

*А.В.Синицкая**

К ПРОБЛЕМЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается специфика таких понятий, как хронотоп, композиция, пространственность, их соотношение в трудах М.Бахтина, П.Флоренского, Д.Фрэнка и других ученых. Формы пространственности, связанные с особыми изменениями привычного хронотопа и сюжета, не только обнажают проблемы условности в литературе XX века, но и описывают динамику языка самого литературоведения. Пространственная поэтика требует анализа своей типологии на различном родовом и жанровом материале и открывает перспективы для дальнейших исследований.

Ю.М. Лотман, обратившись к особенностям строения черновиков Достоевского, отметил, что у этого писателя «отношение подготовительных материалов к последующему повествовательному тексту» напоминает клубок шерсти: «клубок существует пространственно в некотором едином времени, а нить из него выматывается во временном движении, линейно»[1.С.105-107]. Текст в таком случае, по наблюдениям Лотмана, на первоначальном этапе не является линейным, а представляет собой «парадигматический набор возможных вариантов развития». При этом ученый подчеркивает, что речь все же идет не о реальной последовательности творческого процесса, а о типе логической модели, которая демонстрирует вневременное, внефабульное (или дофабульное?) состояние образов и сюжетов, которые собраны в едином «пучке», в исходном символе.

Ю.Лотмана как ученого-семиотика в данном случае интересовала «символическая концентрация разного в едином», то есть, по-видимому, богатство потенциальных связей, находящихся в свернутом виде, и дальнейший процесс моделирования и перекодировки бинарных оппозиций, присущих словесному творчеству в целом. Однако в этих рассуждениях мы находим контуры очень важной проблемы художественного языка, в особенности века XX: существование текстов определенного типа, в которых отмеченная смена последовательного развития событий «некоторым многомерным

* © Синицкая А.В., 2004

Синицкая Анна Владимировна – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

пространством сюжетных возможностей» представляет собой не предполагаемое исходное состояние образов на стадии творческого процесса и не просто универсальный момент их дальнейшего развертывания, а особый конструктивный принцип. Многовариантность сюжетных событий, их парадигматика здесь не спрятана, а обнажена и подчеркнута.

Такой тип поэтики – условие существования и полноценного понимания многих произведений – заявил о себе на рубеже XIX–XX веков и потребовал особого теоретического осмысления непосредственно в рамках науки о литературе. Здесь обозначились две проблемы. Первая определилась давно и касалась необходимости нового осмысления времени и пространства не только как общих форм человеческого мышления, условия восприятия и познания действительности, а как универсальных художественных категорий, что и было представлено в идее хронотопа, предложенной М. Бахтиным. Вторая (как кажется, более локальная) указывала на коренные изменения в структуре словесного образа именно XX века – тяготение к пространственности как устройству сюжета. В литературоведении это понятие связывается прежде всего с именем американского ученого Джозефа Фрэнка. Этот термин не только прочно вошел в обиход литературоведов, но, соотносясь с понятием «хронотоп» М. М. Бахтина, оказался тем центром, который притягивает практически все темы, связанные с изучением так называемого неклассического типа повествования XX века (монтаж, «текст в тексте», «серийное мышление», кубистический принцип и т. д.).

Несмотря на то, что понятия хронотопа и пространственности сделались для литературоведения привычными и даже в какой-то степени «затертыми», мы позволим себе кратко напомнить основные моменты этих теоретических положений. Сразу оговоримся, что данная статья не претендует на исчерпывающее описание истории вопроса, а лишь затрагивает те стороны, которые нам кажутся существенными и позволяют сосредоточиться на некоторых малоизученных формах пространственности в тексте. Рассмотрим точки соприкосновения и отталкивания бахтинской и фрэнковской идей, которые позволили бы перейти к пространственности как к отдельной проблеме, а также определим возможный круг других работ, затрагивающих смежные аспекты.

При этом, учитывая всю огромную иноязычную библиографию¹ по названной тематике, первоначально следует отталкиваться прежде всего именно от работы Фрэнка, как наиболее показательной, позволяющей увидеть специфику самого термина пространственности и способы его осмысления (кроме того, в отличие от большинства других работ по близкой тематике, статья Фрэнка была переведена на русский язык и вошла в сборник², ставший классическим, то есть уже давно существует в определенном ореоле интерпретаций в отечественной науке).

Своеобразной точкой отсчета для рассуждений Дж. Фрэнка послужил один из текстов классической эстетики – «Лаокоон» Лессинга. Как известно, сама специфика литературы связывалась Лессингом именно с временной последовательностью, динамикой, нарушение которой влекло за собой ущербность самой образности (чрезмерная

¹ Среди зарубежных исследований, касающихся проблематики пространственности и создающих контекст для фрэнковских работ, следует назвать: Blanchot M. *L'espace litteraire*. Paris, 1955; Poulet G. *Proustian Space*. Transl. by E. Coleman. Baltimore, 1956; Bourneuf R. *L'organisation de l'espace dans le roman. Etude litteraires*, 1960; Bachelard G. *La poetique de l'espace*. Paris, 1968; Spenser Sh. Sh. *Space, Time and Structure in the Moderne Novel*. Chicago, 1971; Kestner J. *Pindar and Sainte-Exupery: The Heroic Form of Space.- Moderne Fiction Studies*, 1973-1974; *Idem*. *The Spatiality of the Novel*. Detroit, 1978 и многие другие.

² См.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. М.: Наука, 1987.

описательность в поэзии неестественна так же, как и абстрактное, аллегорическое начало в живописи).

Джозеф Фрэнк освещает взаимодействие статики и динамики в словесном произведении в плоскости проблем, специфичных прежде всего для XX века. Напомним основные выводы его работы.

Признавая тот факт, что современную эстетику мало интересуют границы литературы и изобразительных искусств так, как это было во времена опубликования «Лаокоона», исследователь тем не менее считает, что сама проблема описательности в литературе, использование пространственности, статичности, против чего возражал Лессинг, критикуя соответствующие жанры в живописи и поэзии (которые, с просветительской точки зрения, выбирали для своих целей не те средства выражения), – все эти темы вовсе не ушли в прошлое. Зрительная, пространственная форма и хронология активно эволюционируют как эстетические принципы, дают ключ к пониманию художественного языка XX века. Так, говоря о поэзии Эзры Паунда, об экспериментах в области романной формы Флобера, Дж. Джойса или М. Пруста, литературовед настаивает на том, что способ композиции произведений этих авторов обнаруживает глобальные изменения в самом мироощущении эпохи, которые привели к господству именно пространственной формы. Причем как локальный прием это нередко действует по принципу кинематографии: действие может изображаться на разных уровнях, в разных планах одновременно, как единый комплекс образов.

«Эстетическая форма в новой поэзии основана на логике пространства, которая требует от читателя полной переориентации в подходе к языку <...>. Вместо инстинктивного, непосредственного соотнесения слов и фрагментов с предметами и событиями, обозначениями которых они являются, когда значение возникает как результат последовательных актов внешней референции, современная поэзия предлагает задерживать этот процесс внешнего упорядочивания», и тогда «необходимо было бы преодолевать внутренне присущую языку последовательность выражения, обманув читателя в его естественном ожидании последовательных событий...» [2. С.199]. И далее о романе: любое повествование разворачивается во времени, но авторы постоянно искали возможность эту последовательность разрушить. Наиболее радикальная перестройка была произведена Джойсом – в его «Улиссе» вообще исчезает четкая сюжетная линия: «В результате читателю приходится читать «Улисса» точно так, как он читает современную поэзию, – постоянно соединяя разрозненные эпизоды и сохраняя в памяти все аллюзии» [2.С.203]. Романы Марселя Пруста, которые, казалось бы, посвящены исследованию феномена времени, дают пример «опространствливания» течения памяти, и «вместо того, чтобы погрузиться в поток времени и наблюдать героев, изображаемых в линейной последовательности, в непрерывном ряду событий, читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев...».

Пространственность, исходя из всего вышеизложенного, предстает особым принципом конструирования образа, «структурным фундаментом» для проблематизации языка самого искусства (не употребляя это понятие, Фрэнк замечает, что образы у Пруста выполняют ту же роль, что и чистые цвета на полотнах импрессионистов, существующих без постепенного, временного перехода), обнажения авторской активности в тексте, то есть всего того, что принято связывать с литературой XX века. Четкие формулировки таких понятий сделаны позднее, но стали, пожалуй, уже традиционными в рамках обсуждения кризиса миметических форм. Подступы к самой проблеме перестройки художественного образа, нащупывание и определение тех или иных сторон пространственной поэтики рассеяны по различным источникам. Их сопостав-

ление, даже поверхностное, может быть важным для выяснения новых нюансов в привычном понятии.

В каком контексте теоретических разработок в отечественной науке может существовать понятие пространственности и в чем именно заключается специфика этого термина, необходимость его использования? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к бахтинской категории хронотопа, которая оказалась настолько многослойной и глобальной, что позволила в совершенно новой связи рассматривать все главные аспекты литературного произведения.

Мысль о том, что время и пространство в эстетической сфере обладают совершенно особыми закономерностями, сейчас выглядит бесспорной, но когда-то нуждалась в обосновании. Движение от абстрактного понимания пространственно-временных отношений к духовному, гуманитарному, оказалось общим для искусствоведения разных стран и явилось настоящим открытием символических форм самой культуры. Бахтинская концепция уплотненного, «художественно-зримого» времени и «интенсифицированного» пространства, сложившаяся в 30-х годах, но получившая известность лишь в 70-х, фактически полностью определила центральные интересы науки о литературе. Проблема пространственности естественным образом находится в сфере приращения бахтинских идей.

Если попытаться хотя бы очень схематично назвать те слои времени-пространства, как они выделяются, с опорой на Бахтина, в современном литературоведении получится следующая картина (при этом сделаем оговорку: все эти пласты сосуществуют в произведении, «перетекают» друг в друга, и один и тот же образ может входить сразу во все слои. Их разделение правомерно только в абстрактно-логическом, исследовательском плане):

1. Мифолого-семантический (образы, связанные с ритуальным оформлением жизни, восходящим к универсальным категориям хаоса-космоса – «верх-низ», «тьма-свет», дорога как «граница миров», «циклическое» и «линейное» время и т. д.

2. Жанровый (тесно связанный с предыдущим в трактовке Бахтина, поскольку выделенные им, например, типы идиллического, мениппейного, «раблезианского» хронотопа несут в себе явные черты архаики, хотя и обновляющейся. Как известно, по мнению Бахтина, само определение жанра невозможно без характеристики пространственно-временных отношений. Бахтина в первую очередь интересовал роман, но сами формы анализа пространственно-временных координат, отработанные им на романном жанре, задают общие принципы истолкования жанровых особенностей как устройства той или иной картины мира и ее системы ценностей в любых других исторических типах произведений, будь это ода, баллада, повесть, новелла и т. д.

3. Творческий хронотоп. Бахтин выделяет его в качестве самостоятельного аспекта. Именно это понятие, как в фокусе, собирает всю центральную проблематику бахтинских работ: зона построения романного образа – контакт с настоящим в его незавершенности и дистанция, авторская вневременность, разделение двух миров, действительности автора и героя. Творческий хронотоп, по мнению Бахтина, рождается из взаимоотношений хронотопов, которых в тексте всегда много, и «общий характер этих взаимоотношений является диалогическим»[3.187]. Далее исследователь делает чрезвычайно важный вывод: этот хронотоп существует вне изображенных миров, не равен им, хотя и взаимодействует с ними, это особое поле, где находится автор, слушатели или читатели. Поле, данное нам как встреча читательского и авторского сознания с внешней композицией произведения и с теми голосами, которые звучат в тексте. При этом такое пространство тоже может пониматься и в более широком и в

конкретном смысле: 1) как сосуществование в едином «большом» времени произведений разных эпох (ассоциативное поле, окружающее любое произведение и изменяющее его восприятие постоянно), как диалог времен, как «обмен произведения с жизнью»; 2) как само творческое начало, то, что создает изображенный мир («Поэтому мир этот мы можем назвать создающим текст миром» [3.С. 188].

Творческий хронотоп ставит вопрос о типе взаимоотношений между миром героя и миром автора и читателя, о системах кругозоров персонажей. Этот вопрос мы затронем чуть позже, а пока отметим только, что у Бахтина все три основных пространственно-временных слоя, названных выше, едины и во всех них концептуально значим образ времени.

Можно ли найти у Бахтина высказывания, которые как-либо соотносились бы напрямую с положениями зарубежного исследователя? Искать такие точки соприкосновения тем более интересно, что работы Бахтина о романном хронотопе и статьи Фрэнка довольно близки в хронологическом отношении (30-40-е годы).

Бахтин, как и Фрэнк, привлекает материал классической эстетики, но имя Лессинга нужно Бахтину для выводов прямо противоположных. Отмечается, что Лессинг не поставил непосредственно проблему хронотопа, но коснулся очень важных вещей: «поэтический образ существует во времени, и поэтому все статически-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения» [3.С.185]. Иначе говоря, здесь делается акцент на необходимости динамики, развития, и это называется принципиальной характеристикой повествования.

«Хронотопична, – отмечает Бахтин, – внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения».

Иначе говоря, признаки времени, процесса, движения уже изначально присущи самому языку – вывод достаточно определенный. Очевидно, что ученый в целом не стремится пересмотреть традиционное утверждение о словесном искусстве как временном: «Внешней пространственной формы словесное творчество не создает, ибо оно не оперирует с пространственным материалом, как живопись, пластика, рисование; его материал, слово (пространственная форма расположения текста – строфы, главы, сложные фигуры схоластической поэзии и проч. – имеет крайне ничтожное значение) – материал, по своему существу непространственный...» [4.С.119]. Фрэнк, как мы помним, настаивает на особом значении именно такого «антилессинговского» анализа формы языка современной литературы, когда автор просто принуждает читателя рассеянные образы сопоставлять, соединять воедино, то есть прочитывать непространственный материал на языке тех самых «внешних пространственных форм».

«Пластически-живописный момент», который для Фрэнка означает торможение времени в повествовании с помощью приемов кинематографа или живописи, введения мифологических, вневременных, пластов, затрагивается в рассуждениях Бахтина о пространственной форме героя, но принципиально с других позиций. Речь идет прежде всего об отношениях автора и героя, его кругозора и окружения. Словесные описания, портрет, предметы внешнего мира – все, что может быть воссоздано зрительно (в большей степени в эпосе и в меньшей – в лирике) – все это наполнено ценностной значимостью, должно выражать жизненное сознание героя. И здесь «только позиция вневременности создает эстетическую ценность внешности <...>» автор «должен занять твердую позицию вне героя и его мира» [4.С.119]. Речь идет об обосновании художественной ценности внешнего образа, о переживании контакта и дистанции как авторской

активности, свойственного любому словесному произведению. Однако Бахтин не разрабатывает детально радикальные приемы обнажения этой активности, открытости плана выражения. Поэтому можно говорить, что, хотя именно благодаря бахтинской идее события рассказывания оказалось возможным сосредоточиться на обнажении авторской работы, аспект пространственности, проникновение языка пространства в словесное искусство как отдельная проблема поэтики, видимо, Бахтина не интересовали. Примечательно, что те формы литературы, которые строились как намеренное разрушение миметического изображения (будь это тексты, близкие к абсурду, или монтаж), то есть явно использовали пространственный принцип, для Бахтина выглядят отказом от романного жанра: «все это можно определить как разные формы молчания...»[5.С. 374].

Подобная позиция вполне понятна, если вспомнить, что бахтинская концепция, несмотря на нынешнее широкое использование, изначально обладала вполне определенной спецификой, которая тесно связана с общим контекстом его работ и эстетических и философских предпочтений.

Отмечалось, что важнейшим структурным элементом хронотопа для Бахтина являлось время как принципиально важная вещь для построения образа в романе (знаменитый «контакт с незавершенной действительностью»), для выявления границы между мирами автора и героя, для ценностной характеристики героя. Исследователи научного языка Бахтина нередко обращали внимание на причастность ученого к эстетико-философской мысли постсимволизма, к религиозной философии Серебряного века, в частности, к Вл. Соловьеву, Е.Н. Трубецкому, Вяч. Иванову. Например, притяжение к спору о Богочеловечестве и его творческое осмысление многое объясняет в важнейшей бахтинской формуле диалогического отношения автора и героя, «нераздельности-неслиянности» голосов в полифонии: приравнивание героя к автору сопоставимо с идеей диалога человека и Бога, их взаимной творческой активности³. Давняя религиозная проблема, соотношение человеческого и божественного мира, по-особому поставленная русской философией, была переведена Бахтиным в собственно эстетическую плоскость: как разграничение времени героя и творческого хронотопа автора, встреча их сознаний.

Представляется, что именно связь с традицией философской эстетики у Бахтина во многом позволяет подчеркнуть своеобразную временную доминанту в его исследованиях, на что указывают его собственные слова: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время»[3.С.10]. Очевидно, что хронотоп жанровый – это хронотоп героя и его взаимосвязи с миром, и вообще само это понятие предполагает прежде всего ориентацию на разработку той или иной концепции человека. Осмысление фигур автора и героя в плане личностной, идеологической активности сознаний естественным образом подпитывается ценностно-смысловым отношением к линейному времени, сложившемуся в русле христианства. Однако средневековая потусторонняя вертикаль, эсхатологизм и идея статической вечности разрушаются временем, которое носит уже созидательный характер⁴. Реабилитация реального времени – основа дальнейшего развития романного хронотопа.

³ «Божий замысел о мире, включающий и человеческую свободу» (в трактовке Е.Н. Трубецкого), – соответствие замыслу *Автор-творца о герое* и его мире в эстетике М.М. Бахтина» См. об этом: Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М.: 2001.С.154.

⁴ Образная система, мотивы, сюжеты в романном жанре – все это определяется прежде всего формами ощущения времени: «Нужен был новый хронотоп, позволяющий связать

Любопытно, что источники такого обновления Бахтин находит в фольклоре, в архаике, где, вообще-то говоря, время циклично, то есть ближе как раз к пространственному образу. Но в бахтинской концепции даже такая модель должна потом обязательно втянуться в идею становления и движения. Циклическая повторяемость вступает в противоречие с временем и сюжетностью – вот важнейшая структурная составляющая романа.

Итак, время у Бахтина получает особую ценность, так как погружает человеческую личность в незавершенность. Без времени как предмета изображения и художественно-философской категории было бы невозможно бахтинское высказывание о герое романа: «Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности». «Романоцентричность» идей Бахтина означает пристальное внимание к личностному изменению – нет никаких окончательных, завершенных событий, у героя всегда есть свободная и непредсказуемая дорога событий. Главенствующее ценностное значение времени выражает особую ориентацию на образ человека.

Стоит, впрочем, напомнить обстоятельство, которое доказывает, что, при всех различиях интересов двух теоретиков, проблема пространственности как способа изменения художественного языка все же просматривается, хотя и неявно, и в бахтинских работах. При всем своем отрицании какой-либо завершенности или статики Бахтин обращается к катастрофическому художественному миру Достоевского, где присутствует «не становление, а сосуществование и взаимодействие», поскольку сам писатель «видел и мыслил свой мир по преимуществу **в пространстве, а не во времени**» [6.С.47-48.] (выделено мной. – А.С.). Именно интенсивное переживание идеи, напряженная внутренняя жизнь героев потребовали изображения предельной насыщенности событиями, сжатости времени. Достоевский сами этапы становления «стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд». В конкретном плане поэтики одномоментный характер существования образов в романах воплощается, в частности, и в особом дроблении образа героя: расщепленность его сознания получает развернутость вовне, и другая сторона личности получает статус другого «я», самостоятельного персонажа-двойника.

Однако ясно, что отмеченное здесь преодоление времени – проявление знаменитого полифонизма и вовсе не означает застывшее событие, «статическую фигуру», как символы у Данте, где, по мнению Бахтина, присутствует лишь формальная полифония. [3.С.84-87]. Интересно, что в этом случае пространственность времени связывается с двумя образами вечности, и у Достоевского вечность – не статика, а постоянное напряжение. Пространственная форма привлекла внимание Бахтина не как самостоятельный принцип поэтики, а как следствие «драматизации» взаимодействия сознаний, постоянного смещения границ, преодоления «неполноты внутренней точки зрения в диалоге» [7.С.168]. Стремление представить человека с разных точек зрения одномоментно, превращение времени в пространство оборачивается здесь, как ни странно, развоплощением самого пространства, «растворением вещности»: «Герой Достоевского – не образ, а полновесный голос; мы его не видим...» Поэтому, видимо, можно говорить, что Бахтин внутри своей тематики только затронул контуры той проблемы, которая во многом определит специфику языка литературы XX века (та же музыкальная метафора контрапункта, как известно, будет привлекаться для характеристики уже не расщепленности голосов, а монтажной техники романа, движения мотивов).

реальную жизнь (историю) с реальной землей. Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием и ростом » (Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе//Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб, 2000. С.137-138).

Напрашивается вывод: «в анализе Бахтина неизбежность движения, изменения, разрушения скрыта даже в статике текста. Поэтому он сюжетен даже в тех случаях, когда, казалось бы, весьма далек от проблем сюжета»[8.С.427.] Такая установка предполагает, на первый взгляд, что изучение пространственности, как это видно из той же статьи Фрэнк, в определенном смысле противопоставлено бахтинским категориям, так как ориентируется как раз на те самые «статические фигуры», которые разрушают линейность речи.

Следует отметить, что приведенные рассуждения вовсе не ставят под сомнение временную природу словесного искусства в широком смысле (как процесс чтения и восприятия) – отличия от живописно-пластического изображения, естественно, никуда не исчезают, даже если обнаруживают свою неоднозначность. Конечно, и в реальном, и в художественном мире категории пространства и времени слиты в единое целое, и преодоление временной логики языка, о которой писал Фрэнк, в литературе означает перестройку художественного образа, но служит выражению, а не изображению, даже если перед нами игра с живописным моментом. Поэтому говорить о какой-либо главенствующей роли, о буквальном преобладании пространственной или временной формы можно лишь условно. Но поскольку эти категории стали способами характеристики художественной деятельности, фактически ее синонимами, возможно преобладание интереса или к пространственным, или к временным аспектам на чисто исследовательском, логическом уровне.

Об этом свидетельствует небольшая заметка Ю. Лотмана «К проблеме пространственной семиотики» (1986), где была сделана попытка разделить изучение художественного пространства на два основных направления. Одно из них, бахтинское, рассматривает, по мнению Лотмана, пространственно-временной континуум как формы реальности, «переведенные на язык жанра», причем «структурным языком оказываются законы нарративного текста, то есть грамматика последовательности значимых сегментов»[9.С.442]. В этом случае пространство выступает зависимой переменной.

Второе направление, развитое в рамках семиотики, изучает пространство в искусстве с абстрактно-математической точки зрения: это «язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений»[9.С.443]. Этот подход, по словам самого же ученого, содержит определенное противоречие, поскольку пространство здесь получает как бытовое, так и математическое содержание, но это противоречие само по себе очень плодотворно.

Между первым и вторым подходами действительно существует некоторая конфликтность, так как анализ текста с позиций символической логики и семиотики, когда становится важна комбинация оппозиций, вызывал, судя по некоторым высказываниям, у Бахтина неприятие. Полемическое отношение вызывало то обстоятельство, что при структуралистском анализе текст представлял не личностным высказыванием, не диалогом сознаний автора и героев, а всего лишь игрой художественных кодов «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом<...>. Этот контакт есть диалогический контекст между текстами, а не механический контакт оппозиций, возможный только в пределах данного текста <...> между абстрактными элементами»[5.С.384].

Именно «абстрактные элементы», как мы знаем, стали предметом семиотического анализа. Во все не отменяя ценностно-смыслового содержания и не будучи только механическим, структуралистский подход активно пользовался языком пространства. На наш взгляд, в исследованиях самого Лотмана пространственная доминанта выступает в двух основных аспектах: во-первых, как анализ оппозиций – реализаций древнейших моделей («верх-низ», «свое-чужое», «дорога-дом» и т. д.), то есть здесь хроно-

топ обнажал тот самый мифолого-семантический уровень, который отмечался выше (таковы, например, работы «Художественное пространство в прозе Гоголя» и др). Во-вторых, пространство описывалось математическим языком, когда семантические элементы выстраивались в пространственные модели (соположение по-разному организованных отрезков текста). Здесь, помимо геометрических аналогий, большую роль играло использование лингвистических понятий синтагматических и парадигматических отношений – понятия, пришедшие из структуралистского лингвистического анализа. Те стороны семиотического анализа, которые обращались к абстрактному моделированию, рассматривали возможность описывать не просто жанровые трансформации образов реальных времени и места, а любые структурные отношения внутри текста. Иначе говоря, возникающее у семиотиков понятие *пространственности* означает прежде всего возможность моделирования абстрактных понятий, которые сами не имеют пространственной природы – таков смысл лотмановского анализа сюжетных отношений в черновиках Достоевского, от которого мы отталкивались в начале статьи.

Противопоставление этих двух подходов к проблеме хронотопа встречается и в современных трудах, и подчас действительно складывается впечатление, что, если у Бахтина органично соединены проблемы «кругозора и окружения» и «точки зрения», дан «анализ мира героев в единстве пространственно-временных его аспектов», то есть учтена философско-эстетическая целостность этих категорий, то у семиотиков – Ю.Лотмана, Б.Успенского, В.Топорова – они даны в раздельности. Проведение таких различий – не оценочная характеристика, а просто желание напомнить, что понятие хронотопа, несмотря на его универсальность, содержит разные слои и не изучено в исчерпывающем виде.

Впрочем, полнота этих позиций на самом деле мнимая, поскольку, как уже было сказано, игра «художественных кодов» вовсе не отменяет внимания к ценностному аспекту содержания. Именно бахтинское понятие творческого хронотопа позволяет видеть не только человеческий опыт, принявший некую устойчивую знаковую форму в культуре вообще, но и авторскую активность специфически литературного характера, как работу с языком. Развитие бахтинских идей показало, что внутри парадигматических, внешне статичных абстрактных связей обнаруживается деятельность автора, которая ценностно активна. Поэтому разделение принципов абстрактного моделирования пространственных соотношений и изучения жанровых хронотопов может быть конструктивно лишь с учетом единства этих позиций. А точка их объединения – интерес к устройству сюжета.

Исследование сюжета, истолкование хронотопа как авторской позиции позволяет обнаружить, что композиция – понятие, безусловно, пространственное в других видах искусств – строение произведения «по вертикали», система отношений между элементами. Однако, даже отталкиваясь от семиотико-структуралистских понятий парадигматических связей в тексте, нельзя не увидеть, что статичная вертикаль обнаруживает внутри себя динамику.

Такой предстала сюжетно-композиционная целостность в трудах Б.Кормана и в других разработках теории автора – здесь формалистские «движения стилевых масс» и пространственные, временные, фразеологические «точки зрения» семиотиков оказались не противопоставлены, а органично слиты с бахтинскими понятиями «голоса и сознания» автора и героя. Созданный аппарат выявления различных форм выражения авторского присутствия в тексте, субъектно-системный анализ отношений носителей речи и сознания перенес акцент с трансформации фабульных отношений на устройство самого сюжета. Сюжет предстал авторской организацией материала – речевого

и предметного мира произведения. Стало возможным говорить, что в тексте по меньшей мере два сюжета: сюжет героя и сюжет повествования, но сами они предстают системой микросюжетов разного уровня, имеющих каждый свою композицию. Так, бахтинское разделение рассказываемого события и события самого рассказа помогло обнаружить динамику внутри композиционных отношений («композиция – сеть отношений между сюжетами» [10.С.45], и эта сеть пронизывает и организует хронотоп). Подчеркнем еще раз: само понятие композиции, по своей сути пространственное, оказалось динамичным, переплетаясь с понятием сюжета.

Роль пространства и времени в произведении теряет свое собственное значение и приобретает смысл художественной деятельности в целом. Разработанные в рамках теории автора идеи диалога показали, что вся художественная структура произведения представляет собой деятельность, создающую диалог образов – «образа героя и образа мира, диалог, осуществляемый автором в композиционной организации произведения» [11.С.222].

Композиция, понятая в динамике вертикальных и горизонтальных отношений, неразрывно связана с подвижностью деталей, с развитием авторского замысла. Поэтому, например, возникает представление о такой специфической реализации пространственно-временных отношений в романном жанре, как взаимное превращение, «перетекание» пространства и времени. По словам исследователей, диалог как разработка образа человека «разворачивается не столько во времени, сколько в пространстве произведения, как бы концентрическими кругами, из некоего центра, ситуации, образа<...>» Читатель видит, «как то, что в развитии действия следует друг за другом, предстает в композиции произведения как рядоположенность и таким образом обретает новые объемы смысла<...> Хронотоп героя превращается в хронотоп авторской работы с ним» [11.С.223-224].

Таким образом, комплекс бахтинских идей, в особенности момент выделения творческого хронотопа, оказался источником сразу нескольких возможностей анализа собственно пространственных аспектов, как они разрабатывались в нашей науке.

Во-первых, это особый интерес к ценностной ориентации человека в пространстве, к координатам картины мира как таковым. Здесь оппозиции древнейших моделей являются в основном пространственными⁵. Пространство в таком случае выступает в своем наиболее конкретном, первично-мифологическом значении. Исследования, посвященные такой тематике, представлены в уже упомянутых работах В. Топорова, Вяч. Иванова, Ю. Лотмана, Б. Успенского.

Во-вторых, характеристика авторской деятельности как таковой, и в этом случае время и пространство – категории, раскрывающие отношения между фабулой и сюжетом с точки зрения целостности произведения. Перед нами возникает лента Мебиуса, где элементы текста постоянно переходят друг в друга (сюжет перерабатывает фабульное время, но и сама фабула является «продуктом сюжетного разворачивания определенного пространства» [11.С.226]. Отсюда логически вытекает связь пространственности с объемностью и пластичностью эпического жанра, с принципами разработки структуры личности героя и его взаимоотношения с миром. Конкретные формы такой реализации зависят от различных типов романного универсума, но это вопросы подробно здесь не рассматриваем. Благодаря бахтинскому хронотопу оказалось возможным обосновать общие принципы авторской работы как динамической целост-

⁵ Активизация языка пространства, «пространственная доминанта» не случайно чаще всего означает акцент на архетипических образах. Это, конечно, наследие мифа и древнего мышления (само понятие времени, как более абстрактное, значительно позднего происхождения). Вероятно, можно говорить о типах текста, где присутствует такая доминанта.

ности произведения и представить эту работу автора отдельным пространством. Однако для Бахтина разделение двух событий – события изображаемого и события самого изображения – было связано, в первую очередь, с различиями романной и эпической зоны построения образа, внутри которых наделялись большей ценностью или абсолютное прошлое, или текущая современность, когда автор, его герои и читатель могут находиться в одном пространстве и вступать в игровые отношения. В дальнейшем это разделение получило более широкий и принципиальный смысл, позволяющий говорить о сюжете героя и сюжете повествования, которые могут вступать в конфликтные отношения.

Отталкиваясь от этого вопроса, можно понять специфику самого термина, увидеть, что пространственность пересекается с понятиями хронотопа и композиции и как целостная проблема появилась благодаря им, но не совпадает с ними полностью. Так, если хронотоп включает в себя определение общеэстетических категорий художественной деятельности, то и пространство, как это показано на примере романа, постоянно развоплощается и выражает метаморфозы художественного мира как такового: постоянные колебания между статикой и динамикой, создание космоса произведения и его намеренного разрушения, возвращения в состояние творческого хаоса и т.д. Но в этом случае перед нами характеристики общеэстетические, применимые к самым разным типам текстов.

Возникают два существенных вопроса. Первый заключается в том, насколько «работоспособны» и адекватны прежние категории хронотопа и сюжетно-композиционного единства, если органичность и целостность произведения, не утрачиваясь полностью, выглядит совершенно иначе? Если взаимоотношения между героем и автором стали принципиально иными? Второй, логически вытекающий из первого: насколько пространственность как локальный принцип соотносится с понятием хронотопа и композиции⁶?

Очевидно, что если и Фрэнк, и другие исследователи понимали под пространственностью активность композиционных форм, то есть, на языке кормановских терминов, внесубъектных форм выражения авторского сознания, то возникает вопрос: возможно ли определить специфику этой категории и поставить вопрос о типологии пространственности в разных произведениях? Насколько вообще необходима пространственность, если понятие о композиции уже предполагает «зернистость» сюжета, как напряжение между событиями изображения и миром, изображенным в тексте?

Мы видели, что в тех теоретических положениях, где говорится о новых приемах создания образа, внимание сосредоточено прежде всего на композиционных особенностях – они и выражают авторскую активность, которая обнажена и подчеркнута именно в самом расположении элементов текста. Однако увидеть «намеренную бесвязность», о которой писал Фрэнк, – задача читательского сознания. Это соединяющий хаотичного материала, лежащее в основе техники и эстетики монтажа, свидетельствует прежде всего о небывалой нагрузке на сам процесс соединения, упорядочивания образов. Иначе говоря, читателю как бы передоверяется работа автора-демиурга: он сам должен заново строить смысл из хаоса.

⁶ «Важнейшим внесубъектным средством выражения авторской позиции является сюжетно-композиционная организация произведения, воспроизводящая развитие действия». – См.: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С.51. Мысль Кормана, как известно, двигалась от противопоставления субъектных форм выражения авторского сознания и внесубъектных к признанию их единства. Между тем интересующий нас пространственный аспект, видимо, как раз предполагает резкое отделение системы композиционных средств в самостоятельное поле, которое довлеет над миром героев.

Преобладание пространственных форм в литературе XX века – результат проявления тенденции, которая получила в современном литературоведении название «проблематизации художественных форм». Речь идет о кризисе миметического изображения действительности, когда два плана образа – эмпирический, предметный и метафизический, которые в искусстве прежних эпох соотносились, на рубеже веков «начинают как бы отделяться друг от друга, утрачивая то органическое единство, которое было характерной чертой строения художественного образа таких художественных эпох, как, в первую очередь, эпоха классического реализма» [12.С.19]. Композиция в таком случае не «спрятана» внутри органики произведения, а обнажена и требует своего прочтения по особым законам, она выстраивается в процессе чтения и является самостоятельным сюжетом.

В том случае, если сам язык литературы, сами жанры, стили, привычные образы становятся темой и предметом рефлексии, если произведения начинают комментировать собственное устройство (так называемая «метапроза»), то есть происходит дефабулизация текста и фабула не соотносится с жизненной историей, она предельно условна и интеллектуальна [12.С.18-20]. Акцент переносится на переживание читателем словесно-интеллектуального приключения, на самостоятельное домысливание или создание образа из уже готовой «мозаики». Существенно меняется сам образ героя, который уже не имеет социально-психологической характеристики, и окружающее его предельно условное, открыто сконструированное пространство – это пространство слов, прежде всего. Видимо, особо продуктивно в этом отношении рассматривать такой тип на примере многих постмодернистских текстов, где герой находится буквально в среде речевых миров. В таком случае, по замечанию исследователей, классические значения фабулы и сюжета меняются местами: не фабула – «низший», начальный уровень текста, а та идеологизированная речь, которая должна породить некую историю, фабулу как результат, помогающий персонажу быть персонажем и не раствориться в «чужой речи» [3.С.151].

Однако хромотопичность слова может проявляться в разных формах и гораздо раньше – в модернистской литературе. Здесь нам кажется уместным употребить такое определение, как «**вторичный хромотоп**», который может считаться одним из примеров актуализации хромотопа творческого, поскольку граница между искусством и жизнью здесь постоянно сдвигается и определяет сюжет.

Это понятие позволит нам приблизиться к категории **пространственности**. Существенной его характеристикой будет являться цитатность, но не в широком смысле как признак интертекстуальной природы, которым могут обладать самые различные тексты, а как наиболее радикальная форма изменения облика событий, типа героя и окружающего его мира.

Сюжет в таком произведении с определенной точки зрения может выглядеть бессобытийным, если вслед за Ю.Лотманом понимать под событием пересечение семантических границ и наличие временного аспекта, поскольку событие изображения и есть в таком случае сам изображенный мир, границы оказываются иллюзорными. Вернее было бы сказать, что на **уровне изображенного события** время и событийность могут отрицаться – пересечение границ, событие осуществляются в **мире изображения**, а значит, время переживаний, внутренних и внешних изменений героя заменяется временем читательского переживания, соотнесения разных образов. Эта интерпретация расчленяется на этапы, фрагменты, которые не связаны с реалистической логикой. Преодоление времени и преобладание пространственности осуществляется за счет того, что какие-либо действия или происшествия выглядят двойственно – они строятся не на противоборстве героев как характеров, а на столкновении цитат, аллюзий, мозаично-

го сопоставления известных фрагментов и т.п.⁷ Поэтому и о привычном типе хронотопа – месте и времени действия с более или менее определенными историческими и географическими координатами – здесь говорить нельзя.

Осознание вторичности того мира, который разворачивается перед читателем, его зависимость от культуры указывает на то, что слово, язык становится пространством. «Пространство цитат» здесь – не метафора, это реализуется почти буквально.

Это происходит не только благодаря тому, что стиль в XX веке часто является сюжетом, но и с помощью превращения слова в полноценного героя (даже на уровне прямого олицетворения или обнаженного каламбура), причем слова в его статичном виде – как традиционного стилистического приема, риторического оборота, клишированного эмблематического образа, которые олицетворяют собой застывшие формы языка. Причем все это создается за счет особой игры со словами, само слово становится персонажем в буквальном смысле, как уже было сказано. Вторичный хронотоп может открыто сигнализировать о своей вторичности или же, наоборот, «притворяться» реалистическим, играть с читателем в восприятие героя как объемного и «как бы» живого.

Поэтому привычные представления о хронотопе как органической целостности сюжетных отношений в бахтинском или кормановском понимании не совсем срабатывает при анализе тех текстов, где дан новый тип семантической структуры. Процесс, который просматривается и в модернизме, и в авангарде, и в постмодернизме, разграничивает их и в то же время соединяет – художественная стратегия, «нацеленная на поиск «рассеянных структур» хаоса, воплощенного в мирообразе культуры...» [14.С.43]. Такие «рассеянные структуры», свидетельствующие о небывалой активизации творческого хронотопа, который выдвигается в центр и изменяет свои границы, воплощаются в тексте разными путями и приводят к пространственным принципам поэтики.

Пространственность выступает в данном случае выражением нового принципа структуры образа. При этом пассивное восприятие читателем текста уже невозможно, и возникает необходимость комментария – в восприятии произведения уже изначально заложена рефлексия по поводу его природы (таков роман Пруста, в котором автор «сам показал взаимосвязь содержания и формы» [2.С.212]. Это не абстрактный язык моделирования, который может быть применен в любых текстах, а характеристика совершенно определенного конструктивного принципа той литературы, где существенно изменились и тип героя (он перестает быть самоценным эстетическим субъектом), и облик самого мира (предметность теряет очертания и воспринимается прежде всего как мир литературы).

Представление об условной, сконструированной природе хронотопа прямо выводит к резкому разделению пространства, которое в тексте описывается, и пространства самого текста, затем и к полному вытеснению первого вторым. Эта возможность имеет разные формы выражения.

Как именно можно рассматривать пространство текста? В более поздних исследованиях, учитывающих работы и Бахтина, и семиотиков, говорится о визуальном и интеллектуальном моменте – принципе образности («геометризованные» представления значимых эстетических отношений между звуками (или буквами) в тексте, меж-

⁷ Одна из радикальных форм такого рода, ставшая классической: «мир Х.Л.Борхеса состоит скорее из текстов, чем из объектов и событий<...>. Для него существует только то, что уже «отстоялось словом». Отсюда почти полное отсутствие прямого повествования...». См.: Левин Ю. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л.Борхеса // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С.452.

ду грамматическими формами и лексемами <...>; не подлежит сомнению практическая или, по крайней мере, теоретическая возможность пространственной трактовки поэтических тропов и фигур, личностно-персонажной структуры текста» [15.С.281]. Ясно, что здесь затрагивается та форма, которая, по мнению Бахтина, имела «крайне ничтожное значение», но именно благодаря идеям того же Бахтина и была осмыслена.

Изучение пространственных отношений как знаковой системы, описанной математическим языком, хотя и выглядит совершенно особым, достаточно самостоятельным направлением, тем не менее было подготовлено эстетическими исканиями рубежа веков, в которых усматриваются этапы истории семиотики как науки. Для ответа на этот вопрос необходимо увидеть, на каких точках пересечения формировалась идея пространственности у разных авторов, что позволяет выделить определенное проблемное поле – осмысление пространственных форм в разных аспектах. Причем, как мы видели, и идея творческого хронотопа, необычайная перспективность которой стала очевидной в применении к литературе XX века, и интерес к мифопоэтическому слою, к множественности пространств, симметрии и асимметрии, создание целого направления – пространственной семиотики, преследовавшей свои цели, – оказались едины в поиске нового, особого понятия, уже на правах самостоятельного термина – **спациализированной** (выделено мной. – А.С.), то есть пространственной, поэтики, «отсылающей как к самому тексту, так и к правилам его чтения...» [15.С.281]. Пространственность – форма усиления или почти абсолютного преобладания «авторского» сюжета над сюжетом героя, причем с акцентированием композиционных средств – они-то и становятся смыслом произведения. Кроме того, здесь предполагается процесс конструирования, собирания самим читателем этих смыслов. И сам этот процесс развличивания и собирания разворачивается в трехмерности, то есть и образует особое пространство.

При всей разнице исследовательских интересов очевидно единство этого поля, внутри которого и возникла идея пространственности. Стоит вновь обратиться к работам начала века – здесь мы обнаружим не только истоки многих концепций, но и своеобразный синкретизм целого комплекса проблем и тех точек зрения, которые впоследствии разделились. Этот синкретизм позволяет увидеть проблему пространственности в более подробных аспектах.

Помимо безусловного влияния живописи начала века, в частности кубизма, и кинематографа на технику повествования, интерес к пространству как к особому языку, который может моделировать смысловые отношения в тексте, продемонстрирован в трудах П.Флоренского.

Именно в рассуждениях Флоренского находятся в «свернутом» виде все те наблюдения над пространством и временем в искусстве и литературе, которые активно разрабатывались в науке XX века. Здесь мы увидим, что математическое описание языка пространства, создание особого поля абстрагирования от содержания у Флоренского органично соединяется с анализом ценностного аспекта. Не случайно его труды вызвали в свое время огромный интерес у семиотиков московско-тартуской школы. Пространство следует, по его мнению, рассматривать не в абстрактно-математическом смысле, а в аксиологическом смысле, поскольку вся культура в целом является «деятельностью» по организации пространства.

Обозначая специфику художественного образа на протяжении многих веков, Флоренский говорит о путях актуализации пространства, о ритме: «Время вводится в произведение приемом кинематографическим, т.е. расчленением его на отдельные элементы покоя...» [16.С.233-234]. И далее: «...Отвлеченные понятия о пространстве могут быть разделены на два разряда: один из них относится к пониманию самого пространства, как реальности, подлежащей изображению, а другой – к способу и законам этой

передачи»[17.С.275]. Очевидно, что и «пространство как реальность», и «законы передачи» здесь предполагают формирование специфических художественных смыслов, рассмотренное в дальнейшем М.Бахтиным на примере мира изображающего и изображенного.

Реагируя на обсуждение вопроса остранения, искусства как приема, Флоренский отмечает разделение двух сторон, двух уровней в создании произведения – конструкции, которая «направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам» [17.С.17] (это можно соединить с понятием содержания), и композиции, имеющей дело именно со способами, средствами («как сделано», план выражения, если воспользоваться словом формалистов). И хотя для Флоренского композиция и конструкция едины как эстетическое событие, огромную важность приобретает само признание того, что эти категории могут рассматриваться в отдельности, поскольку, зная смысл произведения, «трудно потом отрешиться от него и обсуждать произведение со стороны наличных в нем изобразительных средств и плана их единства» [16.С.16]. Здесь оказывается угадан центральный «нерв» искусства и литературы XX столетия – преобладание композиции, открывающее возможности для уже названных экспериментов в области построения художественного образа в XX веке.

Образ отныне не может восприниматься пассивно, потому что если вся поэтика направлена на создание «открытой формы» и предполагает проблематичность восприятия, то и само искусство становится интеллектуальным, то есть требует особого типа отношений зрителя, читателя и произведения: «Чем отвлеченнее искусство<...>, тем определеннее должно выступать в его делах руководящее начало или основная схема произведений» [16.С.111], и это руководящее начало – активность автора, которая немыслима без способности к диалогу читателя. Законы передачи пространства в тексте, правила чтения становятся обнаженным конструктивным принципом.

П.Флоренский, обращаясь к возрожденческому искусству, находит там примеры борьбы «временной глубины и прямой перспективы», когда фигура человека могла, например, изображаться одновременно с разных сторон, соединяя профиль и фас, так что привычный образ выглядит как беспорядочное нагромождение разных плоскостей⁸. Сам Флоренский называет такой прием «распластованностью»[17.С.259-261], видя здесь отказ от прямой перспективы, которая не способна передать, например, движущееся изображение («жизнь образа в художественном произведении тем и достигнута, что таковое непременно есть...наглядное совмещение противоречий»[17.С.234].

Нетрудно заметить близость такого определения образности к тем экспериментам кубизма, которые набирали силу в это же время. В дальнейших рассуждениях он создавал возможность критики именно линейной перспективы. По его мнению, линейная перспектива – попытка человека монологически судить о мире, в то время как средневековая модель мира (птолемеевская система, обратная перспектива в иконах) дает представление о божественной точке зрения, о взгляде из вечности. Однако больший интерес вызывают его заключения не как религиозного мыслителя, а как оригинального теоретика искусства, который очень точно почувствовал недостаток линейной перспективы, необходимость «децентрации» точки зрения в современных формах. Любопытно, что при этом Флоренский обращается к «Божественной комедии» Данте, находя там те разломы пространства, которые разрушают линейность перспективы,

⁸ Этот же принцип получил сходное наименование в литературоведческом контексте как «кубистический», то есть разрушающий органическое строение образа в силу кризиса аутентичности художественного высказывания (См. об этом:Рымарь Н.Т.Кубистический принцип в литературе XX века // Науч. чтения в Самарском филиале ун-та РАО. Вып.1. М., 2001.С. 97.)

единственность точки зрения. Для Бахтина, как мы помним, у Данте присутствовала лишь «формальная полифония». В конечном счете оказывается, что и того и другого исследователя интересовала необходимость изображения человека и мира не в привычном фиксированном ракурсе, в причинно-следственных связях, а в «надвременном единстве», о котором писал Дж.Фрэнк. Отрицание права человека на абсолютное обладание истиной приводит к разрушению образа человека и мира, к их разорванности, развернутости в различных пластах («совмещение противоречий»). Только если для Флоренского линейность была неприемлема, поскольку переставала говорить о высшем начале, то дальнейшее существование идеи «распластования» образа обнажала трагедию XX века, утрату безусловных метафизических ценностей.

Флоренский намечает разные слои в понимании категории **пространственности**, которые надолго определили развитие теоретической мысли в изучении особой специфики времени и пространства в художественном произведении. Кратко его положения можно охарактеризовать следующим образом:

- возможность визуализации и комплексного объемного восприятия литературного произведения (книга может и должна иметь «свою композицию и конструкцию» [16.С.238-239], обладать ритмом восприятия, в котором участвуют белые поля, рисунки, формат и т.д.);

- сосуществование в единой точке вневременных мифологических или исторических образов (образы-символы из разных эпох на картине Нестерова, что в какой-то степени сопоставимо с воплощением вечных первообразов, «просвечивающих» сквозь обыденность у Джойса, по мнению Фрэнка);

- использование мотивов, намеков, орнаментализация («над сюжетом, развивающимся во времени, вырастает другой, распространяющийся и умножающийся в пространстве» [16.С.248] – здесь нетрудно увидеть будущую тематику разделения авторского сюжета и сюжета героя, напряжение между сюжетом и фабулой);

- общая особенность существования сюжета в тексте как проявление целостности художественного произведения («античная трагедия <...> начинает стягиваться в надвременное единство, и ее последовательные элементы врастают друг в друга <...>, образуя единое, все более неразрывное, в котором все соотнесено со всем и всякая частность определяется целым» [16.С.223]. Соотнесение «всего со всем» стало предметом рассмотрения в рамках теории целостности, о которой мы уже говорили).

На наш взгляд, именно позиции Флоренского позволяют не только увидеть изначальное единство идей хронотопа и пространственности, но и поставить вопрос о различных нюансах этого вопроса, в том числе и типологии пространственных форм. В приведенных определениях мы найдем в сжатом, сконцентрированном виде практически все основные пути такого исследования.

Пространственная поэтика, видимо, может пониматься в двух взаимоотражающихся аспектах. Первый, наиболее конкретный, предполагает **усиление зрелищности, ряд локальных приемов, визуализацию текста**. «Ритм восприятия» создают всевозможные игры с живописным и словесным планом (вспомним эксперименты футуристов или издание книг Ремизова: авторские текст и рисунок образовывали единое целое, создавали объемный космос Книги почти в средневековом смысле). Слово само тяготеет к вещи, к чему-то зримому, трехмерному, и чаще всего это действует в поле малых жанров или лирики. Однако стремление слова нарушить свою словесную организацию проявляется не только в прямом соприкосновении словесности и изобразительности плана: «сюжет, умножающийся в пространстве» – это в том числе и орнаментальность стиля, «узорчатость» слова, мотивы, которые образуют свои ритмы и слои, выводятся

на поверхность. Конечно, здесь изображение подчинено выражению, но тем не менее словесная ткань организована так, что читатель способен продвигаться в тексте как зритель, рассматривающий картину не линейно, а в любом направлении, но при этом воспринимать ее разом, как целое.

Второй указывает на принцип восприятия образа, **который может и не апеллировать открыто к визуальности, но строится как раздробленный, развернутый не во временных изменениях, а в пространственных**. Здесь мы имеем дело с резким возрастанием нагрузки на перестройку композиционных форм крупных сюжетных образований: прием рамки, «текст в тексте» разрушают привычный «реалистический» облик мира, требуют расшифровки. Пространственность здесь связана с повышенной интеллектуализацией, поскольку этот процесс расшифровывания умозрительен и заранее запрограммирован в самом тексте как часть его существования. В данном случае можно представить себе наиболее радикальные, резкие изменения сюжета, в большей мере ориентированные на образ хаоса (техника монтажа), и менее «агрессивные», хотя они могут и соединяться. В последнем случае среди пространственных форм выделяется цитатное «распластование» образа. Соединение разных времен в вечности, найденное Флоренским в живописи Нестерова, в литературе означает не только мифологическую основу, но и единое поле культурной памяти, интертекстуальные совмещения: образ человека распадается на множество цитатных слоев, аллюзий и лишается реалистической конкретики.

Общий и конкретный принципы здесь едины. Пространственность, даже если в ней не используются напрямую способы визуализации, всегда, хотя бы косвенно, связана со зрительным восприятием, с живописно-пластическим аспектом. Не случайно все попытки теоретического осмысления новой образности в XX веке опираются на язык живописи и кинематографа. Так, в современном литературоведении активно используется понятие «кубистического принципа» [18.С.97], имеющего непосредственное отношение к изучению пространственного развертывания образа, его дробления. «Разломы» текста, всевозможная игра точками зрения понимаются как поиск языком своей адекватности. Кубизм здесь – не просто эффектная литературоведческая метафора, объединяющая живопись и слово, а необходимый структурный момент.

Новый подход к пространству, заинтересовавший П.Флоренского, был подлинным переворотом в изобразительных искусствах и зарождался прежде всего в области авангарда, конструктивизма, беспредметной живописи, коллажа и кубизма. Таково, например, понятие монтажа, если иметь в виду не привычное значение этого слова, как некий естественный для архитектуры или для кино прием, а именно – в «эйзенштейновском» смысле – представление о монтаже как о принципе культуры. Сам Эйзенштейн придавал монтажу более универсальный, а не только узкокинематографический смысл. Благодаря Эйзенштейну о монтаже можно говорить как о принципе «построения любых сообщений (знаков, текстов и т.п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большого числа) отличающихся друг от друга <...> изображений» [19.С.199]. Любопытно, что и здесь, как и в стихах Эзры Паунда, немалый интерес был проявлен к японской образности, к восточной иероглифике, где, как известно, монтажность как сопоставление двух абсолютно разнородных картин, не связанных со временем, заложена изначально (любое слово равно имени, предмету, глагол как показатель процесса отсутствует, так как передается сочетанием двух образов-существительных). Впрочем, как было уже сказано, преодоление времени здесь означает не его отрицание, а лишь указывает, что смысл произведения перестает быть внутри при-

вычной причинно-следственной связи, а рождается как раз из необычного сцепления мотивов и образов⁹.

По всей видимости, может быть поставлен вопрос об особой специфике этих категорий в зависимости от родовой принадлежности текста. Так, в поэтическом произведении, в лирике предметность, вещьность – не изображение внешней объективности мира, а «сгустки» переживания. Мир вещей лирике вовсе не противопоставлен, но обладает особым смыслом¹⁰. Лирика и представляет собой «язык как пространство» в наиболее естественном виде – язык, реализуя свои возможности, сам является хронотопом. Кроме того, здесь зрительная форма всегда более активна уже за счет самой графической выделенности и ограниченности текста, благодаря его повышенной суггестивности. Имитация форм предметов или нарочитая хаотичность в «фигурных» стихах, изменения шрифта – все это известно еще античной и барочной лирике, но в XX веке получает особый статус.

Однако, кроме явного иконического элемента, в лирике возможны и другие пространственные эксперименты. Процесс интеллектуализации, остранения образа в XX веке проник и в лирику, поэтому стихотворения могут строиться также на отрицании внешней логики и привычной предметности. В таком случае категория пространственности будет означать, как и в эпическом произведении, абстрактное поле активизации читательского восприятия: предполагается самостоятельно найти, увидеть связи в несоединимых, «рассыпанных» образах. Однако все же здесь отрицание линейности затрагивает логику не событий, а переживания, дроблению подвергается лирическое «я», и предметность имеет, конечно же, совершенно иной смысл, чем в романном мышлении, которое, «как никакое другое в словесном искусстве, предрасположено к аналитичности, к конструированию аналитически выверенной модели бытия в целом» [11.С.90]. Поэтому стоит, видимо, все же разграничивать пространственность в эпическом произведении, ориентированную на такую аналитичность, и в лирическом, выражающую ценностный аспект.

По словам современных исследователей, такие эксперименты, отменяющие принцип линейного чтения, – «один из способов активизировать нашу деятельность интерпретации текста», «такой текст нельзя читать с начала до конца, в нем приходится как бы все время ходить окольными путями; его устройство пространственное, а не временное» [20.С.40].

Однако если в стихотворном тексте такая активизация в той или иной степени изначально запрограммирована, то в прозаическом, особенно если речь идет о крупном эпическом жанре, это восстановление, придумывание утраченных связей более умозрительно уже в силу объема, поэтому «ходить окольными путями» здесь сложнее. Пространственным в таком случае является не внешний вид текста в буквальном смысле (хотя и он может использоваться), а само существование образности. Поскольку эпос ориентирован на познание и воссоздание целостного универсума, подробно и объемно разрабатывает картину взаимоотношений между человеком и миром, то и варианты восприятия такой образности более многосложные и разветвленные. Сам «переход границы» как признак событийности (Ю.Лотман), повествование о судьбе персонажа, построенное на огромном разнородном материале, богатство «форм раз-

⁹ Ср. высказывание в манифесте русских имажинистов: «Существительное – это тот продукт, из которого готовится поэтическое произведение. Глагол – это даже не печальная необходимость, это просто болезнь нашей речи». Шершеневич В. Ломать грамматику // Литературные манифесты. 1929. С.107.

¹⁰ Отмечают, что «чаще всего мы все же встречаемся в стихотворении с реалиями, с элементами предметного мира...» См.: Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С.78-79.

вертывания и осуществления различных возможностей главного героя» [11.С.220-225] – все, что является принадлежностью романно-эпических форм, усиливает нагрузку на пространственно-временные, композиционные отношения и вместе с тем проблематизирует их.

Пространственность оказывается важнейшей, но в то же время скрытой характеристикой эпоса, менее очевидной, требующей больших усилий при восприятии. Пути изменения линейности, отказа от фиксированной точки зрения здесь гораздо более вариативны. Соответственно, и визуализация лишена своего прямого воздействия – не столько через графический облик, а благодаря особым изменениям в типе героя и хронотопа, в фабульной, сюжетно-повествовательной структуре, в обращении к статичности, стереотипности образов, в трансформации слова. В ткани произведения сосуществуют разные, взаимоисключающие точки зрения, они постоянно меняются. Пространственность выражает полное разрушение классической фабулы: причинно-следственная связь нарушена, нет по-человечески интересной истории, которую можно было бы проживать изнутри: в рамках эпического произведения отрицание линейности времени означает прежде всего разрушение привычных сюжетно-фабульных отношений, сюжет становится поливариантным, многослойным. Рамка в тексте – уже не просто характеристика композиционных особенностей, а сам сюжет повествования. Отсюда представление о «серийности», или о «фрактальности» мышления XX века: перед читателем возникает анфилада зеркал – вставленные друг в друга тексты воспринимаются как серия, как целостная единица, образность основывается на принципе бесконечного самоповтора, где каждый малый элемент структурно подобен целому¹¹.

Особого внимания и изучения заслуживает исследование пространственности в драме, уже хотя бы потому, что хронотоп в драматическом произведении явно отличается от устройства хронотопа в эпосе и лирике. Сложность составляет изначальная синкретичность природы драматического произведения. Здесь, с одной стороны, по-прежнему важны событийность, личностное переживание героем времени, неизбежная линейность при восприятии сценического воплощения, с другой – своеобразная статика персонажей, которые не развиваются как характеры, а сосуществуют в едином пространстве и даны не в преломлении чужих точек зрения и сознания, а внешне, извне (именно это имел в виду Бахтин, отрицая в драме подлинную полифоничность). Кроме того, традиционным для выражения авторского сознания в драме считается форма композиции. Выявление конфликта как раз и предполагает собирание воедино разных фрагментов: ведь и первое знакомство с текстом драмы – это рассматривание статичной персонажной структуры в афише, умозрительное выстраивание связей между образами еще до действия. На пространственность указывают и древние симультанные формы театрального действия, и именно через них оказалось возможным выявить сходные явления в эпосе, вплоть до свободного монтажа сцен.

Однако как могут реализовываться в драме «распластование» и цитатность в конкретном преломлении драматического материала, не совсем ясно. Не вполне изученным представляется и соотношение в драме фабулы и сюжета (например, вторжение лирического начала предполагает обилие ассоциативных связей, которое образует самостоятельное течение, свою композицию).

Драматическое пространство с самого начала словно предназначено для исследования условной природы искусства, поскольку сама сцена – это любое место и любое

¹¹ Понятие серийности разрабатывается В.П.Рудневым (Руднев В.П.Прочь от реальности. М.,2000. С.150-151). О принципе фрактала см., в частности: Липовецкий М.Л. Гиршович и поэтика необарокко // Новое литературное обозрение.2002.№57. С.223; Пронина Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина //Вопросы литературы. 2003.№4. С.5-30.

время, где каждый предмет может выступить в роли иного¹² (даже если речь идет только о чтении текста). Этот вопрос требует более подробного рассмотрения, нам же в данном случае важно лишь указать на возможную специфичность пространственности в различных родовых областях литературы, несмотря на все родовые и жанровые трансформации в XX веке. Следовательно, можно предположить, что каждому роду литературы в той или иной степени свойственны свои особые формы активизации пространственности.

Чтобы избежать расплывчатых определений, следует разграничивать понятия пространственности как «работу по углублению образа», свойственную любому жанру вообще (в яркой форме – роману), где неизбежна «игровая, орнаментальная разработка исходного мотива» [11.С.226], метаморфозы фабулы и сюжета, то есть динамичности композиции, и ситуацию обнажения «руководящего начала» в произведении. Превращение этого конфликта в сюжет и означает изменение хронотопа – через вторичность, условность а затем и собственно пространственные формы.

Подведем итоги. Можно с уверенностью говорить о том, что исследование пространственных форм в литературе не только не потеряло актуальности, хотя сам разговор о проблематизации искусства в XX веке стал уже привычным, но и демонстрирует движение языка самого литературоведения, его рефлексия над собой. Достаточно указать, что все базовые литературоведческие понятия так или иначе основаны на пространственных метафорах, будь это представление об остранении, стилистической трехмерности, контакте и дистанции, овнешнении образа, о парадигматике и синтагматике, вертикали и горизонтали сюжета, кубистическом принципе или серийности и т.д. И дело здесь не только в том, что пространственные представления более конкретны, гибки и разнообразны. Мы видели, как пространство и время приобретают в литературе более широкий смысл, выражая не просто систему ценностных координат реальности, а также ритмическую неоднородность сюжета, активность самого материала и авторскую активность.

Пространственность – понятие, также не вполне равное себе. С одной стороны, оно должно сохранять минимальную опору на пластический, визуальный аспект, иначе станет слишком расплывчатым. С другой – приобретает множество иных значений, связанных прежде всего с вечной антиномией «внутреннего мира» (жизнь изображенного мира) и «художественной организации» произведения. Если иллюзия жизни внутри произведения, «развивающейся как бы из себя самой», намеренно разрушается, оказывается невозможной или вступает в обнаженно резкий конфликт с построением сюжетно-композиционных слоев, то необходимо дополнить привычные понятия хронотопа или композиции. В истории изучения поэтики, как это складывалось в разных трудах теоретиков, форма художественного произведения постепенно осознавалась как нечто подвижное. Но для этого оказалось необходимым научиться видеть структуру произведения со стороны. Пространственность, воплощенная в конкретных принципах, переводит в сам сюжет ситуацию абстрагирования от внутреннего мира произведения и обнажает парадоксальное явление: вертикальные связи текста, пространственная организация – казалось бы, статичные понятия – содержат динамику авторской деятельности.

¹² Только в драме, вероятно, можно **изобразить** отсутствие хронотопа вообще как такового – исчезновение предметной реальности или ее условное преобразование здесь показывается наглядно – как пустая сцена, как действие *нигде и никогда*. Достаточно вспомнить пьесы Пиранделло, Беккета или Стоппарда, намеренно построенные на тематизировании условности самого театрального времени и пространства (См., например: Журчева Т.В. Лаборатория трагикомического (пьеса Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы») // Художественный язык эпохи. Самара, 2002. С.333-363).

Библиографический список

1. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. М., 1999.
2. Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. М., 1987.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб, 2000.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой: К основам гуманитарных наук. СПб, 2000.
5. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971-х годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
7. Магомедова Д.М. Полифония // Бахтинский тезаурус. М., 1997.
8. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
9. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // Там же.
10. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и истории реализма. Куйбышев, 1981.
11. Рымарь Н. Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.
12. Рымарь Н.Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. К 70-летию проф. В.П. Скобелева: Сб. статей. Самара, 2001.
13. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. Самара, 2002.
14. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.
15. Топоров В.Н. Текст и пространство // Структура текста. М., 1989.
16. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
17. Флоренский П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.
18. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988.
19. Zenkin S. N. Введение в литературоведение: Теория литературы. М., 2000.

A.V.Sinitskaya

ON THE PROBLEM OF SPATIAL FORMS IN LITERATURE

In the article the author focuses on the specific character of such notions as chronotop, composition, spatial forms and their correlation in the works by M. Bakhtin, P. Florensky, D. Frank and other scientists. Not only do the spatial forms connected with particular changes and of common chronotop and the plot reveal the problem of conditional character in literature of the XX century, they also describe the language dynamics in literary criticism itself. The spatial poetics demands analysis of its typology on different generic and genre material and opens the prospects for further researches. Understanding united with the meaning-generating activity. A new look on the nature of the unconsciousness: it is described as a memory that keeps information about meanings.