объекты в их неподвижной форме, фиксируя их раз и навсегда. В работе «К философии поступка» Бахтин указывает на «раскол» между двумя типами (отношения к) истории — «содержанием-смыслом [...] акта-деятельности» и «исторической действительностью его бытия»:

Все названные деятельности устанавливают принципиальный раскол между содержанием-смыслом данного акта-деятельности и исторической действительностью его бытия, его действительной единственной переживаемостью, вследствие чего этот акт и теряет свою ценность и единство живого становления и самоопределения. Истинно реален, причастен единственному бытию-событию только этот акт в *его целом*, только он жив, полностью [?] и безысходно есть — становится, свершается, он действительный живой участник события-бытия. (Бахтин 2003, 7)

35 «Geschichtlich werden heißt: aus dem Wesen des Seyns entspringen und deshalb ihm zugehörig bleiben; meint nicht: in das Vergangene und historisch Feststellbare überwiesen werden» (там же, 456).

В тексте «Автор и герой в эстетической деятельности» конститутивная незавершенность человека вступает в противоречие с эстетической концепцией вневходимости, которая предполагает «завершение» героя:

[...] вневходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, *участное* понимание и завершение события его жизни реально-познавательно и этически безучастным зрителем. (Бахтин 2003а, 97)

Так в философской антропологии Бахтина возникает разделение на мир жизни и мир культуры, противостоящие друг другу как незавершенная, становящаяся активность и конечная объективированность. Это разделение должно быть преодолено в «единственном событии свершаемого бытия»:

Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус, глядит в разные стороны: в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни, но нет единого и единственного плана, где оба лика взаимно себя определяли бы по отношению к одному единственному единству. Этим единственным единством и может быть только единственное событие свершаемого бытия. (Бахтин 2003, 7–8)

Таким образом, событие у Бахтина обладает синтезирующей функцией, объединяющей, казалось, «неслиянные» явления.

Событие у Бахтина реализуемо в личном действии — в поступке. И в индивидуальном действии событие остается синтетичным. Подобно Хайдеггеру, отрицавшему релевантность разделения на объективное и субъективное в отношении к событию, Бахтин называет поступок «синтетической правдой», которая противостоит абстракции и сопрягает, казалось бы, несоединимое:

Субъективизм, психологизм коррелятивные понятия к объективизму (логическому) и получаются [...] лишь при абстрактном разделении поступка на его объективный смысл и субъективный процесс свершения, изнутри самого поступка в его целостности нет ничего субъективного и психологического, в своей ответственности поступок задает себе свою правду как объединяющую оба эти момента, равно как и момент общего (общезначимого) и индивидуального (действительного). Эта единая и единственная правда поступка задана как синтетическая правда. (Бахтин 2003, 30)

Подобно тому, как речь Бытия (*Sprache des Seyns*) у Хайдеггера не передается в рамках метафизики, синтетическая правда события не может быть выражена «теоретически» — т. е. в привычных дискурсивных формах:

[...] событие в целом не может быть транскрибировано в теоретических терминах, чтобы не потерять самого смысла своей событийности, того именно, что ответственно знает и на чем ориентируется поступок. (Бахтин 2003, 31)

Для описания события, по Бахтину, требуется «ответственно-значимое» «единое полное слово», входящее в контакт с описываемым предметом:

Отсюда ясно, что первая философия, пытающаяся вскрыть бытие-событие, как его знает ответственный поступок, не мир, создаваемый поступком, а тот, в котором он ответственно себя осознает и свершается, не может строить общих понятий, положений и законов об этом мире (теоретически-абстрактная чистота поступка), но может быть только описанием, феноменологией этого мира поступка. Событие может быть только участно описано. Но этот мир-событие не есть мир бытия только, данности, ни один предмет, ни одно отношение не дано здесь как просто данное, просто сплошь наличное, но всегда дана связанная с ними заданность: должно, желательно. (Бахтин 2003, 31–32)

Ценность для Бахтина представляет «живая историчность»: чтобы соответствовать ей, от человека требуется «ответственно-индивидуальный исторический акт». Негативно оцениваемое Бахтиным «принципиально готовое и завершенное теоретическое бытие» сравнимо с критикуемой Хайдеггером «метафизикой», оперирующей замкнутыми, «готовыми» системами и вырождающейся в историю-Historie. Хайдеггер противопоставляет «метафизике» философию события; Бахтин противопоставляет «теоретическому бытию» «событие бытия». Критика «теоретического мира» у Бахтина осуществляется на разных уровнях: этики, эстетики, онтологии, гносеологии, антропологии:

[...] теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта (Бахтин 2003, 13);

[...] действительный акт познания не изнутри его теоретически-отвлеченного продукта (т. е. изнутри общезначимого суждения), но как ответственный поступок приобщает всякую вневременную значимость единственному бытию-событию. (Бахтин 2003, 15)³⁶

* * *

36 Сходные мысли Бахтин высказывает и в своей первой опубликованной книге — «Проблемы творчества Достоевского». Вместо абстрактной теории он предлагает философию «событийной мысли», которая может выражаться с помощью «полифонического» литературного произведения: «Через это воплощенное конкретное сознание, в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер „идеи-чувства“, „идеи-силы“, который создает неповторимое своеобразие „идеи“ в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия сознания и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение» (Бахтин 2000, 15–16).

Сходство Хайдеггера и Бахтина в их трактовке «начального» и «конечного» в истории исчезает, когда мы сравниваем их интерпретации человека в истории. В отличие от Хайдеггера, который концентрирует свое внимание на Бытии и выкликает «последнего Бога» (мистическая онтология), Бахтин пишет о событии с точки зрения философской антропологии — в центре внимания его учения о событии-бытии находится человек (онтологическая антропология). В антропологическом дискурсе Бахтина синтезирующую функцию события перенимает «поступок», создающий «единственное историческое единство моей жизни». В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин настаивает на том, что событие должно быть незавершенным, чтобы оставаться антропологически продуктивным — то есть поддерживать открытой историю человека:

Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя — во всяком случае во всех существенных моментах жизни, надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью. (Бахтин 2003а, 95)

В этической антропологии Бахтина человек обладает ценностью в том случае, если он признает свою незаменимость в бытии и несет за это этическую ответственность. В работе «К философии поступка» Бахтин пишет:

[...] можно игнорировать активность и жить одной пассивностью, можно пытаться доказать свое алиби в бытии, можно быть самозванцем. Можно отказать от своей повинности единственности. Ответственный поступок и есть поступок на основе признания повинности единственности. (Бахтин 2003, 40)

Ответственное поведение влечет за собой историчность человека — его причастность бытию как событию:

Утвердить факт своей единственной незаменимой причастности бытию — значит войти в бытие именно там, где оно не равно себе самому — войти в событие бытия. (Бахтин 2003, 41)

Хайдеггеру была ненавистна мысль о том, что человек ставит себя в центр бытия, ведет речь о себе персонально. Между тем для Бахтина важна «персональная» причастность человека бытию:

Ориентировать поступок в целом единственного бытия-события вовсе не значит — перевести его на язык высших ценностей, только представлением или отображением которых оказывается то конкретное реальное участное событие, в котором непосредственно ориентируется поступок. Я причастен событию персонально, и также всякий предмет и лицо, с которым я имею дело в моей единственной жизни, персонально причастны. (Бахтин 2003, 48)

Несмотря на крайне критические отзывы о философской антропологии, Хайдеггер все же обращается в своей книге «О событии» к понятию

«человек» (Mensch), что является существенным изменением по сравнению с «Бытием и временем», где фигурировало лишь безликое обозначение «там». Впрочем, возникающий «человек» у Хайдеггера характеризуется отрицательными признаками: он существует в самоотрицании, чтобы могла продолжаться история бытия. Эта динамика разъясняется Хайдеггером с помощью терминов, как бы «надстраивающих» дискурс «Бытия и времени». Вместо понятия «Dasein» в записках «О событии» возникает понятие «Wegsein», благодаря которому возможно осуществление истории. Хайдеггер выстраивает триаду «пребывания» человека следующим образом: здесь-бытие / там-бытие / прочь-бытие (Da-sein / Fort-sein / Weg-sein; Heidegger 1989, 301). В философии события человек оказывается связанным не столько со здесь-бытием, сколько с прочь-бытием:

Так как пребывание (здесь-бытие) узнается как творящая основа человеческого бытия и при этом известно, что *пребывание* (здесь-бытие) — это *мгновение* и история, обычное человеческое бытие должно быть определено как бытие-прочь. Оно *исчезает прочь* из прочности «здесь», оставаясь целиком только при бытующем *как наличном* (забвение бытия). Человек — это путь прочь.³⁷

В этом фрагменте существительное мужского рода *der Weg* превращается в *das Weg* среднего рода, что можно перевести как «прочь». Существительное среднего рода, обозначающее устранение — отбрасывание, — таково *отрицательное* определение человека, которое дает Хайдеггер.

Если бы человек был только пустой величиной, не имело бы смысла включать его в контекст рассуждений, относящихся к Бытию. Проблема онтологии Хайдеггера состоит в том, что Бытию требуется человек, который сбывается в Бытии через борьбу (*Der Kampf der Ereignung des Menschen durch das Seyn*; Heidegger 1989, 309). В итоге человек определяется Хайдеггером как тот, кто требуется Бытию для выставления истины Бытия,³⁸ он специфицирует Бытие, подобно тому, как он дополнителен Богу в теодицее, в философствующей теологии.

Негативная антропология Хайдеггера представляет интерес в контексте ее рецепции постмодернистскими теоретиками, рассуждавшими о событии. «Противобытийное» событие у Алена Бадью субверсивно по отношению к концепции события у Хайдеггера, ибо реализует основ-

37 Целесообразно привести эту цитату в оригинале: «Ist nämlich das Da-sein als der schaffende Grund des Menschseins erfahren und damit zum Wissen gebracht, dass das Da-sein nur *Augenblick* und *Geschichte* ist, dann muss das gewöhnliche Menschsein von hier aus als Weg-sein bestimmt werden. Es ist „weg“ aus dem Beständnis des Da und ganz nur beim Seienden als dem *Vorhandenen* (Seinsvergessenheit). Der Mensch ist das *Weg*» (Heidegger 1989, 323).

38 «Wer ist der Mensch? Jener, der gebraucht wird vom Seyn zum Ausstehen der Wesung der Wahrheit des Seyns» (Ebd., 318).

ную оппозицию хайдеггеровской философской антропологии человек/Бытие. Если для Хайдеггера противобытиен человек (*das Seyn für den Menschen wie ein Gegenüber*; Heidegger 1989, 256), то для Бадью противобытийно событие, подразумевающее не отдельного человека, а «множество» людей: релевантно не антропологическое, а социальное существо, включенное в ряд, в «множество». Бадью «переворачивает» также тезис Хайдеггера, согласно которому человек не входит в Бытие, но прикреплен к нему посредством отношения к пребыванию и событию.³⁹ Место хайдеггеровского человека у Бадью захвачено как бы «множеством» события.

Текст о начале — текст без конца

Теория «другого начала» и концепция незавершенности как будто повлияли на саму форму текстов Хайдеггера и Бахтина. Вышеупомянутые сочинения, где речь шла о философском осмыслении события, либо не были завершены («К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности» у Бахтина), либо состояли из бесконечного набора фрагментов (у Хайдеггера). В случае Хайдеггера «незавершенность» книги «О событии» (а также книги «О начале») была не просто случайностью, но служила для автора одним из важнейших философ-

39 «Aber der Mensch wird als Da-sein von Seyn als dem Ereignis er-eignet und so zugehörig zum Ereignis selbst» (Heidegger 1989, 256). Совмещая онтологию Хайдеггера с теорией множеств, Бадью выстраивает собственную концепцию события. Согласно Бадью, событие является множеством, которое не учитывает правил наличной ситуации или, иначе говоря, бытия. Это означает, что событие не бытийно, но как бы противостоит бытию — оно аномально, анти-природно (Badiou 2005, 199). Всякое событие знаменует вторжение другого-чем-бытие. Анти-природу Бадью называет историей — омни-презентацией сингулярности, в противовес природе, которая есть омнипрезентация нормальности. Аномальное анти-природное множество Бадью предлагает называть «очагом событийности» (*site événementiel*). Сам очаг принадлежит ситуации, однако его элементы не являются частью ситуации: очаг событийности располагается «на краю пустоты» (там же, 201). (Ср. замечание Бахтина о том, что поступок «придвинут» к «краям» бытия-события: «Между тем как действительный поступок мой на основе моего не-алиби в бытии, и поступок-мысль, и поступок-чувство, и поступок-дело действительно придвинуты к последним краям бытия-события, ориентированы в нем как едином и единственном целом, как бы ни была содержательна мысль и конкретно-индивидуален поступок, в своем малом, но действительном они причастны бесконечному целому» [К философии поступка]). В качестве иллюстрации очага событийности Бадью приводит семью, все члены которой находятся на нелегальном положении и показываются в обществе лишь в форме «семьи» — неделимого коллектива. В подобной ситуации члены семьи не являются общественными «единицами»: «единицу» представляет собой лишь множество. По отдельности же члены подобной семьи представляют собой «ничто». «Очагами» могут быть и рабочий класс, и школа в искусстве, и направление в науке (Badiou 2005, 206). Очаг — это лишь условие, которое позволяет аномальному, внебытийному событию проявляться в бытии.

ских аргументов. Записки «О событии» сравниваются Хайдеггером с «фугой», которая «есть нечто иное, чем „система“» (Heidegger 1989, 81). Это отрицание системы принципиально для автора: система являлась формой метафизического мышления, между тем в своем «новом начале» философия как мышление об истории бытия (*das seinsgeschichtliche Denken*) должна отказаться от системности.⁴⁰ Возможно, в поисках адекватного выражения для «бытийно-исторической» философии Хайдеггер и приходит к форме дискурсивно-медиального синтеза, в котором смыкаются философия, музыка и поэзия. «Фуга» Хайдеггера состоит из 8 частей: «Взгляд вперед» (*Vorblick*), «Созвучие» (*Der Anklang*), «Подыгрывание» (*Das Zuspiel*), «Скачок» (*Der Sprung*), «Основание» (*Die Gründung*), «Грядущие» (*Die Zukünftigen*), «Последний Бог» (*Der letzte Gott*), «Бытие» (*Das Seyn*). Ни одна из этих частей не является завершенным текстом, но каждая представляет собой набор пронумерованных фрагментов (всего 281 фрагмент), зачастую афористического характера, напоминающих лишь набросок к задуманному сочинению.⁴¹

Попытка найти язык, которым могло бы вещать само бытие, привела Хайдеггера к созданию философской «фуги», основанной на многоголосье таким образом, что сочетание различных голосов не центрировано, а представляет собой их переплетение.⁴² Событие признается Хайдеггером в конечном счете несказуемым — фуга нацелена на «невозможное»: не может быть «языка для Бытия» (*Sprache für das Seyn*; 78), внятного человеку, что сближает хайдеггеровское Бытие с Богом негативной теологии.⁴³ Попытка придать речи адекватность Бытию напоминает усилия мистиков, пытавшихся выразить несказуемое.⁴⁴ Место ар-

40 Любопытно, что в начале 1940-х гг. Жорж Батай работает над «Внутренним опытом», лозунгом которого является отказ от «проекта», что тоже выступает как форма отказа от системы, от метафизики, от «законченного» текста.

41 О структуре хайдеггеровских фрагментов и их отношении к «фуге» см. подробнее: Hermann 1994, 362.

42 См. об этом: Ullrich 1996, 33.

43 Однако для Хайдеггера Бытие больше, чем Бог: Бог включен в Бытие, встреча человека с Богом происходит в рамках Бытия.

44 Рюдигер Сафрански увидел в книге «О событии» попытку эротической философии, основанной на экстазе: «Читая „К делу философии“, мы словно становимся свидетелями того, как Хайдеггер посредством горячих понятий и литании из отрывочных фраз переводит себя в „иное состояние“. Эти заметки — лаборатория, где изобретается новый способ говорения о Боге. Хайдеггер ставит эксперименты над самим собой, чтобы выяснить, возможно ли создать религию, не имеющую положительного учения» (Сафрански 2005, 410). Эти экстазы составляют своего рода философский дневник, стиль которого Сафрански характеризует как «метафизический дадаизм»: «Но как именно говорит Бытие? Вся эта торжественная литания говорения, это невнятное бормотание о „фуге истины Бытия“, и о „трепетании его сущности“, и о „высвободившейся мягкости, обусловленной непосредственной близостью божествования Бога богов“ (GA 65, 4) — весь этот метафизический дадаизм, с точки зрения семантического

гументов в подобном философском дискурсе занимают, скорее, «аккорды», «созвучия», «звучания»: «созвучие Бытия», «созвучие истины Бытия» и его «сущностного существования» и т. д.⁴⁵

Полифоническое мышление Хайдеггера напоминает о полифоническом характере философского романа Достоевского в интерпретации Бахтина. Собственно, еще в своей ранней работе «К философии поступка» Бахтин указал на музыкальность событийности — т. е. «действительного поступающего мышления»:

Действительное поступающее мышление есть эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление, и эта интонация существенно проникает во все содержательные моменты мысли. Эмоционально-волевой тон обтекает все смысловое содержание мысли в поступке и относит его к единственному бытию-событию. (Бахтин 2003, 33)

В конце 1920-х гг. «интонирующее мышление» бытия-события превращается в полифонию. Изданная в 1929 г. книга «Проблемы творчества Достоевского» непосредственно связывает событие и полифонию:

Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно *множественность равноправных сознаний с их мирами* сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. (Бахтин 2000, 12)

Подобно тому как fuga у Хайдеггера соответствует событию, событие у Бахтина являет себя в полифонии голосов:

Не идея как монологический вывод, хотя бы и диалектический, а событие взаимодействия голосов является последней данностью для Достоевского. (Бахтин 2000, 173)

содержания, не дает ничего. Что, впрочем, уже само по себе является немаловажной информацией о Боге, который все время ускользает» (Сафрански 2005, 412). Стоит заметить, что сравнение с дадаизмом столь же броско, сколь неточно: «заумные» формулировки Хайдеггера сближают его философию с литературой не первого, но второго авангарда. Тот же Сафрански не случайно сравнил книгу «О событии» с абсурдистской пьесой Беккета «В ожидании Годо». Если подобрать аналог из русскоязычной литературы, то можно было бы назвать «Кругом возможно Бог» Введенского. «Заумные» фразы соответствуют здесь невозможности прорыва в трансцендентное, что не уменьшает стремления войти в контакт с недостижимым потусторонним. Загадочные тавтологии Хайдеггера связаны с его негативной антропологией, доходящей у этого автора до отрицания человека. Язык человека несовершенен, поэтому язык, которым пользуется Хайдеггер, старательно «очищается» от человеческого: именно так должно было бы вещать Бытие.

⁴⁵ «Der Anklang des Seyns als Verweigerung in der Seinsverlassenheit des Seienden» (Heidegger 1989, 108); «Der Anklang der Wahrheit des Seyns und seiner Wesung selbst aus der Not der Seinsvergessenheit» (Heidegger 1989, 114).

В переработанных «Проблемах поэтики Достоевского» Бахтин еще более заостряет эту формулировку, отождествляя событие и полифонию: «художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию» (Бахтин 2002, 29).

Заключение

Хотя в трактате Хайдеггера «О событии» практически отсутствуют ссылки на других философов, а тем более упоминания современников, контекст второй половины 1920–1930-х гг. все же прослеживается в ходе рассуждений этого автора. В работе присутствуют термины, характерные для радикально-философской парадигмы той эпохи: «децизионизм» (Шмитт)⁴⁶, «тотальная мобилизация» (Юнгер)⁴⁷, «избыток» и «трата» (Батай)⁴⁸. Все эти понятия Хайдеггер встраивает в свой дискурс о событии. К сожалению, было невозможно уместить обоснование этих важнейших интертекстуальных связей сочинения Хайдеггера в рамки этой статьи. Моя задача состояла в том, чтобы провести историко-типологическое сопоставление книги Хайдеггера о событии с русскоязычным контекстом, о котором он не мог быть осведомлен. Как я пыталась показать, теология и онтология Хайдеггера могут быть (со)противопоставлены антропологии, этике и эстетике Бахтина. При всем различии этих дискурсов, их объединяет говорение о событии как о явлении «участия»: участия Бога в человеке и человека в Боге, участия человека в Бытии и т. д. и т. п. Другой важный момент, общий для этих двух мы-

46 Понятие «решения» у Хайдеггера отсылает к «решению» в чрезвычайной ситуации: «Die Entscheidung fällt dadurch, dass die Notwendigkeit des äußersten *Auftrags* aus der innersten Not der Seinsverlassenheit erfahren und zur bestandhaften Macht ermächtigt wird. Der *Auftrag* aber im Lichte und in der Bahn der Entscheidung ist: *die Bergung der Wahrheit des Ereignisses aus der Verfallenheit des Daseins in die große Stille des Seyns*» (Heidegger 1989, 96). «Тайная история Бытия», по Хайдеггеру, составляет сумму того, что осталось решенным, нерешенным и решающим: «Am Riesenhaften wird erkennbar, dass jede Art von „Größe“ in der Geschichte der unausgesprochen „metaphysischen“ Deutung des Geschehens entspringt (Ideale, Taten, Schöpfungen, Opfer) und deshalb nicht eigentlich geschichtlichen, sondern historischen Wesens ist. Die verborgene Geschichte des Seyns kennt nicht das Rechenhafte von „Groß“ und „Klein“, sondern „nur“ das Seynsmäßige des Entschieden, Unentschieden und Entscheidungslos» (там же, 443).

47 Событие у Хайдеггера связано с «тотальной мобилизацией» как следствием обделенности бытием («Die „totale Mobilmachung“ als Folge der ursprünglichen Seinsverlassenheit»; Heidegger 1989, 143).

48 См. рассуждения Хайдеггера об избытке в сущностном существовании Бытия («Das Übermaß im Wesen des Seyns»; Heidegger 1989, 249), а также его концепцию человека, строящуюся на понятии траты: «То, что человек владеет своим сущностным существованием как собственностью, означает, что он стоит перед опасностью его утраты» («Dass der Mensch sein Wesen zum Eigentum hat, sagt: es steht in der steten Gefahr des Verlustes»; Heidegger 1989, 489); «Der Mensch ist [...] verlustig» (там же, 490).

слителей, состоит в историзации картины мира, предполагающей как историзацию бытия, так и историзацию образа человека. С историзацией связан и интерес к началу – ко «второму началу», занимавшему столь важное место в рассуждениях мыслителей второго авангарда.

Литература

- Бахтин, Михаил М.* 1975: Вопросы литературы и эстетики. Москва.
- 1986: К методологии гуманитарных наук // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. Москва, 381–394.
- 2000: Проблемы творчества Достоевского // М. М. Бахтин Собр. соч. Т. 2. Москва, 5–175.
- 2002: Проблемы поэтики Достоевского // М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 6. Москва, 5–300.
- 2003: К философии поступка // М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 1. Москва, 7–68.
- 2003а: Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 1. Москва, 69–263.
- Григорьева Н. Я.* 2008: Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920–1940-х гг. (Россия, Германия, Франция). Санкт-Петербург.
- Левинас Э.* 1998: Время и Другой. Гуманизм другого человека. Пер. с фр. А. В. Парибка. Санкт-Петербург.
- 2000: Избранное: Тотальность и бесконечное. Пер. И. С. Вдовиной, Б. В. Дубина. Москва, Санкт-Петербург.
- Сафрански Р.* 2005: Хайдеггер: германский мастер и его время. Пер. с нем. Т. А. Баскаковой при участии В. А. Брун-Цехового. Москва.
- Щитцова Т. В.* 2002: Событие в философии Бахтина. Минск.
- 2004: Memento nasci: Сообщество и генеративный опыт. Минск.
- Badiou A.* 2005: Das Sein und das Ereignis. Aus dem Franz. von G. Kamecke. Berlin.
- Bataille G.* 1978: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. Aus dem Franz. von R. Bischof, E. Lenk, X. Rajewsky. München.
- Casper B.* 2001: «Ereignis». Bemerkungen zu Franz Rosenzweig und Martin Heidegger // J. Mattern u. a. (Hgg.): Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès. Berlin, 67–77.
- 2002: Transzendente Phänomenalität und ereignetes Ereignis // Rosenzweig 2002, V–XVI.
- Coriando P.-L.* 1998: Der letzte Gott als Anfang. Zur ab-gründigen Zeit-Räumlichkeit des Übergangs in Heideggers «Beiträgen zur Philosophie (Vom Ereignis)». München.
- Frank M.* 1982: Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. I. Teil. Frankfurt a. M.
- Heidegger M.* 1989: Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936–1939) // Gesamtausgabe. Bd. 65. Frankfurt a. M.

-
- 2005: Über den Anfang (1941) // Gesamtausgabe. Bd. 70. Frankfurt a. M.
- Herrmann W.-F.* 1994: Wege ins Ereignis. Zu Heideggers «Beiträgen zur Philosophie». Frankfurt a. M.
- Jauss H. R.* 1973: Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs // R. Koselleck, W.-D. Stempel (Hgg.): Geschichte — Ereignis und Erzählung. München, 554–560.
- Löwith K. M.* 1984: Heidegger und F. Rosenzweig. Ein Nachtrag zu Sein und Zeit (1942/43) // Sämtliche Schriften. Bd. 8. Stuttgart, 72–101.
- Rosenzweig F.* 2002: Der Stern der Erlösung. Freiburg im Breisgau.
- Solla G.* 2003: «Alles, was der Fall ist». Der Messias als Ereignis überhaupt // N. Müller-Schöll (Hg.): Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld, 49–59.
- Theunissen M.* 1965: Der Andere: Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. Berlin.
- Trawny P.* 2004: Heidegger und Hölderlin oder der europäische Morgen. Würzburg.
- Ullrich W.* 1996: Der Garten der Wildnis. Eine Studie zu Martin Heideggers Ereignis-Denken. München.

Леонид Большухин

Нижегородский государственный университет

Бахтин и Маяковский: событие, поступок, ответственность

Задача определения понятия «событие» во всех его смысловых аспектах, как в рамках нарратологического дискурса, так и за его пределами, остается крайне актуальной. Сложность решения обусловлена широтой применения этого фундаментального понятия, а также свойствами самого объекта осмысления. Одним из возможных путей к определению смысловых границ события и ареала его бытования является освоение философского опыта Бахтина. Как пишет Т. В. Щитцова, «можно говорить об уникальности понятия события у Бахтина, а можно — о его размытости и неопределенности».¹ Рассматривая весь корпус бахтинских текстов, исследователь делает вывод, что и за пределами раннего трактата «К философии поступка», «где тематическая и терминологическая разработка *события* осуществлялась Бахтиным в направлении построения *prima philosophia*, понятие события найдет себе применение в самых разных областях, фактически, во всех вопросах, за рассмотрение которых брался Бахтин... Своим событийным видением Бахтин как бы повышает в (бытийном) ранге те реалии, к которым он обращается и которые составляют поле гуманитарного знания».²

Особый интерес ранних работ Бахтина («Искусство и ответственность», «К философии поступка») для нас заключается в том, что они обнаруживают мировоззренческое родство с поэтической философией Маяковского.

Проблема «Маяковский и Бахтин», в сущности, еще не поставлена. С одной стороны, исследователям кажется очевидным, что этот поэт не вызывал у Бахтина научного интереса. Это явствует, в частности, из диалогов Бахтина с известным маяковедом В. Д. Дувакиным. Стремление собеседника навести Бахтина на тему Маяковского встречало некое сопротивление. Показательна сама краткость высказываний Бахтина, который ограничивался выделением некоторых «удачных» строк и обра-

1 Щитцова Т. В. Событие в философии Бахтина. Минск, 2002. С. 18.

2 Щитцова Т. В. Указ. соч. С. 22.

зов поэта, весьма скептически оценивая его мировоззренческую позицию. Но в архиве философа сохранился конспект статьи конца 1940-х годов, где творчество Маяковского включается в круг тех проблем, которые волновали Бахтина применительно к Рабле, Гоголю, Достоевскому. Бахтин не стал развивать свои интереснейшие идеи; возможно, причиной тому был советский идеологический миф о Маяковском, предельно упрощавший как его мировоззренческую позицию, так и поэтику.

Сегодня происходит освобождение исследовательского сознания от огромного количества догм, и художественный мир Маяковского предстает для непредвзятого взгляда невероятно сложным. Основополагающий постулат нашей работы — утверждение глубинного родства той философской позиции, которую кристаллизует Бахтин в своих ранних работах «Искусство и ответственность», «К философии поступка», и поэтического мировоззрения Маяковского. Именно через категории ответственности, события, поступка устанавливается это тождество.

В своей первой печатной работе Бахтин выразил понимание той позиции, которую должен занять художник в современном мире:

Три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. [...] Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и наоборот. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности. Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. [...] Личность должна стать сплошь ответственной...³

Между тем Маяковскому не только отказывают в ответственной позиции, но и противопоставляют его в этом отношении Бахтину. Показателен характер цитирования Маяковского в контексте примечаний С. С. Аверинцева к «Философии поступка». Интерпретируя бахтинское предпочтение слова «поступок» философским терминам «действие» или «акт», С. С. Аверинцев раскрывает антиномичность обиходной максимы: *каждый должен отвечать за свои поступки*, содержащей «интонационный момент *разговорности* и содержательный момент *ответственности*»:

...выхваченное из живого языка привычной к этическим рефлексиям русской интеллигенции слово «поступок» выражает предельную противоположность понятию безличного, «ничьего», не сопряженного с выбором...

3 Бахтин М. М. Искусство и ответственность // М. М. Бахтин. Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 5.

Поступок всегда есть чей-то поступок, инициатива и ответственность, он имплицитно включает категорию персоналистически характеризуемого действующего лица.⁴

При этом автоматическое, инерционное (т. е. безответственное) бытие понятия иллюстрируется строчками Маяковского:

Мы спим ночь.
Днем совершаем поступки.
Любим свою толочь
Воду в своей ступке.
(«Владимир Ильич Ленин»)

Беглое замечание комментатора нивелирует принципиальную для Маяковского разницу позиций лирического «я» и безликого, инертного «мы».⁵

Напротив, углубленный анализ идеологической позиции лирического героя Маяковского обнаруживает всегдашнюю ответственность — важнейшую характеристику деяния, в какую бы форму деяние ни облекалось. Рассмотрим, к примеру, как предьявляет себя герой в финале трагедии «Владимир Маяковский»

Вот и сегодня —
Выйду сквозь город,
Душу
на копыях домов
оставляя за клоком клок.
[...]
Я
с ношей моей
иду,
спотыкаюсь,
ползу
дальше
на север,
[...]
Я добреду —

4 Аверинцев С. С. Постраничные примечания [1] // М. М. Бахтин Собр. соч. Т. 1. М., 2003. С. 439, 440.

5 Воспользуемся этим поводом, чтобы уточнить содержание антитезы «день — ночь», значимой в свете поставленной проблемы. «Ночное бодрствование» — устойчивая ситуация в лирике Маяковского на всем протяжении его творческого пути, от цикла «Я» и вплоть до предсмертных фрагментов «Второго вступления в поэму» («Во весь голос»): «...в такие вот часы *встаешь и говоришь* // векам истории и мирозданию». Иными словами, ночь, традиционно отведенная для лирической медитации, у Маяковского — период деятельного участия в жизни мира, когда бодрствующий принимает на себя ответственность за спящих. Маяковский своей активностью преодолевает «бессобытийность» ночи, это не пауза в бытии, но время поступка.

усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
темному богу гроз
у истока звериных вер.

(очевидно, что мощнейшее эмоциональное напряжение стиха — форма выражения ответственности) и в эпилоге:

Я это всё писал
[...]
Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он — вор!
Иногда мне кажется —
я петух голландский
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собственная фамилия,
Владимир Маяковский.

Сам Бахтин склонен был интерпретировать подобную смену личин как состояние карнавальности,⁶ не предполагающее ответственной позиции творца. Но Б. Л. Пастернак, минуя эту внешнюю сторону творческого поведения Маяковского, обратился к сущности ситуации; новизна ее, в понимании автора «Охранной грамоты», заключается как раз в единстве искусства и жизни поэта:

Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — *предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру*. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания.⁷

Трагический характер жизни-лирики означает максимальную степень ответственности художника. Иными словами, объективно Маяковский стремился к цели, сформулированной Бахтиным: «Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности».⁸ Мы специально сделали первым аргументом в пользу родства философа и поэта то произведение, глубинный смысл которого не столь очевиден, как смысл множества других поэтических высказываний Маяковского:

6 Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 132, 164—166.

7 Пастернак Б. Л. Об искусстве. М., 1990. С. 102.

8 Бахтин М. М. Искусство и ответственность. С. 6.

За всех вас,
[...]
как чашу вина в застольной здравнице,
подъемлю стихами наполненный череп
(«Флейта-позвоночник», 1915)

Боль берешь,
растишь и растишь ее:
всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо,
всеми артиллериями громимая цитадель головы —
каждое мое четверостишие
(«Война и мир», 1915—1916);

За всех расплачусь, за всех расплачусь
(«Про это», 1922).

Важно осознать непоколебимую верность Маяковского этой позиции на протяжении всего творческого пути; мир неизменно находится в поле напряженной, не ослабевающей с годами ответственности поэта.

Знаменитое начало автобиографии Маяковского «Я сам» (1922, 1928) провозглашает темой жизнеописания исключительно творческую ипостась личности: «Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном — только если это отстоялось словом». Декларация превращения всего, что есть человек, в искусство, не означает отказа от биографии вне искусства (потому что сам текст говорит все-таки о жизни). Своеобразие позиции Маяковского в том, что жизненные явления превращаются в искусство благодаря личному выбору героя-автора. Фиксируется — под характерным заглавием «Необычайное» — сам момент ответственного решения: «...После электричества совершенно *бросил* интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь». Та же ситуация повторяется с выбором любимой книги: «*бросил* бы читать совсем», если бы не «Дон Кихот»; серьезность детской игры («Сделал деревянный меч и латы, разил окружающее») становится моделью творчески-активных отношений с миром. События, отмечающие формирование Маяковского-человека, слагаются в историю становления ответственности, причем именно в том варианте, о котором говорит Бахтин: ни одно слово не может быть брошено «просто так». Всеобъемлющая ответственность художника охватывает — как частное — и ответственность перед революцией, когда Маяковский на два года посвящает себя работе в окнах РОСТА. Характер поступка здесь осознается как наиболее очевидное единство жизни и искусства. Личность в мире Маяковского воистину становится «сплошь ответственной».

Именно через ответственный поступок Бахтин определяет событие как бытие:

В категориях теоретического безучастного сознания это бытие неопределимо, но лишь в категориях действительного причащения, т. е. поступка, в категориях участно-действенного переживания конкретной единственности.

Только изнутри действенного поступка, единственного целостного и единого в своей ответственности, есть подход и к единому и единственному бытию в его конкретной действительности, только на нем может ориентироваться первая философия.⁹

Таким образом, делает вывод Т. В. Щитцова, «первая философия» может быть специфицирована как *философия поступка* в той мере, в какой она пытается и видит возможность «вскрыть бытие-событие, как его знает ответственный поступок».¹⁰

Пафос всей работы Бахтина «К философии поступка» — отрицание трансцендентных ценностей, определяемых здесь как ценности теоретические, относящиеся к теоретическому единству соответствующей теоретической области, чье место в этом единстве совершенно исчерпывающе определяет значимость суждения: «Значимое теоретически суждение во всех своих моментах непроницаемо для моей индивидуально-ответственной активности».¹¹ Философом декларируется отказ от готового знания, от приятия мира в его готовых формах. Очевидно, что пафос «отказа» соприроден авангардному мышлению как таковому, однако это еще не является обязательной предпосылкой для формирования ответственной позиции творца в мире. Степень ответственности прямо связана с установкой на адресата, на его понимание сказанного: «Как в зажиревшее ухо втиснуть им тихое слово?» («Облако в штанах»). Эпатажное или «самовитое» слово как таковое не является ответственным. Иначе говоря, из эстетики авангарда как единого источника могут вырастать не просто разные, но даже полярные типы действенного слова. У многих авангардистов (за исключением Хлебникова, о котором следует говорить особо) утверждение своей позиции в мире остается лишь словесным жестом; это не поступок в бахтинской трактовке, ибо за словом нет лирического героя с его судьбой. Напротив, для Маяковского сверхзадачей любого, даже самого шокирующего высказывания является достижение понимания, ответное приятие миром лирического героя; так, раннее стихотворение, построенное, казалось бы, на сугубо абсурдистских приемах («Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный: // „Будьте добры, причешите мне уши“...»), озаглавлено драматичной, неигровой формулой: «Ничего не понимают».

Для Бахтина поступок всегда жив и ценен «абсолютно-произвольным, абсолютно новым, творимым, предстоящим в поступке».¹² И мир

9 Бахтин М. М. [К философии поступка]. Т. 1. С. 17, 28—29.

10 Щитцова Т. В. С. 34.

11 Бахтин М. М. Указ. соч. С. 8—9.

12 Бахтин М. М. Указ. соч. С. 13.

Маяковского творится через деяние, поступок; все для поэта начинается с осознания, что любое представление о мире, существовавшее прежде, сегодня обесценено. Когда Маяковский заявляет: «Я над всем, что сделано, ставлю „*nihil*“» («Облако в штанах»), это не просто эпатаж, нигилизм, но принципиальный отказ от возможности найти опору в априорном (теоретическом, трансцендентном) знании. Подобное качество художественного мировоззрения Маяковского позволяет определить его лирику как философскую. Оба — и поэт, и мыслитель — констатируют такое состояние мира и человека в нем, когда насущно необходимым становится поиск «первой философии»:

...теоретическая философия не может претендовать быть первой философией, т. е. учением не о едином культурном творчестве, но о едином и единственном бытии-событии. Такой первой философии нет, и как бы забыты пути ее создания. Отсюда и глубокая неудовлетворенность участно мыслящих современной философией...¹³

В ситуации Маяковского отношения с миром рождаются в процессе самого творческого деяния; для поэта нет предзаданного отношения к миру, для него всегда все впервые. Крайне важно, что Маяковский не привносит в мир нечто «извне», а создает нечто в момент контакта с наличной реальностью.

Нам представляется, что коллизии Маяковского глубоко созвучны следующие положения Бахтина:

Современный человек чувствует себя уверенно, богато и ясно там, где его принципиально нет — в автономном мире культурной области и его имманентного закона творчества, но неуверенно, скудно и неясно, где он имеет с собою дело, где он центр исхождения поступка, в действительной единственной жизни, т. е. мы уверенно поступаем тогда, когда поступаем не от себя, а как одержимые имманентной необходимостью смысла той или другой культурной области.¹⁴

Очевидно, что основной импульс сюжетов раннего Маяковского — это движение героя в центр мира, к месту, которое и становится (по Бахтину) «центром исхождения поступков»:

...иду
один рыдать,
что перекрестком
распаты
городовые»
(Цикл «Я»)

...я встал,
шатаясь полз через ноты,

13 Бахтин М. М. Указ. соч. С. 22.

14 Бахтин М. М. Указ. соч. С. 23.

сгибающиеся под ужасом пюпитры
(«Скрипка и немножко нервно»)

Опять,
тоскою к людям ведомый,
иду...
(«Надоело»)

Поскольку Маяковский «имеет с собою дело» (по Бахтину), принимает на себя долг порождать смыслы, он лишается опоры, чувства равновесия. Общеавангардная установка на разрыв с предшествующей культурой не может осуществиться им безболезненно. Препятствия сферы априорных смыслов, утрачивая для Маяковского свою ценность, распадается на элементы. Характерный пример — трансформация цитатного слова в «Нате!»:

А если сегодня мне, *грубому гунну*,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

Источник цитации — «Грядущие гунны» Брюсова. Если у Брюсова *гунн*, это воплощение опозитизированного «варварства», существует в стилизованно-отчужденном, самодостаточном мире культуры, то у Маяковского «литературное» слово вырвано из своего привычного контекста. «Гунн» в литературном кабаре означает нечто большее, нежели стилистический контраст. Возникает конфликт между самоопределением лирического героя («грубый гунн») и всеми остальными элементами мира, не способными отныне к созданию упорядоченной системы смыслов (внеположных человеку смыслов культуры); в этих условиях само слово начинает «коржиться», что накладывается на эстрадное «кривляние» героя. В результате преодолевается какой бы то ни было автоматизм отношений с миром как «данностью» (Бахтин), тем самым бытие становится бытием-событием.

Если рассмотреть под этим углом зрения стихотворение «Несколько слов обо мне самом» (цикл «Я»), то знаменитая эпатажная строка «Я люблю смотреть, как умирают дети...» получит совершенно новое обоснование. «Я» здесь — отец, к которому далее взывает «я» с позиции страдающего «ребенка»: «Солнце! отец мой! сжался хоть ты и не му-чай...».¹⁵ Почему с самого начала «отцовская» речь не приписана «ему», «другому», а переадресуется лишь по ходу развития лирического сюжета? Во-первых, это единственно возможная форма высказывания, потому что творящее себя и мир «я» может идти только от «я»; совер-

15 См. об этом подробно: Большухин Л., Александрова М. «Я люблю смотреть, как умирают дети» в контексте цикла Маяковского «Я» // Новая русистика. Брно (Чехия), 2009. № 2. С. 79—91.

шив это высказывание-поступок, «я» потом уже вторично определяет совершённому его истинное место, и это место уже «не мое». «Я» существует в мире, который им создан, от него неотделим, в состоянии «неясном и скудном» (по Бахтину), и эта смута требует от «я» определения того, кто и что здесь делает, говорит, смотрит и чувствует. Во-вторых, в первоначальном совпадении позиций «сына» (страдальца) и «отца» (мучителя) проявляет себя все та же ответственность, неотделимая от вины. Сравним:

Убиты —
и все равно мне, —
я или он их
убил.
[...]
Вселенная расцветет еще,
радостна,
нова.
Чтоб не было бессмысленной лжи за ней,
каюсь:
я
один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизнью!
(«Война и мир»).

Таким образом, поступок — по Маяковскому и по Бахтину — есть форма бытия становящегося сознания в становящемся, «неготовом» мире. Очевидна кризисная природа подобного сознания: коллизия «становления» налагает на автора и лирического героя особую задачу — не идти вслед за готовым смыслом, а рождать его изнутри себя. Трагизм мировоззренческих поисков Маяковского выявляет меру тех трудностей, на которые обрекает себя сознание, идущее путем, начертанным Бахтиным в начале его собственного философского пути: «Мир смыслового содержания бесконечен... Это область бесконечных вопросов... Здесь нельзя начать, всякое начало будет случайно, оно потонет в мире смысла», и для преодоления этой бесконечности «нужна инициатива поступка по отношению к смыслу».¹⁶

16 Бахтин М. М. Указ. соч. С. 41.

Часть III

Стенограмма дискуссий конференции

Запись и редакция: Марина Загидуллина

Обсуждение доклада Вольфа Шмида

Загидуллина М. В. Возникает вопрос об интертексте и аберрации — можем ли мы установить интертекстуальный контекст, внятный современнику, и надо ли это делать, будет ли событием фактуальность события, может быть, она кажущаяся?

Шмид В. Герою может сниться большой подвиг — но это только факт события сна, это не событие подвига. Содержание сновидения или желания не является событием, но само намерение и желание — это факт, который формирует долю событийности. Говоря об иллюзорности, обратимся к постреалистической литературе, где обнажаются иллюзии зрелого реализма. Там возможная событийность сновидения или иллюзии и не-событийность увиденного во сне или иллюзии становится очевидной. Субстанциально, т. е. не учитывая (1) воспринимающего и оценивающего субъекта и (2) контекста, мы не можем определить, что такое событие. Определение любого изменения ситуации как события подлежит интерпретации.

Загидуллина М. В. Вот у Замятина обычное расписание поездов в определенном контексте превращается в напряженно-событийное повествование, значит, может появиться событийность и внезапно, искусственно, в движении текста во времени. Этакая внезапная событийность.

Смирнов И. П. История с расписанием поездов у Замятина — интертекст с источником из Честертона!

Маркович В. М. То есть Вы хотите сказать, что фактуальность придается интерпретацией.

Загидуллина М. В. Да, верно! Еще одно подтверждение субъективности этого критерия событийности.

Шмид В. Да, конечно, фактуальность может быть оспариваема в определенных случаях. Сложность работы с терминами «фактуальность» и «событие» состоит в том, что мы должны отнести эти категории к самым разным персонажам, к реальному автору и читателю. Получается целый диапазон разных суждений о фактуальности и событийности.

Маркович В. М. Иллюзия оказывается фактом — фактом иллюзии. Ментальный опыт — тоже событие. Расписание железных дорог в контексте романа «Мы» Замятина событийно и фактуально.

Григорьева Е. Н. А ведь событие — это инструмент прочтения литературы. Почему тогда Вы апеллируете к средневековой литературе, а не классицизму?

Шмид В. Но в классицизме нет истории спасения!

Григорьева Е. Н. Как же?!

Шмид В. В классицизме эта история держится на когнитивности, это не теоцентрическая система.

Григорьева Е. Н. А соцреализм — теоцентричен?

Шмид В. Это профанация, имитация.

Смирнов И. П. (иронично) Соцреализм — синтез всего!

Шмид В. Человек получает удовольствие не только от сюрприза, но и от встречи со знакомым. Это обрядовость. Мы все получаем удовольствие от такого перечитывания (обрядовости).

Баршт К. А. Шкловский называл это узнаванием.

Шмид В. Нет, это другое, узнавание пожирает жизнь. А здесь удовольствие от отыскивания деталей, маленьких штрихов. Здесь не событийность.

Гринбаум О. Н. Значит, это процесс?

Шмид В. Да, конечно.

Й. ван Баак. Иллюзия контроля над жизнью?

Шмид В. Да. Это уже эмпатия. Моника Флюдерник называет это «experienciality». Мы чувствуемся в персонажи — это основа восприятия. Дети как архаические читатели указывают, что искать, они протестуют против переставления эпизодов и непредсказуемости.

Баршт К. А. Меня здесь заинтересовала категория контекста. Эти четыре пункта понятны, но не сводятся ли они к двум? Первый — общество, второе — индивидуальность, второе есть первое, и также жанр и традиция — не входит ли жанр в литературную традицию?

Шмид В. Это не принципиально, но хочу подчеркнуть, что первое — система общепринятых норм (общество или изображаемое, или изображающее), а второй пункт — внутрисистемный порядок, мир Парсифаля — какие нормы имеет его мать, воспитатель и т. п. — это ведь другое. Но я согласен с мыслью о близости первого-второго и третьего-четвертого.

Обсуждение доклада Матиаса Фрайзе

Шмид В. Дорогой Матиас, я, конечно, не совсем разделяю твое мнение об оппозиции внутреннего и внешнего события. Двери, которые ты ата-

куешь, давно открыты. С начала XIX века внешнее событие в литературе фигурирует только как указатель или импульс, указывающий на впечатление, производимое на пациентов и агентов — внешнее событие не имеет значения, это и отличает роман от историографии. Это фактор, влияющий на восприятие одного и того же разными персонажами (как, например, в романе «Война и мир»). Нельзя говорить о внешней событийности, не принимая во внимание реакции персонажей.

Фрайзе М. Да, согласен — художественная проза давно не интересуется внешними событиями. В этом я вижу главное отличие повествовательной прозы. Внешнее событие — это историография и биография. Это другой жанр, в котором есть другая цель повествования. И то, что ты имеешь в виду, основная цель прозы — это внутреннее, это бывает в смежных формах, но здесь уже недооценивается сюжетность формирования чистой временной оси, чистой реконструкции событийного ряда. Осознаваемость такого типа сюжетной связи особенно важна. Я согласен — но вопрос отпадает в связи с разными типами осмысления временной оси (ты прав, что эта типология необъяснима без разделения). С полным правом можно сказать, что мы видим смешение Клио и Каллиопы — соединение задач двух этих муз.

Сапожникова Н. В. Я хочу напомнить притчу. Который час? Индус ответил — у вас часы, у нас — время. Так может, темпоральность различна? Разный смысл? Разные типы осмысления времени?

Фрайзе М. Есть смешанные формы, но есть исторические формы — смена эпох тоже меняет тип переживания времени. XIX век переживает время как последовательность, ремифологизируя ее. Смена типа переживания времени — это действительно важно. Авторы и мыслители-философы вспоминают древние формы переживания, чтобы мотивировать сдвиг в переживании времени. Разные точки переживания времени существуют.

Сапожникова Н. В. Хронос, Эрос, Кайрос, получается?

Фрайзе М. Ну, это уже глубины философии!

Григорьева Е. Н. А есть ли какая-то принципиальная разница между художественным и нехудожественным повествованием? Или мы говорим о событийности как таковой?

Фрайзе М. Разница существует. Искусство вообще может осмыслять время первично. В художественных текстах совершается как раз осмысление времени, из разных точек складывается смысловое пространство, и это уникальное достоинство художественного текста. В каждой интерпретации можно следить за ходом осмысления временного потока. Есть разные формы, а эти четыре типа событийности конкретно производятся в литературных текстах.

Григорьева Е. Н. А почему не в философских?

Фрайзе М. Но философия работает с готовыми смыслами. Философия имплицитное ощущение смысла в мире превращает в системное понимание этого смысла.

Обсуждение доклада Йоста ван Баака

Загидуллина М. В. Можно ли говорить о преодолении событийности в наррации, психотерапевтической функции в связи с основными положениями Вашего доклада?

Й. ван Баак. Разумеется, ведь хорошо известны примеры лечебного воздействия воспоминаний.

Обсуждение доклада Инны Альми

Фрайзе М. В этом рассказе два события — рождение и смерть. Две реакции — детей и взрослых. Дети идут изнутри во вне, взрослые — из вне вовнутрь (дети социализируются, взрослеют). Раз взрослые смеются, можно подумать, что у них неподвижные души. Но, возможно, это просто реакция — скрыть переживание.

Й. ван Баак. Это защитная реакция, разумеется!

Альми И. Л. Да! Это очень интересная идея! Я буду размышлять об этом повороте.

Первое вечернее заседание

Маркович В. М. Я займу самую простую и удобную позицию — наблюдательного простака. Мы прослушали три «забойных» доклада, прокладывающих дорогу остальным, — это была чистая теория. Во всех трех докладах мы наблюдали возвращение к исходной точке современной нарратологии. К отказу воспринимать как главный конститутивный признак наррации наличие посредника между миром реальным и миром рассказываемым. От этого отказались — и воцарился структуралистский подход, где главное — наличие событий, образующих историю. Все три докладчика вращались вокруг этой проблемы. С чем это связано? Вначале я думал, что с юностью дисциплины, в рамках которой идет разговор. Но потом я понял, что с назреванием перемены.

Лотман выдвигает в качестве главного критерия событийности значимое нарушение нормы. Встает вопрос о том, что это такое? Он говорит о социокультурных нормах и об их отображении в литературе. Он

извлекает нормы одинаково из жизни и литературы и его не интересует разница. Он ищет инварианты, которые должны возвысить его над любыми спецификами. Он ищет такие обобщающие схемы — и находит их.

Вольф Шмид — на первый взгляд, солидарен с Лотманом, уточняет его, конкретизирует, потом появляется второй, третий и др. пункты — разные типы контекста, придающие событию статус события. Появляется специфика и весьма существенная. Вольф легко сдал позицию Константину Баршту (согласившись объединить первое со вторым и третье с четвертым). Но реально всё не так. Существуют реальные эстетические нормы и социальные нормы. Выявляются внутритекстовые, сотворенные нормы и целый ряд признаков внутри текста, которые существуют в сложном взаимодействии с контекстом. Стоит соотносить текст с контекстом литературного направления или жанра — и все перемещается в другую плоскость, речь идет об эстетическом событии, добавляется интертекстуальный контекст — это школа Тарановского (теория подтекста) — но есть и другие теории, речь не о них, а о том, что собственно считать нормой. Кстати Йост и Матиас отдали дань этим исходным определениям, затронуты были разные подходы — у Матиаса, кстати, были тезисы, не отраженные в докладе. Всплыл вопрос о том, считать ли событие и событийность признаками художественного текста? Матиас демонстрировал это на перечне Вольфа — и встал вопрос, а чем эти характеристики отличаются от характеристики реальных явлений? И Матиас предлагал найти такие моменты, где событийность приобретала бы особые эстетические качества. Лотман искал инварианты и не занимался спецификой. Сейчас новая ситуация — поиск специфики, это осложнит изучение предмета намного. Возникнет проблема исследования различных норм, встанет вопрос об объеме каждого типа норм. Матиас упомянул событие «оносороживания» (Э. Ионеску). Никто внутри текста не удивляется — но читатель-то удивляется!

Григорьева Е. Н. Удивляется тому, что никто не удивляется!

Альми И. Л. Да-да, удивляется именно этому!

Маркович В. М. Мы начинаем изучать событие как коммуникативное событие — и это осложняет дело. Последователям Лотмана придется выяснять отношения с Бахтиным. Еще один момент — Вольф указал на то, что важен контекст и субъект. Йост говорил об имплицитном образе наблюдателя. Инна Львовна Альми рассуждала об авторитетном сознании, фиксирующем смысл и дающем его оценку. В каждом докладе была проблема. Ситуация меняется — изгнанный в дверь субъект возвращается в окно...

Смирнов И. П. ...в виде объекта!

Маркович В. М. В виде объективированного субъекта. Структуралистическая ситуация меняется, в свою очередь. Структуралистская ситуация. Первоначальная структуралистическая концепция расплывается — и этим объясняется странность нашего первого дня. Передаю слово Валерию Игоревичу Тюпе, предлагая ему сыграть другую роль — роль искушённого комментатора, объясняющего странности современной нарратологии изнутри.

Тюпа В. И. Боюсь, я едва ли справлюсь с ролью комментатора, глубоко погруженного в нарратологию. Моя задача была формулировать возможные проблемы.

Первое — реабилитация субъективности. Мне это понравилось, но мне не кажется, что это так уж переворачивает концепцию Вольфа. Всегда Вольф говорил о ключевой роли точки зрения — присутствия субъекта. Здесь не расплывание, а логичное продолжение концепции. Реабилитация субъекта происходит в двух направлениях. Во-первых, по отношению к нарратору. Здесь возникает тень Бахтина: свидетель и судия, без которого нет событийности. Во-вторых, субъективность с точки зрения нарратолога — он не может относиться к нарратологии как к естественно-научной проблеме. И физик не может уйти от субъективности. Вернер Гейзенберг говорил, что природа дает нам объективные ответы на наши субъективные вопросы. Даже для физиков, а тем более для нарратологов субъективность — неустранимое обстоятельство. Но субъективность не дикая, а прирученная, которая может приносить пользу. Может быть, не все знают, что в США развивается медицинская нарратология, заключающаяся в том, что врач должен разговаривать больного, построить правильный рассказ о болезни — выяснить точку зрения человека на болезнь, чтобы поменять эту точку зрения на эффективную для лечения. Нарратология получает прагматическое приложение. Из нее нельзя изгнать субъективность, но субъективность можно направить по каким-то полезным путям. Вольф связал это с герменевтикой, поскольку такая связь говорит о том, что мы можем и должны искать пределы адекватности в подходах к субъективности. Ключевая позиция в докладе — разговор о контексте. Это та сторона субъективности, которая подлежит контролю. Осознание своей субъективности равнозначно пути к объективности (по словам Д. С. Лихачева). Какой контекст я использую — вот что надо осознавать, что и будет обузданием и приручением субъективности.

Дальше, проблема в докладе Йоста ван Баака о целом ряде когнитивных категорий (процессуальность и пр.) — это проблема границ нарративности. Я утверждаюсь в мысли — пришло время четко осознать, что не является нарративностью. Внутри какого-то явления сосредоточено наше внимание, чтобы его понять, а потом возникает вопрос о границах. А. Ф. Лосев книгу о стиле начал с множества отрицаний (что не есть

стиль). Событийность и процессуальность. Событийность и ритуальность. Вот две главных антиномии.

Первая из них — важна для исторической науки. Доктрина событийности утверждает: история — сплошной поток непредсказуемых событий. Историческая наука описывает факты и не выясняет закономерности. А с другой стороны, доктрина процессуальности, школа Анналов — где ставилась задача отказаться от пены событийности и заниматься историей как системой закономерностей (Ф. Бродель говорил: в истории действует своего рода физический закон). Мне кажется наиболее перспективным исходить из взаимодополнительности процессуальности и событийности — как физика заговорила о взаимодополнительности волн и корпускулы. Так мне представляется, что в каждом кванте истории есть сколько-то процессуальности и сколько-то событийности, связанной с субъективностью (уникальностью). Что касается нарратива, то работа нарратора в том и заключается, что эту границу можно смещать — в ничтожном событии выявлять его уникальные моменты — и разрастется событие, а можно в самых значительных событиях выявлять закономерности исторического процесса. Это уже анарративная задача.

Третья проблема — вопрос Вольфа про восприятие детей и читательниц «расхожих» романов. Фрейденберг, потом Лотман заметили, что наррация — явление достаточно позднее, исконный миф не был рассказом, как мы сейчас пересказываем мифы античности — мы их нарративуем, мы вносим нарратив туда, где его не было. В детском восприятии происходит обратное. Ребенок — носитель архаического сознания, мифологического по типу. Я лично многократно убеждался в том, что дети не терпят перемен в хорошо им известных повествованиях. Это подобно тому, о чем писал Мирча Элиаде, изучая ежегодные ритуалы разыгрывания космогонических мифов — чтобы мир стоял и дальше. И читательницы обращаются к такому же ритуальному чтению, получая эффект успокоения.

С тем, что Вольф говорит об аффирмации — я полностью согласен. Автор бульварного чтива создавал нарратив, который купят, но это одновременно и возрождение ритуального восприятия мира. Это проблематика другой границы — событийность и ритуальность. Не следует забывать, что нарратив не сводится к событийности, это еще и коммуникативное событие — событие рассказывания: адресата устранить невозможно. Адресат имеет возможность воспринимать наррацию мифологически и т. д.

Последнее — в докладе Матиаса говорилось о том, что, занимаясь типологией событийности, надо заниматься типологией культуры. Он предложил комплементарную типологию — и получается, что невозможно дать абсолютно полное определение того, что есть событие вообще, в разных наррациях эти критерии будут разными. Но их надо выявить!

Маркович В. М. Во второй день двинемся в этом направлении.

Смирнов И. П. Событийность не обязательно составляет основу нарратива. Но событийность — это основа юридического дискурса. В чем разница между ненарративизируемым событием и событием, которое составляет основу других дискурсов?

Маркович В. М. Что же тогда делать с событием?

Тюпа В. И. Я уверен, что категория событийности шире, чем нарративность.

Смирнов И. П. Но это антропологическая категория. Нарратив ее просто использует.

Тюпа В. И. Без осознания бытия наррация невозможна.

Смирнов И. П. Наррация возникла именно тогда, когда началось осознание бытия. О. М. Фрейденоберг всегда меня поражала — ее позиция безумна. Эту позицию разделяли и другие — но ведь утверждение, что миф это имя, то есть не было предикатов, — это безумие. Предикаты всегда были. Есть предикат — есть и наррация.

Тюпа В. И. Но для меня совершенно убедительно звучит, что нарратив возможен только тогда, когда есть событие. Если есть какое-то своеобразие происшедшего, то нарратив выстраивает историю. Для меня признак нарратива — наличие эпизодов. Если выстраивается сколько-нибудь эпизодов — это нарратив.

Смирнов И. П. А если химик описывает реакцию? Илья Пригожин говорит о точке бифуркации, например.

Тюпа В. И. Но там же они пользуются теми же приемами!

Смирнов И. П. А разве это нарратив?

Тюпа В. И. Так говорил Пригожин. Но протокол — это тоже нарратив!

Смирнов И. П. Нет, не нарратив, какой же это нарратив?

Фрайзе М. Мне самому удивительно, но определение нарратива — событие.

Смирнов И. П. Нет. Это рассказ!

Шмид В. Нет. Событий нет в действительности. Это культурный конструкт.

Смирнов И. П. А разве культура не действительность?!

Фрайзе М. Но культура — это человеческая действительность.

Тюпа В. И. Если я не сделаю акцента — события не будет!

Смирнов И. П. Однако существует бессобытийный нарратив...

Шмид В. В любой культурной сфере есть разного типа состояния, в которых мы различаем две формы событий: первая — событие как простое изменение состояния; таких миллиарды, они малоинтересны. Но есть определенная маленькая группа изменений состояния, которая играла в культуре определенную особую роль. Этот специальный тип изменения состояния мы называем событиями второго типа или просто событиями.

Смирнов И. П. Что такое действительность? Биофизический мир?

Шмид В. Сомнительно...

Тюпа В. И. Стоит вода на газовой плите — она закипит, нагревшись до 100 градусов. Это не событие, это физический процесс. Но для ребенка, не знающего физики, это может стать событием — все можно увидеть как событие.

Смирнов И. П. Ну — вот анекдот кстати. Обучение в школе старшин. Старшина спрашивает: прямой угол — это сколько градусов? Иванов отвечает — 90. Неправильно. Следующий — 90. — Неправильно! Еще один... Возвращается старшина на следующий день и объясняет, как надо было ответить: прямой угол 90 градусов, а при ста градусах кипит вода.

Корчинский А. В. Если определять событие как изменение состояния — то это тоже изменение.

Тюпа В. И. Это и процесс, и событие.

Шмид В. Это может оказаться событием...

Тюпа В. И. Да, я поднял руку — и пушки выстрелят.

Гринбаум О. Н. Но мы не должны обобщать все сферы бытия. Если мы сумеем сделать это — то поймем и другое.

Смирнов И. П. Нет, только при сравнении с другими сферами. Вольф прав: событие — это человеческая реальность.

Гринбаум О. Н. Мы рассматриваем это понятие, читая текст.

Смирнов И. П. Но мы читаем разные тексты, и везде описываются события.

Фрайзе М. Событие — это взгляд человека на изменения в мире. Можно выявить, какие взгляды возможны на событие.

Смирнов И. П. Но куда бы человек ни сунулся, везде события.

Фрайзе М. Событие — это реальная конструкция, но не эстетическая!

Шмид В. Это когниция, это в мозгу происходит.

Смирнов И. П. Но есть и экзистенциальные события. Майкл Джексон умер, например.

Тюпа В. И. Но с точки зрения организма — это процесс, а вот в культуре событие.

Смирнов И. П. Нет! Смерть — это событие всегда!

Шмид В. Нет такого явления, которое не было бы для некоторых людей событием.

Корчинский А. В. Отсюда префикс *со-*.

Шмид В. Нужен наблюдатель!

Смирнов И. П. Нет! Не нужен интерпретатор. Интерпретация и узнавание — разные вещи.

Шмид В. Само событие — это факт. Но не обязательно событие. Смерть не всегда событие.

Смирнов И. П. Смерть — это событие всегда, все равно кто умер.

Тюпа В. И. Но дело в том, что есть «верхний свидетель».

Шмид В. Нет, смерть одного солдата для императора не событие.

Смирнов И. П. Мы не станем на точку зрения императора!

(Гул и шум в аудитории)

Тюпа В. И. Оптимистическая мысль — император тоже человек.

Смирнов И. П. Но надо решить вопрос об онтологии!

Альми И. Л. (Тюпе В. И.) Вы мне дали слово — онтологический пафос. Это два принципиальных отношения к жизни. «Полесье» — поездка Тургенева. Наиболее жизнеспособное существо — среднего масштаба. Человеческая культура строится так, что с возникновением личности возникает дискретность бытия, а поток жизнеспособных существ не дискретен — и вот результат. Речь идет о том, что в человеческом обществе больше всего ценится сверхбытие, а природа это губит — ей нужно среднее существо. Ей надо, чтобы не было прерывистости и события. Смерть — человеческое событие, но смерть комара или смерть лягушки — не событие. Мы на природу смотрим, а не природа на нас.

Григорьева Е. Н. Нужен другой человек для оценки. Так смерть Майкла Джексона для меня — не консеквативна...

Альми И. Л. Есть поверье — о мертвых говорить либо хорошо, либо ничего.

Васильева И. Э. У меня впечатление, что культура стала сплетней. Есть часть человечества, существующая в этой культуре. Майкл Джексон — это сплетня. И получается, что смерть соседа важнее. Давайте к биографиям перейдем.

Тюпа В. И. Эффективна идея взаимодополнительности, процессуальности и событийности. Это актуализация то того, то другого.

Большухин Л. Ю. Смерть человека — это история, а смерть комара не даст истории.

Тюпа В. И. Надо выделить комара из пространства и очеловечить — и будет все в порядке.

Фрайзе М. Мы сами определяем, личность перед нами или нет. Нет личности без осмысления. Можно в насекомом видеть личность. Мы выходим на уровень литературы.

Доманский Ю. В. Давайте о культуре, литературе, но не обо всем подряд. Стали приводить пример о комаре — и тут же валом пошли ассоциации и прочее. Мы вернулись к тому, что есть субъект и контекст.

Фрайзе М. Я не люблю, когда говорят о дефектности событийности — это переход на другой уровень.

Васильева И. Э. О презентации наррации бы следовало говорить. Надо договориться о том, что является выбором?

Фрайзе М. Но ты все относишь к последнему шагу!

Григорьева Е. Н. Да! Но без последнего шага Чехова нет! Это тогда какой-то другой автор.

Фрайзе М. Об эквивалентностях надо говорить...

Васильева И. Э. Надо сохранить линию фиктивного мира с отбором событий — разные взгляды на события. И потом выстраивается дискурсивный уровень наррации, где развивается параллельное выстраивание наррации. И так решается проблема двух возможных условных сюжетов в рамках одной реальности. Пока у нас существует самостоятельный дискурс повествователя и авторской интенции — это одна система, в разных моделях реализованная. Для Чехова принципиально эти две линии свести.

Григорьева Е. Н. Есть минимум хронотопичности. Его и надо брать как отправную точку!

Обсуждение доклада Валерия Тюпы

Смирнов И. П. Я не буду говорить о Ю. Лотмане... А вопрос вот какой. Как Ваша четырехступенная схема соотносится с классическим членением культурной истории? Ренессанс, барокко и т. п.

Тюпа В. И. Насколько я себе представляю, в этот длинный многовековой период, который С. Аверинцев называет эпохой рефлексивного традиционализма, А. Михайлов — эпохой риторического слова, доминирует вторая формация с дуальной ее событийностью. Но есть кризисные эпохи отступления от этой культуры, таково, например, барокко. С эпохи романтизма происходит взрыв третьей, дискурсной формации.

Обсуждение доклада Марины Загидуллиной

Тюпа В. И. О литературе «слова» и «дела» — Вы провоцируете на вопрос, а нет ли третьего? Тернарная формула?

Загидуллина М. В. Мне кажется, можно выделить два полюса, доминирующую модель, а между этими полюсами лежат промежуточные варианты, их больше трех.

Альми И. Л. А «Преступление и наказание», где Раскольников восклицает — «Хватит болтать, пора делать дело»... О таком деле идет речь?!

Загидуллина М. В. Если взять событийность «Преступления и наказания» — не цепочку событий, а именно событийность этого текста, то мы ведь видим ложность хода, ради которого написан роман. Мы находимся в ситуации, когда дело переживается как ошибка, когда слово оказывается спасением, и с этой точки зрения это классический пример демонстрации безнадежности перехода от слова к делу для этой конкретной ментальности. И к нашему большому вчерашнему спору о границах событийности реальной и нарративной: остается еще большой вопрос о нарративной истории; с этой точки зрения «Преступление и наказание» может рассматриваться как предсказание — что будет, когда мы убедим себя, что мы нация дела, возьмем топор. Мы будем переживать это как ошибку, каяться, нести трагическую вину, пытаться заглаживать эту вину и т. д. То есть строить не будем!

Альми И. Л. Но как же народники, их идея стрелять в губернатора? Это ведь было дело — никуда не денешься.

Загидуллина М. В. Совершенно верно. Но в Большом Времени это было то же самое, что и семьсот шагов Раскольникова...

Тюпа В. И. Я понял из Ваших рассуждений, связанных с национальными типами событийности, что русские нарративы — вялые, это наррати-

вы слова, английские, французские — иначе. А немецкие? Я вспомнил романы Томаса Манна. Разве это не романы слова?

Загидуллина М. В. Мне трудно судить о каждой национальной литературе. Я ставлю проблему, которая мне интересна. Когда я для себя определяла, что такое литература дела — то я решила, что чистым образцом является американская литература. Английская литература — очень интересный пример. Одного их Кэрролла достаточно для того, чтобы говорить о литературе дела, а не слова.

Шмид В. Я собираюсь в Китай, читать доклады о событийности. Меня все предупреждают — осторожнее, у нас вообще нет такого понятия. Вопрос — так как же трансформировать эту идею географического, пространственного деления литератур в стадии диахронного развития?

Загидуллина М. В. Вы хотите сказать, что одна нация «доросла» до событийности, а другая нет?

Шмид В. Грубо говоря, да.

Загидуллина М. В. Ну хорошо, мы возьмем, например, «Сон в красной комнате», написанный в XVIII веке, являющийся для китайцев их «Горе от ума» и «Преступлением и наказанием» одновременно — абсолютно странное и непонятное европейцу произведение, показывает не столько проблему «молодости литературы», сколько принципиальное различие ментальностей. Моя идея территории «слова» и «дела» в мировой республике словесности — это мой опыт западно-ориентированной начитанности. То есть не могу сказать, что я знаю китайские священные тексты и т. п. И может быть, литературная география куда сложнее, чем то, что я представила в докладе. Может быть, у каждой литературы свой путь — они минуют одни периоды, застревают в других, выбрасывают что-то, а мы по инерции пытаемся подогнать факты под уже удобные нам теоретические конструкторы.

Доманский Ю. В. Мне кажется — американцы тоже «словесные», Апдайк, Фолкнер...

Загидуллина М. В. Спасибо профессору Доманскому за замечательный вопрос! Это прекрасный пример того, как носитель «словесной» матрицы «вчитывает» в литературу то, что ему привычно, что он хочет видеть. И видит именно победу слова! А с точки зрения американской это вполне литература стройки... Это материальное изменение пространства вокруг себя.

Обсуждение доклада Константина Баршта

Фрайзе М. Мне кажется, что Вы немного, с моей точки зрения, преувеличиваете одну форму событийности. Вы с Вольфом в комплементарных позициях друг к другу. Он преувеличивает результативность и реализм (и он мне вчера возражал, что дело не во внешнем, а во внутреннем событии). Я бы сказал, что Вы смотрите на межчеловеческое событие как на внешнее, а он наоборот. То есть речь идет о межчеловеческих отношениях, социализации, диалоге. Это один тип событийности, не надо недооценивать реализма. В кругах реализма есть своего рода событийность, и она не целиком описывается категориями диалогической встречи.

Шмид В. Является ли каждое событие коммуникативным фактом?

Баршт К. А. Коммуникативное соприкосновение двух сознаний порождает событие, при этом в той или иной степени меняется система ценностей, картина мира этих сознаний. Если прямо отвечать на Ваш вопрос, то можно сказать и так, потому что любое событие совершается в окружении персонажа, шире — человека, поскольку все это работает и в эстетической, и в этической схемах. Различие между социально-общественной средой, где работает событийность, и эстетическим событием заключается в том, что эстетическое событие образуется за счет метасобытийности. Этика требует как минимум двух участников (я и ты), когда эти двое обращаются друг к другу с добрыми или злыми намерениями, то в эстетической системе таких участников как минимум три — первый и второй что-то делают, а третий смотрит и оценивает — не свое отношение к первому и второму, но взаимоотношения первого и второго. Это метаэтическая и метаэстетическая система, которая работает в художественном тексте. Сама структура события и в первом, и во втором случае показывает свое этическое содержание. Вот мы живем в трехмерном мире, но пользуемся двухмерными моделями. Это не противоречит нашему трехмерному миру, но входит в него.

Шмид В. Применимо ли это к форстеровой «The king died and then the queen died»?

Баршт К. А. Об этом речь и идет. Если этот текст воспринимаются и оценивается с точки зрения «третьего», то возникает эстетическое событие, которое вбирает в себя внешнюю оценку этического напряжения между двумя событиями, с королем и с королевой. Здесь я сторонник Потебни, который говорил, что поэтическое отношение возникает и в бытовой речи, это в большей степени зависит от реципиента, чем от автора. Эстетическое отношение возникает как метаэтическое, при трактовке отношений двух точек сознания с позиции третьей точки. Совсем не обязательно для этого нужна толстая книга с надписью на обложке... вроде «Преступления и наказания» Достоевского.

Обсуждение доклада Леонида Большухина

Фрайзе М. Событийность в лирике — это особый вопрос. Не функционирует ли лирика по системе эквивалентностей? И тогда событийность вообще не работает. Если мы применяем это к таким типам текстов, то не возникает ли ощущение, что наш взгляд остается чисто тематическим. Это значит, что тематический взгляд на текст выражается только тем, что я лишь смотрю на приспособление текста к действительности, текст — кусочек действительности. И творчество, конструктивность, смыслообращение — это взгляд на содержание... Может быть, событие — это чисто тематическая категория?

Большухин Л. Ю. К сожалению, я не нарратолог. Но я не зря сказал о романизации лирики. Важнейшим элементом устройства лирического мира становится драматизация, где появляется категория поступка, соприродная поступку в драматургическом тексте. С. Аверинцев, например, давая комментарий к «Философии поступка», находит поступок в мире О. Мандельштама. Это не случайно — мы и у В. Ходасевича, А. Блока такие элементы обнаружим — и будем правы, если расценим их как событие и поступок. И это родовое сближение и позволит нам применять систему понятий, сложившихся в отношении повествовательных структур, к лирическим. Лирические структуры меняют качественно свою форму существования.

Смирнов И. П. Бахтин — встреча с другим и пожертвование собой. У Маяковского — смерть всех, кроме него. Как же быть с мерой ответственности как критерием определения поступка?

Большухин Л. Ю. Я готов вступить в, возможно, наивную полемику. Такая позиция, извините, неверна! Лирика Маяковского этого Другого ищет, и это составляет трагический сюжет, потому что поиски Другого оборачиваются нахождением самого себя. Но поиск этого Другого становится принципом, организующим весь мир Маяковского. Это ее сюжет. Я обнаруживаю у Маяковского полифонию, благостность вторжения чужих голосов. Например, «Послушайте» — странное стихотворение, где ответственность перекладывается на Другого — Бога. Мир Маяковского сориентирован на поиск Другого. Квазидругих мы обнаруживаем в послереволюционной лирике поэта. Но мир Маяковского после революции обретает сложные и трагические формы.

Баршт К. А. Я вынужден не согласиться с Вами. У Бахтина основным контекстом была идея о незаменимости и незаместимости человеческого Я в мире. А у Маяковского МЫ. Вы опираетесь исключительно на раннюю студенческую статью Бахтина, тогда как в позднем творчестве Бахтина есть слова о том, как устроен поэтический текст, в связи с кругозорной идеей.

Большухин Л. Ю. Сближая ранние тексты Бахтина и Маяковского, я хотел показать сближение их позиций именно в тот момент. Ранний Бахтин и Маяковский сходны. А где в более поздних работах Бахтин обращается к лирике? Напомните мне эту работу, если не трудно.

Барит К. А. Ну, прежде всего «Автор и герой в эстетической деятельности», разумеется, «Слово о романе».

Большухин Л. Ю. Совершенно верно, но в «Авторе и герое...» Бахтин рассматривает такую ситуацию, как выпадание из хора. Он говорит о том, что лирическое высказывание возможно только в атмосфере любви. Как раз на рубеже XIX—XX веков — он называет Случевского, Анненского — где происходит процесс выпадания из хора, голос не может быть полным, он срывается в исповедь, в юродство и так далее. Мир Маяковского как раз под это описанное Бахтиным в «Авторе и герое...» явление очень хорошо подходит. А что касается поиска «мы» — я с этим готов не согласиться!

Григорьева Е. Н. Но романизация не есть прозаизация!

Большухин Л. Ю. Это цитата из Бахтина...

Григорьева Е. Н. Я понимаю, но Вы говорите, цитируя Бахтина, о том, что Маяковский романизирует — и обращаете это в прозаизацию. Это разные вещи в бахтинской терминологии. Романизованы «Горе от ума», «Руслан и Людмила», «Вишневый сад» и т. д., по Бахтину, — и это ключ к возможности применения и видения этой полифонической структуры, мы убеждаемся в Вашей правоте. Да, бахтинская теория к нему более чем приложима. И еще одно. Вы говорите о стратегическом развитии лирической системы от XIX к XX веку — и Вы находите лирические сдвиги уже в начале XIX века. Это не исключение из правил для литературы этого времени, это поворот, который совершается в рамках распада школы гармонической точности.

Большухин Л. Ю. Я с Вами абсолютно солидарен!

Доманский Ю. В. Этот доклад повернул логику нашего разговора в другую сторону. Ни разу нас не уводили в лирику, и я хочу отойти от Бахтина и сказать о результате. Результат такой: откровение. Леонид показал, что то, что не считается событием в любом другом контексте, становится событием в лирике. И Бахтин тут совершенно ни причем, он был здесь лишь отправным моментом. Те примеры, что приводились Леонидом, убедили меня в том, что событие в лирике совсем не то, что событие в эпике. Ни Вольф Шмид, ни Матиас Фрайзе, ни Валерий Тюпа вообще ни одного примера из лирики не приводили!

Шмид В. В гамбургском центре нарратологии, т. е. в научной серии «Narratologia» вышло или выходит два сборника о событийности в ли-

рике, на примере немецкой и английской литературы (P. Hühn/J. Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century* [= Narratologia 7], Berlin/New York 2005; J. Schöner, P. Hühn, M. Stein, *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* [= Narratologia 11], Berlin/New York 2007).

Доманский Ю. В. Но мне чрезвычайно важны были все те примеры, которые Леонид приводил — Пушкин, Лермонтов, Мандельштам... Насколько легко он их приводил! Он показал, как устроен событийный процесс в лирике! Он меня более чем убедил, и я с особым трепетом слушал его — как откровение.

Григорьева Е. Н. Вот Вы говорите о тематическом взгляде. А что есть тема, Матиас? Как только Томашевский дает примеры, мы оказываемся полностью в мотивике и предикате. Но это игра в слова! И тогда это повествовательная тема. Единица сюжетности. Где разница тематического и нетематического?.. Однако это уже за пределами времени, я умоляю...

Обсуждение доклада Ирины Васильевой

Альми И. Л. Эту внутреннюю близость к лирике Вы видите только в этом рассказе или еще где-то?

Васильева И. Э. Это стремление может быть прослежено на всем творчестве Чехова. Тогда встает вопрос о работе лирических структур в тексте. Когда уже задействовано — это позднее, а поэтическая структура раньше появляется, так поэтический сюжет строится у позднего Чехова.

Шмид В. В основе вашего убеждения — форма, которую может приобрести событие. Событие может или должно приобрести форму иную. Это верно? Прозаическое событие в таком случае не исчезает? Суть моего вопроса сводится к следующему: как дело обстоит с более поздними рассказами — прозаическими, над прозаической тканью которых распространяется сеть эквивалентностей — если текст не звучит поэтически в узком смысле слова? Есть опасность путать разные вещи под терминами «поэтическая проза» и «прозаическая лирика».

Васильева И. Э. Поэтичность может задаваться тематически типом героя и самыми разными вещами. Но у позднего Чехова поэтичность существует и стремится к выстраиванию в определенный сюжет. Текст получает объемную структуру события. Его нельзя исключить из эпической интерпретации, которая обязательно связана с лирическим сюжетом. И дает открытый финал с выходом на уровень читателя. Событийность действенна, но не так проблематизируется.

Маркович В. М. Напомню об одном факте, имеющем, по-моему, прямое отношение к обсуждаемой проблеме поэтизации. В. Н. Турбин пересказывал разговор с Бахтиным. Бахтин сказал, что Чехов — сплошная стилизация, но вот подо что? Турбин спросил — так подо что же? Бахтин молча закурил. Мы приближаемся к тому, что создает равновесие двух планов. Когда слишком явно задается повествование! Когда в самом начале «Дома с мезонином» так четко тургенезирована история художника — но потом он задом выбирается из мира тургеневских текстов. Стилизация — подо что? Трудно охватить это каким-то определённым взглядом.

Доманский Ю. В. Поэтизация и лиризация — синонимы?

Васильева И. Э. Да!

Фрайзе М. Вопрос — служить чему? Эквивалентности служат событийности или наоборот? Сам уровень интерпретации является ли реконструкцией событий или их деконструкцией в пользу системы эквивалентностей. Ваша позиция поэтизации как раз вторая. Что же происходит на уровне чтения?

Шмид В. Надо четко различать поэтизацию и лиризацию. «Толстый и тонкий» — эквивалентностей полно, а лирики нет. Но в рассказе, о котором шла речь в докладе, они совпадают, поэтому Ирина Эдуардовна имела право на синонимию.

Обсуждение доклада Елены Григорьевой

Загидуллина М. В. Вы создаете антиномию психологического и интеллектуального источника лирического события. Но не становится ли интеллектуальный источник событием только в том случае, если он стал психологическим? В чем разница между психологическим и интеллектуальным, если интеллект — источник лирического события — станет таковым только в случае его психологической интериоризации?

Григорьева Е. Н. Здесь есть возможность совмещения. Дело в том, что здесь другое противопоставление. Магистральный путь лирики — развитие психологического переживания. Но Баратынский дает иной путь. Интеллект здесь — это объект исследования лирической системы. И в этом смысле его событие и противоположно Пушкину, и уникально, и открывает некий новый путь в поэзии.

Фрайзе М. Мне иногда казалось, что под событийностью Вы понимаете значимость. А в чем разница между значимостью и событийностью?

Григорьева Е. Н. Можно применить пять определений Вольфа Шмида к этим феноменам. Если мы исходим из главных — то важно установить,

существует ли здесь переход за границы существующего знания. Возьмем это за определяющее — ведь мы в рамках лирического события, лишенного хронотопичности. Но в этом смысле почему бы и не говорить о событийности как значимости? Мне это кажется простой игрой слов.

Альми И. Л. Как быть с большими лирическими текстами Баратынского? Там тоже работает этот принцип?

Григорьева Е. Н. Я говорила о больших текстах как о части системы лирической, созданной Баратынским. Чтобы на Ваш вопрос ответить, надо применить поэтологический анализ к этому тексту. Но и в «Недоноске», и в «Осени» есть интеллектуальное переживание и постижение.

Обсуждение доклада Олега Гринбаума

Загидуллина М. В. Вопрос о соответствии теории контрапунктов «межсобытийности» (микрособытия): как рассматривать события между контрапунктами — это события или нет?

Гринбаум О. Н. Я вел речь только о событиях любовного сюжета.

Загидуллина М. В. Но ведь мы можем найти массу промежуточных событий! Не значит ли это, что мы этой теорией снимаем вопрос о «фоновых событиях».

Гринбаум О. Н. Нет, здесь ведь задача увидеть законы гармонии в построении событий любовного сюжета. Мы исходим из текста — и одновременно из особенностей восприятия этого текста читателем.

Обсуждение доклада Юрия Доманского

Альми И. Л. А Вы не учитываете идеологического расхождения в финале — одна ситуация с «проигрышем» Священника, но другая — завершение текста тем, что Председатель погружается в глубокую задумчивость (статья Виролайнен об этом — ничья, взаимное поражение)?

Доманский Ю. В. Отправной момент — я хотел доказать, что при кажущейся внешней разнице тем не менее внутренне остается одно, цельное. Как ни парадоксально! Как ни бился над этим, я оставался в рамках понимания глубокого проникновения в смыслы пушкинского текста в рамках телеинтерпретации, я все же остался уверен в этом.

Обсуждение докладов (после секции)

Шмид В. Диапазон был достаточно широк, прозвучала масса замечательных вещей, которые меня заинтересовали и заинтриговали. Валерий Тюпа сделал чрезвычайно полезный доклад, его типология разных нормативных формаций весьма функциональна, мне это очень понравилось. Но! Мне чего-то здесь не хватает, может, у тебя использованы труды Елеазара Мелетинского, есть Мирча Элиаде, но нет Эрнста Кассирера (E. Cassirer) с его работой о «Мифическом мышлении» — вторым томом его «Философии символических форм» (1925, 7-е изд. 1977 года); это во многом помогло бы тебе развить твою идею мифологичности (хотя это на самом деле мифичность). Исходя из соображений Кассирера — это мифическое мышление характеризуется массой черт, которые можно свести к той формуле, что мифический человек мыслит в досемиотической форме, и это четко сказывается на всех формах, которые мы готовы назвать нарративами, хотя они нарративами на самом деле в той эпохе не являлись и не могли являться. И вторая теория приходит в голову — теория, пользующаяся популярностью на западе — Жан Гебсер (Jean Gebser, Ursprung und Gegenwart, в двух частях, 1949–1953, посл. изд. 1986), три-четыре эпохи, среди них есть и мифическое мышление — или иначе магическое мышление, как Гебсер это называет. Это дополнило бы твою картину разных нарративных формаций.

Смирнов И. П. Я высказывался о мифах — ни Фрейденоберг не понимаю, ни Лотмана. Как они вообще могли прийти к мысли о несказуемости мифа? Он уже есть слово по своей сути. Нарративен любой литературный текст. Потому что в любом тексте есть развертывание сюжета. Нельзя говорить о мифе как о не-нарративе.

Загидуллина М. В. Еще Сократ говорил о мифах как наррации — как только они стали «текстом», «наррацией» — они перестали быть мифом. Фрейденоберг имела в виду архаическую эпоху невыделенности мифа из праксиса. Но это слишком далеко нас уводит от предмета дискуссии.

Фрайзе М. Возможно, разные позиции возникли потому, что одни говорят о мифическом восприятии мира, а другие — о нарративах.

Смирнов И. П. Но мифы — это тексты, это событие, это троп. Это абсолютный сюжет.

Шмид В. Речь идет об этиологических мифах.

Смирнов И. П. Таковы все мифы. Они рассказывают или о происхождении Вселенной, или о каких-то деяниях начинателей — культурных героев.

Баршт К. А. Я хотел бы вспомнить, что у Фрейденберг первой формой наррации (глава 10-я ее известной книги «Происхождение наррации») была названа как раз несловесная форма — Олимпийские игры. Нужно было подставить некоторое взаимодействие двух и более персон под чужой взгляд, чтобы вывести ситуацию из состояния вненарративной изоляции в состояние оценки всей системы извне. В мифе — один сплошной диегезис, не терпящий ничего внешнего, наррация это разрушает. Ведь для того, чтобы что-то могло получить нарративный смысл, оно должно быть увидено и воспринято. Поэтому Олимп «подтянул» к себе поединки — они сидят на Олимпе, первые условия возникающего нарратива. Я просто вспоминаю, я не собирался это обсуждать. Нарративное событие — не обязательно вербальное, и возникло оно не в вербальной форме. Я хотел добавить два слова по поводу доклада Валерия Игоревича Тюпы. На мой взгляд, продуктивны две вещи. Во-первых, идея о том, что если нарратор обладает безграничным правом наделять чувствами и контролировать все, о чем он повествует, то реципиент обладает таким же безграничным правом оценивать все это, наделять тем значением, которое соответствует его индивидуальной системе ценностей. В ряде докладов был методологический отказ от этой идеи. Мне кажется, нужно принять это как принцип и, по возможности, его придерживаться. Методов может быть много, но принцип должен быть один, если у нас нет определенного принципа — мы беспринципные люди. И еще. В докладе Валерия Игоревича прозвучала мысль П. Рикера: «Событие — это то, что могло произойти по-другому». Но в том-то и дело, что абсолютно все может произойти по-другому. Несмотря на парадоксальность идеи П. Рикера, в ней есть плюс — здесь речь идет обо всем объеме бытия и о «голосе» как фундаментальном основании наррации. Все может произойти по-другому — и это выход к Бахтину, к его «со-бытию». Возможна ли история литература на основе типологии нарративных форм? Мне кажется, на концепции «перформатива»/«ментатива» В. И. Тюпы это возможно, это не только аналитическая нарратология.

Шмид В. Мысль о мифическом тексте. Почему возникает такой спор вокруг этого понятия? Дело не в мифах и мифических нарративах, дело в том, что мифическое сознание обновляется в эпоху модернизма — и именно в русской литературе. Мифические тексты недоступны для нас. Но доступны тексты с мифологической оболочкой, с попыткой обновления мифического мышления. Например, в произведениях Е. Замятина мы встречаем типичное столкновение современного нарративного текста, с одной стороны, а с другой — сплошного мифического мышления. И нам нужно понятие мифического мышления и мифического текста.

Тюпа В. И. Но мифические тексты не записываются.

Шмид В. Однако нарративированная форма существует, мало того — преобладает в так называемой орнаментальной прозе.

Тюпа В. И. В нарративе может репрезентироваться миф. Нарратив может моделировать мифические структуры. Нарратив и миф — вещи несовместимые, это доказала еще О. М. Фрейденберг.

Смирнов И. П. Но ее теория совершенно невозможна! Не может быть мифа без рассказа. Я не понимаю, о чем Вы вообще говорите!

Шмид В. Я скажу о докладе М. В. Загидуллиной. Ее тема меня очень удивила. И мне даже не приходила в голову мысль, что может быть «география событийности». Но я увидел полезность Ваших наблюдений, главная задача — выработка рабочих понятий, и не бесполезно составить географическую карту различных событийностных пространств. Но не является ли это трансформацией пространства в пространство во временной последовательности эпох с разными понятиями событийности? Вы меня до конца еще не убедили, об этом стоит еще думать — как соотносятся диахронная и географическая модели событийности. И еще вопрос Константину Баршту. Обладает ли любое событие коммуникативностью? Вы в такой сильной форме связываете коммуникативность и событийность, может быть, в русле бахтинского мышления. Но — оторвавшись от этого мышления — что бы Вы сказали?

Баршт К. А. Если в более широких коммуникативных рамках посмотреть на информационный обмен между разными точками зрения, то, разумеется, событие, которое порождено одной точкой сознания, будет релевантно продолжаться в виде новых поступков и новых оценок, каждое из которых есть в этом смысле продолжение предыдущих. Мне кажется, изолированных, отдельных друг от друга событий — ни сюжетных, ни фабульных — быть не может. Ведь изменение картины мира, следующее за получением данной информации, приведет к порождению нового со-бытия. Вопрос этот открыт. Образуется некая семантическая ось нанизывания событий одного на другое, в которой есть свой внутренний сюжет таких «нанизываний», не учитывать этого, по-моему, нельзя. И в бытовой речи есть такое нанизывание событий. Это и есть коммуникативность, связанная с событийностью. Вольф Шмид правильно меня понял, как всегда, он чуток к чужому слову. Но механизм этого процесса действия «голоса» как нарративного инструмента не описан. Я не находил объяснения ему и у Бахтина. Понятно только, что нанизывание событийности идет по той схеме, какую я рисовал, не по линейной схеме одно после другого, но, возможно, по принципу «матрешки»: из моего кругозора я беру чужую точку зрения, оцениваю полученную информацию, она ценностно изменяет мою картину мира, этическую норму, сдвигает мою точку зрения на мир, возникает новый вариант, новые возможности контакта с этой же — или с иной точкой видения другого, и т. д. Событийность наращивается как древесная кора. Кроме того, отношения между мной и другим складываются в рамках отношений между моим кругозором и окружением. Происходит

челнокообразное движение, которое порождает длящееся событие диалога.

Шмид В. Злой вопрос бахтинистам. Почему вы все рисуете такую идиллическую картину Бахтина? Столько гармонии, что «хоть плюнуть да бежать». На мой взгляд, мир его агональный, сердцевина его мира — речевая интерференция (Волошинов), проявляющаяся в несобственно-прямой речи. Чехов мог бы быть сокровищем для Бахтина — но он обходит его стороной, употребляя формулу «литература между Достоевским и Белым». Потому что Чехов рисует другую картину, не агональную. В текстовом мире Чехова возможны самые разные отношения между интерферирующими голосами. Между тем у Бахтина всегда есть один победитель, голос, переплывающий всех, это крайне агональная и авторитарная картина мира. И это как-то не совсем укладывается в идиллический пейзаж.

Тюна В. И. Но не к этому сводится Бахтин. Да, возможно, мы те, кто идеализируют Бахтина, но, например, хочу процитировать такое его положение: «...несогласие бедно и непродуктивно, продуктивно разногласие, высшая форма диалогизма — согласие, которое предполагает преодолеваемую даль и сближение, но не слияние». Эта модель у Бахтина есть, и не раз он ее формулировал. А вот почему миновал любимого мной Чехова любимый мной Бахтин — не знаю, наверное, не понимал.

Барит К. А. У Бахтина, как у каждого читателя, были личные пристрастия. Набоков терпеть не мог Достоевского — как автора «полицейских» романов. Куприн терпеть не мог Набокова. Ну, я не буду перечислять все эти примеры, они всем известны. А вот что касается не вполне справедливого обвинения Бахтина в тоталитаризме мышления, то в его известной работе «Автор и герой в эстетической деятельности» он приводит три варианта ненормальных отношений автора и героя — автор овладевает героем, герой автором и герой становится автором. Эти три варианта показывают, с какой тщательностью готовил Бахтин свою концепцию «точки зрения», именно освобождаясь от самой возможности давления одной из сторон диалога на противоположную. Эти его типологии, как правило, полны, исчерпывающи, кстати, в отличие от концепции хронотопа, которую пытался «поправить» Матиас Фрайзе. Но у Бахтина в его типологиях нет авторитарности, о которой говорит В. Шмид, может быть, за авторитарность здесь принимается колоссальная экспрессия звучащего «голоса», разумеется, и голоса самого Бахтина. Однако, это не агональность. У него можно выбрать массу работ, где видна мысль об исходном коммуникативном равенстве двух несводимых друг к другу точек сознания.

Главное, что сделал Бахтин: он показал, что литературоведческий вопрос о повествовании или наррации есть частный вариант вопроса о личном «голосе», вступающем в коммуникативные отношения с другим

«голосом», находящемся за пределами его личного мира, то есть в заведомо неравном онтологическом положении. Это неравенство в истории человечества фиксировалось разными способами, определяя ту или иную этическую систему. Стратегия культуры сводится к тому, чтобы как-то облагородить корыстолюбивые тенденции извлечения социальной прибыли из этого перекоса, в сфере религии напротив — поставить «меня» в подчиненное отношение к «тебе», понимаемому как идеал, возможное онтологическое равенство понимается как приравнивание к образцу. Но возможна иная и другая система задач: поставить «меня» и «тебя» в равные в ценностно-онтологическом смысле позиции. Бахтин указал, что филологический вопрос о наррации решается в рамках вопроса о реальности бытия и его смысле.

Он шел к этому решению, но не успел к нему прийти. Однако он оставил нам концепцию кругозора-окружения, до сих пор недопонятую. Дело тут не в том, что у каждого есть свой внутренний мир и свой внешний, он хотел сказать больше — то, что каждый из нас видит вокруг, это и есть бытие. Как мы видим его, то и есть на самом деле. Текст для него — это письменный голос определенной точки видения, детерминированной своей телесностью. Точка зрения на реальность и реальность — это одно и то же, вне видения картины мира нет никакой картины мира, без точки зрения на «реальность» нет самой реальности. Разделение между онтологией и гносеологией в таком понимании носит относительный характер. Вопрос о видении и бытии у Бахтина сливаются в одно целое, нет никакой объективной реальности, есть только видения мира, определяемые параметрами и свойствами разных точек зрения на реальность. Для него точка зрения — это не «субъект» в объективном мире, но опорная категория бытия, может быть даже — само бытие и есть. Наррация для Бахтина — не контакт между разными инстанциями в пределах определенного пространства, но контакт между разными личными пространствами (бытиями) в пределах многомерного Мироздания, имеющего для него столько пространств, сколько видений и соответствующих им голосов существуют. Нам следует учитывать, что Бахтин решал вопрос не только о конструкции текста, но и о конструкции бытия. Одно без другого не решается.

Тюпа В. И. Важно, что здесь есть эволюция.

Шмид В. Я обожаю Бахтина. С 1966 г. я читаю Бахтина — и я слышу бахтинологом. Но Россия делает из него народного героя — ведь главное, что он не еврей и не сторонник западных концепций. Я вижу определенную опасность конструирования образ народного философа, используемого как оружие против определенных направлений на западе.

Доманский Ю. В. Вольф прав — это наблюдается не первый год у нас по отношению к Бахтину. После марксистской идеологии Бахтин самый идеологичный. Ладно если студент-филолог переболел Бахтиным на

первых курсах. Плохо когда человек остается бахтинистом до конца своих дней. Он у нас Лениным в литературоведении становится. «Бахтин сказал» — это у нас как финальный авторитет, спор должен быть прекращен на этой фразе. Я благодарен В. Шмиду, что он это со стороны заметил.

Фрайзе М. Я опасность вижу только в терминологии. Сам Бахтин не такой уж восточник. Он усвоил массу немецкой философии, Канта, Гегеля, Гуссерля... Нам, немцам, уже это урок — наши коллеги не читают Гегеля и Канта. Но специфически бахтинская терминология не понимается за границей, он не включен в философское мышление, из которого она сто лет назад вышла.

Большухин Л. Ю. У меня нет ощущения внутренней опасности Бахтина — из конкретного материала выступает какая-то потребность, и я иду к Бахтину от текста, а не наоборот. Да, начал заниматься Маяковским — и именно Бахтин оказался адекватен этому материалу. И ничего «сверхбахтинского» в современной науке нет. Сегодня можно работать с формальной школой — это будет нормально, а можно и с Бахтиным — почему нет?

Шмид В. О докладе Ирины Эдуардовны Васильевой. Крайне интересный, но немножко длинный доклад. Я бы на Вашем месте говорил о разных фактурах текстов — эквивалентностный, лирический и т. п. — Ваш пример опасен потому, что там некоторые черты совпадают, дублируются.

Тюпа В. И. Я тоже хотел несколько слов сказать, мне близок этот материал. Я говорил об этом в своем докладе. Но с понятием лирического надо быть гораздо строже и аккуратнее, это слишком размытый термин. Для доклада Ирины характерен несколько повышенно эмоциональный тон — это несколько портило впечатление от «вещаемых истин». И еще критика с моей стороны, связанная со спецификой чеховской событийности, — Вы прекрасно показали событийную развилку и потенциал, ощущение нереализованности истории (могла бы быть и другая история). Но это не состоялось — а событийно заявлено. Вы в конце концов сказали очень точно, что получается два финала — прочтение в духе классической наррации. Вы выпрямили результат, когда сказали, что смысл — преодолеть трагичность бытия. Это не так. Смысл в том, чтобы показать вероятность преодоления. Чехов обычно ограничивается этим. Такой интересный вариант открытой событийности. Создается ощущение реализации события по-разному. Больше внимания обращено — в терминах М. В. Загидуллиной — на сюжет дела, а не слова. Так Лида, ориентируясь на «слово», губит связь двух людей. Чеховское событие знаменует не прекращение истории, а синергетическую ветвистость.

Загидуллина М. В. Но вот Константин Абрекович Баршт в своем выступлении очень хвалил Вас за свободу реципиента, которую Вы допускаете. Я этого, правда, в Вашем докладе не услышала, но все же — почему бы Вам не позволить Ирине Эдуардовне свободно интерпретировать текст?

Тюпа В. И. Константин Абрекович меня неправильно понял. Я говорил о неограниченном праве нарратора, но не читателя! В этическом смысле, наверное, но дело в тех контекстах, о которых говорил Вольф на примере ранних рассказов. Мне видится природа высказывания в том, что если нарратор займет позицию, уготованную ему высказыванием, то коммуникативное событие состоится. Если не займет — то коммуникативного события не будет. По-моему, последняя точка в интерпретации Чехова была сделана докладчицей в классической теории наррации, а нужно — в чеховской, то есть неклассической.

Васильева И. Э. Мне хотелось показать, что в этом рассказе в полной мере событийны оба финала, они работают параллельно, лирический не перекрывает эпический, они равноценны.

Шмид В. В Вашем докладе кроется блестящая мысль, которую следует еще доработать, — характер события в значительной степени зависит от фактуры текста. Если перед нами «нормальный» реалистический прозаический текст, то событие будет выглядеть по-другому, чем в полуорнаментальном тексте. Отбор ситуации, предметов будет другой. Лексемы, связанные с определенными предметами, должны дать какие-то фонические переклички. Уже это заставляет писателя производить отбор. Пример из «Скрипки Ротшильда» — *чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка*. Здесь масса эквивалентностей и перекличек. И подбор лексем важен — должна получиться перекличка (*скрипка — скрипеть, крепче — печальнее*). Это одно событийное поле. И событийность должна выглядеть по-другому, чем, скажем, в текстах Толстого.

Григорьева Е. Н. Мы возвращаемся к Бахтину. В докладе Иры показаны стратегии прочтения и наполнения их смыслами. Это объективность текста и его уникальность. Но здесь включается и та вариативность, которая свойственна именно чеховскому тексту (отметим, что это гоголевская традиция). Гоголя можно прочесть как постмодернистский текст или наделить его неким потенциалом и остаться в рамках централизма. Гоголь и Чехов вступают в диалог. Здесь наблюдается полифония, провокация свободного выбора. Прочтение текста оказывается событием. Не произвол адресата, но свобода адресата в том, что она зависит от стратегии автора. Для Гоголя и Чехова свобода и вариативность нагружены смыслами в большей мере.

Шмид В. Здесь, в этом зале, несколько лет назад была конференция «Чехов — это Пушкин в прозе». Это нас возвращает к Пушкину. И там я

нахожу первые знаки поэтичности — звуковые переключки в Гробовщике Пушкина («...последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги...»). Я говорю о месте таких сегментов в иерархии текстовой структуры. Над этим стоит поработать.

Фрайзе М. Раз говорим о Чехове, я бы сказал — эти разные стратегии по принципу ограничены. У каждого текста есть множество разных чтений. Их всегда четыре. Мой вступительный доклад в Геттингенском университете был о четырех разных формах литературного текста — и прекрасно можно было бы эти четыре стратегии разместить в строгой типологии — историческое чтение, философское чтение, техническое чтение и эстетическое. Насчет Вашего доклада я так понял — вопрос о том, что в книге «Нарратология» Шмида есть аргумент, что система эквивалентностей у Чехова нам помогает в реконструкции самого события. Но это опасный подход. Почему — потому что тогда оказывается, что самое событие — это цель наррации, а является ли событийность целью наррации? А если наоборот? Событийность подчиняется наррации. Вопрос о событийности становится второстепенным. Это палка о двух концах.

Шмид В. Совершенно верно, это палка о двух концах! Но мне кажется, что читатель, читая произведение, стремится к тому, чтобы реконструировать событие — но реконструкция того, что произошло — это...

Тюна В. И. ...произвольное действие!

Шмид В. Да, произвольное действие. Когда мы делаем это несознательно — это опаснее всего. Прочтите любые истории литературы и посмотрите, как там описаны «Повести Белкина», — это такая чушь! Потому что лакуны текста восполняются наивно любыми дополнениями. И поэтому Толстой, организовавший в Ясной Поляне чтение «Повестей Белкина», потом заметил — нельзя, школьники не могут передать содержание, нельзя включать в школьную программу. И понятно, почему! Это реконструкция того, что произошло, это фундаментальное, первичное действие каждого читателя. Я не могу жить со столькими дырами и лакунами в тексте — и ни один читатель не может так жить.

Второе вечернее заседание

Григорьева Е. Н. Чего мне не хватает во всех наших рассуждениях? Категория событийности свойственна и миру реальному, и миру эстетическому. Нам необходимо определить наррацию, иначе мы не можем определить, что такое событие эстетическое. Это главный вопрос. Я попробую ответить на него. Матиас задал очень важный вопрос — отличие значимости от событийности. Может быть нечто воспринято как значительное — но событийно ли это нечто? В лирике до 30-х годов

XIX века — первого выхода за рамки «готового слова» — мы можем говорить о значимости в лирике. Некое переживание очень значимо для субъекта. Вот у Карамзина в послании «К Мелодору»: «Когда пылают все в подлунном мире и жертвы плавают в пылающей крови». Карамзину необходим прозаический комментарий — «Тогда была война». Иначе здесь нет означаемого и означающего. Говорить о событии тогда невозможно. Это репрезентация мира, но не событие. Возникает такой момент, когда лирика репрезентирует реальность. Это момент, когда события реального мира обрастают эстетическими смыслами.

Альми И. Л. Об этом пишет Гинзбург — о лирике Пушкина 30-х годов.

Григорьева Е. Н. Но наррация возникает уже в 1823 году — «Простишь ли мне ревнивые мечты». Это чистая наррация. Здесь есть уход от риторики. У нас возникают какие-то свойства текста, позволяющие говорить о событийности как таковой. Это абсолютно индивидуальный дискурс. И мы можем говорить о событии, когда происходит выход за рамки стилевой, жанровой нормы.

Альми И. Л. И это Некрасов... «застрелился чужой человек».

Фрайзе М. Нет, что Вы, это прозаизация!

Григорьева Е. Н. До Пушкина и Баратынского лирика — набор клише. И денотат уходит! Попробуй позанимайся любовью на ложе из роз...

Тюпа В. И. Я бы обратил внимание на категорию лирики — не событийную, но такую, как, например, пантеистическая лирика Тютчева и др. — это не старая поэзия, но возврат к мифическому миру. И в XX веке то же самое. Это анарративная, несобытийная лирика.

Григорьева Е. Н. Мне представляется, что то, что является видовым свойством философской поэзии — это уход от внешней ситуации в умственное пространство. Когда Тютчев говорит о том, что у природы нет загадки — это другого рода событийность. Это некое откровение. Откровение индивидуального толка. Там пейзаж не выполняет роль внешней ситуации.

Тюпа В. И. Но это повторение!

Григорьева Е. Н. Нет! Там ведь открытие.

Тюпа В. И. «Жара стоит. И сам великий пан...»

Альми И. Л. Это открытие — пан есть полдень.

Тюпа В. И. Согласен, здесь можно найти событийность.

Григорьева Е. Н. У нас есть тютчевская система, которая неотменяемо противоречива. Эта система является текстом. Она не требует диахронии. Там элемент синхронистичен и событиен. Риторически событиен.

Но для доказательства этой событийности необходим поэтологический анализ. Тютчев архаически восстанавливает школу гармонической точности — но неизбежно возникает новое.

Альми И. Л. Но Тютчев говорит и о вечных вещах.

Фрайзе М. Ночной и дневной герой?

Тюпа В. И. Разные лирические герои!

Фрайзе М. Внутри сюжета Тютчева всегда живет парадокс. Он разворачивается во времени; время — это способ открытия парадокса. Парадокс — зерно внутренней событийности.

Григорьева Е. Н. Она существует на разных уровнях.

Тюпа В. И. Но у Тютчева — разные лирические герои.

Альми И. Л. Я могу объяснить психологически. Тютчев дошел до края и догадался, что ответа нет. Природа — это молчание. Ты не докажешь и не объяснишь.

Григорьева Е. Н. В. Соловьев пытался выстроить хронологически и подтасовывал даты. Это сосуществующие позиции!

Альми И. Л. Блестяще! Сосуществующие позиции.

Григорьева Е. Н. Но система ничего не обещала!

Большухин Л. Ю. Давайте возьмем стихотворение «Silentium»: надо замолчать, если это позиция героя. Все теряет почву. Но как разрешить противоречие? С точки зрения многоголосия. Такая форма высказывания императивна. «Молчи, скрывайся и тай» — это ирония. Это некая модель. «Дневные раны сном лечи...» — это не совпадает с тютчевской моделью. Тогда выдвину гипотезу — императивность таит иронию. В. Грехнев говорил об иронии в стихотворении Тютчева «Не рассуждай, не хлопочи». Но большой текст мы воспринимаем серьезно. Тютчевскому сознанию это мало свойственно (императив). Поэтому как вариант понимания — это ирония.

Тюпа В. И. Я согласен, если понимать иронию как отстранение от лирического героя. Автор показывает ограниченность этой позиции.

Корчинский А. В. Вы сами пришли к нарративу!

Баршт К. А. Если ты прямо обратишься к своему визави в рамках обычной коммуникации, ты не сможешь выразить эту мысль. Но в эстетической коммуникации это возможно.

Григорьева Е. Н. Ты «вчитал» это, понимаешь?! У Жуковского в «Невыразимом» это модель, работающая по тому же принципу, что у Тютчева.

Посыл о невозможности вербализации — но внутри текста возникает вербализация.

Альми И. Л. Невыразимое — это блестящий пример логики вербализации.

Григорьева Е. Н. Но не так важно, как это создано. Философия может быть многозначна вопреки интенции. Художественный текст — принципиально многозначен. Эта норма, заданная внутри другого дискурса, она переводится на язык художественности и дает другие результаты.

Доманский Ю. В. Вопрос! Меня не покидало ощущение узнать, что такое лирический сюжет и событие в лирике?

Григорьева Е. Н. Я не готова говорить об этом.

Фрайзе М. Я хочу предложить вам мое мнение. Нет ли очевидной оппозиции событийности и художественности вообще? Не является ли событийность «врагом» эстетического содержания текста?

Тюпа В. И. Но событие — это форма эстетическая. Художественная событийность и есть освоение действительности!

Шмид В. Я бы использовал такой непередаваемый термин — tellability. Мы мало об этом говорим. Теллабилити состоит в том у Чехова, чтобы показать, с какой стати что-то не происходит — и что дает толчок будущему событию. Это не второстепенно в мире постмодернизма. Такой мир очень скучен. Все бессобытийные жанры скучны. Это какая-то внутренняя потребность. Человек хочет, чтобы литература ему показывала бессмысленность действительности.

Альми И. Л. Спор Болконского и Пьера — есть ли Бог.

Тюпа В. И. Да, но мы говорим о постмодернизме.

Маркович В. М. По отношению к контексту — это фон.

Тюпа В. И. Действительность затекстуальна.

Маркович В. М. Лотману важно различить затекстуальность и внутритекстуальность...

Тюпа В. И. Мне близка мысль о том, что тексты вносят смысл. То, что событие превыше всего — да, впечатление такое может быть. Может быть, не так резко, как сказал Матиас.

Шмид В. Человек стоит перед лицом вечного континуума. Нет ничего, а только бесконечно разложимый континуум изменений. И человек — чтобы сделать свою жизнь жизнерадостной — создает такие структуры, что соответствуют его дискретному представлению о времени.

Маркович В. М. Это обязательно строго художественные тексты?

Фрайзе М. Да!

Григорьева Е. Н. А почему обязательно?

Шмид В. Чтобы превратить жизнь в пространство, достойное в нем жить.

Григорьева Е. Н. Но когда мы говорим о культуре в самом широком смысле слова, разве у нас не возникает ощущение событийности... почему это свойство только художественного текста?

Шмид В. Я не ограничиваю сферу размышлений художественностью!

Тюпа В. И. Речь идет о нарративе в широком смысле слова.

Доманский Ю. В. Нет — это каждодневный рассказ.

Тюпа В. И. Почему Матиасу не нравится мысль, что событийность вносит смысл?

Фрайзе М. Я не вижу в этом функциональной нагрузки. Сюжет дает смысл, а не событийность!

Тюпа В. И. Если в структуру события входит нарратор — он вносит смысл потому, что вносит порядок.

Шмид В. «Обыкновенная история» — исключение. Мы повествуем ради нового, исключительного, нарушения ожиданий.

Шмид В. Приведу пример — свидетельства психологов, лечивших травмированных детей. Их память хранит только отдельные эпизоды. Реальность нужна для того, чтобы выжить. И дети создают себе несуществующую биографию. Она выполняет роль наррации. Нить реальности или жизни оборвана — и они искусственно ее связывают.

Тюпа В. И. Значит, надо помочь сшить разорванное — и это и есть лечение...

Барит К. А. Возникает проблема возможности нарратива в памяти.

Загидуллина М. В. Чехов говорил, что ему все равно о чем рассказ сочинять: «Укажите на что угодно, хоть и на чернильницу...» Теллабилити — дело художника.

Шмид В. Но вопрос об эстетизации остается нерешенным. Любой ежедневный нарратив в известной степени эстетизирован. Фикционализация — следствие наррации в самом широком смысле.

Григорьева Е. Н. В чем разница между эстетизацией и фикциональностью тогда?

Фрайзе М. Эстетизация — это приемы. Это сделать свою историю слушательской.

Григорьева Е. Н. Мы пришли к Р. Якобсону и А. Бергсону, таким образом, поздравляю.

Барит К. А. А как же быть с онтологической памятью?

Фрайзе М. (Вольфу Шмиду) Каждая наррация, по-моему, эстетична?

Шмид В. Нет. Но тяготеет именно к эстетическому полюсу!

Фрайзе М. Это переживание, а не эстетизация!

Шмид В. Если мы повествуем самим себе в сновидении — мы стремимся к приданию этому внутреннему рассказу определенной четкости, целостности и ясности. Это гештальт-психология!

Фрайзе М. В ней скрывается смысл!

Шмид В. Ты всегда все сводишь к смыслу!

Тюпа В. И. А я прореагирую на доклад Юры. В принципе, хоть «Пир во время чумы» в фильме и искорежен, но в докладе истолкован верно. Мы смотрели финал пира. Юра акцентировал внимание на том, какими средствами придана событийность несобытийному по сути тексту. Но смысл маленькой трагедии режиссером был извращен кардинально. Хотя, разумеется, я понимаю режиссера: в советские времена в актерско-режиссерской среде такое скрыто диссидентское обращение к классике проявлялось часто. Он сделал это, чтобы создать подтекст, политическую параллель к брежневским временам. Мы, мол, так и живем, как они...

Альми И. Л. Бессмысленность нашего бытия была обозначена этой постановкой, да, Вы правы!

Тюпа В. И. Швейцер «локально» молодец в этой ситуации.

Доманский Ю. В. Я думаю, просто была задача усилить финальность, и никаких тут подтекстов нет.

Тюпа В. И. Но он выбрал один-единственный путь. Любая перекодировка предполагает пучок смыслов.

Альми И. Л. Вот, например, предложенное Ю. Карякиным определение — «самообман Раскольникова». По сути, это сказал Я. Билинкис — стоит ли налегать на «вписывание» политических параллелей за счет «Преступления и наказания»? Не стоят эти параллели того, чтобы корезить Пушкина и Достоевского.

Загидуллина М. В. Швейцеровский фильм невероятно тяжел, скучен, автору нет дела до зрителя. Это как ситуация с прокурором в «Мертвых душах» — умер от напряжения понять событие. В этом смысле это типологическая ситуация.

Гринбаум О. Н. Да, надо признать, что это сходные явления.

Доманский Ю. В. Текст Пушкина провоцирует множественность интерпретаций.

Альми И. Л. «Постой, постой, постой — ты выпил без меня...»

Маркович В. М. Это попытка покончить с собой...

Доманский Ю. В. Зачем ставят на театре «Вишневый сад»? Нужны новые смыслы. Но мы смотрим снова и снова.

Сергеева Г. П. Я смотрела пятнадцать разных «Вишневых садов»...

Маркович В. М. Событийность — это множество интерпретаций, но это и подлинный кошмар для аналитика.

Гринбаум О. Н. А вот мы начали говорить об опустошенности времени. Что это такое?

Фрайзе М. Историческое время — это время, которое дает смысл.

Гринбаум О. Н. Если подключить к интимизации социальные структуры — то будет историческая составляющая... Но как быть с брежневскими временами? И вообще понятие «интимизации» времени чрезвычайно важно. Это как понятие «мое событие». И время в этом отношении (интимном) — всегда смысловое.

Сергеева Г. П. Концептуальность времени — это и есть наполнение смыслом.

Тюпа В. И. Я расскажу о том, как советская пропаганда сняла проблему времени. После смертей Брежнева, Черненко, Андропова в Кемерово не стали вешать на площади портрет очередного генсека, а вывесили портрет Ленина со словами: Ленин жил — Ленин будет жить. Вот и решение всех проблем.

Маркович В. М. А вот вспомним Реизова — историю нерасписания автобусов... Вот в докладе Марины Загидуллиной — идея «слова» и «дела». Как быть, например, с «Капитанской дочкой»? Ведь Гринев стоит перед выбором, и совершает его.

Григорьева Е. Н. Да, конечно, он мог предать — мог не предать. Это ведь было реальное дело!

Загидуллина М. В. Это даже смешно. Там не было выбора. Он сам про это говорит: «Мне и в голову не могло прийти поцеловать эту руку...». Пушкину важно было показать, что действия героя заведомо были «запрограммированы».

Маркович В. М. Это верно лишь отчасти. А как тогда быть с его возвращением за Савельичем?

Загидуллина М. В. А здесь и совсем прозрачно: «делать было нечего — я воротился».

Маркович В. М. Это ему делать нечего. Объективно есть варианты.

Загидуллина М. В. С этим не поспоришь. Вообще у Пушкина «делать нечего» принципиальное выражение. В контексте теории «слова» и «дела» это очень значимо!

Тюпа В. И. Ваши идеи об усталости и вялости текстов в рамках национальных литератур продуктивны чрезвычайно, здесь есть о чем размышлять...

Обсуждение доклада Анатолия Корчинского

Смирнов И. П. Ментатив тяготеет к перформансу. Платон, Маркс и т. п. — где разница между ментативом и жизнотворчеством?

Корчинский А. В. Пока ментатив на бумаге, он может быть в потенции развернут в перформатив, но пока он на бумаге — он не перформативен. Конечно, и Кожев тяготеет к этому. Но я не уверен, перформативен ли философский текст как таковой.

Смирнов И. П. Но это разыгрывание философской схемы!

Корчинский А. В. Об этом следует подумать по аналогии с текстом драмы: он не является перформансом сам по себе, но включает в себя перформативно ориентированные высказывания — ремарки для режиссера и т. п. — репрезентацию собственной сценичности.

Фрайзе М. Можно было бы думать, что наррация Гегеля должна быть максимально событийна. Но притча о Господине и Рабе не имеет результата. Ожидаемое — это встреча с другим. Такова интерпретация Чарльзом Тэйлором и Михаэлем Тойнисеном. Это один из вариантов возможности дружности. С этой точки зрения, она не результативна, потому что процесс начинается снова и снова.

Корчинский А. В. Да, этот процесс потенциально бесконечен. А встреча — разве она не событийна?

Тюпа В. И. Я хотел предложить поразмышлять о ментальном событии — категория ментального события слишком расширительна в Вашем докладе. Ментальное событие — это эврика, поворот мысли, просветление. Донести его можно по-разному. Например, нарративно, как у Толстого, — у него много рассказов, где герой жил-жил, вдруг ему что-то открылось, он удивляется — как же я этого не понимал раньше. Но ментальное событие может выражаться анарративно — в лирике, об этом мы говорили вчера. Но в философии — только в каких-то новых исключительных формах. Аристотель говорит о том, что всякое высказывание состоит из трех элементов — кто говорит, кому и о чем. И когда-то это было открытием, а сейчас — уже нет. Философский классический дискурс формирует картину мира, нарратив исходит из того, что есть, а философский дискурс именно формирует ее, заполняя лакуны.

Корчинский А. В. Можно ли с этой точки зрения говорить о современных философах? Допустим, что философский текст репрезентирует путь к истине. Но путь только через событие. И эту истину, скажем, Ален Бадью называет постсобытийной. Но и сам философский текст постсобытиен. Даже Мамардашвили, излагая сюжеты с приходом мысли, отстранен. Все эти сюжеты связаны с приходом мысли, вторгающейся в повседневность и так далее. В этом смысле это отстраненное изложение, я согласен, да.

Тюпа В. И. Тогда можно сказать, что событие переносится в сознание адресата, а между двумя событиями — дискурс.

Корчинский А. В. Согласен, в каждом конкретном тексте можно говорить о специфической постсобытийной действительности. Но и предсобытийности для адресата. Здесь есть странное присутствие события — именно на референтном уровне, не только на уровне коммуникации. Со мной уже это событие произошло — оно должно произойти и с тем, кому я передаю сообщение об этом событии, открытии. Но референтом каким-то образом выступает-таки событие! Видимо, надо говорить о способах актуализации событийности в философском дискурсивном развертывании.

Обсуждение доклада Надежды Григорьевой

Фрайзе М. Я считаю, что Ваше противопоставление продуктивно важно и перспективно. Но эта форма, представленная Вами, мне кажется описательной — у одного так, у другого иначе. Мне было бы интересней, если бы можно было это противопоставление сделать типологичнее. Комплементарность разных этих точек проработать. Надо бы указать на фундаментальное различие между ними. Хайдеггер — Розенцвейг и Бубер — Бахтин. Основа Хайдеггера — протестантизм. Это важно.

Главный нарратив — человеческое бытие до смерти, это индивидуальное. Это индивидуальный диалог с Богом. А у Розенцвейга — еврейское мышление, а не протестантизм. Там диалог с Богом коллективный. Бахтин — третий вариант, где в основе лежит православие. Это общность с Богом, а не диалог, диалог человека с человеком во имя Бога.

Шмид В. Соборность!

Фрайзе М. Да-да, соборность! Это три разные концепции. Это было бы важно...

Григорьева Н. Я. Да, это ценное дополнение. Мне стоило бы указать на разницу между протестантизмом, иудаизмом и православием. Хотя это потребовало бы отдельного исследования. Но, с другой стороны, так однозначно Хайдеггера, Бубера, Розенцвейга и Бахтина нельзя подводить под религиозные конфессии, например, Хайдеггер отрицал конфессии, увлекаясь разными религиозными идеями. Речь идет о контаминации разных традиций, в том числе и религиозных. В работах Хайдеггера мы можем проследить различные религиозные влияния, используемые для формирования его собственной религии.

Тюна В. И. Спасибо за доклад. Я увидел такой поворот — Вами был устроен бахтинский диалог согласия между очень разными философами. Изысканно было сделано! Свежий доклад. В параллель к философской фуге Хайдеггера — Бахтин писал фрагменты в конце жизни. Помоему, это подтверждает возможность членения на нарративные формации, о чем я уже говорил, — та концепция, что Вы представили, на мой взгляд, четко относится к четвертой позиции в моей типологии. И последний вопрос — вот то, что Хайдеггер мыслит философский дискурс как заклинание бытия — это отступление от философского дискурса или это и есть суть философского дискурса, и по природе своей он и есть заклинание?

Григорьева Н. Я. Я согласна с тем, что по сути философский дискурс есть заклинание бытия, просто не у всех философов это так ярко выражено, как у Хайдеггера.

Загидуллина М. В. Мне кажется, здесь не столько важны религиозные модели, сколько фундаменты ментальные, поскольку если в русском языке слова «конец» и «начало» однокоренные, если у нас всякое начало есть начало конца, а в каждом конце просматривается начало, ментально, на языковом уровне — пользуясь Вашим же методом — то тогда не получается ли, что философ находится в постоянном самопреодолении, «ломке» себя ментального? Как девушки кудрявые распрямляют волосы, а прямоволосые спят на бигудях — так философы-немцы пытаются выйти из философии отрезка, данной им изначально — и это порождает огромную идеалистическую традицию преодоления отрезка,

а отечественная философия, находящаяся в кольце, в сфере, ищет хоть какое-то начало и хоть какой-то конец — иначе жить невозможно!

Григорьева Н. Я. Действительно, в немецком, а также во французском языках начало и конец — слова не одного корня. Однако несмотря на эти языковые различия, идеи той эпохи — 1920—1940-х гг. — во многом совпадали невзирая на национальную принадлежность тех, кто их высказывал. Мыслители того времени как бы снимали разницу между концом и началом, словно находясь в ментальном круге, в русской сфере.

Шмид В. А Бубер? Ведь его еврейство выражено так ярко.

Григорьева Н. Я. Но мыслит-то он по-немецки. Немецкая культура в его философии несомненно присутствует. Хотя и различие религиозных контекстов тоже очень существенно. Хайдеггер впитал в себя самые разные традиции. А Бубер находится в метапозиции по отношению к основным радикальным философам, ведь, с одной стороны, он начал раньше них, а с другой стороны, его творчество и в 30-е годы продолжало быть чрезвычайно активным. Бубер относился к Хайдеггеру как к антропологу, хотя сам Хайдеггер утверждал, что не имеет отношения к антропологии. И я в своей интерпретации Хайдеггера иду вслед за Бубером. Бубер — фигура особенная во всех смыслах.

Обсуждение доклада Игоря Смирнова

Тюпа В. И. Скажите, пожалуйста, почему добыча пищи в магазине или на охоте не может быть текстообразующей? Или я неправильно Вас понял? Об этом нельзя написать?

Смирнов И. П. Ну, Валерий, Вы что, приходите в магазин, покупаете колбасу и потом записываете в дневнике «Я купил колбасу»? Это невозможно!

Тюпа В. И. Зошенко и об этом может написать!

Смирнов И. П. Да, но это не добыча пищи у Зошенко. Зошенко может описать поход в баню, но какая это баня!

Тюпа В. И. Тогда необходимо уточнение — важна не пища, но то, какое значение нарратор придает событию!

Смирнов И. П. Нет. Нарратор из быта создает событие инобытия. Это не дело отдельного нарратора, это общечеловеческое представление о событии — что есть событие, что не является событием.

Шмид В. А как ты в свете твоего доклада проинтерпретируешь начало «Анны Карениной»? Ведь там дается полная биография от рождения, прерываемая событием измены...

Смирнов И. П. Все правильно. Толстой занимает определенную позицию по отношению к этому событию-инобытию. Событие инобытия для Толстого — это не верное событие, это индивидуализм. Это то, что отрывает человека от бытийной реальности. Конечно, есть начало, измена семье, выламывание из нормального распорядка жизни, за что Анна Каренина и претерпевает кару, она карается. Для Толстого бытие побеждает инобытие. Дело не в том, что биография излагается с самого рождения.

Тюпа В. И. «Ей самой слишком хотелось жить» — есть там такая фраза, когда Анна читает роман, точка начала.

Смирнов И. П. Да, да. Бытие побеждает частноопределенную инобытийность.

Шмид В. Игорь, а можно ли совсем обойтись без контекста, не учитывать рамок, обсуждающего субъекта?

Смирнов И. П. Да!

Баршт К. А. У Ю. Лотмана есть концепция рамки — тексты, темпорально разомкнутые в начале или в конце, как Вы относитесь к этой теории разомкнутой или закрытой рамки?

Смирнов И. П. Не знаю, ну хорошо, есть такая теория...

Баршт К. А. Правильно ли я понял, что в Вашей концепции все тексты делятся на завершённые, философские, и литературные, открытые и незавершённые, так ли это?

Смирнов И. П. Перед писателем всегда проблема завершить серию. Или максимализация или минимализация значений. Но сам текст тоже может быть событием. И поэтому сам текст может стать фрагментом, просто оборваться. И здесь возможны самые разные ситуации. Обязательно должен быть завершён литературный текст. Более того — завершить текст — огромная проблема для писателя именно потому, что событие серийно.

Тюпа В. И. В отличие от философского — где это не так важно?

Смирнов И. П. Да! Он с самого начала завершён.

Корчинский А. В. Вы исходите из того, что событие антропологично, то есть характеризует человека как творца и как разрушителя культуры, социума и так далее. Если это так, то эта событийность противопоставляется только метафизике природы, ее бессобытийности...

Смирнов И. П. Катастрофа — другой вид событий.

Корчинский А. В. Если все — событие, то где нет события в человеческой культуре? И второй вопрос — событие начинается с ритуалов погребения и жертвоприношения — тогда ритуал тоже становится событием. В ритуале есть событие. Тогда в чем отличие ритуального бытия (повторяемого) от исторического? Это второй вопрос. Третий вопрос — Вы исходите из понимания события как переворота и революции.

Смирнов И. П. Это просто определенный тип событий, эпохальное событие.

Корчинский А. В. Но есть альтернативное понимание — не переворот, но поворот. Это для Хайдеггера, скажем, чрезвычайно актуально. Но и само гегельянство устанавливает внутри диалектики определенное ограничение на эту омнинегацию, на всеотрицание — в частности, я имею в виду, что отрицаемое ни в коем случае не разрушается, не противопоставляется бытийствующему.

Смирнов И. П. Я за Гегеля не несу ответственности!

Корчинский А. В. Оно снимается, оно сохраняется...

Смирнов И. П. Я слово «снятие» не употреблял.

Корчинский А. В. Но это единая логика! И есть от нее определенные отклонения в Ваших рассуждениях... И вот два возражения. Или потом?

Голоса из зала. После ответов!

Смирнов И. П. Бывают более насыщенные и менее насыщенные событиями эпохи. Например, эпоха брежневской стагнации. Не сказать, что она бессобытийна. События были, война в Афганистане, скажем, но их было меньше, они происходили на фоне ожидания чего-то большего, что и создавало ощущение бессобытийности. Бессобытийности не существует в человеческом мире. Человек все время ищет на свою голову приключений, то есть событий. По ритуалу и истории — кроме истории вообще ничего нет. Ритуал тоже история. Ритуал воспроизводит демиургический акт, например — то, что давно уже состоялось. В ритуале событие предшествует акту. История в ритуале в прошлом. А для собственно исторического человека человеческая история происходит сейчас и нацелена в будущее. Но и ритуальный человек тоже историчен. За Гегеля не несу ответственности. Слово «снятие» не употреблял, оно мне не нужно.

Корчинский А. В. Теперь короткие возражения. Я хотел вступить за Бадью, который говорит об универсальных событиях, а не о маргинальных событиях — походах в магазин и т. п.

Смирнов И. П. Мы можем вступаться за постмодернизм сколько угодно, но мы не должны повторять постмодернистов (Бадью, де Серто, который точно так же говорит, как Бадью), а все-таки пытаться реконструировать, что за этим стоит. У него событие из нуля — отсюда определение маргинального события.

Корчинский А. В. Но это маргинальное событие у него — как раз и есть тот ценный парадокс в его рассуждениях, что любое частноопределенное, маргинальное, одно из множественных событий каким-то парадоксальным образом становится универсальным. В этом определенный юмор, комедия (Савл превращается в Павла). Второе — насколько Вы действительно стоите за идею, что эстетическое событие, литературное — оно все-таки частноопределенное и только? В нем ведь есть общечеловечность, даже если оно индивидуально, сингулярно, оно распространяется на человеческий опыт в принципе, оно универсально в этом смысле.

Смирнов И. П. Но тогда Вам надо определить, что такое событие в философии. Да, я стою на этом. Да, частноопределенное. Плутоской роман — пример для поведения? Но может подаваться как пример. Литература занимается частноопределенными событиями. Другое дело, что человек — индивид, не только часть социума, но и индивидуальность. И литература учит нас индивидуальности, самому пониманию индивидуальности, когда она может потерпеть крах, когда самоутвердиться... И вся литература восходит к посвященным обрядам, не только волшебная сказка...

Корчинский А. В. Универсальный опыт индивидуальности?

Смирнов И. П. Да. Но иногда литература действительно может универсализовать индивидуальное.

Третье вечернее заседание

Маркович В. М. Я опять сыграю роль простодушного персонажа. С его точки зрения, дискуссия была построена неправильно. Начали с того, что задавали вопросы, потом выдвигали возражения. Логически да, эстетически — нет. Надо было сначала говорить о том, что сделано это было виртуозно. А потом я обратил бы внимание на общий ход конференции. В конце первого дня простодушный почувствовал, что его ждут какие-то опасности. Работа над всякими спецификами привела Тюпу к весьма опасным выводам. Сначала определения распределились по картинкам мира, стали множественными, а потом он сказал, что мы бьемся над универсальным представлением о событии — а между тем его нет, оно множественно. Дальше продолжали работу над спецификами и кончилось тем, что Смирнов Игорь Павлович опять вернул нас к универ-

сальному представлению о теме. Получился виток, что для сердца филолога милое дело — виток есть повтор того, что было. Вот это радостно отметил бы простодушный персонаж.

Тюпа В. И. Если это так воспринялось, то для меня незыблемым остается, что событие — это существенное изменение ситуации, но незыблемым остается и то, что событие неотделимо от сознания и субъекта — оно интенционально. Я против Игоря Смирнова ничего не имею, но я на этом стою. Нужно говорить не о релятивности событий, а об интенциональности. Мне представляется, что взаимодополнительность — онтологическая характеристика бытия. То, что событие неотделимо от сознания нарратора, — это не релятивизм. Это свойство нашего бытия. Я сошлюсь на Бахтина — когда в мире появляется сознание, мир меняется принципиально. В таком мире есть не только процессы, но и события. Более дробные характеристики события меняются, а это незыблемо. В самый первый день И. П. Смирнов сказал, что смерть каждого человека — событие. Но смерть живого существа — процесс. Не всякая смерть для кого-то станет событием. Скажем об императоре, для которого гибель отдельного солдата не событие. Для него это «пушечное мясо». Наполеон идет по полю, кругом трупы — и вдруг он видит Болконского: «Вот прекрасная смерть!» Он придал значение только смерти одного конкретного человека.

Маркович В. М. Потому что Болконский сжимал древко знамени. Это было напоминание об Аркольском мосте — подвиге самого Наполеона.

Тюпа В. И. Да, совершенно верно.

Альми И. Л. Он узнал свой подвиг в этом отдельном явлении смерти.

Тюпа В. И. Так он сделал персонажа героем нарратива. Мне очень трудно отказаться от этого исходного пункта: событием становится такой отрезок бытия, которому какое-то сознание придает статус событийности. Это необходимо для мира, где мы живем, потому что это мир человеческий.

Баршт К. А. Новая постановка проблемы нарратива порождает новые трудности. Тем интереснее. Самое трудное (здесь я согласен с Валерием Игоревичем Тюпой) — вселенная, взятая изнутри с определенной точки зрения, есть нечто другое, нежели та же вселенная без такой точки. Это присутствует в любом случае «голоса» или событийности. Для меня кругозор и окружение — не икона, а рабочая модель, она многое объясняет. Во всяком изучении событийности надо учитывать и самовыражение человека, его «голос». Знак подается кем-то — но он кем-то обязательно должен быть уловлен. Здесь 4 линии («я-для-себя», «я-для-тебя», «ты-для-меня», «ты-для-себя»). Я передаю, он получает, и информация движется одновременно в двух направлениях, наши представле-

ния о событийности должны это учесть, поэтому событий всегда не меньше двух одновременно. Второе — отличие этической или социальной событийности и эстетической. Здесь бы надо от бинарной модели перейти к тернарной — в эстетическом событии оценивается этическое взаимодействие между двумя точками, со стороны третьей.

Загидуллина М. В. А связь с событийностью какая?

Баршт К. А. Любое общение двух людей совсем не обязательно должно протекать в виде письменных знаков и совсем не обязательно в форме фикционального текста — жест, поза, любой невербальный знак могут быть трактованы как событие с точки зрения другого. Что событие, а что не событие — это целиком и полностью сокрыто в сознании реципиента и им определяется. Что-то для него событие, а что-то и не событие. В этом смысле субъект «голоса» — лицо подчиненное, реципиент первичен в диалоге. В художественном тексте создается условный мир с помощью формулирования мироздания, в котором утверждена точка зрения на мир не от «меня» или «тебя», а от третьей, иной по отношению к реципиенту и автору точки. Эта точка моделирует художественный мир изнутри. Нарратор есть первое условие сюжетной событийности и самой возможности этого художественного мира. Другими словами, речь идет о художественности как метаэтике — оценке оценки.

Смирнов И. П. Нужно помнить, что любое слово, которым мы пользуемся, условно — и слово «событие» тоже. Существует большая научная литература, где совершаются попытки это определить. Если мы пользуемся этим словом — надо определить специфику. Не всякое действие достигает статуса события — эти действия не откладываются в архиве культуры. Событие — это такое действие, которое текстуализируется и попадает в большую память. Если мы откажемся от такого определения — погрязнем в релятивизме и не сможем ничем заниматься. Второе — мы должны относиться к Хайдеггеру и Бахтину как к людям своего времени. Это люди 20–30-х годов XX века. Они отрицали метафизику, другого мира для них просто не существовало. Они искали своих богов по сию сторону бытия. Для них иное бытие было абсолютно нерелевантно. Мы живем в другое время. Для нас построение культуры уже есть акт создания иного бытия. И совершенно естественно для нас исходить из этого мира — но событие может происходить только в этом другом культурном мире, а не в мире живого бытия. И третье — по поводу лирического события. Оно может быть чисто ментальным, инсайтом, озарением, парадоксом, но в принципе парадигма лирического события гораздо шире. Это может быть событие, вынесенное за скобки текста. В «Смерти поэта» — реакция на событие за скобками. Но может быть событие в самом лирическом тексте («Я помню чудное мгновенье...»). И все же мы не знаем, чем все завершилось — это не полноценное событие. Воображаемое событие — например, «Заблудившийся трамвай»

Н. Гумилева. Событие разнообразно, но фактически не полноценно и уступает событию в нарративном тексте. Оно компенсируется тем, что сам текст становится событием. И было бы интересно изучить средства компенсации неполноценности лирического события.

Фрайзе М. Было разногласие о том, является ли контекст и рамка определяющими для понятия события и событийности. И я понял, что здесь говорят о событийности в качестве полноценно осмысленного времени. Но если это так, то это то же, что сюжетосложение. Тогда рамка и сюжет отпадают — потому что внутри сюжета уже устанавливаются взаимоотношения, из этого все можно вычерпать, там смысл заложен, если они полноценные — они включаются в сюжет этого контекста. Тогда контекст внутреннего сюжета принадлежит событию.

Тюпа В. И. Просто я хочу зафиксировать то, что сказал Игорь Смирнов, — это обнаружение общего пространства, событие такое, что запечатлевается в тексте. Значит, оно не отделимо от текстопорождающего сознания. Спор остается. Есть те, кто считает, что событием является все, все имеет потенциальный нарратив. Я думаю, что в текстах фиксируются не только события. Это важно.

Общее впечатление от конференции — на удивление получилось все удачно и продуктивно, без пустых мест, и хотя мы на 100 % не договоримся, по-моему, мы продвинули эту тему. Тенденция такова. В середине нарратологии многое уяснилось и устоялось. Актуальна работа на границах. Событие — несобытие, наррация — анарративность, разные типы событийности.

Маркович В. М. На мой взгляд, стало еще более смутно.

Тюпа В. И. Надо прояснить границы!

Маркович В. М. А может быть, достаточно того, что возникло продуктивное напряжение вокруг пограничных проблем.

Баршт К. А. Для меня очень важно было выяснение интереса коллег к отличиям между бытовым и художественным. Во всех докладах звучала эта тема — кто-то говорил о том, что все одинаковые, кто-то — что разные. Я надеюсь, что существует единый для всех художественных текстов принцип образования событийности.

Григорьева Е. Н. Объясните природу инобытийности лирического события.

Смирнов И. П. То, что противостоит быту (точка, откуда ясно бытие).

Григорьева Е. Н. Всякий ли текст событийен, как быть с той же лирикой?

Смирнов И. П. Нет, наверное, игра словами — не событие (это событие самого высказывания). Далеко не все тексты нарративно событийны.

Григорьева Е. Н. Наконец-то я понимаю, что вы имеете в виду. Спасибо!

Смирнов И. П. Но события начинают осмысляться людьми очень рано. Как религиозные события в первую очередь — как откровение Бога по отношению к человеку. Ветхозаветные тексты — интерпретация события. Этот оттенок откровения всегда остается. Инобытийность подчеркивается с самого начала. (А. В. Корчинскому). Толя, Вы сказали — о соотношении откровения и события?

Тюпа В. И. Тогда нам дано — запрет и его нарушение: сразу два противоположных вектора.

Смирнов И. П. Это приобщение к откровению и нарушение бытия.

Григорьева Е. Н. Когда начинается дискуссия, проявляется смысл. Вы сказали о внеконтекстуальности.

Смирнов И. П. Событие есть постоянная структура. В эту структуру может вкладываться разное ценностное содержание и целеположение — в этом смысле структура открыта для интерпретаций, но интерпретация ничего не меняет в структуре.

Григорьева Е. Н. Мое переживание выводит это бытование события в сферу бытия.

Смирнов И. П. Мы навязываем статус событийности явлениям!

Григорьева Е. Н. В таком случае, сознание творит свою реальность!

Смирнов И. П. Я не совсем согласен с В. Тюпой о соотношении события и сознания. Событие антропологично, но не всегда интенционально.

Альми И. Л. Если рождение котят само по себе значимо — то это не событие...

Смирнов И. П. Есть модус вивенди и модус операнди. Надо их различать. Ценностный статус событию придается включением в структуру модуса операнди.

Шмид В. А можно создать рабочий инструментарий?
(И. П. Смирнову). А не говоришь ли ты слишком категорически?

Смирнов И. П. Нужно всегда говорить только категорически.

Шмид В. Тогда я не могу говорить! Ты провоцируешь слушателей категоричностью, а это можно делать только исходя из четко зафиксированных идеологических точек зрения — ты, кажется, принимаешь какую-то метафизику, двоемирие. Мне трудно спорить и говорить в таком духе.

Смирнов И. П. Но человек создал двумирие. Только это двумирие и дает возможность человеку создавать историю и культуру. И кого я эпатирую, если я говорю о событии в философии как апокалиптическом, а в литературе — как начинательном? У меня один бог — история.

Маркович В. М. Может быть, обратимся к более широкому обсуждению.

Доманский Ю. В. Валерий Игоревич Тюпа сказал, что событие зарождается при рецепиировании, эту мысль нужно откорректировать. Я хочу примирить две точки зрения. Не событие зарождается в компетентности реципиента, а статусность событийности. Вот берем мы со студентами «Даму с собачкой», они немедленно спрашивают — где событие? И отвечают: она изменила мужу. Дальше разговор идет в связи с работой Н. Д. Тамарченко — по Тамарченко, инвариантное событие эпики — встреча. Тогда событие — это встреча Гурова и Анны, — говорят они. Но когда дошли до конца — обнаружили прозрение Гурова. Инна Львовна стала говорить об иерархии событий в маленьком рассказе. Есть события, порожденные нами, реципиентами. То же самое и с другими рассказами Чехова. Отправной момент — тезис Е. Мелетинского. Я спрашиваю — где здесь неординарное событие? Мнения всегда расходятся. Поэтому участие реципиента в компетентности события несомненно. Теперь о докладах по лирике и рассказу Чехова (Е. Н. Григорьева, Л. Ю. Большухин, И. Э. Васильева). Событие в лирике не равно событию в эпике. Берем Тютчева. «Люблю грозу...» — такого быть не могло! Событие особого статуса — неправильное событие. Вспомним Л. В. Щербу с его мыслью о сосне и сыпучем снеге. Если мы возвращаем событие в формат художественной литературы и культуры — как правильно бы было учитывать родовую специфику. Это очень важно в драме, лирике, эпике. Нужна родовая дифференциация, родовые критерии событийности. И уже в этом плане конференция очень полезна для меня.

Маркович В. М. Думаю, и то, и другое: четких границ не было и не будет.

Тюпа В. И. Корабль плывет к маяку, чтобы приплыть в порт.

Большухин Л. Ю. Я не готов сформулировать нечто серьезное и общественно-интересное. Но я могу сказать, что я увидел в перспективе для себя. Когда шел спор о Бахтине и «Философии поступка», я для себя увидел притягательность Бахтина, потому что он таит в себе нечто разрешающее все вопросы. Понимание Бахтиным события и поступка надо понимать в русской ментальности, православной. Благодаря тому, о чем меня спрашивали, я пришел к некой мысли, на которую натолкнул меня Ю. В. Доманский, — троп как смыслообразующий механизм. Здесь возникает отношение — троп как порождающий элемент должен противостоять авторской системе. И еще — о специфике события в лирике. Возможно

смотреть на этот вопрос как на некий путь, помогающий нам понять свои вопросы и проблемы... Если мы систематизируем все типы, то получим какое-то знание о событии в лирике.

Маркович В. М. «Что это дает мне?» — вот направление и форма дискуссии.

Тюпа В. И. Я считаю, что ортодоксальное православие к Бахтину не применимо.

Альми И. Л. Что не входит в догму — не православие.

Смирнов И. П. Концепция карнавала не православна в самой своей основе.

Григорьева Е. Н. Что мне дает все это? Самый интересный вопрос, который для меня существовал, — это соотношение событий в реальности мира и в художественном тексте. Мы сразу пытались развести нарратив художественный и нехудожественный. Надо было объяснять, что такое нарратив как таковой. Событийность — как таковая. Валерий Игоревич Тюпа предложил рабочую классификацию, которая лично для меня очень хорошо работает. Но у меня вопросов много — я задаю и задаю их И. П. Смирнову, но их все больше. В рамках той же проблемы художественного и нехудожественного — в рамках моего материала нащупалась принципиальная разница и способ перевода события из мира реального в мир художественный. Этому был посвящен мой доклад, и я благодарна Матиасу Фрайзе за вопрос о событии и значимости. У события в рамках лирики есть риторические признаки. Событие спорит с риторической нормой. Она, эта норма, может отразить значимость, но не может выразить событийность. У нас есть «видовость» — это то, что повторяемо и превращается в некий знак и определенную традицию. В лирику событие проникает тогда, когда готовое слово разрушается, когда возникает индивидуальная реакция индивидуального дискурса. Требуется дискурсивное выражение! Спасибо Анатолию Корчинскому — он дал мне слово «ментатив». Эта категория требует уточнения. Не каждое переживание является ментативом. Спасибо Марине Загидуллиной за вопрос о том, как можно отделить интеллектуальное переживание от психологического — в нераздельности интеллектуального и психологического переживаний и кроется разница между художественным текстом и философией, как мне представляется. Философский дискурс принципиально апсихологичен.

Смирнов И. П. Ну нет! Обязательно психологичен. В этом дискурсе возможно все!

Григорьева Е. Н. Но надо выйти за рамки данной философской системы, чтобы задать вопрос. Это некая система мира в рамках этой философской системы — либо такое сознание, которое претендует на это. Это

антилирическая позиция. А событийная лирика скрыта внутри текста... Это живая плоть живого человека, открывающего для себя мир. Персонализм в какой-то степени. В рамках своего материала я смогу прийти к разделению этих порогов.

Смирнов И. П. Философская мистика — это лирика.

Григорьева Е. Н. Я туда даже не лезу...

Смирнов И. П. Есть лирическая философия. Хайдеггер, например, — лирический философ.

Григорьева Е. Н. Если определить разницу между Хайдеггером и Бахтиным — то это правильно.

Григорьева Е. Н. Когда я собирала материалы по теме революции, меня потрясло обилие современной литературы по событию, разбросанность ее. Те сборники о событии, которые выходили, скажем, в Германии в 2000-е годы — тематически и дисциплинарно эклектичны. В них можно найти и теорию события в теологии, и размышления о событии в истории, и какой-нибудь отчет художника-акциониста о событии перформанса... А у нас событием был каждый доклад, однако мы сузились тематически, трансценденции не получилось. «Историки» и «революционеры» не приехали на конференцию — но если бы они были здесь, с особой силой проявилась бы полифония научного сообщества: междисциплинарное многоголосие в оценке одного и того же феномена. Я констатирую разбросанность вопроса о событии — трудно найти единый инструментарий для описания этого явления в нарратологии и других дисциплинах, сложно создать универсальную событийнологию.

Смирнов И. П. Надо определить нашу позицию во времени. Интерес к событию — 80-е годы, крах постмодернистской парадигмы. Исследователи в постмодернистской модели (Бадью, поздний Деррида) — говорят об этом поздно. Специальной работы, посвященной этой проблеме, у Фуко нет. Только в связи с новым интересом к истории ставится этот вопрос.

Шмид В. Я жалею, что некоторые подходы западного литературоведения не достигают России — как наши сборники о событии и нарративности в лирике, изданные на английском и немецком языках. Несколько лет идет большая дискуссия — по-немецки и по-английски. Мне показалась эта конференция чрезвычайно плодотворной. Мне стало ясно, над чем работать.

В центре должны оказаться событийность и жанровость — надо исследовать влияние жанра и фактуры текста на формирование специальной жанрово специфичной событийности. Этот вопрос требует дальнейшей разработки. Второй вопрос: событие в литературе и вне литературы. Первый шаг сделал Георг Зиммель в 1916 году в маленькой статье

«Das Problem der historischen Zeit», где он работает с понятиями «происшествие» и «история» и дает точку опоры для работы в сравнительной области между историографией и литературоведением. Это остается полем, нуждающимся в особой обработке. Третий вопрос, который я старался затронуть, — событийность не в событийностных жанрах. Какую роль играет ритуально-предсказуемое и ожидаемое? Для этого полезно, наверное, переместиться на точку когнитивной нарратологии — как все это отражается в сознании обычного реципиента. Когнитивистский подход позволяет вплотную заняться вопросами событийности и жанровости текста. Фрейм и скрипт — рамка и сценарий. Но возникает вопрос: что такое скрипт, когда он образуется? Когда перед нами формирование отдельных происшествий? Мне стало ясно, что стоит работать в этом поле.

Я приятно ошеломлен уровнем докладов и дискуссии и заинтересованностью участников конференции в предмете обсуждения.