

*О.А. Ковалев,  
Алтайский государственный университет*

**О наблюдающем за наблюдателями  
(Об одном аспекте рецептивно-эстетического анализа  
художественного текста)**

Одним из важнейших механизмов, действующих при восприятии художественного текста, является, как известно, самоидентификация. Данный механизм с разных точек зрения рассматривался как в психоаналитической критике, так и в рецептивной эстетике [1]. При этом обычно отмечается, что суть этого механизма заключается в создаваемом благодаря иллюзии текста или спектакля таком сопереживании читателя или зрителя героям романа, спектакля, которое свидетельствует о восприятии вымышленного мира как реального, притом актуального для реципиента, а одного из его персонажей как субъекта, которому приписываются желания, фобии, характеристики, идеальный самообраз самого зрителя или читателя. В известном смысле чтение является своеобразной формой игры, требующей от участника занять определенную нишу, представить себя другим существом. Правда, в отличие от игры, художественный текст предлагает читателю сложную систему самоидентификаций, большинство из которых имеют кратковременный характер, представляя собой точку зрения, с которой в тот или иной момент должен совпасть реципиент. Эта паутина точек зрения дает возможность активизировать внимание читателя, направлять его и корректировать, и, пожалуй, главная функция системы точек зрения заключается именно в этом.

Понятия «точка зрения», «перспектива», «фокализация» принадлежат к числу основных категорий современной нарратологии, причем под точкой зрения применительно к литературе подразумевают позицию, с которой ведется повествование [2]. Но нас в данном случае интересуют не точки зрения как таковые, а наблюдатели – т.е. такие персонажи, которые в самом тексте выступают в качестве персонифицированной рецептивной активности. Такой персонаж не обязательно выступает носителем какой-то определенной точки зрения – важен сам факт его сенсорного напряжения, его внимания. И чем менее определенно обозначается в тексте способ его видения, тем в большей степени он превращается в чистый фокус, олицетворенную направленность внимания, тем больше он напоминает полую нишу, незаметно и ненавязчиво организующую читательское восприятие [3].

Одним из способов определить позицию читателя по отношению к изображаемому миру является корреляция читателя с позицией наблюдателя, в качестве которого может выступать не только один из персонажей, но также повествователь, низведенный до положения простого наблюдателя. И эта корреляцию далеко не во всех случаях может быть определена как простое дублирование, самоотождествление. Для нас важным является прежде всего тот момент, что художественный текст предлагает не просто определенную модель действительности, а модель, включающую в себя

наблюдателей, и, таким образом, положения читателя можно определить как положение наблюдающего за наблюдателями, дублирующего их восприятие, но также отвергающего или корректирующего его. Читатель воспринимает, таким образом, не просто внутреннюю фиктивную реальность текста, а реальность уже воспринятую, собственно, саму ситуацию восприятия реальности. Художественный текст, таким образом, по крайней мере очень часто является метатекстовым образованием, включающим в себя текст и более или менее заметно выраженные моменты восприятия этого текста.

Наблюдатель может выступать в качестве персонификации восприятия определенного типа, например, воплощая обычную, нормальную, естественную реакцию той среды, к которой принадлежит читатель. В этом случае автор как бы указывает читателю на его место в тексте. И тогда, например, в произведении, рассказывающем о событиях, существах странных, фантастических сама реакция наблюдателя позволяет несмотря ни на что создать эффект реальности, ибо текст включает в себя не только само странное, но и его восприятие с позиции здравого смысла, ибо даже в этом странном мире нашлось место для персонифицированной обыденности, с ее нормами, представлениями и т.д. Здесь взгляд наблюдателя позволяет нам войти в этот странный мир.

Но персонификация нормальной реакции читателя (зрителя) не только позволяет дать правильное направление реакции, но и, что порой очень важно для автора, нейтрализовать, обезвредить ожидаемую нормальную реакцию. В этом случае персонаж-наблюдатель может выступить в качестве персонификации критической способности читателя, его скепсиса в отношении текста и повествуемого мира: подобно предполагаемому читателю, персонаж-наблюдатель не верит, не боится, смеется, критикует, замечает сделанность, искусственность и условность текста. Но если текст, в соответствии с жанром, должен вызвать у читателя совершенно определенную эмоциональную реакцию – испугать, растрогать, удивить, возмутить, рассмешить, – он должен предусмотреть и заранее разрушить нежелательную позицию наблюдателя. И в этом случае коммуникативная структура нарратива начинает напоминать обычный прием, который используют полемисты: возможные возражения заранее анализируются и отвергаются.

Поэтому смеющийся должен испугаться, не верящий в существование чудовища – исчезнуть в его пасти, бесчувственный – расплакаться, не верящий – поверить, сомневающийся – убедиться. Прием этот настолько хорошо известен любому зрителю по произведениям современного массового кинематографа, что за примерами далеко ходить не надо.

Фильм «Звонок», США, 2002 г. (реж. Г. Вербински) относится к той многочисленной категории нарративных произведений искусства, в основе сюжетного построения которых лежит встреча героев с необыкновенным. Поскольку любой fiction – нарратив с нечистой совестью, в таких случаях, как правило, текст прежде всего нуждается в снятии разрыва между правдоподобным (реальным) и невероятным (сочиненным), и структура

произведения во многом определяется потребностью в нейтрализации естественного скепсиса реципиента.

В данном, частном случае организация нарратива определяется еще и жанровыми потребностями: серьезный, неиронический триллер нуждается в том, чтобы зритель был способен пережить сильную эмоцию, а потому особенно важным оказывается заранее преодолеть возможную иронию к изображению ужасного. Естественная защитная реакция психики, избавляющая от чрезмерного напряжения, – смех, а потому смех, подобно вирусу, прививаемому организму, для того чтобы выработать иммунитет, должен быть введен в текст произведения и обезврежен, привит. Серьезный текст, в принципе не допускающий иронического к себе отношения, легко впадает в самопародию. Он не предвидит всех возможных опасностей своей рецепции, а потому оказывается бессильным перед скепсисом.

Именно поэтому фильмы такого рода непременно заняты организацией, моделированием такого восприятия себя, которое в их интересах преодолеть. Почти обязательным для них является введение в текст героев, поглощающих, замещающих естественную реакцию естественного человека на необыкновенное: герой не верит, смеется, издевается, глумится, иронизирует. Первоначальное его отношение к необыкновенному, до непосредственного с ним контакта, не допускает никаких колебаний. Это позиция здравого смысла в чистом виде. После первых контактов с чудесным он пытается найти объяснение событий, фактов с позиции все того же здравого смысла. Он сомневается. Наконец сомнение оказывается преодолено, а тем самым разрыв между вымыслом и реальностью снимается. Ситуация скептического неверия, постепенно устраняемая в результате непосредственного контакта героя с чудесным многократно варьируется, множится (почти по логике обсессивного невроза). Собственно, весь сюжет, как правило, и представляет собой размноженную ситуацию контакта героя с чудесным, повторяемость которой закомуфлирована разнообразием вариаций.

Так сталкиваются две психологических реальности. В одной из них нет места чудесному – мир воспринимается в соответствии с обычным представлением о достоверном и вымышленном. Это мир спокойный, серый, обычный, скучный, безопасный. Вторая реальность, уже допустившая в себя чудесное, становится яркой, ужасной, опасной, необыкновенной.

В начале фильма над историей с кассетой смеется одна девушка, затем вторая. Интерес журналистки Рейчел к истории с кассетой также отмечен явным скепсисом в отношении всей истории: только посмотрев кассету и услышав голос в телефонной трубке, она понимает, насколько достоверна история. Затем в роли неверующего ее сменяет Ноа.

Вероятно, данная техника предвосхищения и нейтрализации читательской реакции при его встрече с необыкновенным появилась в тот момент, когда автор впервые встал перед необходимостью поведать о необыкновенном. Романтикам, по крайней мере, этот прием был хорошо известен: его использовал, например, Э.-Т.-А. Гофман, у которого ситуация

наказания неверующего повторяется довольно часто (пожалуй, особенно хорошо этот прием представлен в новелле «Крошка Цахес»).

Вообще, в литературе использование персонифицированных наблюдателей в целях организации читательского восприятия встречается, вероятно, не менее часто, чем в кинематографе, изобразительном искусстве или фотографии.

Так, в творчестве Достоевского вообще и в романе «Идиот» в частности отчетливо представлено характерное для данного автора стремление, предельно ограничивая знания первичного нарратора, а также достоверность его оценок, усилить механизмы воздействия на читателя через иные компоненты коммуникативной структуры текста. Отсюда значимость в произведениях писателя фигуры реципиента – его эмоциональной реакции на происходящее, оценок и суждений. Но если система нарраторов в произведениях Достоевского является основательно изученной [4], то значение их слушателей в коммуникативной структуре текста остается пока не до конца ясным.

Между тем заслуживает самого пристального внимания уже сама частотность, с которой в тексте моделируются ситуации наррации, предполагающие нарратора (автора), наррататора (адресата) и реципиентов (слушателей), а также событийных эпизодов, организованных по принципу театральной сцены, предполагающих актеров, играющих самих себя, зрителей и комментаторов, реагирующих на события подобно хору в древнегреческой трагедии. Таким образом, правомерно разграничение у Достоевского персонажей, выступающих в качестве зрителей сценического действия и персонажей, являющимися слушателями устных нарративов.

Персональные нарративы не остаются лишь формальным способом изложения той или иной истории. Они активно обсуждаются, оцениваются, сопоставляются между собой в явной и латентной форме. Реакция персонажей-реципиентов – восторженная, скептическая, ироническая, саркастическая – не может не влиять на восприятие смысла текста читателем, определяет во многом его эмоциональный отклик, хотя делает это по-разному.

Возьмем в качестве примера первую главу романа, в которой представлена экспозиция [5] таких персонажей, как Мышкин, Рогожин, Лебедев. В данной главе Лебедев выступает преимущественно в качестве слушателя, Рогожин – в качестве нарратора. Мышкин оказывается попеременно в той и другой роли. Нарратив Рогожина, излагающий историю его ссоры с родителем, обращенный преимущественно к Мышкину, время от времени прерывается эмоциональными восклицаниями Лебедева, комментирующими историю.

Какова роль этих замечаний, негативно оцениваемых повествователем и раздражающих, по всей видимости, Рогожина? На наш взгляд, их роль в основном связана с организацией читательской рецепции. В ситуации восприятия повествовательного текста читатель оказывается в роли слушающего, воспринимающего информацию, то есть ему отводится роль

если и не Лебедева, посвященного в суть и детали истории, то по крайней мере наблюдателя, присутствующего в вагоне, но наблюдающего за всем происходящим со стороны, не имея возможности включиться в беседу.

Экспрессивная реакция Лебедева привлекает внимание к самой истории, к позициям ее участников, к отдельным эпизодам и событиям. Но в этой коммуникативной роли Лебедева есть своеобразный парадокс: в характеристике, данной Лебедеву повествователем, есть момент осуждения: «Эти господа всезнайки встречаются иногда, даже довольно часто, в известном общественном слое. Они все знают, вся беспокойная пытливость их ума и способности устремляются неудержимо в одну сторону, конечно за отсутствием более важных жизненных интересов и взглядов...» [6].

Перед читателем, таким образом, формируется не просто ситуация восприятия, а ситуация восприятия с определенной точки зрения. В тексте дается позиция наблюдателя, нуждающаяся с точки зрения структуры текста в корректировке [7]. Читателя как бы призывают уподобиться соглядатаю, но соглядатаю более проницательному, мудрому, не делающему поспешных выводов и отвергающему те оценки и суждения, которые, может быть, лежат на поверхности, но при этом должны быть отвергнуты как неверные или недостаточные. В речи повествователя использовано ключевое с точки зрения данной стратегии текста понятие «односторонний». Вообще, моделирование ситуации неверного понимания является одной из наиболее универсальных стратегий повествовательного текста, организующих способ его восприятия читателем.

Нарратив Рогожина имеет двух слушателей, явно противопоставленных друг другу. В отличие от Лебедева, Мышкин выступает в роли внимательного и тактичного слушателя-собеседника (степень осведомленности которого возрастает синхронно с таковой у читателя, и в этом смысле можно говорить о том, что в данной сцене текстовым коррелятом читателя является Мышкин), Лебедев же, будучи слушателем осведомленным, не только воспринимает содержание истории, но и «помогает» первичному нарратору вести рассказ, представляя собой как бы способ оформления и изложения информации. Подчеркнутое всезнание Лебедева («Все знает! Лебедев все знает!») [6. С. 12] делает его в каком-то смысле равным автору, но не столько заместителем автора, сколько его соперником и антагонистом, стремящимся свести рассказываемую историю к банальной сплетне. Одновременно Лебедев, как уже было сказано, эксплицирует определенный тип восприятия событий, который хотя и является частью романной техники вовлечения читателя, в ценностной иерархии текста занимает нижнее положение. Лебедев – наблюдатель во многом карикатурный, так как его эмоциональные реакции принимают гипертрофированный характер: «удивился до столбняка» [6. С. 10]; «тормошился» [6. С. 12]; «кривился чиновник и даже дрожь его разбирала» [6. С. 14]; «потирая руки, хихикал чиновник» [6. С. 15].

Очевидно, что реакция Лебедева выхватывает наиболее эффектные моменты нарратива, привлекая к ним внимание читателя и одновременно

дискредитируя этот интерес. Данный прием можно сопоставить с тем, как дискредитируется авантюрная повествовательная техника в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», только дискредитация здесь имеет более скрытный, незаметный характер.

Читатель художественного текста, зритель, смотрящий на экран, оказывается в позиции наблюдателя, перед которым повествователь и персонажи разворачивают свой рассказ и свое действие. Но, не являясь непосредственным адресатом персонажа-нарратора или участником изображаемого действия, читатель-зритель поневоле должен ощущать себя соглядатаем, то есть наделяется теми атрибутами, которых принято стесняться. И эта позиция соглядатая часто эксплицируется в самом тексте. Таким образом, персонаж-наблюдатель является своеобразным двойником читателя, подобно ему подслушивающий, подглядывающий, следующий процессу познания персонажа, ожидающий.

Этическая проблема, стоящая за таким сходством, может решаться, как показывает пример из романа «Идиот» с помощью локализации, персонификации этой позиции соглядатая в одном из персонажей романа, который таким образом превращается в козла отпущения – наблюдателя презираемого, но необходимого, передающего информацию и отвергаемого в качестве информатора.

Князь Мышкин выступает в романе и в качестве нарратора, и в качестве реципиента, причем вторая его ипостась значима, возможно, не меньше, чем первая. Известна особая роль в идейной структуре романа нарративов князя о смертной казни, о Мари. Князь для других героев становится едва ли не главным предметом внимания, и уже заглавие ставит вопрос, на который едва ли не каждый из персонажей пытается ответить: идиот или не идиот. Если говорить о князе, то фокус повествования в отношении его постоянно меняется: князь из объекта превращается в наблюдателя, точку зрения, которая тем важнее, чем менее проявленной и очевидной она является. Мышкин становится наблюдателем, будучи человеком «извне» – и в качестве приезжего, не знающего России, и в качестве «идиота». Сам «идиотизм» Мышкина в значительной степени функционален, ибо позволяет, выводя героя из действия, превращая в постороннего, делать из него наблюдателя.

Даже в качестве слушателя князь занимает особое положение среди других персонажей: если там господствуют поспешные и, как правило, поверхностные суждения, то здесь акцентируется умный, пристальный взгляд, стремление вслушиваться, всматриваться, наблюдать, узнавать. Может быть, поэтому Мышкина то и дело выбирают в качестве доверенного лица (Аглая), слушателя реальных (Рогожин) и фиктивных (Иволгин) историй и т.д. С самого начала романа в облике князя подчеркнут именно момент пристального и вдумчивого наблюдения: «пристально и пытливо оглядел» [б. С. 8], «с некоторым особенным любопытством рассматривая» [б. С. 11], «с любопытством рассматривал» [б. С. 14] и т.д. Здесь мы видим именно пристальность и пытливость, внимательность в чистом виде, – точку

зрения, которая не содержит определенной оценки, а скорее требует и от читателя вдумчивости, но также заставляет искать за этим пристальным взглядом мысль – невысказанную, но подразумеваемую, возможную.

Таким образом, определенная корреляция реакции реципиента, изображенного в тексте, и читательской рецепции текста является одной из важнейших составляющих стратегии нарративного текста и может быть отнесена к одной из форм манипуляции читателем, осуществляемой через саму коммуникативную структуру текста. При этом отношения между читателем и персонажем-наблюдателем могут выстраиваться по-разному, и установка на их отождествление является наиболее простым, и вероятно, далеко не самым характерным для художественного текста случаем. Положение читателя в качестве наблюдающего за наблюдателями скорее указывает на то, что корреляция между читателем и наблюдателем принимает более сложные формы. Например, читателю предлагается занять позицию более глубокого, вдумчивого, умного наблюдателя. И тогда текст как бы льстит читателю и таким образом обезоруживает его.

#### **Примечания:**

1. См., например: Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1999. С. 44–46; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 118–120.

2. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 917; Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 109 и далее.

3. Понятие наблюдатель, особенно в словосочетании «посторонний наблюдатель» широко используется в отечественном литературоведении с давних пор. Однако предметом специального изучения данная категория еще не становилась. Можно отметить лишь отдельные глубокие замечания, высказанные попутно в книге Б.А. Успенского «Поэтика композиции», автор которой отмечает «часто ощущаемую при художественном описании необходимость какой-то фиксации позиции воспринимающего зрителя, т.е. на необходимость некоего абстрактного субъекта, с точки зрения которого описываемые явления приобретают определенное значение (становятся знаковыми)» (Успенский Б.А. Указ. соч. С. 184).

4. Структура нарратива в произведениях Достоевского неоднократно привлекала к себе внимание исследователей. Тщательно анализировались, в частности, типология рассказчиков у Достоевского, организация повествования в произведениях писателя. См., например: Гиголов М.Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845–1865 гг.) // Достоевский. Материалы и исследования, вып. 8. Л., 1988. С. 3–20 и др.

5. Понятие «экспозиция героя» используется здесь в том значении, которое придала этому термину Л.Я. Гинзбург. См.: Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 16–18.

6. Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15 т. Т. 6. Л., 1989. С. 8.

7. Данный прием получил осмысление в рецептивной эстетике. См., напр.: Современное зарубежное литературоведение. М., 1999. С. 130–131.

Опубл. в сб.: PR в изменяющемся мире: региональный аспект: сборник статей/ под ред. М.В.Гундарина. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2006. – Вып.3.