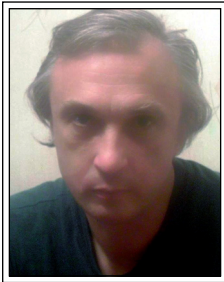


# ФЕНОМЕНОЛОГИЯ



## Максим МОНИН

Кандидат философских наук.  
111538, Российская Федерация, Москва, ул. Молдагуловой,  
д. 3, корп. 1, кв. 60;  
e-mail: monin.maxim@gmail.com

## «ВРЕМЯ И РАССКАЗ» ПОЛЯ РИКЁРА И РОССИЙСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ ТРАДИЦИЯ

В тексте, являющемся фрагментом книги «Апология культуры. Три прочтения Поля Рикёра», проводится сравнение поэтики П. Рикёра и поэтики М. Бахтина, взятое главным образом с точки зрения отношения теории «трёх мимесисов» Рикёра и концепции «хронотопа», принадлежащей Бахтину. Мнение большинства исследователей, которые обращались к этой проблеме, сводится к тому, что концепция хронотопа, в которой объединяются пространственная и временная организация литературного произведения, в методологическом смысле богаче концепции мимесиса, имеющей дело почти исключительно с темпоральным аспектом – как литературного произведения, так и самой реальности. Сам же Рикёр полагает, что акцент на «многоголосье», полифонию голосов, который имеется в работах Бахтина и который вытекает из преимущественного внимания к пространственной организации литературного произведения, способен разрушить его в качестве сюжетной целостности, как бы превратить рассказ, которым, по мнению Рикёра, в конечном счёте является любое литературное произведение, в картину, где всё происходит «одновременно». Вместе с тем, как показано в статье, ключевое для поэтики Бахтина понятие «диалог» находится в ближайшем соответствии с ключевым для всей философии нарратива Рикёра понятием «событие», играя роль ключевого момента повествования, «преображающего» героев и изменяющего ход действия, т. е. составляя существо сюжетной интриги в интерпретации Рикёра.

Кроме того, поэтику Бахтина и Рикёра объединяет то, что оба они придавали важность диалогу другого рода: между автором и читателем (Рикёр и Бахтин посвящают этому диалогу значительное место в своих работах). Но все эти сходства лишь оттеняют существенные различия в интерпретации литературного произведения Бахтиным и Рикёром, которые позволяют говорить не столько о сравнении, сколько о дополнительности обеих поэтик.

**Ключевые слова:** проективная поэтика, мимесис, хронотоп, диалог, вненаходимость, нарратив, трансгредиентность, автор, обещание, роман воспитания

...Я не один, когда я смотрю на себя в зеркало, я одержим чужой душой.

*Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности*

...Монолог знаменует собой отступление по отношению к диалогу, который он предполагает, прерывая его.

*Рикёр П. Я-сам как другой*

**В**ыход в свет трилогии «Время и рассказ» Рикёра привлёк к себе внимание со стороны философов, историков, литературоведов уже самой широтой охваченного трилогией предметно-дисциплинарного пространства, необычным способом опосредования философских и историографических апорий повествовательной моделью организации исторического знания и темпорального опыта. Однако главной причиной, по которой уже первый том трилогии в буквальном смысле слова заинтриговал своих читателей, был обрисованный в теории трёх мимесисов контур того, что можно назвать «проективной поэтикой», т. е. способом рассмотрения рассказов, в первую очередь литературных, который направлен не только в прошлое, но и – главным образом – в будущее, о чём недвусмысленно говорят ограничения взаимных отсылок друг к другу времени и рассказа в известной формуле, открывающей трилогию. Речь идёт о том, что формулировка: «... время становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и, наоборот, повествование значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временного опыта» [7, с. 13] – придаёт, хотя и не явно выраженное, темпоральное измерение самой «мере» человечности времени и значимости повествования, давая возможность увязки «меры» и той или иной исторической ситуации.

Теория трёх мимесисов окончательно утверждает эту проективность, подчёркивая процессуальный характер структурного обмена между прагматической и повествовательной сферами. В соответствии с

таким пониманием литература, миметически трансформируя пространственно-временную реальность человеческой деятельности в повествование, организует не только будущую практику, но и будущее понимание людьми мира вокруг них, которое оказывается заложенным уже в рассказываемые «в настоящем» истории. Понятую в таком смысле трилогию «Время и рассказ» можно рассматривать в качестве нового вклада Рикёра «в прославление нашего слова, которое действительно размышляет и разумно действует» [9, с. 14]. Сама трилогия Рикёра была своего рода «словом о слове» (или, точнее, «рассказом о рассказе»), прозвучавшим в тот момент, когда экзистенциализм и структурализм во многом утратили свой революционный потенциал, давно не предлагая новых идей, – и наступившая «тишина» была благоприятным моментом для появления «Времени и рассказа».

Вместе с тем годы выхода в свет «Времени и рассказа» совпали с периодом быстрого роста популярности на Западе идей Михаила Бахтина, чему способствовали публикация в СССР, и последующий перевод не изданных ранее рукописей Бахтина, и учитывающие ставший доступным материал ряд монографий о русском учёном, среди которых следует, в первую очередь, назвать книгу К. Кларка и М. Холквиста «Михаил Бахтин» [12], заложившую основы западного «бахтиноведения». Такие работы Бахтина, как «Автор и герой в эстетической деятельности», «К философии поступка», «Роман воспитания и его значение в истории реализма», «Проблема речевых жанров», «Проблема текста в филологии, лингвистике и других гуманитарных науках», «К методологии гуманитарных наук», опубликованные несколько раньше «Эпос и роман» и «Формы времени и хронотопа в романе», – позволили не только по-новому взглянуть на уже снискавшие известность работы «Проблемы творчества Достоевского» и «Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», но и, с точки зрения многих исследователей, по-новому взглянуть на сам смысл литературного творчества, а именно увидеть в нём процесс созидания человеком самого себя и мира вокруг себя. Бахтин, оставаясь в формальном смысле в русле литературоведения, безмерно расширяет его предмет, наделяя его теологическим и в то же время экзистенциальным значением; или, как писали об этом в своей упомянутой выше монографии Кларк и Холквист: «...в конечном счёте, мысль Бахтина есть философия творения, опосредования тайн, присущих божественному творению человека и творению людьми самих себя, через активность людей, создающих других людей в литературном творчестве, как парадигме для размышления обо всех уровнях творения» [12, р. 80].

Иначе говоря, даже на основании одной лишь приведённой выше цитаты можно сделать предположительный вывод о том, что мысль Бахтина формирует проективную поэтику, и в этом отношении она близка мысли Рикёра – так, как она представлена во «Времени и рассказе», и

более того – что Бахтин в определённом смысле ближе Рикёру, чем принадлежащие тому же, что и Рикёр, культурно-историческому контексту экзистенциализм и структурализм. Сходство (пока, скорее, предполагаемое) трилогии Рикёра и работ Бахтина позволяет, как мне кажется, поставить вопрос более широко, а именно как вопрос о соотношении «Времени и рассказа» с российской гуманитарной традицией, взятой как целое, но таким образом, чтобы работы Бахтина остались в качестве центра, своего рода фокальной точки, собирающей в себе различные лучи этой традиции. Во многом выбор в качестве фокальной точки творчества М. Бахтина – это вопрос удобства подачи материала: во-первых, сходство литературоведческого аспекта трилогии Рикёра, например, с работами С. Аверинцева, Д. Лихачёва, Вл. Библера существует, но, на мой взгляд, оно менее очевидно, и раскрывается, опять-таки, посредством мысли Бахтина, различные стороны которой получили у этих авторов дальнейшую разработку и оформление. Во-вторых, Бахтин чаще других российских авторов (за исключением Вл. Проппа) упоминается Рикёром, особенно в трилогии, что позволяет обрисовать отношение мысли русского и французского философа с точки зрения Рикёра.

Здесь, впрочем, следует оговориться, что, отвечая на вопрос о влиянии на него российских мыслителей, П. Рикёр в интервью 2002 года подобное влияние отрицал [9, с. 10], чему, казалось бы, противоречит достаточно заметное присутствие российских авторов во «Времени и рассказе» (помимо Проппа и Бахтина, Рикёр разбирает в своей трилогии «Структуру художественного текста» Ю. Лотмана и «Поэтику композиции» Б. Успенского, упоминает также В. Шкловского и Вл. Томашевского). С другой стороны, присутствие российской мысли во «Времени и рассказе» ограничено рамками литературоведения, где Рикёр, дискутируя с «семиотическими ограничениями повествовательности» и различного рода литературоведческими «играми со временем», не выделяет группу российских авторов в качестве научной школы или особого направления в литературоведении и фольклористике. Правда, в более поздней работе «Память, история, забвение» Рикёр относит всю семиотику рассказа, т. е. весь литературный структурализм, к «традиции Владимира Проппа» [10, с. 348–349], и здесь вполне можно увидеть опосредованное влияние российского автора на Рикёра, поскольку структурализм, будучи, наряду с экзистенциализмом, постоянным философским оппонентом французского философа, конечно, влиял на формирование его собственной позиции.

Однако, комментируя во втором томе «Времени и рассказа» «Морфологию сказки» Проппа, Рикёр акцентирует внимание на расхождении книги Проппа и позднейшего структурализма, подробно излагая критику «подлинного» времени сказки у Проппа Бартом и Леви-Строссом и разделяя, следовательно, формальный анализ и анализ структурный как раз по линии интерпретации темпоральности в анализируемом источ-

нике (в данном случае – сказке); как пишет Рикёр: «Упразднение хронологии становится, таким образом, важнейшим симптомом перехода от анализа просто морфологического к анализу структурному» [8, с. 176].

Поскольку морфологический анализ сохраняет «реалистическую иллюзию» подлинной хронологии, его можно рассматривать и как противника, и как союзника по отношению к утверждаемой Рикёром идее взаимовлияния повествования и темпоральности; анализируя проповедский принцип последовательности функций в сказке, Рикёр констатирует «скрытый конфликт между по преимуществу телеологической концепцией порядка функций и по большей части механистической концепцией их сцепления» [8, с. 43]. По сути – это конфликт между темпоральным и атемпоральным способом истолкования морфологического анализа.

Столь же двойственным является отношение Рикёра к другим упоминаемым им российским авторам, и в первую очередь Бахтину, в диалогическом принципе повествования которого он видит одновременно обогащение понятия интриги и угрозу ей. Введённые в текст диалоги разрывают, полагает Рикёр, повествовательное действие, а значит, и само повествовательное время: диалоги выглядят для читателя как вневременные отступления, особенно в тех случаях, когда они не имеют непосредственной связи с действием (как, например, диалог Алёши и Ивана, когда Иван рассказывает брату «Легенду о Великом Инквизиторе». Рикёр, комментируя «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтина, проблематизирует понимание «диалога» в качестве элемента литературного текста и в качестве структурирующего принципа, привносимого в текст его комментатором, когда он задаётся вопросом по поводу книги Бахтина: «...не подменили ли мы незаметно построение интриги радикально отличным от неё структурирующим принципом, которым является диалог?» [8, с. 104]. Но если интрига является носителем повествовательной темпоральности, то что же означает примат диалога? Ответ Рикёра состоит в том, что диалогический принцип интерпретации текста предполагает *пространство* в качестве его структурной основы: «Отступление интриги во имя принципа сосуществования и взаимодействия свидетельствует о появлении *драматической* формы, в которой пространство стремится вытеснить время» [8, с. 104].

Однако диалог является лишь частным случаем «принципа сосуществования и взаимодействия», или, иначе говоря, принципа полифонии литературного текста: анализируемое Б. Успенским многообразие «повествовательных голосов» в романе и рассматриваемая Ю. Лотманом многоплановость художественного текста являются, в трактовке П. Рикёра, проявлением того же самого принципа пространственности, который лежит в основе принципа диалогизма у М. Бахтина. Обобщая с данной точки зрения «российскую литературоведческую традицию» (термин введён для удобства; Рикёр его не использует), Рикёр пишет:

«В целом понятия точки зрения и голоса столь взаимосвязаны, что становятся неразличимыми. В своих исследованиях Лотман, Бахтин, Успенский непосредственно переходят от одного понятия к другому. Речь идёт скорее об одной функции, рассматриваемой в контексте двух разных вопросов... Если мы не хотим позволить себя обмануть метафорой видения в повествовании, где всё рассказывается... тогда следует считать видение конкретизацией понимания, то есть, как это ни парадоксально, придатком слуха» [8, с. 106]. **Пространственная интерпретация** литературного повествования – это именно то, что объединяет, с точки зрения Рикёра, исследовательскую установку Бахтина, Лотмана и Успенского – подчиняет слух зрению, тогда как на самом деле видение и соответственно пространственная организация, по мысли французского философа, вторичны по отношению к процессу чтения/слушания истории. Можно сказать, продолжая мысль Рикёра, что Бахтин, Лотман и Успенский позволили себя обмануть метафорой видения в повествовании, построив на ней свои интерпретации.

Но что если полифония и связанная с ней пространственность – это и есть главное свойство современной литературы, ведь ориентирующиеся на сказку традиционные повествовательные формы ни диалогизма, ни многообразия повествовательных голосов не знают? М. Бахтин характеризует роман как антижанр в том смысле, что роман, в той форме, в которой он был заново открыт новым временем, разрушает все жанровые границы и правила, в широком смысле – границы литературных условностей, приближаясь к многоголосью самой жизни. П. Рикёр учитывает это возражение, но отвечает на него лишь после собственного анализа нескольких произведений современной литературы, в Заключении второго тома трилогии. Рикёр не согласен с мыслью, что современная литература погружается в современную жизнь так, что между одним и другим утрачивается всякая граница. Напротив, утверждает французский философ, подобная литература, оставаясь вымыслом, требует от автора гораздо большей «формальной дисциплины», чем повествование, в той или иной степени подчинённое заданным правилам. Как пишет Рикёр по поводу рассматриваемой им работы Бахтина «Эпос и роман (о методологии исследования романа)», «репрезентация реальности в процессе изменения, изображение незавершенных личностей и референция к неопределённому настоящему, настоящее “без заключения” требуют больше формальной дисциплины от создателя фабул, чем от рассказчика, использующего героический модус, который несёт в себе внутреннее завершение» [8, с. 161].

Однако есть и другое, более важное возражение, касающееся интерпретации Рикёром принципа диалогизма Бахтина и, возможно, российской литературоведческой традиции в целом. А именно, насколько адекватна исключительно пространственная интерпретация этого принципа, тем более что сам Бахтин связывал диалог не с «драматической

формой повествования», а, в первую очередь, с событием (само)познания. Рикёр, будучи, возможно, не знаком с ранними работами Бахтина, рассматривает бахтинские понятия «диалога» и «полифонии» исключительно в рамках литературоведения, в то время как они укоренены в разрабатываемой Бахтиным философии «христианского экзистенциализма», всего лишь иллюстрируя её общие положения.

Впрочем, даже внимательное прочтение одних только «Проблем поэтики Достоевского» М. Бахтина позволяет заметить, что в цитируемых и анализируемых им фрагментах из романов Достоевского, представленных им как наиболее яркие примеры диалогов, нет ни только «сосуществования и взаимодействия», но нет даже и самого диалога – в смысле некоего обмена (информацией, идеями, чувствами и т. п.); зато в них ясно присутствует, как будет показано ниже, не упоминаемая Рикёром *внезаходимость*, ключевое понятие философии и эстетики Бахтина, в котором пространственность (быть, *находиться* где-то) сопряжена с трансцендентностью (находиться за пределами всякой досягаемости). Если это и пространственность, то она так же выходит за пределы пространственной изотопии, как «человеческое время» в интерпретации Рикёра выходит за пределы череды сменяющих друг друга «теперь». Но у Рикёра время с самого начала представлено как проблема, так до конца и не решённая, тогда как значимость пространства у Бахтина постулируется даже не самим Бахтиным, а Рикёром – как «сценическое условие» значимого для Бахтина диалога.

Но можно ли сказать, что все эти замечания противоречат мысли Рикёра о том, что подход Бахтина к литературному произведению по преимуществу «пространственный» – тогда как его собственный подход – по преимуществу «темпоральный»? Мнения авторов, так или иначе затрагивающих тему сравнения литературоведческих концепций Бахтина и Рикёра, различаются в этом вопросе, во-первых, в зависимости от того, насколько они вникают в частности этих расхождений, ведь, рассмотренные в общем плане, концепции Бахтина и Рикёра, как уже упоминалось, чрезвычайно близки. Во-вторых, степень констатируемых исследователями расхождений зависит от того, на каком аспекте концепции Бахтина – диалогизме или пространственности – они делают акцент (в первом случае расхождения выглядят бóльшими, чем во втором).

В качестве примера опыта сравнения концепций М. Бахтина и П. Рикёра, где акцент ставится на их сходстве, можно назвать книгу Грэхэма Печеи «Михаил Бахтин. Слово в Мире», где Печеи говорит, что философия литературы Бахтина близка герменевтике Гадамера, но ещё в большей степени – герменевтике Рикёра, с которой её, по словам автора, объединяет креативный характер самого процесса понимания, который, во всяком случае, потенциально, носит характер со-творения понимающего. Как пишет Г. Печеи: «Понимание [согласно Бахтину. – М.М.] есть

“со-творение”, умножение значений благодаря дружости, которое – и мы вновь вспоминаем здесь прежде всего Рикёра – трансформирует того, кто понимает. Понимание – это в самом буквальном смысле “встреча”, которая накладывает обязательство на понимающего субъекта, и “наивысший момент” подобного подлинно свершающегося понимания есть встреча с “величием человеческого бытия”» [18, р. 141].

Также подчёркивают близость позиций Рикёра и Бахтина те авторы, которые, подобно Х. Уайту, защищают нарративное понимание как исследовательский принцип, в эпистемологическом плане находящийся «между тотализирующим проектом модерна» и «фрагментирующим нигилизмом постмодерна» [17, р. 144]. Рассмотренные в подобной перспективе, Бахтин и Рикёр оказываются, конечно, в одном лагере, несмотря даже на то, что отнесение Бахтина к нарративистам (как, впрочем, и Рикёра) может быть лишь достаточно условным.

Наконец, существуют работы, в которых анализируются возможности применения герменевтики Рикёра и Бахтина к современным романам, структуралистский анализ которых сталкивается с трудностями или вовсе оказывается невозможен [11], или даже к комиксам [15]; непосредственного сопоставления концепций Рикёра и Бахтина в таких работах может не проводиться, но сама аналогичность их применения позволяет отнести подобные работы к сравнениям «со знаком плюс».

Различия между концепциями Рикёра и Бахтина становятся более ощутимыми в тех работах, где акцент делается на подчёркнутой самим Рикёром оппозиции «время/пространство» как определяющей суть его расхождений с Бахтиным. Так, статья Тары Коллингтон «Пространство, время и нарратив: Бахтин и Рикёр», где с Бахтиным сравнивается не герменевтика Рикёра «в целом», а непосредственно «Время и рассказ», построена «на подобии – и решающем различии, – а именно, относительной важности пространства, в их [Рикёра и Бахтина. – М.М.] концепциях трёхстороннего мимесиса и хронотопа» [14, р. 222]. Действительно, сравнение концепции трёх мимесисов Рикёра и концепции хронотопа Бахтина, что называется, напрашивается, поскольку и мимесисы, и хронотоп обозначают определённую модель отношения литературы и «вне-литературной реальности», то, как литература связана с ней и как она её трансформирует.

Подобно упомянутым выше авторам, Коллингтон говорит о значительном сходстве литературоведческого подхода у Рикёра и Бахтина, однако сходство это, по её мнению, лишь акцентирует различие – отношение к повествовательному пространству. «Как Бахтин, так и Рикёр, – пишет Коллингтон, – демонстрируют интерес в поиске новых подходов к нарративной темпоральности, отталкиваясь в своей критике от структуралистских и семиотических подходов к роману. Оба описывают эволюцию романа как процесс, включающий в себя седиментацию исходных норм и разрыв с этими нормами, связанный с конфигураци-



ей новеллистического времени... Фундаментальный пункт расхождения между двумя критиками, однако, лежит в отношении значимости пространства, придаваемой каждым из них в своей работе» [14, р. 221, 224]. Но это различие Коллингтон трактует не так, как Рикёр: с её точки зрения, подход Рикёра практически полностью исключает из рассмотрения повествовательное пространство, оставляя только время (к теме пространства, говорит Коллингтон, Рикёр обращается лишь в том месте «Времени и рассказа», где он касается темы точки зрения в романе), тогда как подход Бахтина *соединяет* пространственный и временной аспекты повествования, что делает его более плодотворным, по сравнению с подходом Рикёра, который, с точки зрения Коллингтон, в своём комментарии к Бахтину дал одностороннюю, т. е. исключительно пространственную, интерпретацию принципу диалогизма, как бы опасаясь своего «конкурента». «Выглядит так, – пишет Коллингтон, – как если бы Рикёр боялся, что концепция диалога у Бахтина может подменить собой его собственную концепцию построения интриги как структурообразующего принципа романа, возможность, которую он старается ликвидировать, обращаясь далее к работе Бахтина о Достоевском» [14, р. 225]. С точки зрения Коллингтон, эти опасения не напрасны, поскольку, как она пишет дальше, «На мой взгляд, хронотоп добивается как раз того, что рикёровская модель стремится, но не может достичь: а именно, прослеживания конкретных механизмов общего развития романа как функции изменений в презентации новеллистического времени» [14, р. 227].

Признавая, что понятие хронотопа само является темой «жарких дебатов» относительно соотношения в нём времени и пространства, Коллингтон на примерах использования этого понятия Бахтиным в «Проблемах поэтики Достоевского», когда оно чаще всего означает некий переломный момент, момент кризиса или катастрофы, исследователь приходит к выводу, что «порог» есть в содержательном смысле наиболее адекватный эквивалент понятию «хронотопа», и, следовательно, речь идёт не столько о «месте действия», сколько о месте, сопряжённом с моментом действия; быть «на пороге» не то же самое, что, например, «быть в комнате». Как пишет Коллингтон: «Я бы предположила, что Бахтин здесь не столько замещает темпоральную модель нарратива пространственной, сколько движется на ощупь к теории их взаимодействия, теории, развитой впоследствии в учении о хронотопе, где один из ключевых хронотопов идентифицируется не иначе, как “порог”. Таким образом, Рикёр, размышляя в терминах – либо время (нарративное построение интриги), – либо пространство (сосуществование голосов в драме), упускает этот момент: время и пространство формируют основу полихронической модели нарратива Бахтина» [14, р. 226].

Но, несмотря на то, что Коллингтон отдаёт предпочтение хронотопу (а в самом хронотопе всё же пространству, а не времени), она стремится истолковать хронотоп через интригу и мимесис, как бы приближая Бах-

тина к Рикёру, вновь подтверждая тем самым высказанную ей в начале мысль, что концепции обоих авторов достаточно близки и могут быть истолкованы в терминах друг друга.

Мне представляется, что Т. Коллингтон совершенно права, утверждая, что Рикёр односторонне трактует Бахтина, сводя принцип диалогизма к драматической, или пространственной, форме. Это подтверждается, в частности, тем, что в сноске к словам Рикёра о появлении у Бахтина «*драматической* формы, в которой пространство стремится вытеснить время», Рикёр приводит слова самого Бахтина из «Поэтики», где ничего о пространстве не говорится: Бахтин пишет, что быстрота действия у Достоевского позволяет «преодолеть время во времени» [8, с. 194].

Вместе с тем такой же односторонностью является, на мой взгляд, истолкование поэтики Бахтина в контексте нарративизма: ведь «вне-находимость» Бахтина, будучи по сути своей разрывом, по этой же самой сути противоречит тому, чем обычно представляется нарратив, т. е. определённого рода связующей формой. Как об этом упоминалось выше, Рикёра столь же часто и столь же поверхностно, как и Бахтина, причисляют к нарративистам – аналогия, указывающая на ещё одно сходство Рикёра и Бахтина, о котором следует задуматься.

Но если Коллингтон проекты Бахтина и Рикёра представляют, несмотря на все их различия, «необыкновенно похожими», то тем авторам, которые в центр своего внимания помещают не пространственно-временную организацию хронотопа, а бахтинский принцип диалогизма, «их [Бахтина и Рикёра. – М.М.] теории кажутся полностью несравнимыми... диалектический синтез между взятыми в целом философскими системами Рикёра и Бахтина едва ли возможен или даже желателен» [16, р. 4]. Несравнимыми эти теории делает, с точки зрения Майкла Мак-Корда, отсутствие у Рикёра какого-либо аналога бахтинским «диалогом» и «многоголосью»; у Рикёра, пишет Мак-Корд, можно обнаружить лишь антитетическое по отношению к диалогу и многоголосью понятие автономии – писателя, текста и читателя («Очевидно, что автономия писателя, текста и читателя, которую постулирует Рикёр, кажется несравнимой с многоголосием Бахтина» [16, р. 3]). «Рикёр, – пишет М. Мак-Корд, ссылаясь на работу Рикёра “Что такое текст”, – полагает, что... читать книгу значит рассматривать её автора как уже мёртвого и его книгу как посмертную. Это значит, что когда автор мёртв, отношение к книге становится завершённым и как бы целостным. Автор не может больше ответить; остаётся только читать его книгу» [16, р. 5]. Следовательно, продолжает Мак-Корд, «для Рикёра дискурс создаётся не читателем, но самим текстом... Для Бахтина ассимиляция [значения. – М.М.] находится в строгой зависимости от отношения между писателем, читателем и текстом» [16, р. 13]. И это значит, заключает исследователь, что Рикёр «категорически не согласился бы

с мыслью Бахтина о том, что писатели и читатели должны быть связаны некоторыми общими условиями» [16, р. 13]. Иначе говоря, диалог между автором и читателем у Рикёра всегда опосредован текстом, из которого Рикёром исключается момент авторского намерения; именно поэтому, пишет Мак-Корд, для Рикёра так важна письменная форма коммуникации, в то время как для Бахтина нет существенного различия между сказанным и написанным: в обоих случаях имеет место «обратная связь» от читателя (слушателя) к автору.

Примерно такую же мысль высказывает и Дженни Ранкин в статье «Что такое нарратив? Рикёр, Бахтин и процессуальный подход», утверждая, что принцип диалогизма Бахтина «не полностью совпадает с идеей нарративной идентичности Рикёра. Он [Рикёр. – М.М.] считает, что идентичность конституируется посредством самопостоянства и усвоением услышанных или созданных историй» [19, р. 7]; и далее: «его [Рикёра. – М.М.] идея нарративной идентичности требует дальнейшего развития, поскольку она не уделяет достаточной роли диалогическому отношению между сознаниями. И вопрос “авторства жизни” лучше рассмотрен Макинтайром и Бахтиным, нежели Рикёром» [19, р. 7].

Мак-Корд и Ранкин рассматривают принцип диалогизма Бахтина не в качестве аналога пространственному принципу организации повествования, как это делает Рикёр, но как процесс живой и непосредственной коммуникации, и, с этой точки зрения, герменевтическая коммуникация Рикёра выглядит, скорее, как завуалированная форма солипсизма: читатель имеет дело не автором, т. е. другим, а с текстом, который воспринимается и усваивается им в соответствии с его, читателя, опытом. Здесь нет той встречи с другим, которая могла бы иметь значение «порога» – в смысле ключевого, с точки зрения Коллингтон, хронотопа у Бахтина.

П. Рикёр, по всей вероятности, не согласился бы с такой трактовкой своего понимания отношения автора и читателя: они могут иметь – о чём французский философ говорит в заключительных главах «Времени и рассказа» – весьма напряжённый характер. Автор, считает Рикёр, владеет инициативой говорящего по отношению к слушающему, и в этом смысле теория трёх прочтений – «невинного», «критического» и «исторического» – направлена на обретение «равновесия» между автором и читателем, которое – в исторической стадии – достигается посредством обретения читателем «чувства дистанции» по отношению к тексту и его автору. Другое дело – ситуация, описанная в самом тексте. Анализируемые Бахтиным диалоги в романах Достоевского – это такой же текст, как и любой другой, и читатель (в данном случае Бахтин) волен перечитать их столько раз, сколько он посчитает нужным; однако сам участник этих диалогов не имеет подобной возможности отстранения: он вовлечён в происходящее настолько, что оказывается в «пороговой ситуации» (в центре внимания Бахтина находятся именно такие диалоги), тогда как

читатель романа – за её пределами. Интересно, что участники диалогов из романов Достоевского, анализируемых Бахтиным, тоже часто пытаются «перечитать», т. е. переспрашивают только что сказанное им, но не потому, что хотят лучше это понять (им всё было понятно с самого начала), но потому, что хотят уклониться от «пороговой ситуации», в которой они оказались.

В определённом смысле «опосредованный диалог» читателя и автора у Рикёра гораздо больше похож на диалог, чем «прямой диалог» персонажей у Бахтина: читатель может обращать внимание на различные аспекты текста, может задавать ему вопросы, формулировать возражения; в свою очередь, текст может отвечать на эти вопросы и ставить свои собственные. Это процессуальная герменевтика, в ходе которой читатель начинает лучше понимать и текст, и самого себя. Бахтина же интересует «катастрофическая быстрота действия», которая, вообще говоря, не диалогична, но способна поставить «объект действия» на грань (или «на порог») того, что можно назвать «преображением».

Очевидно, что как у Рикёра, так и у Бахтина процесс восприятия литературного текста коррелятивен самому этому тексту: для Рикёра чтение истории само есть история, со своими сюжетными поворотами, со своей «интригой». Для Бахтина же слушание-чтение (Бахтин почти везде использует формулировку «слушатель-читатель», как бы подчёркивая первичность восприятия живого слова автора-творца) истории-события само есть событие, где «автор должен быть прежде всего понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нём читателя» [1, с. 180]. Говоря об «участии» автора в событии произведения, Бахтин, конечно, не хочет сказать, что автор действует в собственном произведении наряду с его героями; он, как говорит Бахтин, «трансгредиентен» миру произведения, и «для читателя автор – совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществлёнными, единство трансгредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру» [1, с. 180]. Как пишет М. Бахтин, восприятие литературного текста – это событие рассказа, в которое вовлечён читатель, и событие рассказывания, создаваемое внешними («трансгредиентными») по отношению к самому рассказу моментами авторского видения; оба события, по его мнению, «неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображённый в нём мир, и автора-творца, и слушателя-читателя» [6, с. 190].

Можно ли назвать обрисованные Бахтиным отношения автора и читателя «диалогическими»? Бахтин говорит о «неслиянности и нераздельности» изображённого и изображающего миров и об их постоянном взаимообмене. Но о чём в действительности идёт речь? Русский философ пишет: «При всей неслиянности изображённого и изображаю-

щего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от неё, то он умрёт. Произведение и изображённый в нём мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображённый в нём мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей» [6, с. 188].

М. Бахтин как будто говорит о двух мирах, но в действительности в его тексте имеются три, если не четыре, мира: «изображающий» мир автора-творца, состоящий из совокупности его творческих принципов; «изобразённый» им мир произведения; «реальный мир», элементы которого входят в произведение; и «реальный мир» творчески окрашенного восприятия слушателей-читателей.

Очевидно, что между всеми этими мирами нет сквозного общения и «взаимообмена»: мир читателей, например, оказывается связан только с миром произведения. Обрисованные Бахтиным миры нераздельны: если есть автор, то должно быть и его произведение, и «реальность», которая описана в произведении, и его читатель – даже если это сам автор, только что его написавший. Но они и неслиянны: «Если я, – пишет Бахтин, – расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самом событии, я как рассказы в а ю щ и й (или пишущий) об этом событии нахожусь уже вне того времени-пространства, в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, своё “я”, с тем “я”, о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы» [6, с. 191].

Эта ситуация встречи с иным как раз и задаётся рамками хронотопа; как пишет Бахтин, развивая мысль о «взаимообмене» между мирами: «Этот процесс обмена, разумеется, сам хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося исторического пространства. Можно даже говорить и об особом т в о р ч е с к о м хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения» [6, с. 189]. Понятию «хронотоп» Бахтин придаёт исключительно широкое значение, уподобляя его «символическим формам» Кассирера: от конкретного (то есть задающего определённую темпоральность повествовательному месту действия (дорога, замок, гостиная, провинциальный город), до абстрактного (то есть формы мысли как таковой: «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов») [6, с. 193]. Хронотоп порога, о значимости которого для Бахтина справедливо говорили исследователи, находится

как бы «на полпути» между двумя полюсами, сам по себе олицетворяя неслиянность и нераздельность своих символической и материальной составляющих.

Говоря о Достоевском, Бахтин несколько даже прямолинейно соединяет метафорическое и буквальное значение порога в его романах: «У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [6, с. 182–183].

Хронотоп порога, о котором М. Бахтин говорит исключительно на примере романов Достоевского, связанный с моментом «перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог)» [6, с. 182], имеет, согласно Бахтину, своё содержательное соответствие в виде ситуации диалога, воспроизводящей на повествовательном уровне тот тип взаимоотношения, который существует на уровне создания автором и восприятия читателем самого литературного произведения. В процессе диалога, пишет Бахтин, «личность утрачивает свою грубую внешнюю субстанциональность, свою вещную однозначность, из бытия становится событием. Каждый элемент произведения неизбежно оказывается в точке пресечения голосов, в районе столкновения двух разнонаправленных реплик» [3, с. 175].

Характерно, что Бахтин в качестве пороговой ситуации рассматривает не внутренние монологи героев (за исключением случая, когда он, упоминая «Записки из подполья», рассматривает такой монолог как диалог с отсутствующим другим) и не встречу с несколькими участниками (например, описанную Достоевским, в главе «Неуместное собрание», открывающей действие в «Братьях Карамазовых»), но встречу/столкновение двух героев, в которой, пишет Бахтин, «сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один – во всяком случае – расколот)» [3, с. 160]. Последняя фраза, которой Бахтин как бы уточняет свою мысль, имеет ключевое значение: один из участников диалога *всегда* расколот, и другой участник диалога, который необходим именно как другой – он видит героя насквозь, но сам для него невидимый, – вызывает к жизни второй голос героя. В анализируемых М. Бахтиным примерах диалогов – Алёши и Ивана Карамазовых, Шатова и Ставрогина, Раскольников и Порфирия Петровича, Ставрогина и Тихона – позиции участников неравновесны, или, иначе говоря, внаходимы. В разговоре Алёши и Ивана речь идёт исключительно об Иване; голос же Алёши, которого «Бог послал» сказать, что Иван не убивал отца, – «Алёша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, ко-

торый задаёт себе сам Иван во внутреннем диалоге» [3, с. 160] – это не голос «эмпирического собеседника» с его собственной точкой зрения на события, но голос самого Ивана, который является одновременно «внеаходимым» по отношению к нему. Аналогичным образом построен диалог Раскольникова и Порфирия Петровича. Как пишет Бахтин, «Раскольников старается расчётливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия – заставить внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах». Так же устроен диалог Ставрогина и Тихона («вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к другому: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждой к нему и противоборством этому суду и прощению»). Нетрудно заметить, что упомянутые выше диалоги Достоевского в интерпретации Бахтина – это не «коммуникации» в смысле Хабермаса и не «дискуссии» в смысле Лиотара (с которым иногда сравнивают Бахтина), но, скорее, как говорит сам Бахтин, аналог библейским «диалогам» твари и Творца (в качестве примера Бахтин приводит Книгу Иова: «Диалог Иова по своей структуре внутренне бесконечен, ибо противостояние души Богу – борющееся или смиренное – мыслится в нём как неотменное и вечное») [3, с. 173].

Выше я упоминал, что, согласно М. Бахтину, структура текста задаётся его хронотопами («можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение» [6, с. 184], и в этом смысле прав Рикёр, говоря о сюжетобразующем значении диалога у Бахтина), и эта структура коррелятивна ситуации восприятия литературного текста – в широком смысле его бытования в культуре. Теперь же можно добавить, что ещё в большей степени структура текста коррелятивна ситуации его появления, а именно отношению «я» и «другого». Эту корреляцию проясняет следующий тезис Бахтина: «Из реальных хронотопов этого изображающего мира и выходят отраженные и созданные хронотопы изображённого в произведении (в тексте) мира» [6, с. 188]. Под «реальным хронотопом» здесь, очевидно, имеется в виду наиболее радикальная и в философском смысле первичная внеаходимость между «мною» и «другим», от которой Бахтин без видимых затруднений переходит к внеаходимости автора и героя («Только я единственный во всем бытии *я-для-себя* и все остальные *другие-для-меня* – вот положение, вне которого для меня ничего ценностного нет и быть не может» [1, с. 113]). Моё бытие, говорит Бахтин, есть чистая активность, направленная в будущее, оно всегда не завершено: «Моё единство для меня самого – вечно предстоящее единство; оно и дано и не дано мне, оно непрестанно завоевывается мною на острие моей активности... Я не могу себя считать всего, сказав: вот *весь я*, и больше меня нигде и ни в чём *нет*, я уже есмь сполна. Дело здесь не в факте смерти, я умру, а в смысле. Я живу в глубине себя вечной верой и надеждой на постоянную возможность

внутреннего чуда нового рождения... Ко мне мир повёрнут стороной своей заданности, неисполненности ещё; это *кругозор* моего поступающего (вперёд себя глядящего) сознания: свет будущего разлагает устойчивость и самоценность плоти прошедшего и настоящего» [1, с. 110, 111, 117–118]. Другой же, напротив, дан как завершённость, он всегда уже сложился, всегда уже есть: «...другой человек весь в этом мире, он герой его, его жизнь сплошь свершена в этом мире. Он плоть от плоти и кость от кости наличного мира, и вне его его нет. Вокруг другого – как его мир – наличность бытия находит внесмысловое утверждение и положительное завершение» [1, с. 117]. Откуда же берётся эта завершённость другого? Согласно Бахтину, от меня как автора: другой, это герой – герой моего произведения. «Моё время и моё пространство, – пишет М. Бахтин, – время и пространство автора, а не героя, в них можно быть только эстетически активным по отношению другого, которого они объемлют, но не эстетически пассивным, эстетически оправдывать и завершать другого, но не себя самого» [1, с. 94]. И далее: «творец свободен и активен, творимое несвободно и пассивно» [1, с. 105]; «божественность художника – в его приобщённости вненаходимости высшей» [1, с. 165]. Согласно Бахтину, я, во всяком случае, потенциально, всегда художник; другой – также потенциально, герой моего произведения. Но я не могу стать художником для самого себя, как не могу стать героем собственного произведения; рефлексия, пишет Бахтин, возможна только в акте покаяния, и она не создаёт эстетического продукта: «...только в покаянных тонах может быть воспринята внутренняя данность в нравственном рефлексе себя самого, но покаянная реакция не создаёт цельного эстетически значимого образа внутренней жизни» [1, с. 101].

В этой двоякой отнесённости – позиции всемогущего творца по отношению к другому и кающегося грешника по отношению к Богу – вновь утверждает себя вертикальная составляющая бахтинского диалогизма: нигде и никогда я не могу вступить в диалог с подобным себе; каждый акт диалога как раз и утверждает это неподобие. В определённом смысле оно утверждает себя и в отношении текста и читателя, хотя, как мне кажется, у Бахтина не было ясности по этому вопросу: с одной стороны, текст есть произведение вненаходимого творца, с другой – он часть внешнего по отношению ко мне миру культуры, которую Бахтин определённо относит к миру «другого», утверждая, что «единство объективной культуры на самом деле темно и стихийно, сплошь оторвано от единого и единственного центра ответственного сознания» [2, с. 30]; или: «ценностно утверждаемые помимо смысла, собираемые и завершаемые памятью вечной суть мир, природа, история, культура человека-другого» [1, с. 117–118].

Нетрудно заметить, что в эстетической концепции Бахтина создание произведения уподоблено акту миротворения и не нуждается в какой-либо истории, традиции и даже необходимости (автор находится вне



времени и пространства, утверждает Бахтин), что находит своё близкое соответствие в концепции решения у Сартра и, казалось бы, имеет мало общего с концепцией литературного творчества у Рикёра. Вместе с тем концепции Бахтина и Рикёра исходят из сильного теологического посыла, хотя у Бахтина он внеисторически ориентирован и, как заметили некоторые исследователи, напоминает собой исихастскую доктрину, с её понятиями «внеаходимой» божественной сущности и явленной человеку божественной энергии. Как пишет Рут Коат в статье «Бахтин и исихазм»: «...бахтинская феноменология самости – как воплощённой, отвергающей себя, вступающей с собой в коммуникацию, трансцендирующей себя по направлению к высшей реальности – в точности изображает картину исихаста, обрисованную Паламой, и его [Бахтина. – М.М.] проблематическая феноменология автора/другого, особенно в работах, написанных после “Проблем поэтики Достоевского”, допускает плодотворное сравнение с паламитским синтезом сущности и энергий Бога» [13, р. 37].

Кроме того, концепции П. Рикёра и М. Бахтина постулируют превращение слова в дело, утверждая позицию человеческого активизма, и то, что они говорят об открытом для человека будущем, звучит очень похоже, тем более что они используют сходную формулировку для обозначения постоянства человеческой деятельности, без которого она, конечно, не может стать по настоящему преобразующей. Рикёр, напомним, называет это «обещанием»; Бахтин называет это «верность», как оно употребляется по отношению к любви и браку... Не содержание обязательства меня обязывает, а моя подпись под ним, то, что я единожды признал, подписал данное признание» [2, с. 37].

Но история, во всяком случае, в рамках исторической поэтики, входит в конце концов и в творчество Бахтина, а вместе с ней входит и проблематика темпоральности в литературном произведении, на которой, собственно, строится литературоведческий проект Рикёра. И, возможно, речь в данном случае идёт не только о предметном сходстве, но также и о сходстве самих исследовательских программ, поскольку и Рикёр, и Бахтин стремятся найти в своем подходе к литературному тексту равновесие между двумя практически ни в чём не пересекающимися методологиями. В случае Рикёра речь идёт, как сам он говорит в «Искусстве интерпретации», о романтической герменевтике Шлейермахера, с одной стороны, и структурализме, с другой. Историзм и вчувствование одного подхода нашли своё отрицание в поисках безличных языковых структур в другом.

Бахтин за несколько десятилетий до Рикёра обнаружил себя в подобной ситуации, но в его случае на месте структурализма был его исторический предшественник – школа формального метода, а на месте романтической герменевтики – непосредственный предшественник формальной школы – символизм.

Сторонники формального метода рассматривали развитие литературы в контексте развития языка в целом, отбрасывая «мистические», по их словам, теории символистов об авторе-демиурге. Бахтин переосмысливает символистскую в своей основе идею автора-творца (и возвращается к неокантианству как философскому обоснованию этой идеи) в христианском ключе, добавив императив покаяния, и позже, очевидно, в 30-е годы, добавляет к своей «экзистенциальной поэтике» – историческую поэтику, хотя, как мне кажется, ему так и не удалось полностью совместить их. Тем не менее работы Бахтина этого периода, в частности фрагменты утерянной работы «Роман воспитания и его значение в истории реализма», показывают, что М. Бахтин, опять-таки задолго до П. Рикёра, Н. Фрая и Ф. Кермоуда, не просто обратил внимание на проблему времени в литературе, но и рассматривал эволюцию литературы в контексте усложнения репрезентируемой произведением темпоральной модели.

Роман странствий, роман испытания, биографический роман рассматриваются Бахтиным соответственно представленному в каждом из форм романа времени (психологическому, биографическому, историческому). Роман воспитания ставится Бахтиным на вершину обозначенной им «романной иерархии» (предшествующими ступенями которой являются «роман странствований», «роман испытаний», биографический роман) потому, что он интериоризирует время. Как пишет Бахтин, в романе воспитания «время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как *роман становления человека*» [5, с. 200–201]. Но, продолжает Бахтин, речь в романе воспитания идёт не о становлении человека в ставшем, т. е. неизменном, мире, но совместное изменение мира и человека. Более того, изменения, происходящие с миром, влекут за собой изменение человека в мире; как пишет Бахтин, в воспитательном романе «меняются как раз *устои* мира, и человеку приходится меняться вместе с ними... На материале этого типа романа лучше всего уясняется и раскрывается более общая теоретическая задача нашей работы – освоение исторического времени в романе во всех его существенных моментах» [5, с. 203].

Напомню, что в своём анализе «Волшебной горы» Томаса Манна (в качестве классического примера романа воспитания произведение Т. Манна упоминает также и Бахтин) Рикёр, интерпретируя этот роман в традициях романа воспитания, сосредоточил всё своё внимание на эволюции «воспитуемого» – главного героя романа Ганса Касторпа, – ценой утраты исторической перспективы, которая во второй части романа практически вышла на первый план, вторгаясь в ход действия романа, т. е. в поступки и мотивации его персонажей. И вот Бахтин как раз и говорит о соединении в романе воспитания различных темпоральных

модусов – психологического и исторического времени, – тезис, который применительно к литературе в целом отстаивал Рикёр во «Времени и рассказе». Несколько далее, развивая тему освоения исторического времени романом воспитания, Бахтин высказывает мысль, почти буквально совпадающую с одним из главных тезисов «Времени и рассказа», а именно мысль о том, что литература гораздо успешнее осваивает проблему времени, чем спекулятивная мысль. Бахтин пишет: «...процесс подготовки к раскрытию исторического времени *в литературном творчестве* проходил быстрее, полнее и глубже, чем в отвлечённо-философских и собственно исторических идеологических воззрениях просветителей» [5, с. 206]. Правда, Бахтин имеет в виду европейское просвещение XVIII века, мировоззрение которого традиционно считают неисторичным, и это справедливо, говорит Бахтин, если не говорить о литературе, где такие авторы, как Гёте (основоположник романа воспитания), демонстрируют, по мнению Бахтина, необычайную зоркость в видении истории.

Однако приводимые Бахтиным примеры «видения истории» у Гёте показывают, что он вкладывает в понятие исторического времени существенно иной смысл, нежели Рикёр. М. Бахтин пишет: «Вот один из примеров случайного применения Гёте присущей его глазу исторической зоркости. Проезжая по дороге в Пирмонт через городок Эйнбек, Гёте сразу *глазом* увидел, что около тридцати лет тому назад городок этот имел отличного бургомистра (“Анналы”, S. 76)» [5, с. 206]. Гёте пришёл к этому выводу потому, говорит Бахтин, что городок был очень зелёным и большинство деревьев было одного возраста, что указывало на одновременность их посадки и, соответственно, на мудрость тогдашних городских властей. Гёте не интересуют руины прошлого – и в этом Бахтин с ним полностью согласен – его (их обоих) интересуется такое прошлое, которое воплотило себя в настоящем. И только след такого прошлого, говорит русский философ, представляет собой «подлинный след»: «Подлинный след – примета истории – человечна и необходима, в ней пространство и время стянуты в один неразрывный узел» [5, с. 220]. Несколько далее Бахтин пишет, обобщая свои размышления об историческом видении Гёте: «Подведём итоги нашего предварительного анализа видения времени Гёте. Основные черты этого видения: слияние времён (прошлого с настоящим), полнота и чёткость зримости времени в пространстве, неотрывность времени события от конкретного места его свершения (*Localität und Geschichte*), зримая существенная связь времён (настоящего и прошлого), творчески-активный характер времени (прошлого в настоящем и самого настоящего), необходимость, проникающая время, связывающая время с пространством и времена между собой, наконец, на основе проникающей локализованное время необходимости включения будущего, завершающего полноту времени в образах Гёте» [5, с. 223].

Тема следа, одна из важнейших в структуре «Времени и рассказа», которую Рикёр, полемизируя с Хайдеггером и Левинасом, раскрывает в сторону присущей следу энигматичности; след зовёт за собой, он требует, можно сказать, герменевтического подхода к себе; он не принадлежит нашему времени, не являясь ему также в виде некоего призрака прошлого, скорее, он является как бы прорехой в сплошной ткани окружающего нас настоящего и в то же время эйдос следа, согласно Рикёру, – это иероглиф, призывающий к разгадке себя. Но, согласно Бахтину, след прошлого только тогда можно назвать «подлинным следом», когда в нём наглядно присутствует его необходимость для настоящего.

Различие между П. Рикёром и М. Бахтиным в понимании исторического прошлого самым непосредственным образом связано с высоким статусом события в обеих концепциях. Согласно Бахтину, событие является сердцем литературного произведения, событием является сам акт его творения и процесс его восприятия (Рикёр, напомним, говорит о событии внутри произведения). Далее, говоря о самом языке, Бахтин формулирует учение о двух его полюсах практически теми же словами, что и впоследствии Рикёр, а именно – о двух полюсах языка: полюсе события и полюсе структуры. В изучении языка, говорит Бахтин, «можно идти к первому полюсу, то есть к языку – языку автора, языку жанра, направления, эпохи, национальному языку (лингвистика) и, наконец, к потенциальному языку языков (структурализм, глоссематика). Можно двигаться ко второму полюсу – к неповторимому событию текста» [4, с. 285]. Сходство этих мыслей Бахтина с идеями Рикёра совершенно очевидно. Более того, оба философа одинаково определяют само событие – как вторжение вневременного во время, в результате чего и происходит рождение «человеческого времени» – тайна, очертаниям которой следует «Время и рассказ».

Но у Бахтина подобного рода событием является рождение каждого значимого текста, когда я как автор-творец, находящийся вне времени, создаю другого – во времени и пространстве. Как пишет Бахтин, «Я как субъект акта, полагающего время, вневременен. Другой мне всегда противостоит как объект, его внешний образ – в пространстве, его внутренняя жизнь – во времени» [1, с. 97]. У Рикёра же «событийный текст» – не скажу «отражает», но «воспроизводит», артикулирует и, в известном смысле, «приручает» историческую событийность, которая ему в онтологическом смысле предшествует и «в тени» которой он находится. Поэтому Рикёр не согласился бы с мыслью о том, что автор творит время, сам находясь вне времени; автор обладает инициативой, это верно, сказал бы он, но сама его креативность – это то, что он получил в дар от прошлого, причём от прошлого в самом широком смысле – когда что-то когда-то происходило, и это «что-то» отпечаталось на нём, вошло в его собственный опыт.

Бахтин, разумеется, знает, что писатель живёт в мире и что свой опыт «большого мира» он переносит в создаваемый им «малый мир» произведения. Но речь у Бахтина идёт не о горизонтали исторической преемственности, а о, можно сказать, вертикали онтологической полноты: Бог творит и присутствует в «большом мире» писателя, в том же смысле, в каком писатель творит и присутствует в мире своего произведения. Любое человеческое творение, согласно Бахтину, бесконечно отличаясь от творения Богом мира в степени, ничуть не отличается от него по своей структуре и всегда имеет, таким образом, теологическое измерение: мы лучше понимаем большое по аналогии с малым. В этой модели историческое измерение не то чтобы упущено, но, скорее, включено в вертикаль онтологической иерархии подобно тому, как время в хронотопе включается в пространство.

Именно в этом смысле можно, как мне кажется, говорить о «пространственности» мысли Бахтина, имея в виду не наблюдаемое и измеримое пространство, а, скорее, пространство «Божественной комедии» Данте. Сходство между мирами Данте и Бахтина тем более велико, что почти всё повествование «Божественной комедии» состоит из диалогов – весьма близких по своей сюжетной функции диалогам Достоевского, анализируемым Бахтиным (все диалоги в поэме Данте проходят между мёртвыми, чьё бытие во всех смыслах завершилось, и одним живым, который может и должен измениться посредством этих диалогов; поэтому все диалоги «Божественной комедии» – это диалоги самопознания, и неслучайно один из авторов книги о Бахтине пишет, что именно начиная с произведения Данте началась современная литература). Сходство, впрочем, не распространяется на историческое измерение «Божественной комедии»: мир Данте никогда не забывает ни о своём начале, ни о грядущем Преображении [18, p. 1].

Трилогия Рикёра тоже, можно сказать, никогда об этом не забывает, особенно в пределах своей «литературоведческой составляющей»: диалог, в который вступает Рикёр с апокалиптической темой у Н. Фрая и Ф. Кермоуда – одно из подтверждений этому. Вместе с тем Рикёр ничего не говорит в своей трилогии о том, что он, по всей видимости, должен был бы назвать кульминацией того исторического повествования, началом которого является творение мира, а концом – Страшный суд, а именно события Боговоплощения, задающем собой самый принцип событийности. В какой-то мере Рикёр, возможно, следует здесь хайдегеровскому «завету» «умолчания о величайшем». Но зато всё остальное, что Рикёр говорит о событии (а также рассказе, включающем в себя событие), имеет значение указующего жеста: Рикёр предоставляет читателю возможность самому определить точку схождения всех линий его размышления.

Но мысль Бахтина, не столько методично-повествовательная, сколько пульсирующая отдельными вспышками мыслеобразов, не избегает обращения к тому, что Бахтин называет «великий символ активности».

Как пишет Бахтин: «Мир, откуда ушёл Христос, уже не будет *тем* миром, где его никогда не было, он принципиально иной». Иным стал мир в том смысле, продолжает Бахтин, что он теперь «принципиально неопределим ни в теоретических категориях, ни в категориях исторического познания, ни эстетической интуицией; в одном случае мы познаём отвлечённый смысл, но теряем единственный факт действительного исторического свершения, в другом случае – исторический факт, но теряем смысл, в третьем имеем и бытие факта, и смысл в нём как момент его индивидуации, но теряем свою позицию по отношению к нему, свою долженствующую причастность, т. е. нигде не имеем полноты свершения, в единстве и взаимопроникновении единственного факта-свершения-смысла-значения и нашей причастности (ибо един и единствен мир этого свершения)» [2, с. 20]. В этой фразе Бахтина обманчиво легко можно увидеть антитезис по отношению к историзму Рикёра: историческое познание, утверждает Бахтин, не даст нам не только истины события Боговоплощения, изменившего мир, но также не в состоянии дать нам истину самого этого мира и в конечном счёте нашей собственной ситуации. Понимание может дать нам только наша собственная активность, оборотной стороной которой, напоминает Бахтин, является жертвенность («...жить из себя, со своего единственного места, отнюдь ещё не значит жить только собою, только со своего единственного места возможно именно жертвовать = моя ответственная центральность может быть жертвенной центральностью» [2, с. 45]). Это – знание через причастность, т. е. причастное знание.

Но приведённая выше фраза М. Бахтина о событии, сделавшем мир иным и непонятным, это именно то, что хочет сказать своей трилогией П. Рикёр: рассказ, построенный вокруг события, не является его объяснением; цель рассказа можно назвать игрою с расстояниями: он приближает, удаляя. Точно так же играет рассказ с каузальностью: событие связано множеством нитей с обычным ходом вещей, но всё же оно нарушает его и этим запоминается, оставляя отпечаток в личной памяти и образуя память историческую. Событие, говоря языком Бахтина, всегда находится «на касательной» по отношению к памяти о нём, но мы находимся, утверждает Рикёр, на стороне памяти, а не на стороне события; и сама наша творческая активность исходит из нашей первичной затронутости событием, из того отпечатка, который оно на нас наложило.

## Список литературы

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–22.
2. Бахтин М.М. <К философии поступка> // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. С. 7–68.

3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского (редакция 1929 г.) // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 5–176.
4. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281–308.
5. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 188–237.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 11–194.
7. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. Т.В. Славко. М.: СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
8. Рикёр П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 2. Конфигурации в вымышленном рассказе / Пер. Т.В. Славко. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
9. Рикёр П. Интерпретируя историю. Интервью профессора Поля Рикёра в связи с изданием в России книги «История и истина» // Рикёр П. История и истина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 9–17.
10. Рикёр П. Память, история, забвение. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
11. Burton S. Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing “the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute” // Comparative Literature. 1996. Vol. 48. No. 1. P. 39–64.
12. Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge and London: Belknap press, 1984. 398 p.
13. Coates R. Bakhtin and Hesychasm // Religion & Literature. 2005. Vol. 37. № 3. P. 68–80.
14. Collington T. Space, Time and Narrative: Bakhtin and Ricoeur // Space and Culture. Vol. 1 (7–8–9). Jan 1. 2001. P. 221–231.
15. Cortsen R.P. Multiple Living, One World?: On the chronotope in Alan Moore and Gene Ha’s Top 10 // Studies in Comics. 2011. Vol. 2. № 1. P. 135–145.
16. McCord M.A. Distanciation, Appropriation, and Assimilation As Hermeneutical Making of Meaning In the Work of Paul Ricoeur and Mikhail Bakhtin // ERIC. (ED438573). Washington, DC: U.S. Department of Education. Fall. 1999. P. 1–17.
17. Owen H.M. Bakhtinian Thought and the Defence of Narrative: Overcoming Universalism and Relativism // Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy. 2011. Vol. 7. № 2. P. 136–156.
18. Pechey G. Mikhail Bakhtin. The Word in the World. London: Routledge, 2007. 257 p.
19. Rankin J. What is Narrative? Ricoeur, Bakhtin, and Process Approaches // Conrescence: The Australasian Journal of Process Thought. 2002. Vol. 3. P. 1–12.
20. Steinby L. Bakhtin’s Conception of the Chronotope: the Viewpoint of an ficting Subject // Bakhtin and his Others. London: Anthem Press, 2013. P. 105–125.

---

---

# PHENOMENOLOGY

**Maxim MONIN**

Ph.D. in Philosophy.

Moldagulova St. 3/1, ap. 60, Moscow 111538, Russian Federation;

e-mail: monin.maxim@gmail.com

## “TIME AND NARRATIVE” OF PAUL RICOEUR AND THE RUSSIAN HUMANITARIAN TRADITION

In the text, which is a fragment of the book “The Apology of Culture. Three Reading of Paul Ricoeur” the author compares Ricoeur’s poetics with poetics of Bakhtin, mainly from the standpoint of relation between Ricoeur’s theory of “three mimesis” and Bakhtin’s concept of the “chronotope”. By the opinion of the majority of researchers who consider this problem, the concept of the chronotope, which combines the spatial and temporal organization of a literary work, in the methodological sense, is richer than the concept of mimesis, which deals almost exclusively with the temporal aspect – both of the literary work and the reality itself. Ricoeur believes that the emphasis on “polyphony”, polyphony of voices in the works of Bakhtin, which stems from the predominant attention to the spatial organization of a literary work, can destroy it as an integrity of the plot and to turn the story, which, according to Ricoeur, ultimately is any literary work, in a picture, where everything happens “simultaneously”. Moreover, Bakhtin’s key concept of “dialogue” is in the nearest accordance with the key concept of “event” in the whole philosophy of the narrative of Ricoeur, playing the role of the key moment of the narrative, “transforming” the characters and changing the course of action, i.e. making up the essence of the plot intrigue, in Ricoeur’s interpretation. In addition, the poetics of Bakhtin and Ricoeur are united by the importance attached by both authors to a dialogue of a different kind: between the author and the reader (Ricoeur and Bakhtin devote a significant place to this dialogue in their works). But all these similarities only emphasize significant differences in the interpretation of the literary work by Bakhtin and Ricoeur, which allow us to speak not so much about the comparison, but about the complementarity of both poetics.



**Keywords:** projective poetics, mimesis, chronotope, dialogue, exotopy, narrative, transgredency, author, promise, novel of education

## References

1. Bakhtin, M. "Avtor i geroi v esteticheskoi deyatelnosti" [Author and Hero in Aesthetic Activities], in: M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Act]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979, pp. 7–22. (In Russian)
2. Bakhtin, M. "Formy vremeni i khronotopa v romane" [Forms of Time and Chronotope in the Novel], in: M. Bakhtin, *Epos i roman* [Epos and Novel]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000, pp. 11–194. (In Russian)
3. Bakhtin, M. "K filosofii postupka" [To the Philosophy of Act], in: M. Bakhtin, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 1. Moscow: Russkie slovari Publ., 2003, pp. 7–68. (In Russian)
4. Bakhtin, M. "Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza" [The Problem of Text in Linguistics, Philology and Other Humanities. Experience of the Philosophical Analysis], in: M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Act]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979, pp. 281–308. (In Russian)
5. Bakhtin, M. "Problemy poetiki Dostoevskogo (redaktsiya 1929 g.)" [Problems of Dostoevsky's Poetics (ed. 1929)], in: M. Bakhtin, *Sobranie sochinenii* [Collected Works], Vol. 2. Moscow: Russkie slovari Publ., 2000, pp. 5–176. (In Russian)
6. Bakhtin, M. "Roman vospitaniya i ego znachenie v istorii realizma" [The Novel of Education and Its Role in the History of Realism], in: M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Act]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1979, pp. 188–237. (In Russian)
7. Burton, S. "Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing «the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute»", *Comparative Literature*, 1996, Vol. 48, No. 1, pp. 39–64.
8. Clark, K., Holquist, M. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge and London: Belknap press, 1984. 398 pp.
9. Coates, R. "Bakhtin and Hesychasm", *Religion & Literature*, 2005, Vol. 37, No. 3. P. 68–80.
10. Collington, T. "Space, Time and Narrative: Bakhtin and Ricoeur", *Space and Culture*, Vol. 1 (7–8–9), Jan 1, 2001, pp. 221–231.
11. Cortsen, R.P. "Multiple Living, One World?: On the chronotope in Alan Moore and Gene Ha's Top 10", *Studies in Comics*, 2011, Vol. 2, No. 1, pp. 135–145.
12. McCord, M.A. "Distanciation, Appropriation, and Assimilation As Hermeneutical Making of Meaning In the Work of Paul Ricoeur and Mikhail Bakhtin", *ERIC*. (ED438573). Washington, DC: U.S. Department of Education. Fall, 1999, pp. 1–17.
13. Owen, H.M. "Bakhtinian Thought and the Defence of Narrative: Overcoming Universalism and Relativism", *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 2011, Vol. 7, No. 2, pp. 136–156.
14. Pechey, G. *Mikhail Bakhtin. The Word in the World*. London: Routledge, 2007. 257 pp.
15. Rankin, J. "What is Narrative? Ricoeur, Bakhtin, and Process Approaches", *Conrescence: The Australasian Journal of Process Thought*, 2002, Vol. 3, pp. 1–12.

16. Ricoeur, P. “Interpretiruya istoriyu. Interv’yu professora Polya Rikera v svyazi s izdaniem v Rossii knigi «Istoriya i istina»” [Interpreting History. Interview with Prof. Paul Ricoeur in connection with the publication in Russia of his book “History and Truth”], in: P. Ricoeur, *Istoriya i istina* [History and Truth]. St. Petersburg: Ale-teiya Publ., 2002, pp. 9-17. (In Russian)
17. Ricoeur, P. *Pamyat’, istoriya, zabvenie* [Memory, History, Oblivion]. Moscow: Publishing House of Humanitarian Literature, 2004. 728 pp. (In Russian)
18. Ricoeur, P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative], Vol. 1, trans. T. Slavko. Moscow, St. Petersburg: Universitetskaya kniga Publ., 1998. 313 pp. (In Russian)
19. Ricoeur, P. *Vremya i rasskaz* [Time and Narrative], Vol. 2, trans. T. Slavko. Moscow, St. Petersburg: Universitetskaya kniga Publ., 2000. 224 pp. (In Russian)
20. Steinby, L. “Bakhtin’s Conception of the Chronotope: the Viewpoint of an ficting Subject”, *Bakhtin and his Others*. London: Anthem Press, 2013, pp. 105–125.