



**Майкл ХОЛКВИСТ**

## **Диалог истории и поэтики**

Репутацию ведущего теоретика романа Бахтину принесли такие исследования, как *ПнД*, *Т* и работы, опубликованные в сборнике «Вопросы литературы и эстетики». Диалогизм, однако, невозможно втиснуть в исключительно литературоведческие рамки. Неподвижность границ между «литературным» и «нелитературным» дискурсом как раз проблематизируется Бахтиным в трех его произведениях, которые кажутся вполне литературоведческими. Диалогизму особенно созвучна русская широта, ему противопоказаны какие бы то ни было ограничения. В свете диалогизма литературу уже невозможно лишить способности метафорически выражать другие аспекты бытия.

Очевидно, тем не менее, что проблемы, считающиеся традиционно литературоведческими, играют в диалогизме огромную роль. Среди них структура повествования, точка зрения, статус автора, произношение, стиль и т. д. Закономерный вопрос, который возникает у каждого, кто впервые встречается с диалогизмом, должен звучать так: «К какому теоретико-литературному направлению он относится?», «Чем он отличается от других теорий, соперничающих на огромном рынке идей?». Подобного рода вопросы означают: «Что это за методология?», или, другими словами, «Как этот способ может помочь мне читать с большей отдачей?». На такие вопросы приходится честно отвечать, что диалогизм не содержит в себе доступных рецептов интерпретации или быстрого улавливания ключевых идей. Последнее крайне важно, поскольку поначалу может сложиться впечатление, что (так выразился один из моих студентов) «у Бахтина все так понятно!»

Первоначально многие читатели испытывали сходное ощущение в силу того, что бахтинский диалогизм выражает себя срав-

нительно небольшим числом специальных терминов. Для словаря Бахтина характерна мнимая простота, поэтому многим кажется, что им так легко пользоваться, — особенно в сравнении с чудовищным методологическим аппаратом других теорий. Но те, кто был обманут кажущейся простотой диалогизма, вынужден платить за это бессодержательностью своих анализов. Такие понятия, как «карнавал по Бахтину» или «полифония», стали значить не больше, чем оправдание распущенности в первом случае и формально понятую множественность точек зрения во втором. Естественно, что при столь поспешных интерпретациях навыки мышления и понимания оставались прежними. А между тем подлинное освоение бахтинской мысли, несомненно, изменит эти навыки, но произойдет это лишь со временем и какими-то еще неизвестными нам путями.

Сказанное отнюдь не мешает уже теперь дать ряд общих соображений о диалогизме как теории литературы. В качестве «метода» он лучше всего раскрывается в области исторической поэтики. Прежде чем говорить об этом подробнее, сразу же заметим, что претензия поэтики на историчность сама по себе заключает в себе парадокс и может вызвать, по меньшей мере, недоумение. В самом деле: как преодолеть, казалось бы, вопиющее противоречие между «историей» и «поэтикой»? Разве история выражается не в изменениях, не в индивидуальных различиях, а поэтика не в единообразии, не в сходствах, не в постоянстве описываемых ею объектов? Во всяком случае, история не есть история, если в ней нет места индивидуальному, неповторимому. В противоположность этому поэтика является поэтической постольку, поскольку она имеет дело с устойчивыми структурами, нормами, структурность и нормативность которых прямо пропорциональны их способности узаконивать нечто единообразное. Поэтика, в традиционном смысле, — это описание устойчивых образно-речевых фигур; в этих границах поэтика противостоит всему изменяемому и различному, составляющему самую сущность истории. Но, если предмет поэтики — статические формы, не является ли она в таком случае пространственной наукой? И если — да, то как же тогда она совместима с историей, то есть областью познания, наиболее сопряженной именно времени? Мы приблизимся к пониманию этого парадокса, внимательно присмотревшись к ключевому исследованию Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе», имеющему подзаголовок «Очерки по исторической поэтике».

## ХРОНОТОП: ПРИЕМ, ФУНКЦИЯ, МОТИВ?

«Хронотоп» — одно из немногих иноязычных слов в терминологическом лексиконе Бахтина; греческое происхождение слова легко угадывается и в русском, и в английском языках. Как правило, Бахтин употребляет обычные русские слова не совсем обычным образом (например, слово «внезаходимость»). Поэтому само существительное «хронотоп» уже проливает некоторый свет на особое значение для Бахтина этого термина. Зачастую весьма свободно пользуясь терминологией, он в данном случае стремится к точному определению понятия, даже сообщает, когда впервые его услышал («лето 1925 года») и от кого (выдающийся ленинградский физиолог Ухтомский). И тем не менее, прочитав двухсотстраничную работу о хронотопе (в сущности, небольшую книгу), многие читатели не могут не задаться вопросом: «Что же такое все-таки хронотоп?». С одной стороны, это «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (*ВЛЭ*, 234). В этом смысле концепция хронотопа, вероятно, является вкладом в наше понимание сюжета. В самом деле: «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы» (*ВЛЭ*, 398). В этом первом, ограниченном смысле хронотоп — это то или иное соединение временных и пространственных примет, отражающееся в исторически стабильных формах повествования. Бахтин на конкретных примерах показывает, каким образом понятие хронотопа «работает» в описаниях сюжета как его конструктивный элемент.

Бахтин (по образованию античник, специалист по греческой и римской литературе) наиболее понятен, по-видимому, там, где он анализирует сюжеты, типичные для греческого романа. «Эфиопика» и «Дафнис и Хлоя» образуют, по Бахтину, «авантюрный роман испытания»: сюжет обычно начинается какой-нибудь трагической случайностью (например, невеста похищена пиратами), а затем следует одно за другим огромное, потенциально бесконечное количество приключений, во время которых герой, стараясь соединиться со своей невестой, снова и снова спасает ее от разбойников, чудовищ и т. п.; заканчивается сюжет благополучным соединением влюбленных. Перед нами, в сущности, одна и та же схема приключений: юноша и девушка встречаются, теряют и вновь находят друг друга. Время здесь «пустое» в том смысле, что события не связаны между собою какими бы то ни было причинными связями: ни одно из приключений не вытекает из другого и не имеет последствий. Сколько бы раз ни спасал герой

свою возлюбленную от землетрясений, потоков, драконов или пиратов, он остается неизменным и по возрасту, и по своему развитию. «Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно» (ВЛЭ, 245). Пространство этого хронотопа «абстрактно» в том смысле, что приключения могут иметь место где угодно (для извержения годится любой вулкан, для появления пиратов — любое море).

На этом первичном уровне применения хронотоп напоминает устойчивый формальный элемент, близкий по статусу «мотиву» и «функции» в структуралистских анализах и указывающий на такой тип текста, который — вне зависимости от того, когда его слышат или читают, — всегда узнаваем в качестве этого типа текста; например, «объект поиска» или «доброжелатель» служат отличительными признаками сказки при морфологическом анализе этого жанра.

Используя хронотоп в отмеченном узкоформальном смысле, Бахтин рассматривает три других типа сюжетных единств в античном романе. Это, во-первых, «авантюрно-бытовой роман», важнейшая особенность которого — освоение новых, более «реалистических», или менее «абстрактных» зон пространства, где протекает обыденная жизнь погонщиков мулов, хлебопеков, рядовых солдат и где оказывается Люций после своего превращения в осла. Время этого хронотопа — время частной, бытовой жизни; в отличие от греческих авантюрных романов, герой «авантюрно-бытового романа» несет ответственность за перипетии своей судьбы. Переживаемые им приключения и метаморфозы, какими бы неожиданными они ни казались, заключают в себе уже не абстрактную модель времени, в которой события по сути дела обратимы: событийный ряд образует биографический тип времени, процесс внутреннего становления героя, ведущий его через вину и преступление к наказанию и искуплению.

Таким образом, при рассмотрении античных текстов Бахтин пользуется понятием «хронотопа» для обозначения *повествовательных* единств, пространственно-временных конфигураций, характерных для того или иного вида исторически сложившихся сюжетов. На этом уровне хронотоп и вправду может показаться чисто структурным элементом, мало чем отличающимся от того внешнего, технического признака художественных текстов, которые русские формалисты называли «приемом». Сам Бахтин определяет хронотоп как «формально-содержательную категорию литературы» (ВЛЭ, 235).

Если хронотопы транскультурны, то как они могут быть историчными?

Но хронотопы — это не только приемы («только» приемами оказываются разве что формалистские приемы). Хронотопы в литературных текстах не изолированы от социокультурной среды, в которой они возникают: «Из реальных хронотопов этого изображающего мира и выходят отраженные и созданные хронотопы изображенного в произведении (в тексте) мира» (ВЛЭ, 402). Бахтин при этом дает понять, что мир опыта в литературе отражается отнюдь не прямо и «реалистически», — вспомним в этой связи уже первую его печатную работу, в которой утверждается: «Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно» (Э, 5). Но из этого отнюдь не следует, что между искусством и жизнью вообще нет никаких связей (в этом случае, действительно, хронотоп был бы только приемом): подобно тому как мое пребывание на кухне означает мое отсутствие в спальне, но вовсе не отсутствие у себя же дома, точно так же искусство и жизнь, по Бахтину, — это различные места в одном более общем для них месте, составными элементами которого они являются. Как искусство, так и живой опыт принадлежат к единой реальности, включающей в себя словесное разноречие, ценности и поступки, взаимодействие между которыми как раз и делает диалог основополагающей категорией диалогизма. Ведь искусство и жизнь и вправду могут показаться абсолютно несоединимыми в том случае, если рассматривать их как теоретические абстракции, как некоторые специфические явления вообще; на уровне же конкретных людей, воспринимающих произведения искусства, как бы «проговаривающих» их, — между искусством и жизнью обнаруживается возможность какого-то активного взаимодействия. Искусство и жизнь — это два различных уровня диалога, взаимоотношение между которыми может быть понято только диалогически. То и другое — репрезентация, формы представления; поэтому в обоих случаях имеет место одна та же потребность опосредования, которая определяет всякий человеческий опыт. Но если так, то можно предположить, что между ходовыми сюжетами греческого романа и миром реального опыта вне этих текстов существует какая-то корреляция: ведь в противном случае мы вообще ничего не смогли бы понять при чтении греческого романа.

Но коль скоро хронотоп — это не только повествовательный прием, в узкотехническом смысле слова, то, значит, он есть нечто существенное и большее: хронотоп — способ исследования непрямого, всегда опосредованного комплекса взаимоотношений между искусством и жизнью.

Например, во французских романах XIX века была художественно освоена «существенно новая локальность свершения событий — «гостиная-салон» (ВЛЭ, 395); однако само это открытие в литературе стало возможным не только благодаря «исключительной способности Бальзака «видеть» время» (ВЛЭ, 396), но еще и в силу значения, которое приобрело пространство «гостиной-салона» в Париже в определенный период времени. И тем не менее салон в Париже эпохи Реставрации не «похож» на салон в романах Бальзака, как этот, бальзаковский, салон не совпадает с собою же в прочтениях романов Бальзака в последующие эпохи. И тем не менее, все те значения, которые вообще может иметь салон в описании Бальзака, потенциально уже содержатся в конкретно-историческом факте салон, каким он был в Париже в начале XIX века (и каким он не мог быть, скажем, в Париже XVIII века; корреляция здесь та же самая, что и между средневековым замком и готическим романом, корреляция, образующая совершенно иной хронотоп).

Пример Бальзака, надо полагать, показывает, что хронотопы в литературе очень чутко реагируют на исторические изменения: различные общественные формы и различные исторические периоды вызывают к жизни различные хронотопы как внутри литературных текстов, так и вне их. Если определенные хронотопы, как мы в этом в какой-то мере убедились, действительно образуются в определенного рода взаимоотношении с внешними условиями, в которых они возникают, то правомерно допустить, что такая корреляция между конкретно-историческим интратекстуальным миром и столь же конкретным текстуальным миром должна быть в каждом отдельном случае уникальной. Мы подошли здесь к существенному моменту концепции Бахтина, какой и постараемся раскрыть ниже.

Некоторые хронотопы рассматриваются Бахтиным так, словно дело идет о трансисторических структурах, которые не привязаны целиком к тому или иному моменту времени. Очевидна нестыковка (если не вопиющее противоречие) между этими примерами и неоднократными утверждениями Бахтина о том, что хронотоп в состоянии вступать в диалог с конкретно-историческими внелитературными контекстами. В сближениях такого рода наиболее отчетливо можно почувствовать внутреннее напряжение, заключенное в понятии «историческая поэтика». Скажем, авантюрный хронотоп (в котором сюжет определяется чисто внешней, случайной последовательностью событий) с формальной стороны представляет собою особенность, которая лучше всего определяет своеобразие античного греческого романа. Все дело.

однако, в том, что тот же самый хронотоп оказывается настолько гибким образованием, что он стал также организующим моментом в барочных романах XVII века, романах Д'Юрфе и Кальпренеда. Встречаем мы этот хронотоп даже и в более поздних романах, например, у Вальтера Скотта (*ВЛЭ*, 246). В «Заключительных замечаниях» к эссе о хронотопе, написанных в 1973 году, Бахтин приводит целый ряд таких исторически устойчивых пространственно-временных образований (хронотоп дороги, суда, провинциального городка и так далее).

Казалось бы, перед нами явно противоречивые утверждения: с одной стороны, авантюрный хронотоп определяет место греческого романа в историческом контексте, но, с другой стороны, тот же самый хронотоп обнаруживается, в качестве трансисторического элемента, в таких художественных произведениях, которые отделены друг от друга целыми столетиями. Пытаясь понять эти противоречия, мы должны иметь в виду различные функции этих хронотопов на двух разных уровнях — конкретизации и обобщения. Хронотоп, подобно большинству категорий диалогизма, имеет свойство располагаться как бы в двух измерениях, «бифокально»: его оптические свойства требуют от нас четко отличать то, что видимо вблизи, и то, что становится видимым на расстоянии. Но стоит только определить внешние границы между обоими «фокусами», или уровнями видения, как делается более доступной наблюдению и применению также и «средняя позиция» между двумя пределами с ее многочисленными и разнообразными приметам.

В первом пределе хронотоп имеет сравнительную ограниченную сферу применения в литературных текстах, понимаемых как неделимые целостные образования. Но хронотоп может также применяться в качестве средства для анализа взаимоотношения между любым текстом и его эпохой, то есть как основополагающий прием для более широкого социально-исторического познания, в пределах которого литературный ряд — только один из нескольких взаимосвязанных типов дискурса. И вот в этом втором пределе как раз и обнаруживается с наибольшей отчетливостью то новое, что вносит теория хронотопа в историческую поэтику.

## ХРОНОТОП КАК КАТЕГОРИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ

В данный момент, однако, ограничимся рассмотрением хронотопа как формообразующей категории; в этом отношении хро-

нотоп можно кратчайшим образом определить как *единство формы, составными элементами которого являются одновременно и фабула, и сюжет всякого конкретного повествования*. Я здесь использую, конечно, общеизвестное различие «фабулы» и «сюжета», впервые предложенное русскими формалистами: различие между способом развертывания сюжета в объективно-хронологическом плане (фабула) и «тем же самым» сюжетом, упорядочиваемым посредством рассказывания фабулы, то есть посредством конструкции, в которой хронология может быть нарушена и даже обращена вспять в целях достижения определенного художественного эффекта. Только тогда, когда сюжет воспринимается на контрастном фоне фабулы (гипотетической), обнаруживается собственно художественная, текстообразующая сторона сюжета как единства формы. *Хронотоп — нерасторжимое соединение этих двух элементов*. Как таковой он в новом виде представляет исходную бахтинскую идею событийной одновременности, с которой мы встречаемся в ранних философских работах Бахтина и которая остается определяющей и в более поздних, «специальных» его исследованиях. В «Авторе и герое в эстетической деятельности» тело героя и его окружение («я» и «другой») определялись и различались как раз в пространственных и временных терминах: «пространственная форма героя» и «временная форма героя». В более поздних работах, посвященных роману, одновременность и различие во «времени-пространстве» выражаются в характере взаимоотношения фабулы и сюжета — в качестве категории повествования Бахтин и называет такое единство «хронотопом».

### **ХРОНОТОП КАК НЕУСТРАНИМАЯ ОДНОВРЕМЕННОСТЬ: ДИАЛОГ ТЕЛА И ЕГО ОКРУЖЕНИЯ**

В самом общем смысле конкретный хронотоп определяется в качестве специфического способа, посредством которого последовательность событий «деформируется» (всегда включая сегментацию, опространствование) в любом данном освещении этих событий. Именно такая неустранимая одновременность тела (в нашем случае это — сюжет) и его окружения (или фабулы) и создает диалогический элемент в хронотопе. Но даже и в таком, элементарно-нарратологическом, определении хронотоп заключает в себе определенные трудности, о которых невозможно совсем умолчать. Эти трудности станут заметнее, если обратиться



к некоторым противоречиям концепции «фабулы» у Шкловско-го, обнаруживаемым в свете бахтинской теории хронотопа.

Шкловский утверждал в ранний период своего творчества (самый яркий), что существует «чистая» хронология событий (в том смысле, что якобы возможна совершенно объективная временная последовательность, независимая от интерпретации, то есть нечто универсально обозначиваемое в самых разных эпохах и культурах). Например, рассказ (или фабулу) даже таких сложных повествований, как «Война и мир» Толстого или «В поисках утраченного времени» Пруста, легко восстановить, если поставить простой вопрос: «Что случилось сперва, что случилось потом?». Иными словами, хотя события в таких сложных повествованиях отнюдь не совершаются в простом хронологическом порядке, этот элементарный порядок событий можно «восстановить», как бы перегруппировав «смещенный» порядок событий таким образом, чтобы вернуть «подлинную», или, как иногда говорят, «реалистическую» хронологию.

Элементарные начало, середину и конец, по Шкловскому, не только можно, но и должно выделить из повествования, поскольку весь эффект «литературности» текста зависит от способностей читателей осознать то, как именно хронология деформируется (и Шкловский приводит целый список таких деформаций). Таков знаменитый пример из «Евгения Онегина»: сюжет романа, по Шкловскому, «не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы» \*. Тем самым предполагается, что у нас в голове уже заложена раз и навсегда повествовательная схема любовных отношений, каковы они вне литературы; а литературность замысла Пушкина в «торможении» этой готовой и неизменной последовательности событий посредством многочисленных отступлений, смещающих «логику» любовных отношений в «реальной жизни».

### КОНВЕНЦИЯ ВРЕМЕНИ: ПАРАЛЛЕЛИ С ТЕОРИЕЙ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ

Итак, в основании разделения фабулы и сюжета предполагается более первичный и фундаментальный разрыв между литературой и жизнью — предпосылка, согласно которой события в литературе можно группировать в любой последовательности, тогда как в реальной жизни всегда имеет место хронологическая

---

\* Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 204.

последовательность. В ограниченной сфере нарратологии этот принцип отражает, по сути дела, общую тенденцию раннего русского формализма, которая заключается в абсолютном разграничении между литературой и жизненным опытом. Исходный предрассудок формалистов как теоретической школы (предрассудок, который они в различной степени преодолели позднее) состоял в предположении, что нечто природное, которое они называли «обыденным языком», противостоит языку литературы, отличительным признаком которого является искажение обыденного словоупотребления. В результате язык литературы и обыденный язык оказались полностью отрезанными друг от друга на основании радикального различия в функциях и конвенциях каждого из этих языков. Данное различие распространялось и на время, в том, как оно проявляется в «литературной» практике, в отличие от «обыденной»: «Литературное время — чистая условность, законы его не совпадают с законами прозаического времени» \*.

Бахтин отличался от формалистов неприятием (во всяком случае — на относительно упрощенном уровне) разделения между «условным» и «реальным» временем. Он исходит при этом из неокантианского представления, в соответствии с которым время в реальной жизни в такой же мере конвенционально, «условно», как и в художественном тексте. Хронотоп как категория диалогизма основывается на одновременности всех уровней культурного творчества, включая и «литературу», и «реальную жизнь». Диалогизм не предусматривает абсолютного различия между экзистенцией, свободной от условностей вне текста, и миром, включающим в себя одни лишь условности в пределах текста. То есть чисто хронологической последовательности внутри и вне текста — не существует. В этой связи неизбежно возникает вопрос о влиянии на бахтинскую теорию хронотопа идей Эйнштейна о неразрывности времени и события.

Ведь и для Эйнштейна не существует хронологии, которая была бы независимой от событий. Движение часовых стрелок является некоторым событием, если для человеческого существа, воспринимающего это движение, оно обладает какой-то существенностью, ценностной значимостью. Но тогда движение стрелок обязательно должно как-то соотноситься, коррелировать с чем-то существующим и совершающимся вне циферблата часов. Другими словами, событие — это всегда диалогическое единство в той мере, в какой оно является корреляцией, соединением: нечто совершается только тогда, когда нечто еще другое, с чем пер-

---

\* Там же. С. 186.

вое можно сравнить, обнаруживает изменение во времени и пространстве. (Это объясняет, почему в ранних своих работах, как бы обыгрывая всякую дурную завершенность, Бахтин неоднократно говорит о «событии бытия», то есть событии экзистенции, в то время как другие мыслители, его современники, не столь интересовавшиеся событийностью бытия, предпочитали говорить только об «экзистенции».)

Но если мы признали событие необходимым условием всякого события и всякой экзистенции, то мы должны отказаться и от претензий на какую бы то ни было «чистую» реальность или истину *в-себе*: ведь все теперь зависит от того, каким образом опосредовано взаимоотношение между совершающимся и ситуативной определенностью события во времени/пространстве. Иначе говоря: не только фактические события открыты для различных интерпретаций (например, когда возникает вопрос: выиграна битва или проиграна?); сама констатация факта, сам вопрос, предполагающий, что событие вообще произошло, имело место, — это уже не только констатация, а интерпретация, то есть определенное представление о событии. Полезно здесь вспомнить, что ранний Бахтин проводит принципиальное разграничение между «данным» и «заданным», разграничение, которое напоминает нам о том, что событие — это всегда диалог между обоими условиями нашего опыта.

Другими словами, — и этот момент представляется самым важным, — то, посредством чего всякий предполагаемый сюжет способен деформировать всякую конкретную фабулу, зависит не только от формальных («данных») свойств данного текста, но также и от общепринятых представлений о том, каким образом время и пространство соотносятся друг с другом в данной культуре в данный период времени (свойства «данности»). Но это, в свою очередь, означает, что, казалось бы, чистая беспредпосылочная дефиниция «фабулы», предложенная русскими формалистами в их ранний период, — то есть представление об объективной упорядоченности событий, — это так или иначе всегда уже осознанная и определенная нами, проинтерпретированная в то или иное время действительность. Именно в этом пункте следует видеть методологическое основание исторической поэтики Бахтина: творческие формы для него всегда внутренне, имманентно историчны.

Возьмем простой пример с авантурным временем, которое с таким увлечением исследовал Шкловский на материале детективных произведений (и «Тристрама Шенди»), — оно, авантурное время, по Бахтину, определяет самое существо греческих ро-

манов. События в греческих романах разворачиваются, как мы помним, в виде простой последовательности эпизодов, которую лучше всего представить в качестве следующей схемы: «потом случился *x*, а потом *y*, а потом...». Это такая последовательность событий, при которой, говорит Бахтин, по существу ничего не происходит, то есть количество эпизодов может быть каким угодно: временная последовательность не образует никакой внутренней связи событий.

Скажем, в романе, известном под названием «Эфесская повесть», совершенно неважно, что было до и что после бесчисленных похищений героини, Антии: события просто следуют одно за другим, не образуя никакой внутренней последовательности, как и вообще приключения героев греческих романов «не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды» (ВЛЭ, 41). Другими словами, здесь только видимость хронологического единства, поскольку происходящее — только видимость перемен. То есть время повествования не оставляет следов, не оказывает никакого влияния на дальнейшие события и не обладает тем, что в англоязычных странах выразительно называется «priorities» — предшествующими обстоятельствами». Единственные реальные изменения происходят в точках формального начала и столь же формального конца романа (в той же «Эфесской повести» Антия вначале разлучается со своим возлюбленным Хербракомом, в финале романа они женятся). Все другие события никак не влияют на героев, которые являются (в данном случае — буквально) «носителями сюжета»: герои не изменяются ни телесно, ни духовно, они не старятся и внутренне не меняются. Это похоже на известный пример Эйнштейна: стрелки часов на железнодорожной станции движутся, а поезда продолжают стоять на своих местах.

Как мы видели, авантюрное время не ограничено одними греческими романами. Его нетрудно обнаружить почти во всех ходовых сюжетах массовой культуры постиндустриальной эпохи. Таковы, например, короткометражные фильмы, демонстрировавшиеся в Соединенных Штатах каждое субботнее утро с 1920-х по 1950-е годы о приключениях поющих ковбоев и сумасшедших естествоиспытателей (еженедельные эти передачи очень точно назывались «сериалами»); или, другой пример, извечный треугольник героев знаменитого комикса Джорджа Гарримана (сюрреалистический задник этого комикса с его пустынным горизонтом — отличная иллюстрация того, что Бахтин называет «абстрактным авантюрным пространством»). Большая часть так

называемой «формульной прозы» (романы издательства «Арлекин», Heimatsroman, шпионская и детективная проза) является таковой в той мере, в какой она обнаруживает то, что Бахтин называет «абстрактным авантюрным временем».

Итак, на определенном уровне, хронотоп, возникший в первые века христианского летосчисления (приблизительно между началом II и V веком н. э.) продолжает оказывать организующее влияние на последующую литературу вплоть до наших дней. Как таковой он образует своего рода метаисторический, универсальный тип видения мира во времени, о котором в первое время так мечтали русские формалисты (а позднее — французские структуралисты).

В области литературоведческих исследований такая форма миропредставления обнаруживает существенное сходство с внеисторическими формами мышления в лингвистике тех ученых, кого Бахтин называл «абстрактными объективистами»: в обеих этих областях гуманитарного познания основная предпосылка «абстрактного объективизма» состоит в предположении, что хронотоп (или лингвистическое единство) можно изучать в нем самом. Но ведь даже самая элементарная хронотопическая форма — абстрактное приключение — находится под непосредственным воздействием интертекстуальных и исторических условий, в силу которых всякое использование повторимых элементов хронотопа становится высказыванием — текстом, реализующим неповторимый смысл в неповторимой ситуации.

## СУПЕРМЕН

Рассмотрим образ Супермена: трудно вообразить повествование более формализованное и повторяющееся, чем истории об этом герое комиксов, который вот уже пятьдесят лет исчезает в телефонных будках, переодевается и появляется на сумасшедших скоростных линиях, чтобы еще и еще раз спасти мир. Казалось бы, перед нами довольно простая последовательность событий в качестве сюжета (фабулы): это относится и к макроповествованию (гибель планеты Криптон, полет Супермена на Землю), и к различным повествованиям (Луи Лейн в беде, Клар Кент превращается в Супермена, Луи спасена, Супермен вновь становится Кларком Кентом). В этой сюжетной структуре и в самом деле нетрудно узнать абстрактное авантюрное время: между похищением (скажем так) Луи Лейн и превращением Кларка Кента в Стального Человека, в начале действия, и спасением героини в конце,

одновременно с появлением знакомого спасителя с интеллигентными манерами, — в этом «между» число происшествий и приключений может быть практически неограниченным. Однако абстрактные приключения, сходные (но только на формальном уровне) в греческих романах и комиксах, имеют там и тут совершенно различный смысл. Сходные хронотопы образуют совершенно различные события.

Супермен действует и воспринимается нами на фоне жанров внутри литературы — жанров, либо неизвестных, либо относительно неразработанных в первые столетия новой эры (таковы в особенности современный роман и автобиография). Вне литературы приключения Супермена разворачиваются в контексте совсем иных представлений о взаимосвязи пространства и времени. Его приключения происходят во времени и пространстве, где и когда большинством людей (то есть не одними лишь физиками типа Рейхенбаха или философами типа Хайдеггера) подразумевается, что время проективно по своей структуре, что они суть наши возможности. Как таковое время действия воспринимается в качестве формы потребления: каждый момент времени, когда мы действуем, открывают какую-то новую частицу того, кто мы такие на самом деле, и, следовательно, каждое событие в нашей жизни поглощает не только определенный хронологический отрезок, но также какие-то другие возможности наших несостоявшихся действий. В случае с Суперменом, как показал Умберто Эко, это ведет к неустранимому парадоксу внутри повествовательной структуры: несмотря на все свое могущество, Супермен оказывается «существом, погруженным в повседневную жизнь, в наше настоящее, явным образом привязанным к нашим собственным условиям жизни и смерти, какими бы суперспособностями он ни был наделен. Бессмертный супермен был бы уже не человек, а Бог, и массовая идентификация с ним при таком раздвоении его образа просто не могла бы состояться. В результате супермен должен остаться недоступным, «непотребляемым» для воспринимающего потребителя, но в то же время он должен «потребляться» в соответствии с мерками повседневной жизни».

Из этого парадокса Эко делает вывод: «В рассказах о Супермене распадающееся время и есть время рассказа, то есть форма времени, связывающая один эпизод с другим»\*.

Но дело в том, что как раз в качестве формы времени, связывающей один эпизод с другим, то есть, грубо говоря, в качестве

---

\* *Eco U. The myth of Superman // The role of the reader: explorations in the semiotics of texts. Bloomington, 1979. P. 111, 114.*

«сериала», «время рассказа», о котором говорит Эко, оказывается таким типом времени, который реально возможен только вне времени. Это такой тип временной последовательности, который остается всегда одним и тем же как раз постольку, поскольку он и есть не что иное, как простая последовательность. Однако то же самое «распадающееся время» предстанет перед нами в совершенно ином виде, если в нем мы сумеем увидеть не одно только «время рассказа» (что опять-таки предполагает возможность какой-то чисто хронологической последовательности), а скорее образ действия, включающий в себя и время, и пространство. Другими словами, если это и есть хронотоп, то парадокс Супермена позволяет сделать иной вывод, чем тот, который сделал Эко. Тогда суть дела уже не ограничивается тем, что «время рассказа» (или, по нашей терминологии, хронологическая организация сюжета) «распадается», как говорит Эко, или «деформируется», как сказали бы формалисты. С хронотопической точки зрения, распад или деформация времени оказывается уже не просто хронологическим фактом, якобы самоочевидным и чистым, а значит, свободным от всякой интерпретации (мечта о чистой фабуле), а скорее временем, разворачивающимся в пространстве (как и всякое время). Больше того: это не какое-то изолированное пространство «обыденной жизни» или «наших условий», а пространство непрерывно изменяющихся отношений — отношений *между* теоретически предполагаемым порядком вещей, с одной стороны, и, с другой, действительным порядком, в котором события реально разворачиваются в данном конкретном тексте (его неповторимый «сюжет»). Подобно тому как в лингвистике нормативное, повторимое значение слова противостоит его неповторимому, единственному смыслу в конкретных случаях, так же точно и в литературоведении оппозиция между нормативными фабулами и конкретными сюжетами — это выражение более общего столкновения центробежных и центростремительных сил истории, этого диалога диалогов в нашем многоголосом мире.

Таким образом, проблема, поставленная Эко в связи с историями о Супермене, — проблема отсутствия взаимосвязи между двумя категориями повествования, фабулой и сюжетом, — относится к существованию вообще всех текстов, а не только художественных текстов, где ее обычно изучают. В простейшем из всех хронотопов — хронотопе абстрактного авантюрного времени — можно сказать, уже содержится как бы первообраз всех хронотопических образов. В разное время и в разных местах писатели и читатели будут видеть мир в различных конфигурациях времени/пространства, а это значит, что соотношение между временем и

пространством — и отсюда уже соотношение между предполагаемой хронологией событий и ее «нарушением» во всякой данной повествовательной последовательности — тоже будет различным.

При хронотопическом анализе конкретного текста внимание всегда будет сосредоточено на одновременности: ведь следствием характерного для диалогизма акцента на динамической природе текстов оказывается то обстоятельство, что ни одно изолированное «времяпространство» не может быть определяющим ни для какого текста. Текст уже не «тюрьма языка», он приобретает вид трехъярусного (по меньшей мере) кругового пространства дискурса. Напряженность между фабулой и сюжетом в момент творческого порождения текста будет иметь иной смысл, чем при последующих истолкованиях. В дополнение к этому (и в отличие от теорий читательского восприятия) диалогизм подчеркивает значение временных и пространственных референтных связей, присущих *формальным свойствам текста*, а не психологии читателя. Будущая историческая поэтика сосредоточится на исследовании всех этих разнообразных соотношений, чтобы потом установить иерархию между ними.

## НЕОБХОДИМОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ НОРМЫ

Но такая иерархия требует какого-то основополагающего хронотопа, своего рода нормы пространства, как и нормы времени, под углом зрения которых могут быть увидены и осмыслены другие пространственно-временные отношения в данном конкретном тексте. Однако «сам текст», конечно, никогда не бывает самим собой; в нем всегда соединяется то, что создано автором в какое-то определенное время и в определенном месте, с новыми смыслами, обогащающими формальные особенности текста при последующих его восприятии и прочтениях. Интерпретация художественного произведения, осуществляемая в свете исторической поэтики, меньше всего должна уделять внимание (во всяком случае на первом этапе) лексико-стилистическим особенностям текста, как их понимает традиционный литературоведческий анализ. Главный интерес сосредоточится на таких деталях, которые, как правило, вообще игнорируются как тривиальные и не относящиеся к делу: на пространственно-временных показателях текста вроде «до» и «после», или «здесь» и «там».

Все тексты используют такие показатели для производства своих смыслов, но в каждом произведении они будут уникаль-



ны — по тем же самым причинам, по которым они уникальны для каждого говорящего. Универсальные показатели пространства и времени получают смысл только в конкретной ситуации: ведь настоящее время, в пределах которого говорящий использует их, условно принимаются за норму для различения «до» и «после» или «здесь» и «там». Аналогичным образом в отношении письменного текста за нормативные показатели различения обычно принимают — тоже условно — время и место появления произведения на свет. Текст в этом смысле есть высказывание. Расхождения во времени и месте, конечно, никогда не сводятся к чисто временным или пространственным признакам, они включают в себе еще и ценностно-смысловые значения, — сила художественного произведения и состоит в способности располагать такими значениями. Но независимо от сложности этих последних, первая задача литературного анализа определяется необходимостью «поместить» содержательно значимый состав произведения в его пространственно-временных местоположениях: здесь/там, сейчас/потом.

*Пример: «Записки сумасшедшего» Гоголя*

Прежде чем идти дальше, целесообразно проиллюстрировать сказанное на каком-нибудь примере. Сам Бахтин был не слишком щедр на примеры; тем интереснее для нас произведение, которое он никогда специально не рассматривал, — «Записки сумасшедшего» Гоголя (1833). Я избрал для анализа именно эту повесть не только потому, что Бахтин на протяжении своего пути неоднократно обращался к художественному миру Гоголя, но еще и потому, что «Записки сумасшедшего» отлично демонстрируют как возможности, так и трудности хронотопического анализа. Кроме того, преимуществом этого произведения для нас оказывается более сложная пространственно-временная организация текста, чем в греческих романах и комиксах, о которых шла речь до сих пор.

«Записки сумасшедшего» формально — дневник мелкого чиновника, служащего в Петербурге в 30-е годы XIX века (то есть в то же самое время, когда писалось это произведение). Таким образом, базисный хронотоп, с которым мы имеем здесь дело, — это пространство России в начале прошлого столетия. Каким бы абстрактным и условным ни было наше исходное определение, оно тем не менее дает исходную норму, тот необходимый фон, на котором мы теперь можем различать между собою прочие пространственно-временные соотношения.

На этом фоне особое значение имеет то обстоятельство, что повесть написана в форме дневниковых записей. Записи располагаются в хронологическом порядке, то есть соответствуют календарной последовательности дней и месяцев: «Октябрь 3», «Ноябрь 6» и т. д. Однако нормальной хронологии начинает сопоставляться прогрессирующая ненормальность чиновника, ведущего дневник: сперва он слышит, как разговаривают собаки, а потом даже читает письма, украденные им у двух собак, которых зовут Меджи и Фидель. Другими словами, возникает несоответствие между хронологической логикой последовательно сменяющихся календарных дат и возрастающей алогичностью записок с их обязательной датировкой.

Чиновник чем дальше, тем больше дистанцируется от окружающих его людей, это становится особенно заметным в тех случаях, когда он опаздывает (на службу, на встречу с сослуживцами). Несмотря на внешний порядок дат в его дневнике, он все больше выпадает из общего с другими людьми времени и пространства. Напряжение между календарным порядком и внутренним беспорядком становится невыносимым, и тогда датировка делается такой же беспорядочной, как и сами записи, пока, наконец, принцип хронологической последовательности не распадается вообще в тот момент, когда герой в один прекрасный день решает, что он никакой не чиновник, а король испанский: открытие это заносится в дневник под уже полностью соответствующей ему датой: «Год 2000, апрель 43 числа». С этого момента отсутствие всякой логики в фантазиях героя сопровождается совершенно дезорганизованной датировкой, которой он снабжает свои записи («Мартобря 86 числа» или «Январь того же года, случившийся после февраля»).

Гоголь доводит до предела напряжение между фабулой и сюжетом, что приводит к распаду, по словам Эко, «времени рассказа, то есть формы времени, связывающей один эпизод с другим». Тем самым Гоголь обнажает и заостряет плоскость словесно-художественного образа, на который само собой разумеющиеся в нормальных условиях представления вроде «чистой» хронологии («форма времени, связывающая один эпизод с другими») фактически не даны. Задача, стоящая перед гоголевским чиновником, — необходимость найти какое-то соответствие между порядком собственной личности и внешним распорядком, который предписывает данное общество в данный момент его истории, — это задача, хорошо знакомая каждому из нас за пределами литературы. А внутри литературы задача соотношения «временипространства» образа героя со всей наличной данностью возложен

ных на него историей социальных требований и составляет общее, всеми разделяемое основание, в контексте которого любое несоответствие между фабулой и сюжетом становится узнаваемым будущим. Диалог между фабулой и сюжетом в этом смысле оказывается условием возможности повествования как такового.

Это обнажение хронологии, или фабулы, в качестве условно-приема (хотя бы и необходимого) характерно не только для «Записок сумасшедшего», но и для всего творчества Гоголя. До какой степени это так, можно судить хотя бы по тому, что Набоков в своей небольшой книжке о Гоголе<sup>1</sup> обыгрывает именно эту особенность своего героя, начиная его историю со смерти, а заканчивая рождением. Эксперименты Гоголя с оппозицией фабула/сюжет поучительны при всякой попытке осмыслить историю хронотопов как историю метаисторических, повторяющихся повествовательных форм.

### БИОГРАФИЧЕСКИЕ ХРОНОТОПЫ

По своей дневниковой форме «Записки сумасшедшего» принадлежат, можно сказать, к жанровой разновидности автобиографии — жанра, с особенностями которого Бахтин связывает ряд важнейших метаисторических форм изображения человека в литературе, анализируемых в его монографии и хронотопе. Среди этих форм особое значение имеет энкомион — жанр надгробных речей, посвященных выдающимся гражданам полиса и включающих перечисление их основных заслуг\*. В этих речах поле битвы или агора обычно являются местом свершения выдающихся поступков военного или политического значения. Но энкомион вводит и определенную форму времени: это образец пройденного героем надгробной речи жизненного пути, до конца «овнешненный», публичный образ его карьеры гражданина, военного или политического деятеля. Общественные события, о которых говорится в энкомионе, определяют все перипетии этой карьеры, лицо человека здесь совершенно неотделимо от его общественного лица — генерала, ратора, тирана и так далее.

Много написано (вслед за Гегелем) о различиях между героями древней (в особенности греческой) литературы и героями ли-

---

\* Сам Бахтин называет энкомион Исократы, посвященный Сократу, «первой античной автобиографией» (*ВЛЭ*, 282), но те особенности, которые он перечисляет в подтверждение своей мысли, в равной степени (если не в большей) относятся к «Агесилаю» Ксенофонта.

тературы позднейших эпох. Принято считать, что самое главное из этих различий заключается в возросшем самосознании; у древних греков якобы отсутствует внутренний мир. Приводятся определенные исторические и литературные факты в подтверждение такого мнения. Отчасти и сам Бахтин как будто склонялся к этой точке зрения, хотя, как я постараюсь показать, логика его концепции хронотопа как основной категории анализа в любого рода исследовании по исторической поэтике принципиально противостоит этому традиционному предрассудку. Для того чтобы прочитать «Записки сумасшедшего» в свете исторической поэтики, нам, конечно, придется учесть различия между литературой древней и новой. Но как раз степень интериоризации не входит в число этих различий, и вот почему: гоголевский чиновник, хотя он и живет в постромантическом мире, публичен и овнешнен не меньше любого классического героя, чья жизнь проходит на виду у всех.

Бюрократические учреждения, запруженный людьми Невский проспект и сумасшедший дом — публичные места, где в основном происходят события в «Записках сумасшедшего», — разумеется, сильно отличаются от того пространства, которое мы находим в Древней Греции. Больше того: если в античной биографии мы никогда не видим интимной жизни великого полководца за оградой его виллы, то Гоголь дает иногда заглянуть и во внутренние апартаменты своего чиновника. У Гоголя публичное пространство бюрократизировано и обезличено, его герой действительно «маленький человек». И тем не менее по своей существенной формообразующей функции публичная сфера, скрепляющая биографическое единство человека, живущего в Петербурге XIX века, — это во многом та же самая публичная сфера, что и в биографическом хронотопе Афин V века до н. э.

Вспомним утверждение Бахтина о том, что энкомион оказался наиболее благоприятным местом для рождения античной биографии, то есть образа такого героя, у которого, в сущности, нет иной жизни, кроме публичной: в этом «всеобъемлющем хронотопе (на агоре. — М. Х.) совершились раскрытия и пересмотр всей жизни гражданина». Здесь не было «ничего интимно-личного, секретно-личного, повернутого к себе самому, принципиально одинокого. Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего “для себя одного”, нет ничего, что подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Здесь все сплошь и до конца было публично» (ВЛЭ, 283).

Важнейшая по своим последствиям черта этого хронотопа — стирание фундаментального различия между типами повество-

вания: «В этих условиях не могло быть никаких принципиальных различий между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной, то есть между биографической и автобиографической точками зрения» (Там же).

На более поздней стадии возникает особое взаимоотношение между лицом, рассказывающим о событиях, и лицом, которое является субъектом в автобиографии, почему последнюю обычно отличают от других форм жизнеописания. Автор автобиографии личным образом связан с предметом своего повествования. Другие лишены этой непосредственной, интимной связи: они лишь биографы.

Но в «Записках сумасшедшего» гоголевский чиновник лишен как раз того объективного взгляда на себя самого, который составляет важнейшее условие автобиографического жанра. Уже в начале дневниковых записей появляются вопросы такого рода, ответ на которые автор традиционной автобиографии знает с самого начала: «отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков. (Декабря 3)» \*. Другими словами, чиновник пребывает в таком состоянии, что у него есть Я, но нет личности. В этом состоянии, действительно, нет никакой разницы «между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни» (ВЛЭ, 283).

Важной особенностью античного энкомиона была тенденция сглаживать или обходить все острые углы, связанные с партикулярным существованием государственных деятелей или полководцев: ограниченный набор жанровых предписаний не допускал иных повествовательных возможностей, кроме образа публичного человека, и под этот канон старательно подгонялись те или иные факты и события человеческой жизни. Жанровая норма в сущности предшествовала реальному человеку и жила почти независимой от него жизнью. В результате не могло не образоваться разделения на фактическую жизнь человека, единственную и как раз в силу этой единственности лишенную жанровой формы, чтобы рассказать о себе, и на идею карьеры, нормативно обоснованную для сознания пространственно-временными категориями энкомиона. Изменялись названия битв и темы политических споров, но морфология образцовой карьеры публичного лица оставалась вполне неизменной.

\* Гоголь Н. В. Соч.: В 7 т. М., 1966. Т. 3. С. 196. Все цитаты далее приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

## ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И МОДЕЛЬ КАРЬЕРЫ

Несовпадение между реальной жизнью человека и публичным образом его карьеры, характерное для жанра энкомиона, поможет нам понять диалог между историей и поэтикой: ведь именно здесь, в точке этого несовпадения, проходит водораздел между прошлым и будущим других повествовательных форм. Как и другие магистральные аспекты диалогизма, историческая поэтика тоже не заключает ничего изолированно-завершенного в себе самой. Например, в определенных отношениях несовпадение между жизнью и карьерой человека воспринято энкомионом в относительно неизменном виде от форм мифа, которые предшествовали этому жанру как жанру, тогда как в другой связи та же самая особенность энкомиона раскрывает такие его грани и оттенки, которые определяют будущее развитие биографических жанров. Хронотопический анализ всякого жанра должен проводить различие между теми жанровыми признаками, которые оказались — в ретроспективном плане (на данный момент) — непродуктивными при последующих изменениях, и теми признаками, которые (опять-таки на данный момент) продолжают порождать новые формы:

«Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые <...> тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, и стар и нов одновременно» (ПнД, 1978, 121—122).

Задача исторической поэтики — определить отношение любого данного текста к морфологическим и семантическим изменениям в нем того жанра, к которому принадлежит этот текст (при условии, что всякий текст принадлежит к какому-нибудь жанру).

Так, энкомион с его идеализированной карьерой унаследовал эту структуру в результате трансформации древнего мифа: энкомион превращает в рассказы о человеческих существах более раннюю схему, которая присутствует в древних сказаниях о титанах. Ведь и в сказаниях о титанах богоподобным героям соответствовали не конкретные индивиды с их единственной жизнью, а общеизвестные мифологические истории с их повествовательной структурой — моделью карьеры. «Геркулес», например, это не столько имя в полном смысле слова, сколько название цикла историй о двенадцати подвигах.

Но энкомион имеет особенности, которые обращены и к будущему: хронотоп, который прежде служил изображению мифи-

ческих героев, энкомион использует для повествований об исторических лицах, и в этом его громадное значение для всей истории биографического жанра. Влияние его явным образом определило форму, между прочим, и такого жанра, как житие. То же самое следует сказать и о таких, казалось бы, подчеркнута светских автобиографиях Нового времени, как автобиография Жан-Жака Руссо (в его «Исповеди» чуть ли не на каждой странице подчеркивается, в противовес всякому жанровому канону, неповторимая оригинальность исповедующегося автора) или автобиография Генри Адамса (чья жизнь описывается как пример образцовой карьеры современного человека определенного типа). Тем не менее специфический характер энкомиона, связанный с тем, что мы назвали его обезличивающей тенденцией, в значительной мере потерял свою силу в истории литературы последующих эпох.

Прежде чем возвратиться к «Запискам сумасшедшего», мы бросим взгляд на выражение этой тенденции, поскольку этот процесс освещает один аспект исторической поэтики, имплицитно заключенный в бахтинском понятии хронотопа, хотя сам Бахтин непосредственно им вообще не занимался. Я имею в виду очевидный параллелизм между теорией эволюции в естественной истории и в исторической поэтике. Мы затрудняемся объяснить, почему Бахтин ничего не говорит об этом параллелизме; лакуна эта тем более загадочна, что, как мы помним, естественные науки всегда его интересовали: достаточно сказать, что именно биолог Канаев, друг Бахтина, привел его на лекцию по физиологии в 1925 году, откуда, собственно, и берет свое начало бахтинское употребление термина «хронотоп» в плане исторической поэтики. Здесь не место обсуждать причины, в силу которых Бахтин оставил без внимания несомненный параллелизм между естественной историей и исторической поэтикой. Не лишним все же будет сделать следующее предположение: оставляя за пределами рассмотрения этот параллелизм, Бахтин размежевывается в данном случае, как и во многих других, с формалистами, стремившимися объяснить литературный процесс в терминах естественной эволюции, что, с точки зрения Бахтина, было крайним упрощением проблем исторической поэтики\*.

Хотя Бахтин и не говорит об этом прямо, совершенно очевидно, что его историческая поэтика во всех своих решающих мо-

---

\* О роли метафоры «организм» в работах Жирмунского, Скафтымова, Проппа см. соответствующую главу в книге П. Стайнера о русском формализме: *Steiner P. Formalism: a metapoetics*. Ithaca, 1984. P. 68—98.

ментах основывается на интертекстуальности, внутренней релятивности и внешней сопоставимости историко-литературных явлений. Другими словами, историческая поэтика — это своего рода сравнительная морфология. Как таковая она неизбежно имеет некоторые (но, конечно, не все) общие черты с теорией эволюции. Лучшее подтверждение этому мы видим в том, что и та и другая наука особое внимание уделяют вопросу о продуктивности или, наоборот, непродуктивности данных особенностей своего объекта с точки зрения дальнейшего развития. Другими словами, как эволюционная теория, так и историческая поэтика интересуются такими фактами прошлого, которые эволюционисты называют предадаптивными.

### ЕЩЕ ОДНА МЕТАФОРА ИСТОРИИ, ВЗЯТАЯ ИЗ БИОЛОГИИ: ПРЕАДАПТАЦИЯ

Преадаптация, в понимании эволюционистов, — это ответ на острый вопрос о том, каким образом предшествующие этапы развития приводят к появлению органа или организма, коль скоро — согласно классической теории эволюции — никакая телеология не управляет естественным отбором. Подобные вопросы нередко возникали и возникают в связи с принципиальной постановкой Бахтиным в литературоведении проблемы соотношения между художественными произведениями Нового времени и их жанровыми прототипами, отстоящими от них на сотни и даже тысячи лет, но связанными с ними посредством промежуточных звеньев (так, Достоевский связан с Менипповой сатирой, а Рабле со средневековым карнавалом)\*. На критику в адрес Бахтина можно ответить примерно так же, как отвечал Дарвин на возражения против его теорий. Великое открытие Дарвина состояло в том, что он выдвинул идею естественного отбора в качестве механизма, управляющего эволюционным развитием. Однако принцип естественного отбора оказался в противоречии с некоторыми естественными, с точки зрения здравого смысла, возражениями, которые Стивен Джей Гулд формулирует следующим образом: «Естественный отбор играет конструктивную роль в дарвиновской системе: он ведет к адаптации постепенно, через ряд промежуточных звеньев, посредством образования той или

\* Характерна в этом смысле рецензия Х. Бируса на немецкую антологию, содержащую отрывки из книги Бахтина о Рабле (См.: *Germanistik*. 1974. Jg. 75. S. 300).



иной последовательности элементов, смысл которых определяется только через конечный продукт отбора. Но как возможна какая-то разумная последовательность между самими промежуточными звеньями? В каком ценностном отношении к обладателю глаза оказывается первая стадия того, что потом станет человеческим глазом?»

Последователи теории преадаптации, отвечая на подобные возражения, признают, что «промежуточные формы сами по себе не могут объяснить появления из них более совершенного потомства. На остроумный вопрос: что дает зачаточная форма глаза его обладателю? — мы отвечаем так: обладатель не пользовался ею, чтобы видеть» \*. Вот более развернутый пример: «У большинства рыб плавники развивались из боковых отростков, которые не могли выдерживать их вес на земле. Но у одной-единственной группы пресноводных рыб, обитавших на самом дне, — у наших предков, — развился плавник с мощной центральной осью и только несколькими боковыми ответвлениями. Этот плавник и был преадаптированной формой того, что на земле стало ногой, однако развивался он в соответствии со своей собственной функцией в воде — вероятно, она состояла в том, чтобы быстро передвигаться по дну, резко отталкиваясь центральной осью от почвы» \*\*.

В самом общем смысле «принцип адаптации заключается, собственно, в том, что структура может радикально изменить свою функцию, не изменяя заметным образом своей формы. Разрывы между промежуточными звеньями можно объяснить тем, что старые формы удерживаются, пока сохраняются новые» \*\*\*.

Конечно, между земноводными рыбами и литературой — огромная разница; причем основное различие — Бахтин выделяет его, когда говорит о формообразующей роли «памяти жанра» в истории литературы, — заключается в несомненной способности писателей возвращаться к более ранним стадиям художественного развития, тогда как возвратиться на стадию рыбы человеческого организм уже не может. В истории литературы огромное значение имеет сознательное обращение к прошлому — достаточно вспомнить неоклассицизм или романы Вальтера Скотта, — однако бессознательный поворот к прошлому, по-видимому, происходит особенно часто и имеет наибольшие последствия.

---

\* *Gould S. J.* The problem of perfection or how can a fish mount a clam on its rear end? // *Ever Darwin: reflection on natural history.* Harmondsworth, 1980. P. 104.

\*\* *Ibid.* P. 104.

\*\*\* *Ibid.* P. 108.

Например, в случае карнавальных форм достаточно трудно утверждать, что они оказали «непосредственное влияние на Достоевского. Карнавализация воздействовала на него, как и на других писателей XVIII и XIX веков, преимущественно как литературно-жанровая традиция, внелитературный источник которой, то есть подлинный карнавал, может быть, даже и не осознавался им со всею отчетливостью» (ПлД, 1984, 210).

То есть, хотя рудименты прежних жанров сегодня уже не те, какими они были в прошлом, тем не менее изучение взаимосвязей между современными образами и их древними прообразами продуктивно для понимания литературы. В истории культуры, в отличие от естественной истории, определенного рода «отбор» — дело человеческой памяти и человеческого выбора.

Преадаптация, таким образом, имеет отношение к интересующей нас взаимосвязи между биографическими формами античности и «Записками сумасшедшего» Гоголя. А именно: обезличивание оказывается общим формообразующим признаком как античной автобиографии, так и относительно современных экспериментов в жанре жизнеописания. Можно сказать, что тенденция к вытеснению образа человека образом его карьеры в античной автобиографии имеет преадаптивную функцию в гоголевской повести, вступая здесь в соединение с совершенно специфическим социальным контекстом России 1830-х годов. Ведь иначе мы едва ли сможем объяснить, каким образом именно эта формальная особенность, несмотря на все противоположные обезличиванию тенденции в истории послеантичной культуры и литературы, оказалась промежуточным звеном между греческим энкомионом и повестью Гоголя.

Вырождение обезличивающих тенденций в литературных жанрах становится очевидным после XVII века, когда появляются с нарастающей быстротой новые формы изображения частной жизни людей. Например, в английском романе XVIII века соотношение модели карьеры и реалистического жизнеописания по сравнению с античной биографией оказывается уже обратным: «Том Джонс» — это обыкновенное имя, которое могло принадлежать многим; само по себе оно обозначает просто «имя собственное обыкновенного англичанина». Имя ничего не значит, пока не начинает воплощаться в неповторимых деталях жизни неповторимого Тома Джонса. Повествование в «Томе Джонсе» и имя «Том Джонс» составляют неразрывное и единственное единство; одно без другого просто не воспринимается.

Наоборот, публичный хронотоп, определяющий художественные формы предшествующих эпох, вытеснил все индивидуаль-

ное из имен собственных. Имена имели смысл лишь в той мере, в какой они соотносились с готовыми схемами карьеры государственного человека, предшествовавшими всякому конкретному носителю данного имени. Можно сказать, что полная овнешненность, характерная для жанровой модели карьеры в античных биографиях, создавала известный разрыв между героями этого жанра и той единственностью, знаком которой было их же собственное имя. В результате имя человека как бы не принадлежит ему самому, в буквальном грамматическом смысле не есть «имя собственное»: оно не столько обращено к конкретному лицу, сколько оказывается еще одним названием все того же бесконечно повторяющегося жанрового образца карьеры.

Такое обезличенное имя, в сущности, оказывается уже не именем, а эпонимом, то есть, согласно словарю, обозначает «реальное или воображаемое лицо, от имени которого происходит или якобы происходит название нации»: так Вильям Пенн является основателем Пенсильвании, а Ромул — Рима. Другими словами, эпонимы — это имена конкретных людей — людей, имевших свою *биографию*, — но перенесенные на коллективные, сверхлические единства, которые имеют свою *историю*. Имя Ромула в этом смысле сходно с именами героев античной биографии, поскольку имя «Ромул» обозначает не столько какого-то человека, сколько некоторую фабулу. Но эпоним — особый случай среди известных нам соотношений имени/биографии, фабулы/сюжета, жизни/карьеры: как и в энкомионе, мы имеем здесь имена, обозначающие не столько конкретных лиц, сколько карьеру, однако карьера эпонимических героев совершенно особого рода. Она всегда связана с основанием чего-то, с местом происхождения; поэтому превращение имени в эпоним обязательно включает в себя какой-то политический контекст.

Эпонимы — красноречивое напоминание о том, что имя каждого человека это прежде всего — знак, то есть нечто, указывающее на что-то другое, чем оно, это нечто, само по себе не является. Это относится ко всем словам, но слова, которые мы используем в качестве имен для обозначения индивидуальных лиц, представляют собой особую проблему в качестве знаков. Именно в этом пункте и следует, как нам кажется, искать конкретное соотношение между античной биографией и соответствующей ей линией развития современной художественной литературы.

Ниже мы рассмотрим рудименты энкомиона в «Записках сумасшедшего», преимущественно в связи с превращением собственных имен в эпонимы. Поэтика, которая хочет быть исторической поэтикой, зафиксировав следы прежних жанровых образований

в образах более современной литературы, должна вслед за тем проанализировать некоторые (не все, конечно) конкретные значения, которые получают такие структурные образования в каком-то тексте, далеко отстоящем во времени от античной биографии. Для решения этой задачи в случае «Записок сумасшедшего» полезно иметь в виду еще некоторые реалии гоголевской повести, а также русской истории.

### **«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» КАК ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ**

«Записки сумасшедшего» — своеобразное переосмысление жанра биографии, понятой как единый проект данной индивидуальной жизни; то есть, собственно, повесть представляет собой эксперимент в жанре автобиографии, поскольку предметом изображения здесь является индивидуальное «я» в поисках автора своей биографии. Я оставляю покамест без ответа вопрос о том, чья же, собственно, это автобиография: ведь именно этот вопрос является самым главным для гоголевского героя — автора «записок». Можно по-разному отвечать на вопрос, кто он такой, но самый очевидный и бесспорный ответ — это собственное имя героя. В данном конкретном случае имя чиновника — или генерала, или графа — Поприщин. Для тех, кто не говорит по-русски, имя это труднопроизносимое, поэтому его часто опускают в английских переводах. И об этом приходится сожалеть по целому ряду причин, в немалой степени из-за того, что тогда остается в тени существенная особенность творчества Гоголя в целом — маниакальное и совершенно безнадежное стремление найти в именах людей реальный, неотъемлемый смысл самих носителей этих имен.

У Гоголя был диккенсовский дар соединения звучания и смысла в имени героя. Но функция таких имен у русского писателя существенно иная, чем у английского: мы помним имена героев Диккенса не только потому, что они часто образованы с помощью аллитерации (мистер Пикквик, Николас Никльби, Ньюмен Ноггс), но прежде всего потому, что они точно характеризуют самих героев.

Имена вроде Грайда или Дешфорда — это маленькие эссе по поводу отрицательных свойств, связанных с персонажами, которые носят эти имена; способность последних к обозначению делает их в полном смысле слова собственными именами<sup>2</sup>. Наобо-

рот, имена гоголевских героев обыкновенно как бы чьи-то другие, несобственные имена. Гоголь использует условный, неподлинный характер имени человека, ставя вопрос о подлинности самого человека в плане его самоопределения. К примеру, герой повести «Шинель» (впервые опубликованной в том же сборнике, что и «Записки сумасшедшего») зовется Акакием Акакиевичем, — имя, само по себе настолько необычное, что Гоголь почувствовал необходимость в объяснении<sup>3</sup>. Когда ребенок родился, говорит рассказчик, «родительнице предоставили на выбор любое из трех, какое она хочет выбрать: Мокия, Соссия или назвать ребенка во имя мученика Хозазата. “Нет, — подумала покойница, — имена-то все какие”. Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахсий. “Вот это наказание, — проговорила старуха, — какие все имена; я, право, никогда и не слыхивала таких. Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахсий”. Еще перевернули страницу — вышли: Павсикахий и Вахтисий. “Ну, уж я вижу, — сказала старуха, — что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше он будет называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий”. Таким образом и произошел Акакий Акакиевич» (С. 136).

Достаточно фантастическая логика, определившая выбор имени героя, с этого момента выражается во всех странностях и гротескных изломах жизни Акакия Акакиевича до самой его смерти, столь же условной, как и его имя. Иначе говоря, Гоголь экспериментирует с коэффициентом значимости, который в различной степени предполагается почти во всех символических именах: имена его героев соответствуют своим носителям постольку, поскольку указывают на нечто несоответствующее, а это, в свою очередь, обнаруживает какое-то несоответствие внутри самих имен.

Автор дневниковых записей в «Записках сумасшедшего» тоже имеет от рождения странное имя, и это имя, как говорит Гоголь, обладает силой *порождать* героя и как-то определять всю его судьбу. Поприщин, как говорит одна из собак, за которыми он следит, — «фамилия престранная». Она содержит в себе каламбур, как бы соединяя слово «прыщ» и слово «поприще», в смысле сферы личной деятельности (например, «медицинское поприще»).

Оба подразумеваемых в каламбурной фамилии понятия — «прыща» и «поприща» — относятся к существу гоголевского эксперимента в автобиографическом жанре. «Поприщин» обозначает такое место речевого сознания, в котором «времяпространство» конкретной индивидуальной жизни должно определиться во

«временипространстве» языка, общего у героя и его мира. «Прыщ» и «поприще», особенно в каламбурном их соединении друг с другом, сами по себе порождают хронотопы: если «прыщ» в фамилии «Поприщин» указывает на нечто временное во времени (прыщи появляются и исчезают), то «поприще» связано с пространством, которое не только имеет границы («сфера»), но и определенную хронологию: «поприще» — это, собственно, «карьера», в смысле жизненного пути в плане общественного признания или личного призвания.

Можно сказать так: то, что в словарном определении эпонима выглядит как более или менее абстрактное и случайное соединение понятий («реальное или воображаемое лицо»), в «Записках сумасшедшего» оборачивается главным вопросом человека о себе самом: Поприщин не может решить, реальное он лицо или воображаемое. «Поприщин» — это обозначение лица, которое соответствует этому лицу только потому, что, явившись случайно на свет, лицо существует как биологический факт, в данном случае именуемый «Поприщиным». Но тогда что же обозначает само обозначение, само это имя — какой-то смысл или полную бессмыслицу?

Идея эпонима, таким образом, — организующая идея «Записок сумасшедшего» прежде всего потому, что она организует само читательское восприятие произведения. Адекватное прочтение повести самым непосредственным образом связано с проблемой взаимоотношений между именем лица и идентичностью личности, которая это имя (как правильно говорится и по-английски, и по-русски) «носит», в ситуации, когда человеческое имя воспринимается, как знак, наподобие других знаков, таких как, скажем, «дерево» или «камень». Следовательно, прыщевая сторона каламбурной фамилии оказывается чем-то совершенно реальным и даже наглядным: жизнь Поприщина — случайное и преходящее обстоятельство на поверхности его имени.

### ИМЯ КАК ФАБУЛА

Но подлинная сила эпонима раскрывается в связи с той стороной фамилии гоголевского героя, которая связана с идеей поприща. Биографическое обозначение «жизненного пути» в качестве карьеры так относится к наименованию «Поприщин», как политическое обозначение Рима относится к имени его основателя, Ромула. В обоих случаях имя собственное обозначает не лич-

ность, а место — место рождения фабулы; в том и в другом случае предполагаемый субъект, то есть лицо, существующее во мнении других людей о нем, — это и есть фабула. Хотя Поприщин существует в речевом жанре «карьеры», а Ромул — в речевом жанре «истории», оба они принадлежат к исходным типам фабулы: в том и в другом случае должен быть найден авторитет, внеположный потоку времени, извне определяющий и узаконивающий то, что внутри себя (то есть само по себе) есть только грубофактическая хронологическая последовательность разрозненных событий. «Поприщин» и «Ромул» — своего рода стенографические знаки повествований о начале, о происхождении и проекте биографической фабулы. Или иначе: о таком источнике власти, который способен авторизовать авторитет авторов этих повествований. Биографическое основание, именуемое «Поприциным», биографический проект одного-единственного подданного Российской империи, на поверку оказывается не автономным, не самодетерминированным, не изначальным, а производным и управляемым на политической основе в такой же мере, как и имперский проект биографии, именуемый «Римским государством». Разумеется, отождествить политическую инстанцию, управляющую жизнью «маленького человека», с политической властью, управляющей огромной Римской империей, значило бы довести теоретическую аналогию до полного абсурда. Все дело, однако, в том, что именно такое доведение до абсурда лежит в основании упадка и гибели Испанской империи, которой правит автор, именующий себя Поприциным и Фердинандом VIII.

Сумасшествие в интересующей нас повести Гоголя — это не абсолютный предел, находящийся в бинарной оппозиции к противоположному абсолютному пределу — так называемой нормальности. Нет, безумие возникает в точке несовпадения «я» и «другого» в относительно определенном горизонте их возможных взаимоотношений — там, где лицом к лицу сталкиваются два полюса речевого сознания: запрещенное слово и диалогическое слово. Сумасшествие — результат неспособности «я» выработать договорную основу, определяющую взаимоотношения между его собственным авторством и не-собственным авторитетом «другого». Сумасшествие, таким образом, изображается Гоголем как проблема, относящаяся к коммуникативной политике вообще, искусству государственного управления в миниатюре, к характеру правового сознания, узаконивающего порядок того, кто может говорить, когда и как. Ведь то или иное представление об авторитете вырабатывается в специфических категориях авторства. Когда общество решает, что один из его граждан более не

соответствует тому, что общество от него ожидает, такое гражданское лицо объявляется некомпетентным; лицо теряет статус автора своей личности, своей идентичности, потому что, по мнению других, данная личность уже неспособна отвечать за свои собственные высказывания, если под последним понимать и слово, и поступок. Идентичность личности нуждается в какой-то инстанции вне себя, оправдывающей и легализующей эту личность. В этом смысле положительный образ, встающий в перспективе «Записок сумасшедшего», — это как бы невидимый образ здорового и здравого сознания, которое способно на договорной основе создать точку зрения, или концептуальное пространство, в котором «я» и «другой» могут взаимодействовать в разрезе одновременности.

Одновременность всегда включает в себя какое-то пропорциональное отношение: когда две вещи или два сознания находятся в отношении одновременности, то спрашивается: в какой мере они при этом присутствуют в отношении одного к другому? Иначе говоря, одновременность присутствия «я» и «другого» создает неоднородное пространство выборной власти и в качестве такого опосредуется политикой. В конкретном случае жизнеописания политика присутствует в качестве взаимоотношения между стремлением индивидуального «я» проявить в максимально возможной степени свою уникальность, с одной стороны, и повествованием, жанровые границы, или другость которого определяются безличными формулами модели карьеры, с другой. Такие формулы всегда предшествуют всякой личной биографии и потому лишают единственную жизнь ее аутентичности. Другая сторона проблемы, однако, состоит в том, что только с помощью каких-то общих, внеличных форм и формул все личное в человеческой жизни можно привести в связь с жизнью других людей. Вопрос, таким образом (именно политический вопрос, включающий в себя медитацию авторитета), всегда стоит так: в какой мере уникальная, единственная человеческая жизнь переводима на язык общих слов и общих формул, то есть может быть в них удержана, узнана и признана другими людьми в своей неповторимой единственности?

В повести Гоголя эта проблема парадигматически присутствует в отношении Поприщина к двум собакам, переписка которых занимает столь заметное место в его дневнике. Собаки эти замечательны не только тем, что они умеют писать (хотя Поприщин и признает, что «в почерке все есть как будто что-то собачье»), но и своей способностью *сообщаться*: как друг с другом, так и с окружающим обществом — особенность, прямой противоположно-



стью которой оказывается неспособность Поприщина к непри-  
нужденному человеческому общению. Он настолько потрясен,  
что отмечает: собака — «чрезвычайный политик»; и на следую-  
щей странице: «Собаки — народ умный, они замечают все поли-  
тические отношения».

Собаки сведущи в «политических отношениях» в том смысле,  
что они чувствуют себя вполне самими собой не только со своего  
собачьего места внутри человеческого общества, но и извне, в  
качестве его наблюдателей: место наблюдения, с которого они  
обозревают мир, позволяет им быть одновременно и внутри, и вне  
того социального пространства, которое стремится понять Попри-  
щина; они поэтому оказываются настоящей подзорной трубой для  
Поприщина, который не в состоянии найти место для своего «я»  
ни внутри, ни снаружи.

В любой биографии существует формальное отличие между  
пишущим «я» и «я», о котором пишут. Это различие наиболее  
отчетливо выражено во временном разрыве между ними (биограф  
всегда позднее своего героя). В повести Гоголя различие это пред-  
стает в качестве контраста между жанрами (эпистолярный жанр  
внутри дневника). Куда важнее, однако, другое: различие, меж-  
ду тем, кто пишет, и тем, о ком пишут, полностью отсутствует в  
похищенных Поприщиным письмах. Поприщин, который толь-  
ко читает о себе тексты, написанные другими и адресованные  
другим, исчезает как биограф — и как герой своих записок. Он  
ни отправитель, ни предполагаемый адресат писем, его роль и  
как автора, и как читателя полностью замаскирована (он высту-  
пает, как он сам скажет позднее, «инкогнито»). Характер обра-  
щения оказывается маской автора. Двойная ориентация его сло-  
ва, нормальная для дневника (где он одновременно и писатель, и  
читатель), пародийно удваивается ненормальной ориентацией к  
своему же слову в письмах, где он одновременно и отправитель,  
и получатель. Цензурная власть запрещенного слова настолько  
велика, что в письмах собак она буквально становится *заговорив-  
шим* словом, циркулирующим между «я» как само-адресатом и  
«я» как адресатом «другого». Дневник, в качестве речевого жан-  
ра высказываний героя, начинает распадаться, поскольку отсут-  
ствует личность, которой могла бы быть адресована форма, неиз-  
бежно утверждающая себя в качестве личного авторства.

Прежде чем вернуться к тому, как поступает Поприщин с «вре-  
менемпространством» (или как оно поступает с ним) в последую-  
щих записях его дневника, бесполезно поставить некоторые  
вопросы, относящиеся к этим основным страницам «Записок су-  
масшедшего». Например, такой вопрос: почему Поприщин пред-

почитают сделаться королем? И еще: почему политическая деятельность, которую он избирает, связана именно с Испанией? И наконец: почему после того, как он стал королем, дневниковые записи, которые он продолжает вести, теряют всякую связь с объективной хронологической последовательностью?

Поприщин — это эпоним, за которым стоит проблема: как найти смысл, не сводимый к простой хронологической последовательности человеческой жизни? В древнегреческом энкомионе проблема решалась путем внутреннего деления текста на две части: одна излагала жизнь человека в хронологической последовательности, от рождения к юности и от юности к старости; другая часть сосредоточивала внимание на сущности характера покойного, по степени соответствия которой и строился образцовый образ, скажем, государственного деятеля или полководца. В последующие эпохи это формально обозначавшееся греками разделение времени жизни и смысла жизни перестало быть убедительным, и все настойчивее становились усилия преодолеть разъединение между ними. А между тем источник авторитета, ценностно обосновавший в глазах грека жанровый стереотип биографии, — смерть героя, статический образ человека, возникающий из хронологически конечной точки его жизненного пути, — этот источник оставался неизменным. Такие предпосылки, по понятным причинам, делали невозможным подлинную автобиографию, однако бл. Августин в своей «Исповеди» существенно преобразовал античный жанр, введя в традиционную форму опыт религиозного обращения: свою жизнь до обращения он рассказывал в форме хронологически последовательного повествования, — эта последовательность заканчивается в тот день, когда он услышал глас Божий в римском саду; начиная с этого момента, то есть с двадцать первого года своей жизни, он отказывается от всякой хронологии, заменяя ее внесюжетными размышлениями о загадке времени. Интерпретация жизни по-прежнему получает свою авторитетность от смертного завершения этой жизни: в случае бл. Августина — смерть того человека, которым был он сам до своего обращения, и его рождение в качестве нового человека, который становится автором своей автобиографии.

Память жанра в «Записках сумасшедшего» включает одновременно и энкомион, и Августинов поворот античной биографии. Тождественная по тону, неуместная и комичная по сути дела, поприщинская запись в дневнике, объявляющая всему свету, что он — испанский король, чрезвычайно напоминает пародию на Августина: «Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не по-

нимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. Теперь передо мною все открыто. *Теперь* я вижу все как на ладони. *А прежде*, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане» (С. 197—198. Выделено нами. — М. Х.).

Сумасшествие Поприщина — это другая версия обращения Августина, или, точнее, это переобращение Августиновой концепции исповеди: если у Августина разрыв между временем и вневременным смыслом обозначает восхождение к высшему авторитету, то у Поприщина разрыв между дневниковыми записями, имеющими последовательность во времени, и записями, этой последовательности уже не имеющими, обозначает момент полного погружения героя в пучину чужой речи, окончательную капитуляцию перед властью сознания «других».

Но эта смерть субъекта, каким он был прежде, остается для него все еще средством узурпации власти, то есть присвоения авторитета. За лишенной всякой логической последовательности безумной хронологией встает железная по своей последовательности логика особого рода: доступная лишь избранным логика престолонаследия. Поприщин знает из газет, что Фердинанд VII, король Испании, умер; да здравствует король Фердинанд VIII. Поприщин руководствуется в своем безумии не чем иным, как известной средневековой доктриной о двутелесной природе королевской власти, в соответствии с которой властитель имеет два тела — физическое и политическое: первое смертно, тогда как второе бессмертно и сразу же после смерти короля воплощается в персоне его наследника\*. А посему есть своя необходимая логика, которая вынуждает Поприщина, всегда видевшего тела других людей глазами политика, явить миру свое запрещенное, подцензурное «я» в королевском воплощении.

Но почему все же он становится королем испанским? Сразу же готов очевидный ответ: реальные события борьбы за престол в Испании того времени подсказывают Поприщину мысль, что он-то и есть престолонаследник. В то самое время, когда писались «Записки сумасшедшего» (1833 год, когда, кстати сказать, Гоголь еще официально состоял на государственной службе в качестве профессора истории), король Испании по линии Бурбонов Фердинанд VII на самом деле умер, оставив трон трехлетней до-

\* См.: Kantorowicz E. The king's two bodies: a study in medieval political theology. Princeton, 1957.

чери Изабелле II. Это обстоятельство ввергло страну в первую из Карлистских войн, когда сторонники Дона Карлоса, брата Фердинанда, старались возвести его на престол. Сценарий на знакомый сюжет о неоправданном праве на самоопределение своей личности (кто реальный носитель власти? кто подлинный наследник?) оказался готовым как по заказу.

Но есть и другая, менее очевидная, причина, побудившая Поприщина именно Испанию избрать в качестве своей вотчины. Вспомним, что Гоголь, подобно многим русским своего поколения, был весьма некритическим поклонником немецких романтиков; неслучайно первое печатное произведение писателя называлось «Ганц Кюхельgarten», а большинство его ранних рассказов и повестей написано в жанре *Kunstmarchen*, романтической сказки на фольклорной основе. Гоголь, скорее всего, знал, что русскому выражению «Это для меня китайская грамота» в немецком языке соответствует выражение «*Eskommt mir spanisch vor*», то есть «Это для меня все испанское», в том же самом смысле непонятого и странного, не своего, в каком мы в англоязычных странах говорим: «*It's all Greek to me*», то есть, буквально: «Это для меня все греческое». В соответствии с логикой скорее гоголевского, чем макаронического стиля, Испания, которой правит Поприщин, — это немецкая Испания. И прежде всего потому, что поприщинская Испания, как известно, может меняться местами с другими странами, о чем он сам говорит следующее: «Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай» (С. 201—202).

Все сомнения, которые прежде могли у нас быть в отношении спорного авторства собачьих текстов, отныне оказываются несостоятельными: в той легкости, с которой Испания становится Китаем, сразу узнается та же самая логика, по которой эпистолярный стиль Поприщина становится эпистолярным стилем собаки Фиделя или собаки Меджи. Еще одно свидетельство в пользу того, что Испания Поприщина — это Германия, заключается в том, что в пространстве, в которое он вступает в новой ипостаси, и в новой, не хронологической последовательности событий, открывающейся датой «год 2000 апреля 43 числа», — потеряли свою силу все грамматические, синтагматические и семантические правила, управляющие смыслом языковых различий. В итоге все оказывается для Поприщина, действительно, китайской — или испанской — грамотой: чем-то совершенно *непонятым*.

Заключительные записи дневника изобилуют ссылками на примеры утраченного авторитета и узурпированной власти, не только в связи с войной сторонников Дон Карлоса за престол, поразившей сознание Поприщина, но и в более общей связи: таков повторяющийся мотив лишения власти. Веллингтон в сознании Поприщина, вероятно, потому и оказывается «английским химиком», что сознается он в качестве главного орудия, силой которого низвергнут был с трона император Наполеон, сам великий ниспровергатель монархов. Полиньяк, имя которого несколько раз возникает в повести, — это ультраконсервативный государственный деятель эпохи правления Карла X, воплощавший собой разорванную последовательность Бурбонской династии не только в связи с испанскими делами, но и в связи с Францией: он фактически правил Францией после полного подавления революции и возвращения Бурбонов, и его жестокости в конце концов привели к новой революции 1830 года, окончательно низвергнувшей Бурбонов. За год до того, как Полиньяк лишился власти, он организовал вторжение в Алжир, что привело к падению еще одного монарха — Хуссейна-Паши, последнего дея Алжира.

Последний алжирский дей и появился в последней строке поприщинского дневника: «А знаете ли, что у алжирского дея под носом шишка?» Появление шишки в финале, в качестве последнего слова «Записок сумасшедшего», возвращает нас к проблеме эпонима, с которой мы начали: ведь шишка семантически родственна прыщу, поскольку и то и другое представляет собой болезненный нарост на кожной поверхности тела. Здесь снова выходит на передний план эпонимический атрибут Поприщина: нечто индивидуальное, выпирающее, торчащее на едином органическом теле культуры, к которой Поприщин сам и принадлежит.

Неспособность вступить в отношение с чем-либо вне себя, неспособность, которая выражается в полной невозможности войти в какую бы то ни было реальную связь во времени с кем бы то ни было, — вот что лежит в основании безумия Поприщина и его окончательного выпадения из времени; потери и мира, и себя самого. На последней странице своего дневника Поприщин в последний раз ставит главный эксперимент своей жизни, пытается нащупать такую фантастическую точку зрения, такое кругозорное единство, откуда он мог бы увидеть свое «я» в качестве объекта, извне, не будучи, в качестве субъекта, в состоянии увидеть себя изнутри: «Нет, больше я не имею сил терпеть... Я не в силах, я не могу вынести всех мук их», — патетика этих слов совершенно неотделима от того, где на самом деле они произносятся, то

есть где они имеют место. Но самое главное состоит в том, что в этот единственный во всей гоголевской повести патетический момент, прорывающийся в текст из контекстов, Поприщин характерным образом переносится из времени и пространства своего настоящего как бы на космическую точку зрения: «...Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего». Но вот он видит свою мать: «Матушка, спаси своего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку!.. ему нет места на свете!.. Матушка! пожалей о своем бедном дитятке!.. А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?» (С. 204).

Неспособность найти общий, согласный с другими язык, соединяющий уровни дискурса, которые относятся к ситуации Поприщина, и уровни дискурса, которые относятся к алжирскому дею, обозначают окончательный разрыв между временным, пространственным и лингвистическим параметрами его «я», с одной стороны, и координатами времени, пространства и языка других людей. Спрашивается: может ли последовательность событий, отмеченная такой, как у Гоголя, непоследовательностью, открыть нам нечто того типа последовательных единств, которые называются повествовательными единствами?

Да, может, — в той мере, в какой сама бессвязность в повести существенно связана со смыслом, будучи отклонением от предполагаемых условностей повествований. Гоголь, этот великий эксцентрик, всю жизнь мучительно пытавшийся придать связный смысл своему собственному имени, создал в «Записках сумасшедшего» учебник политического воспитания внутреннего человека в форме повествования, диалогически связывающего оба дискурсивных полюса речевого сознания: «я», с его стихией желаний, и мир «других», с его неизбежными требованиями. Поприщин развенчивается в качестве единовластного правителя пространства, которым является время его собственной биографии: он — некомпетентный и наивный законодатель в царствегосударстве языка, гражданами которого мы все состоим, а значит, являемся ответственными участниками политической игры языка. Дневник Поприщина, таким образом, ставит проблему общественно-политических условий возможности индивидуальной биографии и автобиографии, то есть личного самосознания, — проблему, потенциально уже заложенную в античном энкомиионе, но приобретающую новый смысл и значение в конкретном времени и месте действия гоголевской повести.

## МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ХРОНОТОПОВ В ОДНОМ ТЕКСТЕ

Повесть Гоголя прежде всего показывает, что нет такого текста, в котором был бы только один-единственный хронотоп. Вульгарные марксисты типа Переверзева (одного из первых советских историков литературы, объяснявшего все творчество Гоголя исходя из того, что родители писателя были мелкими украинскими помещиками) считают таким единственным, или нормативным, «времяпространство» внутри произведения, которое бы сразу и непосредственно, однозначно связывало произведение с временем и местом, когда оно было написано. Представители немногим менее вульгарного направления, именуемого теорией читательского восприятия, принимают за единственную норму то «времяпространство», в котором происходит акт чтения. Ранние формалисты брали за единственную точку отсчета овеществленные формы времени и пространства, якобы существующие внеисторически и независимо ни от автора произведения, ни от читателя. Все эти и подобные им концепции (их нужно признать гипостазированными абстракциями) сходны в том, что делают привилегированной (монологизируют) одну точку в истории художественного произведения, превращая ее в нормативный и, в сущности, единственный хронотоп текста.

Можно, пожалуй, добавить к тем хронотопам, которые перечисляет Бахтин, еще три: вульгарно-марксистский, в котором определяющим является время/пространство автора произведения; хронотоп читательского восприятия, в котором определяющим является время/пространство читателя; и хронотоп раннего русского формализма, в котором форма времени/пространства, воспринимаемая в данном тексте в данное время — во время анализа произведения исследователем-формалистом — принимается за универсальную структуру, независимую от случайных условий восприятия.

Диалогизм — и здесь объяснение того, почему концепция хронотопа имеет такое значение при всякой попытке понять ее отличие от других концепций художественного произведения, — исходит из того, что текст всегда находится в процессе производства, что нет единственной неподвижной точки нормативного единства, определяющего его смысл, или во всяком случае, определяющего с той однозначностью, которая характерна для трех очерченных выше теоретико-методологических направлений. Каждое из этих последних предполагает, в качестве исходного пункта, статический элемент — точку, которая в каждом случае по-разному называется, но в любом случае должна служить ме-

таисторической равнодействующей, неизменной точкой отсчета, под углом зрения которой всякий конкретный порядок событий может быть воспринят как «смещение» (есть, конечно, глубокая ирония в том, что за такой статический элемент нередко принимают «хронологию», то есть образ чистого времени). В противоположность всему этому концепция хронотопа с самого начала предполагает, что конструктивными элементами текста являются одновременно и структурная модель, и ее смещение.

С другой стороны, в отличие от теории читательского восприятия, диалогизм не предполагает абсолютной свободы ни автора, ни читателя в том, что касается конструирования отношения между моделью и ее смещением. Диалогизм в аспекте хронотопа означает, что пространственно-временные отношения в любом тексте воспринимаются в объемлющей их системе «времени/пространства», образуемой той социокультурной средой, изнутри которой осуществляется акт чтения. Упор на общественно-исторической укорененности текста в каждой точке его существования — одна из отличительных особенностей диалогизма. Еще важнее для понимания контекста тот способ, посредством которого возникает — в данном месте и в данное время — представление о «самом» времени — времени «вообще». Мы все живем в мире допущений, до такой степени основополагающих, что они редко (если когда-нибудь вообще) выражаются в словах, поскольку они бессознательно принимаются за нечто само собой разумеющееся.

Это кажется трюизмом в наш век, столь чувствительный к влиянию идеологии. При этом, однако, нередко упускают из виду, что помимо «политического бессознательного» существует еще и то, что можно назвать «хронотопическим бессознательным», ряд молчаливых допущений, относящихся к координатам нашего опыта и залегающих в сознании даже глубже (а значит, детерминирующих его, в конечном счете, еще больше), чем собственно идеологические предрассудки. Быть может, самые глубокие слои нашего мира допущений — те, которые определяют непосредственное, казалось бы, восприятие времени и пространства. Самый банальный пример: совершенно очевидно, что подавляющее большинство мужчин и женщин сегодня, как это и было всегда, живут и ведут себя в зависимости от простого допущения, что солнце вновь взойдет завтра утром, и они проснутся в том же пространственном месте, где они легли спать. Однако, помимо общих и как бы само собой разумеющихся ожиданий и представлений, люди в разные времена и в разных местах придерживались тех или иных бессознательных представлений о природе



времени и пространства. Эти представления выражаются самыми разнообразными путями, будь то различия в формах космологий или различия в подходах к сельскому хозяйству.

Представления о природе самого времени/пространства, как можно показать, являются условием самого языка, которым пользуются люди. В заключение этой главы мы и постараемся обосновать данное утверждение: если предположение верно, то это существенно приблизит нас к пониманию того, каким образом хронотопы вне литературы связаны с интратекстуальными хронотопами.

Самая известная формулировка того, каким образом язык подвержен влиянию «времени/пространства», как он воспринимается в мире допущений, характерном для той или иной конкретной культуры, — это, конечно, так называемая «гипотеза Сепира—Уорфа». Опираясь на свой большой талант и познания лингвиста, Эдвард Сепир попытался придать респектабельно-научный вид романтической идее, согласно которой каждый язык имеет свой особенный дух, в свою очередь определяющий национальный характер тех, кто говорит на этом языке. Избегая прямой и грубой аналогии, Сепир тем не менее утверждал: «Человеческие существа в значительной мере отданы на милость того конкретного языка, который является средством выражения в обществе, где они существуют... “реальный мир” в значительной степени строится бессознательно на основе языковых привычек данной языковой группы» \*. Ученик Сепира Бенджамен Ли Уорф попытался дать более конкретное представление о том, каким же должен выглядеть этот обусловленный языком мир: работая с языком Хопи, он захотел получить из формальных особенностей этого языка (указатели грамматического времени, пространственные индикаторы и т. д.) мировоззрение Хопи как таковое.

Гипотеза Сепира—Уорфа включает в себе немало лакун, о которых здесь говорить не место. Достаточно сказать, что в теоретическом отношении она во многом наивна, наиболее уязвимым пунктом этой лингвистической концепции является отсутствие полноценной теории познания, которая могла бы дать философскую основу для объяснения тех реальных явлений, которые эта концепция освещала. Именно в этом пункте раскрывается преимущество диалогизма в подходе к той же самой проблеме, поскольку диалогизм — это теоретическая философия познания

---

\* Sapir E. The status of linguistics as a science // Language. 1929. Vol. 5. P. 209.

прежде всего, причем такая, которая не только объясняет бессознательное в языке, но требует его. Подобно модели развития мышления, предложенной Выготским и во многом напоминающей бахтинскую модель, диалогизм исходит из того, что мышление — это по существу языковая деятельность. Как мы убедились в главе 3-й нашей книги, диалог в диалогизме имеет значение потому, что, как полагает Бахтин, обретение языка в сущности тождественно с обретением способности мыслить. То, что может быть названо законом Выготского, в соответствии с которым высшие психические функции проявляются первоначально на внутриспсихологическом уровне и лишь после этого на уровне интрапсихологическом, — оставляет самое существо утверждения Бахтина: «Слово должно было сначала родиться и созреть в процессе социального общения организмов, чтобы затем войти в организм и стать внутренним словом» (МФЯ, 50).

Бахтинская «объективная психология» как целое основывается на следующем убеждении: «Психика в организме — экстерриториальна. Это — социальное, проникшее в организм особи... [и точно так же] идеологический знак, находящийся вне организма, должен войти во внутренний мир, чтобы осуществить свое знаковое значение» (Там же).

Какой бы безнадежно абстрактной ни казалась эта формулировка, речь идет здесь как раз о конкретном взаимодействии между семиотической деятельностью на уровне общества и на уровне индивидуального члена общественной группы — взаимодействии, которое совершенно конкретно актуализируется в каждый момент говорения или письма. Однако важное отличие заключается в том, что, если «процесс речи, понятый широко как процесс внешней и внутренней речевой жизни, вообще непрерывен, он не знает ни начала, ни конца» (МФЯ, 115), то тот же самый процесс, воспринимаемый на уровне всякого конкретного речевого акта, осуществляемого конкретным человеком в данной конкретной ситуации, знает начало и конец. Именно проследив путь образования конкретных высказываний от начала к концу в ситуациях обыденной речи, мы начинаем воспринимать взаимосвязь между вопросами о том, каким образом время оформляется вне литературы (фундаментальными вопросами для всякой исторической поэтики) и вопросами пространственно-временного функционирования внутри художественных текстов.

Всякое «актуализированное» высказывание — «остров, поднимающийся из безбрежного океана внутренней речи; размеры и формы этого острова определяются данной *ситуацией* высказывания и его *аудиторией*. Ситуация и аудитория заставляют

внутреннюю речь актуализироваться в определенное внешнее выражение, которое непосредственно включено в невысказанный жизненный контекст, восполняется в нем действием, поступком или словесным ответом других участников высказывания» (МФЯ, 115).

Другими словами, высказывание — это повествовательная единица постольку, поскольку оно всегда имеет начало и конец. Но это также социальная единица постольку, поскольку то, что образует начало и конец высказываний, уже предполагает какую-то сориентированность, согласованность среди участников речевого общения. И в качестве единицы, определяемой социально детерминированными нормами, высказывание несет на себе отпечаток жанра. Ведь для того, чтобы высказывание было оправданным и уместным — не слишком длинным, но и не слишком коротким, не чересчур формальным, но и не вообще неформальным, — оно должно исходить из какой-то предварительной договоренности относительно общей формы высказываний, оправданных и уместных в данной конкретной ситуации или контексте.

Лишь в самое последнее время социолингвисты и этнографы начали замечать, что обыденная речь не в меньшей степени, чем литература, управляется нормативными представлениями о форме. Сегодня мы нуждаемся в поэтике обыденной речи в такой же мере, как и в поэтике литературы. И обе эти поэтики должны быть историческими в одном и том же смысле слова. Нормативные представления, которые в определенное время и в определенном месте имеют видимость вневременных и универсальных, на самом деле определяются конкретным историческим периодом и обусловлены той или иной системой культурных ценностей.

Поэтика всегда включает нормативные представления о форме. Диалогизм добавляет к этому, что представления о форме сами предопределяются представлениями о связях между временем и пространством. Больше того, и эти связи, в свою очередь, специфичны для данной культуры: забота о точном размещении слов и ритмической соразмерности произношения в классической риторике; споры о том, должно ли сценическое действие продолжаться более двадцати четырех часов; споры, связанные с интерпретациями Аристотеля в эпоху Ренессанса, — вот некоторые из наиболее известных примеров, иллюстрирующих существенно хронотопическую — то есть местную и метаисторическую — природу всякой поэтики.

Жанр, таким образом, — это основополагающая категория диалогизма, поскольку способ образования того или иного типа связи между временем и пространством всегда определяется единством,

выходящим за пределы всякого конкретного текста самого по себе. Жанры — это различные способы кодификации правил, управляющих пространственно-временными отношениями в конкретном социокультурном контексте, к которому относится любой данный текст. По тому же самому диалогическому закону (ничто не существует внутри себя), в соответствии с которым одновременно и смысл знака, и его воплощение равным образом необходимы для понимания «внутренней» жизни текста, — текст должен быть поставлен в связь с другими, внешними по отношению к нему, текстами. В поэтике в не меньшей степени, чем в физике, пространственно-временные категории являются релятивными постольку, поскольку они могут определяться только по контрасту по меньшей мере с еще одной системой координат, служащей точкой отсчета. Подобно тому как повествование всегда находится между своим «собственным» временем и пространством и другим, воспринимаемым как фон, под углом зрения которого приобретает смысл и «смещение», точно так же и текст как целое всегда находится на пересечении с другими текстами, на фоне которых может быть понято его своеобразие. Эти другие тексты распадаются, в первом приближении, на две большие группы: сходных с «этим» текстом и не сходных с ним. Сходные тексты образуют, конечно, жанр, к которому относится каждый отдельный текст. «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение» (ВЛЭ, 235) не только потому, что он определяет жанры, но и потому, что верно обратное: жанры определяют хронотоп как в отношении автора, так и в отношении читателей: и порождающая, и рецептивная эстетическая деятельность нуждаются в хронотопе как в фоне, придающем осмысленность диалогу с произведением со стороны автора и со стороны читателей.

## ЗНАЧЕНИЕ ЖАНРА

Именно на уровне жанра возможно появление относительно метаисторических образований, создающих фон, на котором всякий конкретный текст в конкретный момент времени может быть воспринят отчетливо и адекватно. Способ, посредством которого время и пространство организованы в художественном произведении, требует внимания не только к временным и пространственным категориям, но и к категориям, определяющим предполагаемую норму. Жанр в качестве нормы относится к отдельно взятым текстам в основном так же, как фабула в качестве нормы относится к сюжету в повествовательном тексте любого типа.

Но коль скоро жанр определяется в качестве общего условия возможности организации времени и пространства в некоторую модель, которая далее индивидуализируется, конкретизируется в том или ином социокультурном контексте, то тогда мы начинаем видеть, каким образом взаимосвязаны не только такие категории литературы, которые Бахтин описывает непосредственно, но также и «мета-категории», которые он использует для обоснования этих описаний в своем собственном речевом контексте, или дискурсе. То общее, что соединяет такие фундаментальные величины, как жанр и хронотоп, в единстве исторической поэтики, предлагаемой литературоведению диалогизмом, заключается в одной и той же особенности, свойственной всем жанрам и всем хронотопам: Бахтин подчеркивает, что и в той и в другой литературоведческой категории постоянно происходит диалог между единственным и всеобщим, тем, что неповторимо, и тем, что повторяется. Не-психологическая взаимозависимость, реально существующая между «я» и «другими» — вот что видит Бахтин (и ранний, и поздний) в жизни и в литературе прежде всего в конечном счете.

Вводя понятия «я» и «другого» при обсуждении литературоведческих проблем хронотопа, фабулы, сюжета и жанра, мы, думается, получаем возможность ясного представления о той фундаментальной взаимосвязи, общей для всех этих категорий, которая в каждой из них предстает в своем специфическом виде. Диалог, проникающий во все конкретные формы диалога, суть отношение неизменного к изменению, того-же-самого к различию: такова идея, лежащая в основе книг Бахтина 20-х годов о «философии языка» и о Достоевском, а также его исследований 30-х годов по теории романа. Идея диалога во всех этих работах осознана в качестве основополагающей проблемы всякого познания, опосредованного языком (то есть, по Бахтину, всякого человеческого познания, включая познание личности). То, что составляет инвариантный полюс нормы, на разных этапах бахтинского творчества принимает различные маски: первоначально — это «я», относительно автономная личность; потом, между прочим, и «фабула»; далее, что для нас здесь важнее всего, это — жанровый хронотоп. На фоне нормативных инвариантов, представленных этими категориями, могут восприниматься уже индивидуальные варианты, «смещающие» их: «другой» дает право быть «я», сюжет дает право быть фабуле, а жанровый хронотоп делает возможным такой хронотоп, который совершенно специфичен для данного конкретного произведения.

Язык составляет общий всем этим категориям субстрат. Таким образом, именно в условиях, которые определяют границы между сходным и различным, стабильными и переменными процессами в языке, с наибольшей ясностью обнаруживается фундаментальный диалог между единством и разнообразием: «В этой обусловленности основных стилистических категорий определенными судьбами и задачами идеологического слова сила этих категорий... Они были рождены и оформлены исторически-актуальными силами словесно-идеологического становления определенных социальных групп... Эти силы — *силы объединения и централизации словесно-идеологического мира*» (ВЛЭ, 83).

Цементирующая сила этих центростремительных сил и делает возможным смысл, кристаллизирующийся изнутри непрерывно изменяющегося опыта. Однако авторитетность, скрепляющая эти кристаллизации смысла, не является реальной, по крайней мере — реальной в той мере, в какой обладают реальностью те моменты разнообразия, различия, изменения, которые Бахтин именуется центробежными силами. Они только «даны», тогда как претензии на целостность, систематичность, стабильность и смысловую определенность, наоборот, никогда не существуют в качестве чего-то просто данного: они всегда как-то «заданы», созданы.

Скажем, в английском языке звуковой аспект обозначения «horse» («лошадь») всегда относится к большому четвероногому. То есть мы устанавливаем связь между определенным звуком, который мы произносим, и определенным типом животного, которого мы видели в жизни. Но между произносимым словом и реальной лошадью, допустим, на беговой дорожке, располагается целый ряд преднаходимых нами правил, благодаря которым всякий раз, как мы видим известное четвероногое животное, оно не будет восприниматься нами ни как что-то совершенно новое, ни как только случайное явление: скорее здесь будет иметь место событие, устойчивое восприятие которого связано с нашей способностью назвать это животное «лошадью». На определенном уровне мы можем знать, что между звуком и вещью нет необходимой связи, ведь вообще говоря то, что мы называем «horse», можно назвать также «pferd» или «cheval», — и тем не менее, если мы говорим по-английски, то должны исходить из допущения, что («заданный») звукоряд «horse» способен зафиксировать в своем смысле любое («данное») явление, соответствующее определенному типу четвероногого.

Как хорошо известно, на таком, чисто лексическом, уровне изменения происходят очень быстро, в особенности среди суще-

ствительных, относящихся к таинственной сфере слэнга, где различные слова с одним и тем же значением могут сменять друг друга чуть ли не каждые десять лет: так, например, в значении «good» («хорошо») в Соединенных Штатах фигурировало в 60-е годы слово «cool», в 70-е — «awesome», а в 80-е — «serious». Но другие аспекты языка, такие как морфология или синтаксис, изменяются гораздо медленнее, и даже часть лексических элементов, вроде нашего примера с «horse», много стабильнее. Для большинства людей самым древним и традиционным в их жизни оказывается тот самый язык, на котором они ежедневно говорят, — постоянное и глубокое личное напоминание об устойчивой, не прерывающейся действительности в череде сменяющих друг друга обстоятельств жизненного опыта.

Но, конечно, даже относительная стабильная система грамматики изменяется со временем, а в масштабе столетий целые языки уступают место другим языкам. В каждый момент истории естественного языка говорящие на нем могут думать, будто смысл используемых ими слов совершенно стабилен. Но даже эта стабильность, которая сохраняется куда дольше, чем какие-либо другие культурные образования, нестабильна в том смысле, что она подвержена изменениям и, значит, тоже имеет историю. Она «задана», а не дана, подобно центробежным силам опыта и движущейся, недетерминированной реальности, действующей в природе и в нас самих. Таким образом, хотя язык и является основанием наших представлений о стабильности мира, самые формы, посредством которых мы стремимся замедлить быстроту воспринимаемых событий нашего опыта, тоже находятся в движении.

Исходя из этого допущения, диалогизм самоопределяется в качестве своего рода неокантианской ереси: вместе с Кантом диалогизм утверждает, что время и пространство определяют всякое восприятие. Но сознательное расхождение с Кантом состоит в том, что диалогизм оказывается радикальным оправданием исторической конкретности всякого акта восприятия, как он реально переживается всяким живым человеком со своего единственного места в бытии. Тем самым, в дополнении к самым общим, повторяемым аспектам человеческого восприятия, которые исключительно только и интересовали Канта, диалогизм утверждает существование неповторимого — собственно исторического, интерпретируемого — измерения, которое неместимо в кантовские абстракции. Иными словами, время и пространство (точнее, «времяпространство», ведь одновременность и составляет здесь суть дела) не являются трансцендентальными. Во вся-

ком случае не являются таковыми на уровне познания, определяемого в границах нашего реального опыта.

Итак, нам необходима категория, с помощью которой можно исследовать время/пространство в качестве повторяющихся при всяком восприятии элементов, но также учитывающая и неповторяемую специфику всякого конкретного восприятия. Такой категорией и является хронотоп. Именно потому, что он способен фиксировать как повторимые, так и неповторимые стороны пространственно-временной среды восприятия, опосредующей поведение человека, хронотоп — это основная единица литературного анализа в бахтинской концепции исторической поэтики.

1990

*Перевод с английского  
В. Махлина и О. Осовского*

