

Тюпа Валерий Игоревич

Российский государственный гуманитарный университет,
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., 6
v.tiupa@gmail.com

Нарратология и этика*

Для цитирования: Тюпа В. И. Нарратология и этика. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (1): 29–44. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.102>

Статья посвящена малоизученной нарратологической категории этоса наррации, привнесенной в нарратологию параллельно с ней развивавшейся неориторикой. Автор исходит из того, что современная нарратология имеет своим предметом формирование и ретрансляцию событийного опыта личностного присутствия в мире. В статье утверждается, что этический потенциал нарратологии состоит не в обсуждении моральных ценностей, а в выявлении нравственных доминант, которым отвечает то или иное конкретное рассказывание. Данный аспект нарративных практик, впервые философски актуализированный П. Рикёром, в работе рассматривается в историческом ракурсе формирования и смены доминирующих в культуре нарративных картин мира: прецедентной, императивной, окказиональной (авантюрной) и вероятностной. Это позволяет выделить четыре базовых этоса — покой, долг, желание и совесть — в ходе исторически закономерного (стадиального) возникновения наррации из мифа и дальнейшего ее развития. Принадлежность к одному из рассматриваемых этосов нарративности является глубинной характеристикой повествовательного произведения, наименее изученной до настоящего времени. Ошибочно судить о нарративном этосе на основании этических рассуждений повествователя или персонажей. Основной механизм порождения нарративного смысла — интрига: не в качестве сюжетной схемы, а в качестве конкретной цепи эпизодов в их конструктивных разграничениях и сцеплениях, реализуемых фокализацией и вербализацией текста. В этом отношении нарратологии не следует забывать о литературоведческом опыте эстетического анализа художественных шедевров. Аналитическая аргументация иллюстрируется в работе ссылками на фольклорные, литературные и библейские тексты различных речевых жанров.

Ключевые слова: нарративный этос, покой, долг, желание, совесть.

Постановка проблемы

Вопрос об этической проблематике нарратологических исследований отчетливо был поставлен П. Рикёром: «Не бывает этически нейтральных повествований... повествовательность служит пропедевтикой к этике» [Рикёр 2008: 144]. Интерес к данному аспекту в современной нарратологии существует [Altes 2014], но проявляется он нечасто, можно сказать пунктирно. А между тем предмет нарратологии — формирование и ретрансляция **событийного** опыта человеческой цивилизации. В ценностном центре такого опыта — не природные или социальные катаклизмы,

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда (грант № 20-18-00417).

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2022

как могло бы показаться, а личностные грани бытия, поскольку быть личностью (единственной и неповторимой) означает быть **событием** вселенской жизни.

Корнями своими нарратология, как известно, уходит в литературоведческую поэтику повествования, однако решающее влияние на становление этой междисциплинарной области гуманитарных исследований оказало возрождение риторики в ее новом — не регламентарном, а поисковом — качестве неориторики [Perelman 1958; Dubois 1970]. Риторический уклон современной нарратологии приводит ее к несколько схоластическому строю. В частности, одним из наиболее частотных нарратологических понятий становится понятие приема, строго говоря, неуместное в приложении к художественной нарративности, ибо эстетическое творчество — если это подлинное творчество — не знает приемов.

Прием предполагает, что нечто можно сделать так или сделать иначе. Тогда как эстетическое сотворение художественных миров не предполагает ничего подобного. В шедевре художественного письма всё — единственно возможное на единственно возможном для него месте. «Приемы» появляются у подражателей, заимствующих из шедевра тот или иной ход созидания целого как альтернативный иным вероятным ходам, и тиражируются далее в массовой литературе. Устройство же подлинно художественного текста внутренне безальтернативно. Вопрос только в том, откроется ли креативному субъекту возможность достижения высшей степени творческой целостности.

Литературоведческая школа русского формализма отказалась от эстетического измерения целого и вернулась к риторическому пониманию художественного письма, бытовавшему в Европе вплоть до «эстетической революции» второй половины XVIII в. Это и привело к полемике с формалистами эстетически ориентированного М. М. Бахтина, полагавшего, что научная поэтика должна строиться на фундаменте философской эстетики. Однако мы обязаны формальной школе не только девальвацией эстетических ценностей письма, но и возникновением самой нарратологии. Французские структуралисты, выдвинувшие программу построения универсальной «грамматики рассказывания», были талантливыми последователями русских формалистов.

В русле «нарратологического поворота» гуманитарной мысли наряду со многими классическими категориями античной риторики претерпела свое воскрешение и категория **этоса**. В «Общей риторике» бельгийской Группы μ этос был определен как «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него какого-либо сообщения» [Дюбуа и др. 1986: 264]. По мысли Рикёра, нарративный этос представляет собой интенцию рассказывания относительно «жизненного мира читателя, без которого не может быть полным значение литературного произведения» [Рикёр 2000: 165], поскольку «предвосхищение этических соображений включено в саму структуру акта повествования» [Рикёр 2008: 144].

Постструктуралистская (постклассическая, как ее называют во Франции) нарратология начала уделять повышенное внимание коммуникативной природе повествования, рецептивному аспекту нарративного дискурса. Это крайне важная и недостаточно изученная сторона нарративных практик. Однако этос не сводится (и у Аристотеля не сводился) к аффектам восприятия рассказываний.

В общем значении термина этос (т.е. нрав) есть нравственная доминанта (А. А. Ухтомский) человеческого существования как «поступления». По Бахтину,

не только действие, жест, слово, но и каждая мысль моя «есть мой индивидуально ответственный поступок, один из поступков, из которых слагается вся моя единственная жизнь, как сплошное поступление, ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всею своею жизнью» [Бахтин 1996–2003, т. 1: 8]. Такая доминанта не задана человеку раз и навсегда. Субъект жизни на протяжении траектории своего существования неоднократно меняется. Переменам подвержена и нравственная доминанта его присутствия в мире. Человек не обречен своему этосу, у него всегда остается некоторый выбор нравственной позиции в бытии. По-видимому, наиболее общеизвестный пример являет нам евангельская история о двух разбойниках, казненных одновременно с Христом: один отрешается от прежнего этоса преступника и спасает свою душу, другой — нет.

В существовании каждого человека имеется такого рода доминанта. Поэтому наряду с этосом наррации следует иметь в виду этосы персонажей, которые могут оказываться как согласованными с нарративным этосом повествовательного целого, так чуждыми ему. Этический потенциал нарратива состоит в том, что, будучи дискурсом, он сопрягает три этоса: субъектный этос говорящего (нарратора), объектный этос присутствующего в мире и совершающего поступки персонажа и собственно риторический (адресатный) этос «аффективного состояния получателя». Природа последнего суггестивна и интерсубъективна: риторический этос солидарно разделяется с другими. Разумеется, всякий конкретный реципиент рассказывания всегда волен не занять отводимую ему позицию адресата, отказаться «поддерживать дискурс» (Фуко). Но в таком случае коммуникативного события взаимодействия сознаний не произойдет. Останется «немой» текст перед лицом не вовлеченного в общение «потребителя».

Именуя риторический этос «концепцией адресата», Бахтин писал:

Вопрос о концепции адресата речи (как ощущает и представляет его себе говорящий или пишущий) имеет громадное значение в истории литературы. Для каждой эпохи... характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики [Бахтин 1996–2003, т. 5: 204].

Формирование этоса рецептивной позиции — деятельность не столько риторическая, сколько нравственная. Рассказывание невозможно без внутреннего адресата, без которого не осуществится переход от «внутренней речи» (Выготский) к речи дискурсивной. Придумать такого адресата нельзя. Точнее, можно, но рассказ игровому, придуманному собеседнику остается игрой и утрачивает нравственное измерение. Впрочем, любое высказывание помимо прямого адресата (нередко мнимого или условного) имеет в своей глубине и косвенного «наадресата» (Бахтин) — своего истинного собеседника.

Всякое рассказывание как предмет нарратологии вольно или невольно адресовано, по выражению Ухтомского, «заслуженному собеседнику»¹, или, по Мандельштаму, «провиденциальному собеседнику» [Мандельштам 1987], иначе говоря,

¹ Ср.: «...мироощущение предопределяется направлением внутренней активности человека, его доминантами... И каждому мир и люди поворачиваются так, как он того заслужил. Это, можно сказать, “закон заслуженного собеседника”» (курсив в источнике; цит. по: [Золотарев 1996: 55]).

кому-то другому, чем «я», но — «своему другому». В нарративном акте происходит моделирование ценностной позиции адресата рассказывания не прямыми оценками со стороны нарратора, а самой структурой его наррации. Повествующий субъект моделирует своего собеседника, но при этом вступает с ним в действительный диалог. Формируя нарративной структурой говорения или письма своего интенционального собеседника — не по прихоти, а такого, какого «заслуживает» (иного не получится), — субъект речи вступает с ним не в условные, а в самые настоящие диалогические отношения, ибо нарративно творимая позиция собеседника заполняется и реализуется настоящими реципиентами.

Будучи корневой основой системы ценностей диегетического (повествуемого) мира, этос нарративности выступает той ценностно-смысловой позицией, какую субъект, воспринимающий излагаемую историю, призван занять, «поддерживая дискурс». Если диегетическая система ценностей каждого художественного нарратива уникальна, то этос — характеристика типологическая и одновременно историческая: формирование в нарративной культуре очередного этоса знаменует эволюцию событийного опыта и является стадийным скачком его развития.

Историческая нарратология, рассматривая нарратологические практики человека как стадийно эволюционирующие явления культуры, способна исследовать закономерно сменяющие одна другую нравственные доминанты. Нарративная культура того или иного региона в ту или иную эпоху характеризуется, в частности, этими доминантами. Рассмотрение нарративных практик человечества под этическим углом зрения открывает четыре базовых этоса — четыре фундаментальные нравственные доминанты человеческого существования как «поступления», как интриги событийного присутствия в бытии. Это **покой, долг, желание и совесть**.

Этос покоя

Покой служил основополагающей сверхценностью в коммуникативном пространстве мифа, основное назначение которого не столько объяснение миропорядка, сколько избавление от страха перед окружающей действительностью, укрепление веры в нерушимость жизненного уклада, поддерживаемого соответствующими ритуальными действиями. Объяснительная функция мифа служила этической сверхзадаче успокоения, преодоления тревоги или депрессии. Миф реализовал «отказ архаического человека воспринимать свое бытие как историческое» [Элиаде 1998: 132], т.е. событийное и превратное. События мыслились нарушениями миропорядка и обладали негативной ценностью.

Первоначальный позитивно-событийный опыт первобытного человека формировался в древнейших нарративах (героических сказаниях, волшебных сказках). Он неизбежно базировался на предопределенности функционирования субъекта в **прецедентном миропорядке** (т.е. на мифологеме судьбы), вообще на мифологической ценностной основе, которая в качестве этоса покоя наследуется наиболее архаичными нарративами, осуществлявшими преодоление аффектов страха, тревоги, озабоченности. Сказочный хеппи-энд являет собой неустрашимый момент нарративной структуры, моделирующей этос покоя и беззаботности.

«В эпосе финальная гармония — восстанавливаемая, а в сказке — обретаемая» [Неклюдов 2020: 23], но в обеих этих ветвях нарративных практик стратегическая

цель рассказывания — успокоение. С. Ю. Неклюдов замечает: «Не надо преувеличивать назидательность сказки, у нее — своя этика, кодексом которой является следование “правилам поведения”, тогда как “неправильные” поступки характеризует “ложного героя”, терпящего поражение» [Неклюдов 2020: 26]. Правильность такого рода не предполагает нравственного императива, она определяется прецедентностью коллективного опыта.

Рецептивная установка адресата ранненарративных высказываний состоит в обретении и сохранении приобщенности к общезначимому родовому опыту «правильного поведения», в хоровой идентичности со всеми «своими». Нарративная интрига «Илиады» — и для древних греков, и для современного читателя — совсем не в том, что произойдет с героями (это известно заранее), а в том, как произойдет наше приобщение к общеизвестному. Этосом текстов подобного рода выступает антидепрессивный этос преодоления тревоги. Как замечал Тейяр де Шарден, «в своей первоначальной форме тревога человека связана с самим появлением мышления» [Тейяр де Шарден 1987: 181], с актуализацией мыслящего субъекта. Нравственное же состояние покоя предполагает отсутствие тревоги или заботы. Беззаботное «я» редуцируется, ослабляет свою «самость». Размеренность гекзаметра (в качестве мощного интегративного механизма вербализации) также способствовала этому.

Фабульные схемы не связаны с этосом однозначно, однако нарративная актуализация сверхценности покоя обычно реализуется интригой обострения и последующего устранения факторов угрозы, утраты, озабоченности, которая обнаруживает себя в основании литературной эпики, в особенности в жанре эпопеи. Однако этос покоя бывает актуализирован и в литературе новейшего времени.

Художественный очерк И. А. Бунина «Исход» (1918) обычно называют рассказом, что с точки зрения теории литературных жанров некорректно [Тамарченко 2011]. Данное произведение является нарративом, однако весьма напоминает лирическую прозу. Этому способствует неуловимость события в диегетическом мире. Смерть, о которой сообщается в первой фразе, произошла за пределами повествования, а без событийности нарратив невозможен. Однако текст организован не итеративно, а вполне нарративно и представляет собой изысканное по своей кинематографичности сцепление кадров ментального видения, разворачивающих то, что можно вслед за Бахтиным назвать «след события».

Вопрос о событийности осложняется отсутствием основного героя. Существование князя к началу повествования уже прекратилось. Не героем, но фокализатором повествования в «Исходе» выступает Бестужев. Именно его наблюдательность придает происходящему характер событийности, поскольку почти праздничное оживление дворовых, готовящихся к похоронам, воспринимается им как нечто неожиданное, выходящее за рамки его жизненного опыта. Тогда как остальные персонажи приобщаются к ситуации не событийно, а ритуально — с готовностью и знанием дела.

Для выявления нравственной доминанты «Исхода» взглянем в диегетическую картину повествуемого мира, где определяющее значение приобретает тщательное описание прихода «круглого, огромного, зеркального месяца» на смену закатившемуся солнцу и наступающего вслед за смертью князя светлого и прекрасного «царства ночи». Актуализация картины мира как своего рода календарной цепи есте-

ственных повторов, заданная уже начальной фразой текста («Князь умер перед вечером (конец дня. — В. Т.) двадцать шестого (конец месяца. — В. Т.) августа (конец лета. — В. Т.)») [Бунин 1966: 12], распространяется и на самую смерть, которая при этом ведущей участницей обрядовых приготовлений отрицается в своей событийности: «— Исход, а не смерть, родной, — сухо и наставительно поправила Евгения».

Знаменательно постоянное обращение к источникам света: мировым (солнце, луна) и человеческим (свечи). Вторые видятся слабыми преходящими отсветами своего вечного прецедента — мирового светила, что акцентировано в концовке текста:

Не нарушая светлого и прекрасного царства ночи, а только делая его еще более прекрасным, пали на двор легкие тени от шедших на месяц белых тучек, и месяц, сияя, катился на них в глубине чистого неба, над блестящей крышей темного старого дома, где светилось только одно крайнее окно — у изголовья почившего князя [Бунин 1966: 18].

Конечная позиция в тексте неслучайно отдана его начальному слову («князь»), замыкающему некий круг прецедентности человеческого бытия.

Наблюдения такого рода ведут нас к пониманию специфической событийности данного нарратива, который оборачивается своего рода сказанием о неизбежном для каждого живущего сверхсобытии «исхода». Именно оно свершается в эту ночь. Эпос классического сказания не несет в себе осуждений или оправданий, будучи лишь воспроизведением авторитетного общенародного предания. «Исход» не построен на таком предании, но систему персонажей этого произведения — исключая Бестужева — составляют носители «хорового» слова и «роевого» сознания, а ремонт обветшавшего родового склепа отсылает к несомненному существованию семейных преданий. Наконец, коренной прецедент бунинского нарратива обозначен словами «древний духовный стих “на исход души из тела”».

Из роевой общности персонажей, не усматривающих в смерти князя ничего событийного, воспринимающих ее ритуально-празднично, выпадает только Бестужев, выступающий «представителем читателя» в диегетическом мире. Вместе с ним реципиенты данного нарратива призваны пройти событийный путь от аффекта тревожного страха к аффекту покоя. Архаические сказания в таких представителях не нуждались, поскольку прецедентный событийный опыт был тогда поистине общенародным. Введение внутритекстового фокализатора являет собой инновационный тактический ход в рамках глубоко архаичной нарративной стратегии.

В современной культуре нарративы покоя функционируют преимущественно в детской аудитории, но встречаются также и в ряде других сфер (включая область политических дискурсов). Что же касается литературной сказки (скажем, «Черная курица» А. А. Погорельского или «сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина), то при некоторых очевидных внешних сходствах с фольклорными образцами (прежде всего, демонстративно игровая вымышленность мира персонажей) здесь «сказочная жанровая семантика восстанавливалась далеко не полностью» [Липовецкий 1992: 154]. Более того, искусственная сказочность, будучи достаточно поздним явлением художественного творчества, обычно реализует стадияльно менее архаичную нарративную стратегию — стратегию притчи с ее этической императивностью.

Этос долга

Исторический кризис мифологии как наиболее архаичной формы общественного сознания приводит к возникновению нескольких русел дальнейшего развития человеческой ментальности. Важнейшим среди них явилось возникновение религиозных учений, в которых формировалась нормативная система ценностей (на смену прецедентной), а в области нарративных практик рост религиозного предания, потребовавшего для себя принципиально новой нарративной стратегии.

Формирование такой стратегии состояло, прежде всего, в обновлении картины мира, совершающемся в постмифологическом религиозном сознании и реализуемом нарративными практиками, в частности Ветхого Завета, а позднее — христианской житийной литературы. В книгах Ветхого Завета мы имеем дело с императивной картиной мира. Она основана на том исходном допущении, что жизнь человека определяется не циклическими повторениями, как жизнь природы, а верховным миропорядком, где правит некий закон, или субъект высшей справедливости.

Из всякого нарративного высказывания можно извлечь некий этический урок. Однако среди протолитературных нарративов выделяется речевой жанр, для которого учительство, назидание является определяющей коммуникативной целью. Это притча — своего рода квинтэссенция нарративной стратегии данного типа, сыгравшей весьма существенную роль в развитии художественного письма.

Изначально притча представляла собой словесную зарисовку, общепонятный наглядный пример событийного характера — повествовательную иллюстрацию к устному изложению наставительной мудрости сакрального характера. Помимо назидательности столь же сущностной характеристикой притчи является ее иносказательность (дешифруемая в итоговой «морали»), что свидетельствует о стадиально более позднем происхождении притчи сравнительно со сказанием и сказкой. Здесь между повествуемым (референтным) событием и «событием рассказывания» (Бахтин) обнаруживается не количественная дистанция — временная (сказание) или пространственная (сказка), но качественная, ментальная, побуждающая к более активному, интерпретирующему восприятию.

Такие притчи иллюстрировали некое универсальное положение вероучения сугубо частными, конкретными, произвольно привлекаемыми примерами. В Евангелии от Луки для подтверждения тезиса о том, что «на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 15, 7), Иисус рассказывает три притчи: о заблудшей овце, о потерянной драхме и о блудном сыне. Тематическое несходство рассказанных событий снимается единством их иносказательного смысла — единством коммуникативного события учительства. Рассказанное событие является условным, воображенным (как в сказке), но одновременно претендующим на абсолютную смысловую достоверность (как в сказании).

В рамках императивной картины мира персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий нравственный закон, собственно, и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания. Референтное содержание притчи составляют универсальные, архетипические ситуации человеческой жизни, в которых герой со своей нравственной

позицией оказывается лицом к лицу с ценностным абсолютom. Субъект «нрава» (типového характера) совершает поступок в ситуации выбора, а не в ситуации функционирования — осуществления предначертанной ему судьбы. Альтернативное жизненное поведение двух сыновей в притче о блудном сыне — инвариантный сюжетный принцип данного речевого жанра.

Моральная ответственность выбора и ценностного отношения к этому выбору со стороны рассказчика и слушателей составляет семантическое ядро притчи. Это ядро может быть редуцировано к сентенции или, напротив, развернуто до литературного жанра повести (в специальном, а не в издательском значении термина), предполагающего обязательное «испытание героя», которое в этом жанре «связано с необходимостью выбора... и, следовательно, с неизбежностью этической оценки» [Тамарченко 2007: 19].

Принципиальная для притчевого изложения истории иносказательность является своего рода механизмом активизации воспринимающего сознания: за повествовательно развернутой последовательностью ситуаций требуется распознать ее моральный смысл, в чем и состоит нарративная интрига данного жанра. Но внутренняя активность адресата при этом остается регламентированной, притчевый дискурс не предполагает произвольного отношения к сообщаемому. Сомнение в правильности поведения отца из притчи о блудном сыне немедленно разрушило бы коммуникативную ситуацию учительного слова.

Назидательная организация нарратива альтернативна этосу покоя, поскольку несет в себе импульс озабоченности (достоинством своей позиции, корректностью своего поведения, легитимностью своих высказываний). Такая озабоченность актуализирует не столько личностное «я», сколько сверхценность долга, надличностную ответственность перед некоторой нормативно-ролевой заданностью, нивелируя многообразие человеческих субъективностей, акцентируя в них теневую, негативную сторону «страсти», «греха».

Нарративы нормативно-риторической дискурсивной формации [Тюпа 2010а] (от зарождения классической риторики до ее кризиса в XVIII в.) в большинстве своем манифестировали этос долга (по отношению к установлениям миропорядка, к регламентированности человеческих отношений). Именно так мыслился риторический этос Аристотелем: «У нас есть заранее установленные топы (риторические “общие места”. — В. Т.), на основании которых нужно строить энтимемы о хорошем или дурном» [Аристотель 1978: 111]. Долженствование составляло нравственную доминанту весьма длительного периода в истории нарративных практик. В частности, это касается основного корпуса древнерусской словесности.

В сфере художественного письма не только в баснях (литературно-лирическая модификация притчи), но и в гораздо более сложных в эстетическом отношении произведениях (в трагедиях и комедиях или в повестях русских классиков) нарративный интерес сосредоточен на итоговой позитивности или негативности событийной цепи, позволяющей извлекать из воспринятой истории ценностные ориентиры существования. Знаменательно, что «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого послужила начальным текстом русской драматургии и — шире — русской литературной нарративности вообще.

Этос желания

На исходе средиземноморской античности получают распространение нарративы радикально иной природы, нежели обсуждавшиеся выше: с одной стороны, это авантурные греческие романы, с другой — Евангелия.

Авантурный диегетический мир, согласно бахтинским определениям, — это мир «инициативной случайности», где «нормальный... ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности»; «авантурное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая... связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни» (курсив в источнике. — В. Т.) [Бахтин 1975: 247, 242, 241]. Возникающая картина мира **окказиональна**, она чужда не только прецедентности, питающей этос покоя, но и формирующей этос долга императивности: «инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю» [Бахтин 1975: 251]. Авантурная нарративность представляет жизнь хаотичным потоком казусных случайностей, аналогичным азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение обстоятельств. Для авантурного «человека случая» (Бахтин) все определяется не прецедентом и не нравственным законом, но непредсказуемо выпадающим ему «жребием» («Судьба начала свою игру», — говорит герой «Левкиппы и Клитофонта», маркируя начало авантурной интриги).

В произведениях такого рода осуществляется нарративная релятивизация нормативных ценностей. На этом пути зарождается ценностная установка самоактуализации человеческого «я», которая вполне реализуется гораздо позднее — в постриторическую культурную эпоху, именуемую в западной философии эпохой модерна. Этосом «модернистской» нарративности служит этос желания.

Культурообразующую роль желания в свое время пронизательно уловил Артур Шопенгауэр. Если нормативный «человек вначале признаёт какую-нибудь вещь хорошей и вследствие этого хочет ее», — говорил он, — то эгоцентрический субъект Нового времени «на самом деле сначала хочет ее и вследствие этого называет ее хорошей... желание составляет основу его существа» [Шопенгауэр 1992: 251]. Интенция желания альтернативна покою, но она не приемлет и сверхличной императивности.

Приключенческая интрига авантурного романа или канонической новеллистики формирует парадоксальную рецептивную установку читателя, состоящую в ожидании неожиданностей, и способствует реализации субъективности желающего «я» в качестве его нравственной установки. В таком чтении для воспринимающего сознания, говоря словами Ж. Делёза, «нет заранее установленных правил, каждое движение (прочтения. — В. Т.) изобретает свои собственные правила» [Делёз 1998: 81]. Типичный авантурный герой Остап Бендер не может быть признан ни отрицательным, ни положительным: читатели романов Ильфа и Петрова поистине вольны в своих этических осмыслениях и оценках выходов и жизненной позиции данного персонажа.

Нарративность такого рода реализует рецептивную интенцию самоактуализации, в основе которой — субъективный императив самодостаточности человеческого «я»: стань самим собой! Желание импульсивно, но это тоже забота — забота о собственной «самости». Самодостаточное чтение наделяет повествуемую исто-

рию таким смыслом, который, по выражению Р. Барта, является «воплощенным вождением» [Барт 1989: 373] самого читателя, но при этом может расходиться с этическими установками автора и/или его героев.

Этос желаний в качестве установки читательского коммуникативного поведения Л. Н. Толстой эксплицировал в «Анне Карениной»:

Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больными, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своей смелостью, ей хотелось это делать самой [Толстой 1980: 113].

Рецептивной самоактуализации подобного рода отвечает своим этосом нарративность массовой литературы.

Классический роман тоже был способен культивировать этос желаний. История Обломова в критике и в литературоведении неоднократно осмысливалась диаметрально противоположно: одними — как карикатура на русскую лень, другими — как пантеистическое оправдание «естественного» человека с «голубиной душой». Первое подтверждается осуждением Обломова со стороны деятельного Штольца и Ольги; второе, в частности, тем обстоятельством, что центральная фигура романа многочисленными повторами неразрывно связана с солнцем в произведении, художественное время которого неслучайно организовано в соответствии с годичным солнцеворотом [Тюпа 2010б]. Нравственную доминанту Обломова составляет, несомненно, этос покоя. Штолец же реализует этос долженствования (относительно прогрессивного усовершенствования жизни). Однако этос наррации, сопологающей этих персонажей, не сводим ни к одному из этических полюсов. При внимательном рассмотрении он оказывается этосом желаний, реализуемым без обращения к авантюристике.

Последняя фраза романного текста гласит: «И он (Штолец. — В. Т.) рассказал ему (литератору. — В. Т.), что здесь записано» [Гончаров 2001: 590]. Оказывается, в романе изложена версия Штольца (полагающего, что Обломов погубил себя своей инертностью и сонливой апатией). Но изложена она «литератором», столь явно напоминающим самого Обломова («полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами»), что этим легко можно объяснить несомненно присутствующую в тексте симпатию к герою. В итоге поведанная нам история не поддается однозначному истолкованию, а конструктивно двусмысленная концовка романа провоцирует читателя, открывая перед ним беспрецедентную для своего времени свободу прочтения.

Нравственная программа этоса такой наррации — толерантность: уважение чужого желания призвано служить самозащитой желания собственного («разумный эгоизм» Чернышевского). Нарративная реализация этики толерантности постулирует взаимную альтернативность индивидуальных сознаний, предполагая со стороны адресата наличие собственного мнения, а также инициативно-игровую позицию внутренне свободного отношения к сообщаемому, произвольность читательского «удовольствия от текста» (Барт) или, напротив, неудовольствия.

Исток данного этоса обнаруживается в устном речевом жанре анекдота (своего рода антипритча), приобщавшего к событийному опыту культуры слухи, сплетни, легенды о частной жизни исторически значимых фигур. В античности анекдотическая наррация запечатлевала зарождение этики «приватного образа жизни» [Аверинцев 1973: 163], возрастание социокультурной значимости индивидуально-личностного существования, протекающего вне полисной общинности.

Этос совести

Параллельно формированию и развитию авантюрной нарративности в том же средиземноморском культурном ареале складываются и записываются евангельские повествования. Поверхностному взгляду Евангелия Нового Завета могут представляться легендарными сказаниями с этосом покоя в финале или житиями с этосом долга, тогда как в действительности их нарративная стратегия для своего времени уникальна.

Притчи с императивной картиной мира и регулятивным этосом долженствования служат здесь вставными текстами. Основное же рассказывание о жизни, смерти и воскресении Христа являет очевиднейший пример прецедентной картины мира: речь идет о заранее предначертанном событии, которое не могло не произойти, ожидалось, произошло и стало прецедентом для всякого христианина, призванного также «нести свой крест».

Однако по своему этосу Евангелие не является героическим сказанием, не предполагая со стороны адресатов хорового единогласия, проникнутого этосом покоя. Оно не организовано и вокруг свободного, но правильного выбора, не становясь регулятивным поучением с этосом долга. Принципиально важно, что каноническое Евангелие составлено из четырех нарративных дискурсов, не противоречащих друг другу, но и не дублирующих один другой, а являющих наглядный пример «диалогического согласия» (Бахтин) по поводу внутреннего (а не нормативно-внешнего) императива **совести**.

Этос солидарной совести в качестве нарративно-целевой установки Евангелия раскрывается св. Лукой в начальных строках его части:

Как уже многие начали составлять повествования о совершенно известных между нами событиях, как передали нам то бывшие с самого начала очевидцами и служителями Слова, то рассудилось и мне, по тщательном исследовании всего сначала, по порядку описать тебе, достопочтенный Феофил, чтобы ты узнал твердое основание того учения, в котором был наставлен (Лк. 1: 1–4).

Феофил (или, говоря по-русски, Боголюб) здесь выступает как имя собственное, индивидуальное, но одновременно и символически собирательное. Глубоко значимы нарративные особенности моделирования евангелистом рецептивного статуса (этоса) своего адресата:

- сообщение направляется от «я» к «ты», а не от анонимного сказителя к хорошему множеству верующих;
- Феофил уже «наставлен» относительно христианского долженствования, но ему предлагается с помощью рассказа осмыслить «твердое основание»

того, в чем он наставлен, то есть обрести веру как самостоятельную личностную позицию, а не внушенную наставлениями (Ветхий Завет этого не предусматривал);

- сам св. Лука излагает жизнь Христа не как абсолютную достоверность мифа (такова природа преданий Ветхого Завета), а как то, что открылось лично ему «по тщательном исследовании»;
- наконец, Феофил — это каждый «боголюб», Евангелие обращено не ко всем вместе, а к каждому по отдельности как солидарному с другими искателю сакральной истины в качестве ядра своей личности (то есть совести как «образа Божьего» в душе человека).

«Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? — спрашивал молодой Бахтин. — Только единство ответственности. <...> Но с ответственностью связана и вина» [Бахтин 1996–2003, т. 1: 5]. Речь идет о вине не юридической (внешней), а сугубо внутренней, столь же субъективной, как и желание. Этос совести состоит в чувстве ответственности перед внутренним собеседником. Такой собеседник неизбежно, но порой скрыто от самого субъекта, обладает сакральной природой. Обращение к различным конфессиям и религиозным практикам увело бы нас далеко от нарратологии. Здесь достаточно сказать, что нравственная доминанта совести возникает в ментальном поле человеческого сознания — не обязательно религиозного — в противовес этосу желания. Без такого противовеса «человек желающий» остается животным.

Нарративная интрига классического романа — в отличие от авантюрного — интрига обретения личностной идентичности в **вероятностном** мире. Человек в романе, как писал Бахтин, «перестал совпадать с самим собой» [Бахтин 1975: 478]. Художественная значимость романного героя не столько в его характере (типе), сколько в самости его «я». Последнее основатель учения об идентичности Э. Эриксон определял как «орган», синтезирующий внутреннюю цельность индивидуальной жизни как преемственность ее психических состояний. Траектория существования романного героя разворачивается в историю того, как он становится собой. Или напротив — утрачивает свою самость.

Совесь — в отличие от внешней заданности долга — это внутренняя ответственность одной личностной жизни перед другой жизнью. Вместо этики толерантности этос совести обнаруживает в основании духовной самости человека интересубъективную заботу о другой самости: отвечает ли моя жизнь запросам другой жизни? значим ли я для нее? достоин ли ее внимания или доверия?

Нарративная стратегия Евангелия, несомненно, уникальна для своего времени, однако зародившийся здесь этос совести солидарных и равнодостоинных субъектов существования получает впоследствии весьма широкое и значимое распространение. В частности, в русской классике XIX в., где нередко в основе нарратации обнаруживается «интрига совести», а также в целом ряде позднейших художественных нарративов, творчески наследующих классическую традицию.

При всей своей внешней несхожести романы Е. Г. Водолазкина «Лавр» (жанровая форма жития) и «Авиатор» (жанровая форма дневниковых записок) едины в своем этосе, представляя перед читателем романами совести. Романная солидарность автора, героя и адресата произведения о восстановлении самоидентичности

размороженным сознанием состоит здесь не в единстве идеологии, но в сопереживании ответственности перед жизнью — своей и чужой. Здесь обретение самоидентичности неосуществимо без сопряжения своей линии жизни с иными траекториями существования. Невозможно снова стать Иннокентием Платоновым без Анастасии, но это невозможно также и без Зарецкого и целого ряда иных персонажей «Авиатора». Зарецкий не только осуществляет сюжетную функцию вредителя. Он составляет неотъемлемую часть идентичности главного героя, поскольку не устраним из сферы его самовоссоздающегося «я». И не столько потому, что явился инициатором постигнутого героем несчастья (с этой стороны Зарецкий довольно быстро восстановился в «размораживающейся» памяти), сколько потому, что стал их общей жертвой. Анастасия вполне осознает свою причастность к преступлению возлюбленного. Последние в ее жизни слова — об этом: «Зарецкий — это ведь *мой* грех» (курсив в источнике. — В. Т.) [Водолазкин 2016: 209]. Разлучив героев, этот жалкий человек одновременно связал их общей нравственной виной. Тем самым он олицетворил собою греховность раба Божьего Иннокентия — основу христианской идентичности героя (данный сектор его личностной памяти начинает реконструироваться едва ли не в первую очередь).

Авантюрное повествование (как и притчевое) размежевывает два сознания: нарратора, владеющего интригой, и адресата, ожидающего ее разрешения. Тогда как классическое романное повествование, руководствуясь вероятностной картиной мира, обнаруживает возможности конвергентного рассказывания, объединяющего эти сознания общей направленностью на постижение смысла излагаемой истории. Такое единение не ведет коммуникантов к их хоровому или нормативному нивелированию, предполагая за каждым собственную «правду». Как полагал Бахтин, согласие «по природе своей *свободно*», ибо «за ним всегда преодолевается даль и сближение (но не слияние)» (курсив в источнике. — В. Т.) [Бахтин 1975: 364]. Событие рассказывания с таким этосом реализуется как коммуникативный акт солидарности (а не подчинения или произвола). Этос совести предполагает со стороны читателя рецептивную установку на причастность его собственной субъективной «правды» к событийной истине излагаемой истории: не подчинение и не дублирование, но сопряжение равнодостоинных сознаний, поскольку истина «требует множественности сознаний, она принципиально неместима в пределы одного сознания... и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [Бахтин 1996–2003, т. 5: 92]. Свообразие нарративной стратегии такого рода было раскрыто Бахтиным в романах Достоевского и названо полифонией.

Заключение

Принадлежность к одному из рассмотренных выше исторически сложившихся этосов нарративности является глубинной, стволовой характеристикой повествовательного произведения, наименее изученной до настоящего времени. Разумеется, нарратология не призвана никого поучать, но выявлять тот способ личностного бытия, которому отвечает конкретное рассказывание, составляет ее прямое назначение. В этом ее этический потенциал.

При этом было бы крайне ошибочным судить о нарративном этосе на основании этических рассуждений повествователя или персонажей. Это, так сказать, вну-

тритекстовые этики. Основной же нарративный механизм — интрига: не в качестве сюжетной схемы, а в качестве конкретной цепи эпизодов в их конструктивных разграничениях и сцеплениях, реализуемых фокализацией и вербализацией текста [Тюпа 2021]. Дюбуа и его коллеги справедливо полагали, что «сущность этоса произведения следует искать в интеграции всех его элементов, в интерференциях, конвергенциях, напряжениях, которые при этом возникают» [Дюбуа и др. 1986: 275], то есть в конструктивной целостности дискурса. В этом отношении нарратологии не следует забывать о литературоведческом опыте эстетического анализа художественных шедевров.

Источники

- Бунин 1966 — Бунин И. А. *Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966.
Водолазкин 2016 — Водолазкин Е. Г. *Авиатор*. М.: АСТ, 2016.
Гончаров 2001 — Гончаров И. А. *Обломов*. М.: Эксмо-Пресс, 2001.
Толстой 1980 — Толстой Л. Н. *Собрание сочинений*. В 22 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1980.

Литература

- Аверинцев 1973 — Аверинцев С. С. *Плутарх и античная биография*. М.: Наука, 1973.
Аристотель 1978 — Аристотель. *Риторика*. В кн.: *Античные риторики*. Тахо-Годи А. А. (ред.). М.: МГУ, 1978.
Барт 1989 — Барт Р. Критика и истина. В кн.: Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Косиков Г. К. (пер. с фр.). М.: Прогресс, 1989. С. 319–374.
Бахтин 1975 — Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975.
Бахтин 1996–2003 — Бахтин М. М. *Собрание сочинений*. В 7 т. М.: Языки славянской культуры, 1996–2003.
Делёз 1998 — Делёз Ж. *Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum*. Свирский Я. И. (пер. с фр.). М.: Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
Дюбуа и др. 1986 — Дюбуа Ж. и др. *Общая риторика*. Разлогова Е. Э., Нарумов Б. П. (пер. с фр.). М.: Прогресс, 1986.
Золотарев 1996 — Золотарев А. Алексей Алексеевич Ухтомский (1875–1942). *Новая Европа*. 1996 (9): 46–60.
Липовецкий 1992 — Липовецкий М. Н. *Поэтика литературной сказки*. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1992.
Мандельштам 1987 — Мандельштам О. Э. О собеседнике. В кн.: Мандельштам О. Э. *Слово и культура*. М.: Советский писатель, 1987. С. 48–54.
Неклюдов 2020 — Неклюдов С. Ю. Тезисы о сказке. *Новый филологический вестник*. 2020 (3): 17–31.
Рикёр 2000 — Рикёр П. *Время и рассказ*. Славко Т. В. (пер. с фр.). Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.
Рикёр 2008 — Рикёр П. *Я-сам как другой*. Скуратов Б. М. (пер. с фр.). М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008.
Тамарченко 2007 — Тамарченко Н. Д. *Русская повесть Серебряного века*. М.: Intrada, 2007.
Тамарченко 2011 — *Теория литературных жанров*. Учебное пособие для вузов. Н. Д. Тамарченко (ред.). М.: Академия, 2011.
Тейяр де Шарден 1987 — Тейяр де Шарден П. *Феномен человека*. Садовский Н. А. (пер. с фр.). М.: Прогресс, 1987.
Тюпа 2010а — Тюпа В. И. *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. М.: Языки славянской культуры, 2010.
Тюпа 2010б — Тюпа В. И. Соляные повторы в романе Гончарова «Обломов». *Критика и семиотика*. 2010 (14): 113–117.

- Тюпа 2021 — Тюпа В. И. Опыт нарратологического прочтения. «Архиерей» Чехова. *Вопросы литературы*. 2021, (2): 92–116.
- Шопенгауэр 1992 — Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. В кн: Шопенгауэр А. *Собр. соч.* В 5 т. Т. 1. Пер. с нем. М.: Московский клуб, 1992.
- Элиаде 1998 — Элиаде Ж. *Миф о вечном возвращении*. Морозова Е., Мурашкинцова Е. (пер. с фр.). СПб.: Алетея, 1998.
- Altes 2014 — Altes L. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Dubois 1970 — Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J. M., Minguet P., Pire F., Trinon H. *Rhétorique generale par le groupe μ* . Paris : Librairie Larousse, 1970.
- Perelman 1958 — Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

Статья поступила в редакцию 1 августа 2021 г.
Статья рекомендована к печати 29 ноября 2021 г.

Valerij I. Tiupa

Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaia pl., Moscow, 125993, Russia
v.tiupa@gmail.com

Narratology and ethics*

For citation: Tiupa V.I. Narratology and ethics. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (1): 29–44. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.102> (In Russian)

The article deals with the little-studied narratological category of “ethos” of narration, introduced into narratology by the developing “neorhetoric”. The author assumes that contemporary narratology has as its subject the formation and retranslation of the event experience of personal presence in the world. The article argues that the ethical potential of narratology lies not in the discussion of moral values, but in the identification of moral dominants to which a particular narrative corresponds. This aspect of narrative practices, first proposed by Paul Ricoeur, is examined in the historical perspective of the formation and change of the dominant narrative pictures of the world in culture: precedent, imperative, occasional (adventurous), and probabilistic. This makes it possible to identify four basic ethos — peace, duty, desire, and conscience — in the course of the historically natural (phasic) emergence of narrative from myth and its further development. Belonging to one of the narrative ethos under consideration is a profound characteristic of the narrative work, the least studied so far. It is erroneous to judge a narrative ethos on the basis of the ethical reasoning of the narrator or the characters. The main mechanism for generating narrative meaning is intrigue: not as a plot scheme, but as a specific chain of episodes in their constructive delimitations and couplings, realized by the focalization and verbalization of the text. In this respect, narratology should not forget the literary experience of the aesthetic analysis of artistic masterpieces. The analytical argumentation is illustrated in the article with references to folklore, literary and biblical texts of various speech genres.

Keywords: narrative ethos, peace, duty, desire, conscience.

References

- Аверинцев 1973 — Averintsev S.S. *Plutarch and Antique Biography*. Moscow: Nauka Publ., 1973. (In Russian)

* The study was funded by Russian Science Foundation, project number 20-18-00417.

- Аристотель 1978 — Aristotel'. Rhetoric. In: *Antichnye ritoriki*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1978. (In Russian)
- Барт 1989 — Barthes R. Critique and Truth. In: Barthes R. *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika*. Kosikov G. K. (transl. from French). Moscow: Progress Publ., 1989. P. 319–374. (In Russian)
- Бахтин 1975 — Bakhtin M. M. *Questions of Literature and Aesthetics*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. (In Russian)
- Бахтин 1996–2003 — Bakhtin M. M. Collected Works in 7 Vols. Moscow: Iazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 1996–2003. (In Russian)
- Делёз 1998 — Deleuze G. *Logic of Meaning. Fuko M. Theatrum philosophicum*. Svirskii Ia. I. (transl. from French). Moscow; Ekaterinburg: Delovaia kniga Publ., 1998. (In Russian)
- Дюбуа и др. 1986 — Dubois J. et al. *General Rhetoric*. Razlogova E. E., Narumov B. P. (transl. from French). Moscow: Progress Publ., 1986. (In Russian)
- Золотарев 1996 — Zolotarev A. Alexei Alekseevich Ukhtomsky (1875–1942). *Novaia Evropa*. 1996 (9): 46–60. (In Russian)
- Липовецкий 1992 — Lipovetskiy M. N. *Poetics of the literary tale*. Sverdlovsk: UrGU Publ., 1992. (In Russian)
- Мандельштам 1987 — Mandel'shtam O. E. About the interlocutor. In: Mandel'shtam O. E. *Slovo i kul'tura*. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1987. P. 48–54. (In Russian)
- Неклюдов 2020 — Neklyudov S. Yu. Theses on the fairy tale. *Novyi filologicheskii vestnik*. 2020 (3): 17–31. (In Russian)
- Рикёр 2000 — Rikoeur P. *Time and Storytelling*. Slavko T. V. (transl. from French). Vol. 2. Moscow; St Petersburg: Universitetskaya kniga Publ., 2000. (In Russian)
- Рикёр 2008 — Rikoeur P. *I am like the other*. Transl. from French by B. M. Skuratov. Moscow: Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 2008. (In Russian)
- Тамарченко 2007 — Tamarchenko N. D. *Russian Narrative of the Silver Age*. Moscow: Intrada Publ., 2007. (In Russian)
- Тамарченко 2011 — *Theory of Literary Genres*. Uchebnoe posobie dlia vuzov. Tamarchenko N. D. (ed.). Moscow: Akademiia Publ., 2011. (In Russian)
- Тейяр де Шарден 1987 — Teilhard de Chardin P. *The Phenomenon of Man*. Sadovskii M. A. (transl. from French). Moscow: Progress, 1987.
- Тюпа 2010а — Тюпа V. I. *Discursive Formations: Essays in Comparative Rhetoric*. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2010. (In Russian)
- Тюпа 2010б — Тюпа V. I. Solar repetitions in Goncharov's novel «Oblomov». *Kritika i semiotika*. 2010, (14): 113–117. (In Russian)
- Тюпа 2021 — Тюпа V. I. An Experience of Narratological Reading. Chekhov's "The Bishop". *Voprosy literatury*. 2021, (2): 92–116. (In Russian)
- Шопенгауэр 1992 — Schopenhauer A. The World as Will and Representation. In: Schopenhauer A. *Sobranie sochinenii*. V 5 tomakh. Tom 1. Transl. from German. Moscow: Moskovskii klub Publ., 1992. (In Russian)
- Элиаде 1998 — Eliade M. *The Myth of Eternal Return*. Morozova E., Murashkintseva E. (transl. from French). St Petersburg: Aleteia Publ., 1998. (In Russian)
- Altes 2014 — Altes L. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Dubois 1970 — Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J. M., Minguet P., Pire F., Trinon H. *Rhétorique generale par le groupe µ*. Paris: Librairie Larousse, 1970.
- Perelman 1958 — Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

Received: August 1, 2021

Accepted: November 29, 2021