

Д. В. Спиридонов

Проблема нарративной идентичности и историческая типология сюжета

В данной работе мы намереваемся рассмотреть теорию нарративной идентичности, как она понимается феноменологической версией современной нарратологии, в контексте исторической поэтики. Наша цель заключается главным образом в том, чтобы показать существенность этой теории для проблемного поля исторической поэтики (и прежде всего исторической поэтики и типологии сюжета), а также установить некоторые параллели, которые возникают между исторической интерпретацией проблемы нарративной идентичности и идеями философской эстетики М. М. Бахтина.

Итак, отправным пунктом для возникновения интересующей нас теории стало осознание проблематичности сохранения идентичности субъекта во времени. С одной стороны, обращаясь к самому себе в акте самосознания, субъект должен предполагать, что всякий раз он апеллирует к тому же самому субъекту. С другой стороны, поскольку внутренние и внешние изменения неизбежны, в каждый момент времени, обращаясь к себе, субъект обнаруживает в себе Другого — новые структуры опыта, новые ценностные ориентиры и даже новое прошлое — т.е. все то, что приводит к «разрывам» в структуре Я, угрожающим его целостности. При этом наибольший интерес представляют именно внутренние трансформации субъекта, определяющие специфику самосознания Я в каждый момент времени. Помимо диалектического характера отношений Я и Другого в этой ситуации «самовопрошания», важно учитывать также, что, в сущности, в эту диалектическую игру вовлечены две стороны идентичности Я: «самость» (т.е. онтологические границы Я, в его отличие от Другого, «моего» в отличие от «не-моего, чужого») и постоянство (т.е. устанавливаемая или нарушаемая преемственность во временном развитии субъекта, его способность ассимилировать вновь обнаруживаемое «новое» или «чужое», делая его частью «старого» и «своего»).

Интересно то, что в этой диалектике легко обнаруживаются и описываются «разрывы», тогда как выявить те механизмы, которые служат поддержанию идентичности, — задача более сложная. По мысли Поля Рикёра, много занимавшегося этой темой, существует, по меньшей мере, три модуса «постоянства Я» (*permanence de soi-même*). Первый модус он называет «идентичностью *idem*», которая соответствует психо-социальной категории *характера* (под «характером» понимается «совокупность устойчивых наклонностей (*dispositions*), по которым человек узнается [другими]»¹). Второй модус он называет «идентичностью *ipse*» — это этическая идентичность, прототипической моделью которой является ситуация обещания: «Представляется, что дать обещание, значит, бросить вызов времени, отрицать изменение: пусть изменится мое желание, мое мнение, мое настроение, но “я сохранию себя”»². Наконец, третий модус на-

¹ Ricoeur P. *Soi-même comme un autre*. — Paris, 1990. — P. 146.

² *Ibid.*, P. 149.

зван им «нарративной идентичностью» и представляет собой сохранение преемственности самосознания посредством «рассказывания историй»: Я наделено способностью конструировать повествование о самом себе, и это повествование служит посредником в акте самосознания, иначе говоря, в нарративном модуле Я воспринимает себя как героя собственного рассказа о самом себе, как Другого, целостность и идентичность которого гарантирована связностью и экзистенциальной значимостью самого нарратива. Прототипическим вариантом такого нарратива является автобиография, однако реально эту же функцию выполняют самые разнообразные нарративные «жанры», в том числе «виртуальные» (истории, которые мы сами себе рассказываем, пытаясь, к примеру, оправдать в собственных глазах свое поведение в той или иной ситуации; рассказ о своем детстве, воспринимаем ли мы его как счастливое или несчастливое — в зависимости от того образа, который мы сами себе хотим создать, происходит и отбор тех событий, которые войдут в этот рассказ и которые будут структурировать нашу память о детстве, и т.п.).

Другими словами, способность рассказывать истории утверждается в качестве важнейшей когнитивной функции, а отношения Я с самим собой уподобляются отношениям Автора и Героя. Более того, в той мере, в которой «жизненные истории» субъекта участвуют в оформлении его «характера» (т.е. предъявляются другим, чтобы стать частью образа данного субъекта в глазах окружающих его людей), в этой сложной диалектике «самости», возникает еще один Другой, соответствующий фигуре Читателя, — таким образом, окончательно формируется аналогия между «рассказом жизни» (или «жизненной историей», *life story*) и литературным нарративом. Важно, что эта функциональная аналогия носит не только отвлеченный, теоретический характер. Совершенно очевидно, что литературные повествования являются важнейшей частью того нарративного фона, на котором складываются «жизненные истории» конкретных людей и формируются нарративные механизмы поддержания идентичности. Субъект чаще всего склонен воспринимать литературный нарратив как модель или повествовательный образец, по которому он, быть может, сам того не осознавая, выстраивает свой собственный рассказ о самом себе¹.

Так понятая нарративная идентичность оказывается, по Рикёру, в диалектических тисках «согласованности» (*concordance*) и «рассогласования» (*discordance*). В интерпретации этих категорий Рикёр следует за Аристотелем. Так, под «согласованностью» надо понимать «связное расположение фактов» (*agencement des faits*), для которого характерны «полнота» (т.е. композиционное единство), «целостность» (по Аристотелю, целое — это то, что «имеет начало, середину и конец») и «объем» (предполагается, что согласованное повествование включает в себя те события, при «непрерывном следовании» которых «по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью

¹ Уровни и характер таких влияний могут быть самыми разными. В одних случаях субъект просто заимствует повествовательные приемы, в других — смешивает литературный, эстетически не нейтральный нарратив и собственную жизнь. В последнем случае речь может идти о неосознанном стремлении вести себя как литературный персонаж, идентифицируя себя с ним (тип Эммы Бовари) или же о сознательном конструировании своей жизни по модели, в частности, романтического повествования (см. об этом, в частности: Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. О русской литературе. — СПб., 1997. С. 804-816).

или от счастья к несчастью»). Под «рассогласованием» понимается нарушение согласованности, принимающего форму «перелома судьбы», «трагической случайности», т.е. такое развитие событий, которое кажется неожиданным, т.к. не является вероятным или необходимым при данном следовании данных событий.

Диалектика «согласованности» и «рассогласования» реализуется, по Рикёру, на трех уровнях. Первый уровень — это уровень идентичности самой истории, структурная связность которой придает описываемым событиям согласованность, при этом все моменты рассогласования, вызывающие у читателя или зрителя (Рикёр, следуя за Аристотелем, рассуждает о трагедии) чувство изумления, благодаря композиции (т.е. определенному, эстетически завершеному развитию событий) опознаются как часть задуманной истории, согласованной повествовательной схемы. Второй уровень — это уровень идентичности персонажа, которая гарантируется идентичностью повествования: развитие персонажа, его внутренние и внешние изменения подчинены развитию самой истории, которое, как мы уже знаем, согласовано благодаря композиционному оформлению и завершенности. По этой же причине, утверждает Рикёр, стремление писателей-модернистов изобразить утрату идентичности персонажа неизбежно ведет к «распаду нарратива», размыванию композиционной согласованности повествования. Наконец, третий уровень — это идентичность читателя, осуществляемая посредством «рефигурации» истории: читатель идентифицирует себя с персонажем, идентичность которого, напомним, гарантируется идентичностью самой истории, благодаря чему нарратив, в том числе вымышленные литературные повествования, могут выполнять функцию своеобразного «когнитивного костыля», поддерживающего идентичность самости и опосредующего самосознание субъекта. Смысл же термина «рефигурация» в том, что читатель не только воспринимает себя сквозь призму согласованных структур нарратива, но и переносит на себя черты того, с кем идентифицирует себя самость, — таким образом, то, что до этого принадлежало идеальной области вымысла и имманентной структуре текста в процессе «рефигурации» должно стать частью самости субъекта (отсюда опасность идентификации самости с вымышленным персонажем, которая может становиться источником самообмана или бегства от себя)¹.

Тот факт, что литературное повествование встраивается в сложную систему отношений субъекта с самим собой, позволяет взглянуть на проблему нарративной идентичности сквозь призму исторической поэтики, занимающейся, среди прочего, изучением того, что можно было бы назвать антропологическим контекстом литературы. С точки зрения этого самого контекста литература, как мы знаем, переживает три эпохи, каждая из которых может быть рассмотрена как определенный этап становления категорий автора, героя и читателя и, соответственно, как определенный этап развития механизмов идентификации.

Архаичный синкретизм, как известно, не знал разделения на автора, героя и читателя. Автор сам был героем, и как действующий, «учиняющий» автор-герой он был богом, который приносил рассказ в жертву, в результате чего слушающий также уподоблялся богу-автору. Как отмечала О. М. Фрейденберг, содержательная основа рассказа-мифа — это «действия и бездействия, деяния и пре-

¹ Ricoeur P. Identité narrative // Esprit. — 1988. — №7-8. — P. 295-304.

терпевания. Эти два противоположных элемента активности и пассивности и составляют суть древнего рассказа-мифа, передается ли он в словесной или в обрядовой форме. В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу; он сам исчерпывается активным и пассивным состоянием в борьбе с противными силами¹. Рождение наррации в современном смысле есть процесс разделения синкретичного «субъекта-деятеля-пациенса» на активного (автора) и пассивного (героя). Как показывает все та же Фрейденберг, первой формой повествования был рассказ, подобный тому, что мы выше назвали «жизненной историей», т.е. рассказ, в котором активное авторское Я сознавало себя как пассивного Другого: субъект рассказывал о самом себе, о своих подвигах и страданиях².

Разрыв синкретического единства автора и героя уже создает условия для реализации механизма нарративной идентичности, который в эйдетическую эпоху окончательно переносится на читателя или зрителя. Именно эйдетическая модель повествования была отрефлексирована Аристотелем и затем переосмыслена Рикёром: герой сохраняет свою идентичность за счет согласованности повествования, композиционная завершенность которого придает интеллигибельность всем моментам рассогласования. По сути, здесь мы имеем дело с «героем-сюжетом» или «героем-амплуа», т.е. с таким героем, тождество характера которого (также и в рикёровском смысле слова «характер») обеспечивается тождеством сюжетной модели³. В этом смысле развертывание сюжета есть испытание героя на тождество характера, на его соответствие заявленному сюжетному амплуа⁴. В таком виде нарратив является «сильным» механизмом поддержания идентичности. Однако его «сила» объясняется не только внутренней согласованностью и воспроизводимостью сюжетных схем. Она в значительной мере связана и с нормативным характером эйдетической поэтики, а также с тем, какие отношения существовали в эту эпоху между литературой и жизнью: как создание произведения должно было ориентироваться на канон, жанровый эйдос произведения, так и человек должен был направлять всю свою жизнь на то, чтобы наилучшим образом соответствовать своему социальному эйдосу, своего рода амплуа, являющемуся частью божественной модели общественного устройства. В этом смысле литература эйдетической эпохи лишь фик-

¹ Ricoeur P. Identité narrative // Esprit. — 1988. — №7-8. — P. 295-304.

² Там же, С. 268 и далее.

³ Появления такого типа героя является результатом распада синкретического субъекта. Такой «готовый герой» сохраняет свою идентичность за счет действия системы сюжетно-фабульных ограничений: каждое действие, которое он совершает, или событие, которое с ним происходит, является частью его сущности. Ср.: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам обозначает» (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. С. 223; см. также: Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М., 2004. С. 21-22).

⁴ В этом механизме важно подтверждение социальной функции, которая сводится к набору поведенческих моделей, реализуемых в тех или иных ситуациях, в том числе таких экстремальных, как сражение, смерть от невозможности любви и т.д. — именно благодаря особому единству характера-сюжета эти моменты рассогласования истории становятся частью согласованной модели, т.е., говоря словами Аристотеля, они вероятны и необходимы. Совершенно очевидно, что в этом механизме большую роль играет структура, названная Бахтиным «хронотопом» — пространственно-временной континуум, который, в терминах Аристотеля-Рикёра, выполняет «согласовательную» функцию: герой должен соответствовать пространству, вести себя определенным образом. Так, если на поверхностном уровне сюжета неожиданное попадание героя в тот или иной хронотоп представляет для него определенную опасность (например, вынуждает его принять бой и совершить подвиг), на глубинном уровне это воспринимается как вероятная и необходимая часть сюжета.

сировала особую целостность, герметичность божественного замысла бытия, в котором Я читателя или зрителя не просто могло, но должно было совпасть с воплощенным в героя эйдосом¹.

Разрушение эйдетического типа поэтики, как подсказывает нам история Дон Кихота, не в последнюю очередь связано с осознанием условности этой целостности. Сюжетные модели литературы стали пониматься как неадекватные реальным условиям жизни и, следовательно, как неадекватные с точки зрения возможной идентификации читателя и героя. Литература фиксирует эту ситуацию, усложняя субъектную сферу повествования. Автор обретает личностное начало, автономизируется и одновременно обрастает повествовательными масками, каждая из которых обладает своей точкой зрения на рассказываемые события. Герой же расслаивается на Я и Другого, т.е. обретает свой собственный «горизонт самосознания», становится полноправным субъектом, авторским Другим (эйдетический персонаж предыдущей эпохи едва ли мог выполнять эту функцию)². В таких условиях литературный нарратив становится все менее пригодным инструментом реализации нарративной идентичности, а идентификация читателя с героем оказывается в известном смысле актом наивным и даже опасным, а в некоторых случаях вообще затруднительным. В этой связи кажется вполне актуальным вопрос: не утрачивает ли в этом контексте свою объяснительную силу теория Рикёра, методологически опирающаяся на эйдетическую модель повествования? Этот же вопрос можно задать и иначе: в каком смысле современное повествование может быть «согласованным» (и, следовательно, пригодным для реализации механизма нарративной идентичности), если оно зачастую строится как намеренно рассогласованное? Такая формулировка апеллирует к проблеме композиционной завершенности произведения или, иначе говоря, к проблеме сюжета.

Научная традиция требует описывать сюжет как композиционно-смысловую форму речевой организации фабулы текста. Для разбираемой в данной статье проблемы большой интерес представляет именно соотношение формальной и семантической стороны сюжета. Формальная сторона сюжета ясна, ее можно определить как «синтаксис повествования», т.е. характер присоединения эпизодов, переходов от изложения одного события к изложению другого. Содержательность же сюжета может быть истолкована по-разному. С точки зрения исторической типологии сюжета, особенно востребованной исторической поэтикой после работ О.М. Фрейденберг, М. М. Бахтина и, главным образом, Ю.М. Лотмана, речь обычно идет об архаической семантике сюжета (связанной с антропологическими функциями линейного развертывания мифа и его организации по принципу повествовательного текста) и ее актуализации в более поздних ти-

¹Здесь следует сделать два замечания. Первое: применительно к эйдетической эпохе принцип идентификации позволяет достаточно четко разделить персонажей на «идентифицирующих» (т.е. тех, которые могли выступать в качестве носителя такого эйдоса) и «неидентифицирующих». И второе: мы здесь, разумеется, говорим только о высоких жанрах, отношения же автора и героя, читателя и героя в низовых жанрах было иным. В данном случае мы вынуждены принять бахтинскую схему становления романа и «романного слова» в эту эпоху как части своего рода альтернативной, на данный момент еще вполне маргинальной линии развития литературы.

²Мы специально не расписываем подробно последствия крупных трансформаций в истории поэтики. Они хорошо известны и системно представлены, например, в: Теория литературы: В 2 т. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2004.

пах повествования. Для описания механизмов нарративной идентичности такой подход может быть эвристически чрезвычайно полезным. В то же время, как мы увидим, его приращение к теории нарративной идентичности вскрывает некоторые противоречия и двусмысленности, в неявном виде присутствующие в методологической структуре самой исторической типологии. Впрочем, из открытия этих противоречий мы постараемся извлечь некоторую теоретическую пользу.

Мы остановимся на том подходе к проблеме сюжета, который был предложен Ю.М. Лотманом в известной статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении». В этой работе исследователь, напомним, выделял два принципиально противоположных типа текстов, которые понимались им как две модели, которыми располагает культура для осмысления событийной ткани жизни. Первая модель, «циклическая», находится в «центре культурного континуума». Ее особенности: отсутствие категорий начала и конца (так, повествование может начинаться и заканчиваться в любой точке), изо- и гомеоморфность всех персонажей истории (которые суть «различные собственные имена одного»), установка на выделение константных характеристик мира, сведение мира «эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству»¹. Типологически этому типу текстов уже в архаическую эпоху должен был противостоять тип текстов «с линейным, временным движением», фиксирующий случай, эксцесс, нарушение некоего порядка. Впрочем, эпистемологический статус этих двух сюжетных моделей у Лотмана не совсем ясен. С одной стороны, им приписываются свойства типологических универсалий, с другой же стороны, каждая рассматривается как один из двух типов архаического сюжета.

Эта работа Лотмана имела большое значение для распространения бинарной типологии сюжета в качестве основы для его исторического описания. Даже те авторы, которые указывали на историческую неадекватность ряда его выводов, признавали их эвристическую пользу. Весьма показательна в этом смысле позиция С. Н. Бройтмана, который отмечал, что у Ломана «никак не доказано, что оба типа были исторически одновременны, а не разностадийными. Поэтому интерес в работе представляют не генетические аспекты (с точки зрения исторической поэтики — неубедительные), а соображения о взаимодействии двух сюжетных схем в истории литературы»².

То, как описывается это взаимодействие, действительно важно. Так, современный литературный сюжет, по Лотману, есть соединение сюжетных моделей циклического и линейного типа, ставшее возможным после устранения жесткой границы между ними, т.е. после разрушения циклической замкнутости мифа, приведшей сначала к появлению многочисленных двойников, эсхатологического сюжета, а затем и более сложных сюжетных форм, в которых циклический и линейный типы текстов получили возможность взаимно влиять друг на друга³. Благодаря этому взаимовлиянию более сложные сюжетные формы сохраняют связь с мифологической основой, с циклическими или квазциклическими моделями сюжета. Лотман объясняет эту связь тем, что со временем содер-

¹ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. Статьи: В 3 т. Т. 1. — Таллин, 1992. — 224-225.

² Бройтман С. Н. Историческая поэтика, С. 59.

³ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении, С. 232.

жательное наполнение «мифо-обрядового каркаса» стирается, превращаясь в «грамматически-формальную основу построения текста»¹. Для нас интересно, что, по мысли Лотмана, сохранение этого каркаса определяет внутреннюю «согласованность» сюжета даже в тех случаях, когда его поверхностная структура создает видимость рассогласованности за счет скрытой отсылки к мифологической первооснове.

Такова повествовательная манера Достоевского, у которого «события бытового ряда следуют <...> друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности. Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, некоторые из которых оцениваются как весьма вероятные, другие — как лишь возможные, а третьи — как мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на нее, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчлняющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконструировать наиболее вероятное следующее звено сюжетного развития. В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственно возможным для автора»². Далее Лотман, анализируя одну из сцен, представляющую собой кумуляцию неожиданных, логически не связанных друг с другом происшествий, показывает, что ее построение не может быть объяснено детективным элементом сюжета, т.е. условным кодом знакомого читателю жанра. Предлагаемое Лотманом объяснение заключается в том, что нарушения порядка, непредсказуемые и нелепые происшествия — «черта не только скандала, но и чуда»: такие частотные для Достоевского образы, как карточная игра или рулетка, обладают той же семантикой «мгновенного и окончательного разрешения всех трагических противоречий жизни», «мгновенного и окончательного спасения». Другими словами, неожиданность, немотивированность низывания сюжетных элементов есть рудимент эсхатологического повествования, первичного варианта линейного развертывания циклического повествования — так «мифологизм проникает в область эксцесса»³.

Таким образом, концепция Лотмана объясняет внутреннюю согласованность внешне рассогласованного сюжета тем, что один тип сюжета (циклический) как бы входит в другой (линейно-кумулятивный), моделируя его глубинную структуру. Это объяснение представляется чрезвычайно привлекательным. Оно не только решает проблему согласованности, но и потенциально дополняет саму теорию сюжета представлением о его многоуровневости, аналогичной той, что описывается в генеративной грамматике для синтаксических структур. Однако это объяснение оставляет ряд вопросов, главный из которых можно сформулировать так: в каком смысле один тип сюжета «входит» в другой?

С одной стороны, все теоретические построения Лотмана можно свести к те-

¹ Там же, С. 233.

² Там же, С. 236—237.

³ Там же, С. 239—240.

ории архетипов, которая в данном случае подкрепляется свойственной структурализму ориентации на поиск структурного изоморфизма всего со всем¹. С другой стороны, нетрудно заметить, что Лотман, пусть и подспудно, опирается на бахтинскую идею «памяти жанра» (ср.: «В жанре всегда сохраняются неувядающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. <...> Поэтому архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»²). Интересно, что этот мотив возникает у Бахтина именно в связи с полифоническим романом Достоевского, истоки которого тот видел в менипповой сатире, а для нее «очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета»³. Итак, у нас вырисовываются как минимум два варианта объяснения: первый мы, по сути, вынуждены будем свести к проблеме архетипа, а второй — к проблеме «памяти жанра» (хотя ни тот, ни другой феномен не имеют внятного объяснения, т.е. в целом не очень понято ни то, как возникают, транслируются и опознаются подобные сюжетные архетипы, ни то, как жанр может «помнить» свое прошлое).

Думается, что есть и третье объяснение, которое представляется нам теоретически более разумным. Так, до конца следуя за мыслью Лотмана, мы могли бы назвать построение повествования «согласованным» в том смысле, что оно не только в каждом неожиданном повороте сюжета «воскрешает» модель эсхатологического рассказа о чудесном спасении, ничем не подготовленном и немотивированном, но и в том, что эта модель отнюдь не превратилась в «грамматически-формальную основу построения текста», а сохранила свою содержательность (т.е. семантику чуда), которая коррелирует с темой произведения и семантикой некоторых центральных его мотивов — все эти связи, как мы видели, привлекается исследователем в процессе аргументации своего объяснения, и было бы неправильно приуменьшать их эвристическую значимость, а равно и их роль в формировании согласованного «основания» сюжета. Однако коль скоро эта семантика не принадлежит самому принципу организации повествования, а «наводится» извне (в частности, темой), не является ли ее возведение к архаической семантике первоначальных сюжетных моделей преждевременным и ненадежным? К этому же заключению подводит и тот факт, что альтернативная версия «этимологии» сюжетной логики Достоевского, предложенная Бахтиным, позволяет реконструировать в качестве исходной совершенно другую семантику: в той мере, в которой повествование Достоевского «помнит» о своих менипповых корнях, оно ощущается как несерьезное, авантюрно-фантастическое, т.е. имеющее в качестве своей художествен-

¹ Интересно, что С. Н. Бройман в своем учебнике называет эти два типа сюжета «архетипическими». При этом к заслугам типологического подхода Лотмана он относит именно тот факт, что открытые Проппом и Фрейденом циклический и кумулятивный тип сюжета до него понимались как исторически локальные и жанрово зависимые и уже Лотманом были осмыслены как «архетипические» и в таком виде получили необходимую «теоретическую экспликацию» (Бройман С. Н. Историческая поэтика, С. 58—59).

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. С. 121—122. Курсив М. Б.

³ Там же, С. 135.

ной основы пафос веселого нарушения порядка. Хотя, добавим, для Лотмана это объяснение Бахтина, вероятно, было бы неприемлемо не только по причине того, что такой путь приводит к реконструкции совершенно противоположной семантики такой сюжетной организации, но и потому, что оно выводит внутреннюю согласованность элементов рассогласования сюжета из жанрового кода, т.е. из литературной конвенции (впрочем, еще раз заметим, не совсем ясно, в какой мере релевантна эта жанровая конвенциональность, когда мы говорим о «памяти жанра», т.е. об актуализации в современном повествовании черт его «жанровых предков»).

Итак, если согласованность сюжета на современном этапе проистекает из того факта, что циклический тип сюжета «входит» в линейно-кумулятивный, то это объяснение наталкивается на ряд проблем, которые мы сейчас постараемся сформулировать.

Первая проблема может быть для начала сведена к чисто терминологическому затруднению, касающемуся интерпретации «циклизации» и «кумуляции». Если Лотман пытается обобщить и придать архетипический статус явлениям, о которых писали Пропп и Фрейденберг, то употребляемая им терминология этим явлениям, как они были названы их первооткрывателям, явно не соответствует. Относительно того, что термин «кумуляция» значит у Лотмана не то, что он значит у Проппа, уже отмечалось⁴. Но не менее важно, что «циклическость» означает у Лотмана совсем не то, что она означает у Фрейденберга. У Фрейденберга и ее последователей под циклическим сюжетом понимается особая сюжетная схема, связанная с нарушением порядка и некими действиями, направленными на его восстановление («потеря-поиски-обретение»). Для Лотмана же «циклический» сюжет в его типологическом, т.е. логически предельном (и одновременно исторически наиболее архаическом) понимании, есть в некотором смысле антисюжет или некая «досюжетная» форма организации мифа. Именно в этом смысле циклический сюжет противопоставляется им линейно-кумулятивному, т.к. только при таком понимании обретает смысл его генетическая модель, которая исходит из логической одновременности действия обеих описываемых им схем и на которую, в силу этого постулата, предлагает не обращать внимания Бройтман. Отчасти эта путаница возникает из стремления ахронного, типологического представления явлений, имевших в реальных формах их реализации вполне конкретную последовательность возникновения (сначала кумулятивный тип, представляющий собой наиболее архаическую форму сюжета, затем циклический, который, если трактовать его в точном фрейденберговском значении, возникает позже, т.к. требует для своего возникновения иных антропологических предпосылок, несколько дальше отстоящих от мифологического синкретизма). Отчасти же эта путаница является следствием фундаментальных проблем теории сюжета, связанных с отсутствием строго различения формы и семантики сюжета. Так, можно заметить, что, независимо от толкования, куму-

¹ Там же, С. 233.

² Там же, С. 236—237.

³ Там же, С. 239—240.

⁴ Ср.: Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета: к постановке проблемы // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986. С. 50—53; Бройтман С. Н. Историческая поэтика, С. 59—63.

лятивный тип сюжета определяется главным образом линейной последовательностью и сочинительной связью сюжетных элементов, тогда как в определении циклического типа ведущую роль играет его семантика: «циклическость» означает не способ организации повествования, но особый смысл циклической завершенности и изоморфности элементов — изначально архаическую семантику, связанную с освоением событийной структуры мира, а затем и собственно литературную семантику, понятую как семантика композиции. Именно поэтому «циклическость» в смысле Фрейденберг (т.е. как схема «потеря-поиски-обретение») оказалась более универсальной и более плодотворной в истории сюжета (хотя, конечно, правильнее было бы сказать, что более универсальной оказалась обобщенная теоретическая схема, имеющая в своей основе семантический критерий нарушения и восстановления исходного состояния). По этой же причине «циклическость» в смысле Лотмана может быть приписана сюжету с любым синтаксическим построением как его «архетипическая» семантика, хотя в действительности семантическая согласованность может проистекать из совершенно другого источника, в частности, темы произведения.

Интересно, что стремление соотносить тему и логику построения сюжета, сделать значимым принцип конкретного повествования — явление сравнительно позднее, по-настоящему развившееся лишь в литературе модернизма. В соответствии с этим стремлением, сюжет, его построение, разрушение, восстановление, развитие становятся одним из элементов содержания произведения, благодаря чему элементы рассогласования оказываются мотивированы содержательной стороной текста, т.е., строго говоря, не являются рассогласованиями.

Сюжет, рассказывающий о построении или разрушении сюжета, является отличительной особенностью современного метаповествования. В типологическом отношении такой модернистский сюжет часто строится по «циклическому» типу (в смысле Фрейденберг): вместе с героем читатель должен восстановить «истину» (собрать детективную головоломку, восстановить прошлое героя, а в случае с гипертекстом просто восстановить последовательность и причинно-следственные связи событий) и таким образом реконструировать сам сюжет. Нарушение идентичности героя в этом случае является временной аномалией, преодолеваемой на диегетическом уровне им самим, а на экстрадиегетическом уровне — читателем в процессе чтения. В этом случае рассогласованность (в том или ином виде или на том или ином уровне) становится источником и сущностным признаком повествования, предпосылкой, легитимирующей как рассказывание истории, так и ее чтение. Обобщая, можно сказать, что современное повествование берет свое начало в рассогласовании и нарушении идентичности персонажа, и именно эти рассогласования и нарушения являются его основными темами.

Вторая проблема, на которую мы должны обратить внимание, заключается в двойственном статусе согласованности. Аристотель, а вслед за ним и Рикёр не делают различия между согласованностью, вызванной логической вероятностью, и согласованностью, вызванной вероятностью конвенциональной. В первом случае один мотив имплицитно подразумевает другой в смысле логической необходимости, во втором — в смысле условной необходимости — необходимости организовать сюжет в соответствии с некой конвенциональной схемой. Отсутствие

такой дифференциации у Аристотеля объяснимо, т.к. он сам принадлежит той литературной эпохе, когда это противопоставление не проблематизировалось. В то же время мы видели, что отсутствие этой дифференциации в эпоху синкретизма и эйдетической поэтики при перенесении выработанных ими «архетипических» сюжетных моделей на современную литературу вызывает конфликт между «естественной» семантикой архаического сюжета и «условной» семантикой сюжета современного — исследователю приходится аргументировать выбор того или другого варианта. Важно, что в историко-типологическом смысле переход от неконвенционального к конвенциональному способу семантизации происходил постепенно и закрепление за теми или другими сюжетными моделями определенной семантики — процесс со своей историей и многообразными вариантами (более или менее продуктивными) семантического развития. При этом сюжетная семантика, как и любая другая семантика, устроена дихотомически, т.е. в ней различимы вариантные и инвариантные признаки. Например, типологически циклическая схема «потеря-поиск-обретение» может иметь в качестве инварианта детективный тип сюжета, построенный как поиск истины, восстановление правильного порядка событий и, благодаря этому, обретение нарушенной гармонии. Детективный тип сюжета может иметь сотни вариантов, причем не только криминального содержания. Это может быть и сюжет о герое, потерявшем память и совершающем различные действия, чтобы восстановить свое прошлое, и сюжет о филологах, восстанавливающих по письмам изучаемого автора некоторые факты его биографии, и сюжет о читателе, который реконструирует по уцелевшим комментариям текст утраченного романа и т.п.

Изучение механизмов конвенциональной семантизации и, следовательно, прагматики сюжета затруднено именно в силу сложности уровневой дифференциации семантики мотивов и их конечного разнообразия. Но в целом ясно, что намеренное рассогласование сюжета возможно лишь в той мере, в какой оно является конвенциональным, т.е. потенциально ожидаемым в рамках данного типа сюжета. За счет этого идентичность героя распадается лишь условно: это распадение изображается, при этом тематическая мотивированность такого распадаения служит «согласовывающим» фактором¹. По этой же причине такое поведение, очевидно, продолжает служить основой нарративной идентичности.

Почему же тогда Рикёр так серьезно относится к возможности распада повествования, вызванного распадом (как мы знаем, лишь внешним) идентичности персонажа? Эстетический идеал Рикёра — это столь дорогой феноменологической эстетике идеал повествовательной иллюзии, «вхождения» читателя «в текст» или его столкновения с текстом, которое имеет смысл лишь в

¹ В этой связи можно сделать интересное дополнение к теории хронотопа. Если в эйдетической поэтике хронотоп преимущественно оставался такой структурой, которая определяла совпадение персонажа с самим собой, то в современной литературе, по всей видимости, имеются хронотопы, в которых персонаж с большой долей вероятности (хотя и с меньшей, чем в предыдущую эпоху) будет претерпевать утрату идентичности. Это, например, хронотоп психиатрической лечебницы, лагеря, сна, большого мегаполиса и т.п. При этом, как и некоторые более традиционные хронотопы (например, хронотоп провинциального города), эти хронотопы также могут становиться метафорической моделью мира в целом. Важно отметить, что в той мере, в которой срабатывает механизм метаповествования, эти «аномальные» хронотопы продолжают выполнять функцию согласования в том смысле, что, попадая в эти пространства, герой должен утратить идентичность «по вероятности или необходимости».

той мере, в какой оно является новым опытом, соотносимым с повседневным опытом субъекта. Сама идея рефигурации, т.е. изменения структур опыта под действием чтения художественного произведения, является частью этой эстетической теории. В этой перспективе соотнесенность с фиктивным Другим в акте чтения является необходимой компенсацией утраты этических механизмов идентичности, реализуемых в повседневном опыте и прерывающихся во время чтения¹.

Исходя из этого, появление произведений, основанных на разрывах, инкорпорированных в риторическую структуру текста намеренных моментах рассогласованности, Рикёр воспринимает как изменение базовых координат чтения: вместо «рефигурации» (домысливания и включения смысла текста в свой повседневный опыт), на плечи читателя взваливаются задачи «конфигурации» — построения и оформления сюжета, придания целостности и согласованности тому, что намеренно лишено этой согласованности: «В противоположность читателю, рисковавшему заскучать, читая чересчур назидательное произведение, наставления коего не оставляют ни малейшего пространства для творческой активности, современный читатель рискует согнуться под тяжестью невыполнимой задачи всякий раз, когда от него требуется заполнить смыслом намеренно оставленные автором пробелы»². Другими словами, читатель оказывается в ситуации фрустрации. Как следствие, не может быть реализована и нарративная идентичность: герой не «готов», его прежде нужно «завершить», «дооформить».

Гетерологическая эстетика Бахтина позволяет взглянуть на эту ситуацию несколько иначе. Хотя проблема нарративной идентичности именно в такой формулировке Бахтиным, насколько нам известно, никогда не ставилась, у него все же есть размышления в «Авторе и герое», которые очень близки тому, о чем говорит Рикёр. Однако направленность этих размышлений совершенно другая.

По Бахтину, герой, или эстетический Другой, чтобы стать именно эстетическим, а не предметом наивного, фетишизированного чтения, требует сохранения по отношению к себе особой дистанции. Бахтин исходит из того, что переживание «как нечто определенное не переживается самим переживающим, оно направлено на некоторый смысл, предмет, обстояние, но не самого себя, на определенность и полноту своей наличности в душе. <...> Переживание есть ценностная установка меня всего по отношению к какому-нибудь предмету, моя “поза” при этой установке мне не дана. Я должен сделать свои переживания специальным предметом своей активности, чтобы пережить их. <...> Я должен стать другим по отношению к самому себе — живущему эту свою жизнь в этом ценностном мире, и этот другой должен занять существенно обоснованную ценностную позицию вне меня»³. В бахтинской

¹ Ср.: «По мере того, как читатель подчиняет свои ожидания тем ожиданиям, которые развивает текст, он сам ирреализуется в той степени, в какой ирреален тот фиктивный мир, в который он переносится; тогда и само чтение становится ирреальным местом, где рефлексия прерывается. В то же время, по мере того, как читатель, чтобы прежде лучше разобраться в получаемых от чтения наставлениях, включает их — не важно, сознательно или нет — в свое мировоззрение, чтение становится для него чем-то иным, нежели местом (lieu), где он останавливается; оно становится для него пространством (milieu), которое он пересекает» (Ricoeur P. Temps et récit. T. 3: Le temps raconté. — Paris, 2001. — P. 327—328).

² Ibid., P. 307—308.

³ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. — М., 2001. С. 185—186.

трактовке смысл того, что Рикёр называет «нарративной идентичностью», заключается в том, чтобы через установление этого особого ценностного отношения с Другим обрести совершенно особый опыт переживания своей самости. Как и в рикёровской версии, Бахтин настаивает на том, что Другой, к которому апеллирует Я в эстетическом акте, должен обладать определенной завершенностью и целостностью, что налагает определенные условия на его пространственно-временную данность субъекту (в частности герой уже должен быть завершен, поэтому процесс его эстетического оформления есть в некотором роде процесс поминовения, воскрешения Другого уже завершенным, готовым, уже соотношенным в каждом мельчайшем своем действии с целым его жизни¹). Как и в рикёровской версии, эстетический акт есть прерывание этического механизма идентичности, связанного с актом долженствования по отношению к реальному Другому (а точнее, ко многим Другим — к «хору»), к которому приобщается Я в своем социальном бытии². И тем не менее, для Бахтина принципиально важна дистанция между Я и эстетическим Другим, «правильная» дистанция, при которой восприятие Другого станет для субъекта подлинно эстетическим опытом, в котором он обретет в Другом себя, совпадает не с Другим, а с «собой для себя». И хотя Бахтин рассматривает случаи растворения субъекта в Другом, когда тот начинает «жить жизнью другого», эти случаи в целом характеризуются им как наивное, не подлинно эстетическое отношение к Другому.

Для проблемы нарративной идентичности здесь важно, что Бахтин не делает существенной разницы между Автором и Читателем, а значит, и между процессами «конфигурации» и «рефигурации» в терминах Рикёра. То, что подлежит «рефигурации» (а у Бахтина это прежде всего не структурирующие мировоззрение смыслы, а особый опыт обретения собственной подлинности, себя, данного самому себе) прежде должно быть «конфигурировано», что в терминологии Бахтина означает, что должна быть найдена особая точка зрения на героя, особая дистанция его восприятия. Эта дистанция не дана читателю в качестве пассивно воспринимаемой, она не моделируется автором, но должна быть найдена самим читателем в его активной эстетической деятельности. В этом смысле нет принципиальной разницы между чтением классического романа, сохраняющего внешнюю целостность героя и согласованность сюжета, и модернистским романом, намеренно разрывающим сюжет, лишаящим героя внешней целостности, а его поступки — согласованности. Эстетика Бахтина подсказывает, что одним из главных прагматических критериев, позволяющих этим произведениям функционировать в качестве произведений искусства и служить инструментом сохранения идентичности (правда, как мы уже отмечали, в несколько ином смысле), является не организация текста и его формально-семантическая структура, но собственная активность читателя, обретающего в эстетическом акте то особое отношение к персонажу, изнури которого он может обрести в нем «себя для себя».

¹ См.: Там же, С. 200.

² Ср.: Там же, С. 191—192.