

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.9.24>

Аксенова Анастасия Александровна

**ПОЛОЖЕНИЕ ИЗОБРАЖЁННОГО НАБЛЮДАТЕЛЯ КАК РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ
ВИЗУАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ**

Целью статьи является рассмотрение динамических видов образной структуры в рецептивном акте читателя, с учётом двойного положения как показывающего (раскрывающего свой кругозор) и как показанного наблюдателя (изображённого в окружении). Новизна продиктована недостаточной изученностью рецептивного аспекта визуального в литературе. В результате осмысления существующих работ и практики истолкований художественных текстов мы понимаем, что в рецептивном акте осуществляется поворот читательского сознания, связующий части и целое, то есть переключение между актуализацией и редукцией визуального поля зрения изображённого наблюдателя. Так, поле зрения изображённого наблюдателя раскрывается как творящая и сотворенная сфера динамики художественных закономерностей.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/9/24.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 9. С. 116-119. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Теория литературы. Текстология

Theory of Literature. Textual Criticism

УДК 82.0

Дата поступления рукописи: 03.07.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.9.24>

Целью статьи является рассмотрение динамических видов образной структуры в рецептивном акте читателя, с учётом двоякого положения как показывающего (раскрывающего свой кругозор) и как показанного наблюдателя (изображённого в окружении). Новизна продиктована недостаточной изученностью рецептивного аспекта визуального в литературе. В результате осмысления существующих работ и практики толкований художественных текстов мы понимаем, что в рецептивном акте осуществляется поворот читательского сознания, связующий части и целое, то есть переключение между актуализацией и редукцией визуального поля зрения изображённого наблюдателя. Так, поле зрения изображённого наблюдателя раскрывается как творческая и сотворенная сфера динамики художественных закономерностей.

Ключевые слова и фразы: наблюдатель; рецептивный акт; визуальное в литературе; точка зрения; художественный мир; читатель; дистанция.

Аксенова Анастасия Александровна

Кемеровский государственный университет

AA9515890227@yandex.ru

ПОЛОЖЕНИЕ ИЗОБРАЖЁННОГО НАБЛЮДАТЕЛЯ КАК РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ ВИЗУАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ

Внутренняя диалогичность проникает на все уровни художественного целого, в котором нет «молчащих», автономных деталей, уклонившихся от раскрытия смысла. Нельзя сказать, что такое раскрытие могло бы существовать без определенной дифференцирующей дистанции 1) между кругозором и окружением; 2) между объектами окружения и 3) между самими разными кругозорами. Как мы понимаем, такая дистанция не всегда принадлежит сфере художественного пространства, а скорее системе ценностей.

Для понимания визуального в литературе **актуальным** представляется прояснить динамичный, процессуальный характер читательской конкретизации, обратить внимание на то, о чём пишет М. М. Бахтин: «...отношение мое к каждому предмету кругозора никогда не завершено, но задано, ибо событие бытия в его целом открыто» [2, с. 121]. Визуальная конкретизация в акте чтения – это вечно подвижный, изменяющийся эскиз мира. Подвижность его обусловлена движением собственного смыслового горизонта образа, состоящего в диалогическом отношении с субъективностью самого читателя. **Научная новизна** настоящего исследования определяется тем, что впервые в нем рассматривается положение изображенного наблюдателя в качестве рецептивного аспекта визуального в художественной словесности.

Если учесть *априорную принадлежность* всякого кругозора субъекту сознания, мы можем отметить, что кругозоры и окружения выступают в качестве *визуально-непрямой оценки и поворачивают «схематичность» к «виду», восприятие к представлению, а оценку из уст героя – к ценностным связям изображённого мира.*

Например, в романе Ю. Олеши «Зависть», как мы уже отмечали, «бездомность и враждебность окружающего мира ассоциируется у него с опасностью, что выражается в описании бабичевского храпа, похожего на название опасного географического пункта – вулкана Кракатау [1, с. 164]. Вулкан, как и пальма, – зримые образы в воображении героя, и эти образы из одного ряда – чего-то далёкого и экзотичного. Поэтому фактическая сторона изображаемого, связанная с пространственной близостью (находятся в одной квартире), не совпадает с ценностной дистанцией в отношениях с Кавалеровым.

Конкретизация предметно-видового уровня приводит в «динамическое равновесие» [7, с. 220] сопереживание (герою) и сотворчество (с автором), – когда читатель относится к герою и его кругозору с дистанции. В результате такого усилия возникает мир не схематично обозначенный, а объемный и визуально развёрнутый.

Пространственная дистанция сводится к расстоянию между вещами в художественном мире, а **визуальная дистанция** состоит в том, что она предполагает не столько буквальную «близость и удаленность»

изображаемых предметов, сколько характеризует *ценностную позицию* того, чьими глазами изображение предоставляется. Дистанция не только лежит в сфере художественного пространства как определённое автором расположение предметов, а указывает на систему ценностей.

Укажем, что «оценочность присуща категориям “близкое” и “далёкое”, но это не означает, что далёкое всегда рассматривается как положительное, а близкое – как отрицательное или наоборот» [1, с. 165]. Это обусловлено тем, что оценочно не само по себе расстояние «близкое» или «далёкое», а только *характер визуальной конкретизации в условиях кругозора* наделён оценочностью. Во всех этих и других случаях о персонажах говорится по-разному, и глаз героя-рассказчика видит настолько, насколько это позволяет его ценностная позиция, отмеченная автором.

Предмет созерцания в художественном пространстве не управляет зрением героя и сам не трансформируется под его взглядом, а служит системой репрезентации *видения* персонажа, феноменологически раскрывая его место в миропорядке. Так актуализируется проблема границы между мирами автора/читателя и героя, а также между разными сферами художественного мира. *Целью* настоящей статьи является рассмотрение рецептивного положения *изображенного наблюдателя* и его связи с понятием «точка зрения».

Мы придерживаемся определения Н. Д. Тамарченко, которое, на наш взгляд, на сегодняшний день является наиболее точным: «...положение “наблюдателя” (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении “объема” (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [6, с. 381]. В таком определении охватывается как сам кругозор повествователя, рассказчика, персонажа, так и роль авторской оценки. Кроме того, здесь проскальзывает характеристика кругозора как своеобразного поля видения, которое доступно в различной мере как субъектам изображённого мира, так и самому читателю. То, как герой воспринимает мир (что попадает в его зрительный кругозор), всегда выражает собой авторскую оценку изображенного субъекта и является одной из форм косвенной (эстетической) оценки.

В работе Л. Ю. Фуксона о разнице прямых (этических) и собственно эстетических ценностей говорится следующим образом: «Художественное произведение обнаруживает два принципиально различных типа оценок. Оценки персонажей или повествователя прямо высказываются в тексте. Эти прямые оценки имманентны изображаемому миру. Поэтому им присущ *непосредственный*, “жизненный” (этический) характер. Другого типа оценка открывается на границе изображаемого мира – в художественной форме. Она опосредована *образом* и выражается лишь им. Именно образные оценки суть собственно эстетические. Очевидна их принадлежность автору произведения» [10, с. 14].

Мысленный взор читателя всегда следует взору героя, рассказчика, повествователя, проводником в таком мысленном охвате выступают зримые сцены, отдельные предметы и внешность героев, поскольку опираются на изображённый предметный мир. В статье «мастерство читателя» В. И. Тюпа справедливо указывает на особую упорядоченность текста «как совокупности факторов читательского впечатления» [8, с. 219]. М. М. Бахтин определяет литературу как искусство «непрямого видения», однако мы полагаем, что литература – это ещё и искусство *непрямого видения*. Смысл показывается в том числе в том, как тот или иной субъект видит мир, и в том, как он размещён в мысленно зримом пространстве.

Другое дело, что рецептивные акты не имеют и не должны иметь заведомо готового алгоритма отношений с художественным произведением. Такие отношения возможно упорядочить и при желании изложить в виде интерпретации, однако оформиться и состояться они могут лишь в рецептивном акте *здесь-и-сейчас активного воображения*.

Пост-рефлексия над прочитанной книгой не отменяет её уникальных открытий, происходящих с читателем в процессе самого чтения. Поэтому кругозор и окружение персонажей, их точки зрения и возникающие в них виды образов сохраняют своё эстетическое воздействие, отличаются устойчивостью и воспроизводимостью, чаще всего – визуальной.

Весьма существенным для работы с понятием «визуального в литературе» является введённое Б. О. Корманом различие прямо-оценочной и косвенно-оценочной точек зрения [4, с. 13]. В косвенно-оценочной точке зрения моменты авторского решения (внешность героя и визуально отчётливые для читателя диссонансы этой внешности, пространство и речевой портрет) наиболее ясно выражаются не только через сознание героя-рассказчика или повествователя, но и в самом *расположении* предметов, в пространственно-визуальном *соотношении* субъекта с окружающим его предметным фоном.

В своей реакции на косвенно-оценочную точку зрения читатель встаёт на позицию сотворчества, а горизонт художественного образа движется в сторону, противоположную тому, что оформилось и устоялось как горизонт читательских ожиданий и привычных шаблонов.

В прямо-оценочной форме точек зрения читатель встаёт на позицию сопереживания, то есть видит мир глазами героя, а горизонт художественного образа движется в сторону совпадения с горизонтом читательских ожиданий.

Кругозоры и окружения могут соотноситься как с прямо-оценочной, так и с косвенно-оценочной точкой зрения. Здесь следует вспомнить следующие слова Н. Д. Тамарченко: «...различие внутренней и внешней точек зрения по отношению к границам произведения: извне его виден текст; чтобы увидеть изображённую в произведении действительность в качестве “реальной жизни”, нужно стать на точку зрения одного из персонажей» [6, с. 381]. Конкретизация мира в воображении читателя подключает ряд *условных* обозначений

такой реальности. Н. Д. Тмарченко приходит к закономерному выводу, что «положение», «отношение», «позиция» субъекта *внутри* изображенного мира и *вне* его имеют различный смысл, потому термин «точка зрения» лишается однозначности. Положения «вне» и «внутри» – это пространственные характеристики, но указывают они нам на ценностное положение, отношение, позицию.

Мы встречаемся с таким указанием романа Е. Замятина «Мы»: «Только в белую чашку умывальника из крана каплет вода, торопливо. Не могу сейчас объяснить почему, но только это было мне неприятно; я крепко завернул кран, вышел. Тут ее нет: ясно» [3, с. 416]. В самом белом цвете умывальника выражается пустота, отсутствие человека акцентировано незакрытым краном, время поисков и отсутствия подчеркнуто торопливым ритмом капающей воды. Это пространство увидено с позиции самого героя, который не может объяснить, почему неприятное чувство овладевает им при виде такой обстановки, поскольку не может сам оценить свою позицию, однако такое объяснение доступно читателю.

Подобный пример звучит так: «Я очнулся в одном из бесчисленных закоулков во дворе Древнего Дома: какой-то забор, из земли – голые, каменистые ребра и желтые зубы развалившихся стен» [Там же, с. 412]. Сравнение с рёбрами и зубами здесь хоть и принадлежит самому герою, но помещается в сознание героя автором. Точка зрения персонажа на место Древнего Дома в том мире, в котором герою обитает, высказывается очеловечивающим сравнением Древнего Дома с останками человека (рёбра, жёлтые зубы).

Случай, когда точка зрения персонажа оказывается шире общепринятой, приводится в виде рефлексии: «Что же, значит, эта нелепая “душа” – так же реальна, как моя юнифа, как мои сапоги – хотя я их и не вижу сейчас (они за зеркальной дверью шкафа)? И если сапоги не болезнь – почему же “душа” болезнь?» [Там же, с. 310]. Невидимая душа сопоставляется персонажем с реальными вещами, скрытыми от глаз дверью шкафа. Предположение о реальности незримого выражает ценностную позицию персонажа в романе. Сама память сравнивается с образом невидимого чемодана: «А я стою и оглядываю кругом всю, всю комнату, я поспешно забираю с собой – я лихорадочно запихиваю в невидимый чемодан все, что жалко оставить здесь. Стол. Книги. Кресло. На кресле тогда сидела I – а я внизу, на полу... Кровать...» [Там же, с. 423]. Образ сопротивления в ценностной позиции персонажа помещается во внутреннем измерении собственного сознания: «...я расхохотался. И тотчас же туго закрученная пружина во мне – лопнула, рука ослабела, шток громыхнул на пол. Тут я на собственном опыте увидел, что смех – самое страшное оружие: смехом можно убить все – даже убийство» [Там же]. Смех раскрывается с точки зрения героя как созидающее начало: убить убийство. Но не случайно здесь приводится механизм убийства как разрушения, нивелированного через разрушающий смех-осмеяние.

При этом здесь важно, что последняя фраза романа введена автором по принципу отражения точки зрения персонажа с увеличением дистанции между горизонтами автора, читателя и горизонтом персонажа: «Но на перерывном, 40-м проспекте удалось сконструировать временную Стену из высоковольтных волн. И я надеюсь – мы победим. Больше: я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить» [Там же, с. 460]. Здесь герой уже как бы не является сам собой, и высказывание, формально принадлежащее герою, принадлежит его уже «промытому» разуму после Операции. Таким образом, смех в финале уходит из горизонта героя и принадлежит авторскому горизонту: приобретает ироничный характер, который самим героем уже и не осознаётся. То есть только читатель видит, что слова героя отстаивают ценности «Единого государства», с которыми он боролся. Получается, что меняется точка зрения, а система ценностных позиций, оставаясь бинарной, при этом меняет свои полюса в горизонте героя, но не меняется в авторском и читательском взгляде. Уверенность персонажа в предстоящей победе разума снимается самим состоянием героя, о котором знают читатель и автор, но не подозревает говорящий за себя персонаж.

Визуальная конкретизация – это такой рецептивный акт, в котором читатель охватывает: 1) позицию наблюдателя (в роли наблюдателя может выступить герой, герой-рассказчик, повествователь); 2) отношения между героями; 3) отношение героя-рассказчика или повествователя и 4) положения персонажей в изображаемом окружении.

В литературном произведении композиция и читательская рецепция обращают нас к роду и жанру как устойчивым архитектурным формам. Не случайно в работе Б. А. Успенского «Поэтика композиции» [9, с. 5] предлагается рассмотрение «точек зрения» как проблем композиционного уровня в соотношении с оценкой, фразеологией, словом автора и героя (проблема влияния авторского слова на чужое слово), с пространственно-временной организацией, с выявлением внешней и внутренней точек зрения.

Кроме того, в определении В. И. Тюпы композиция «составляет *основу субъектной организации* литературного произведения» [7, с. 74]. Подробнее это означает, что «композиция в специальном значении этого литературоведческого термина представляет собой систему внутритекстовых *дискурсов* (высказываний), то есть участков текста, характеризующихся единством субъекта и способа высказывания» [Там же, с. 75]. Здесь мы согласны с позицией указанного исследователя, который усматривает такую взаимосвязь. Гипотетически мы предполагаем взаимосвязь визуального в литературе с проблемой композиционных уровней, как и с проблемой точек зрения, так как всё, что в художественном мире показано, имеет свою композиционно-определённую автором последовательность. Именно композиция художественного произведения определяет последовательность *зримого становления мира* в глазах читателя, демонстрирует тесную взаимосвязь аксиологического и рецептивного уровней в литературном произведении.

Визуальная конкретизация осуществляется каждым читателем в условиях, которые определены художественным миром и обозначены в теоретической поэтике через понятия кругозора и окружения. Отношения пересекающихся кругозоров и окружений создают визуальное поле, в котором читателю раскрывается

хронотоп. Визуальное в рецептивном акте читательской конкретизации – это поворот кругозора читателя, связующий части и художественное целое. Существование изображённого субъекта или объекта *изображения* всегда уже предполагает собой наличие кругозора и окружения, а поле зрения – наличие опосредованной оценки. Каждая установленная читателем оценка входит в систему ценностей, провозглашенную художественным смыслом произведения.

В итоге положение изображённого наблюдателя можно охарактеризовать как реализацию того или иного типа визуальной дистанции между читателем и изображённым миром, которая не сводится только к изображению пространства, а относится к архитектурным связям. Раскрывается положение изображённого наблюдателя как один из динамических видов образной структуры в процессе рецептивного акта. Динамические виды образной структуры являются постоянным свойством художественного мира в литературе.

Для читателя событийность художественного видения – не жизненно-бытового плана, а эстетического. Она осуществляется благодаря художественному видению. Субъектами такого событийного видения являются читатель и автор, обладающие позицией внеаходимости. В позиции жизненного присутствия в изображённом мире пребывают герои, наблюдатели, рассказчики. Они для читателя имеют то место в миропорядке, которого сами не видят. Это место всегда визуальное обозначено с помощью соответствующего ракурса.

Актуализация визуального в литературе позволяет потенциальным состояниям эстетического объекта обрести свою событийность. Литературный род является особым *условием* осуществления рецептивного акта, то есть тем правилом, по которому и происходит игра читательского воображения. При том, что сами рецептивные акты визуальной конкретизации никак заранее *не спрогнозированы в плане восприятия*, но контуры игрового поля между читателем, автором, повествователем и героями *в плане представления априорно определены и осмыслены* в рамках рода. Каждый литературный род представляет свой способ осуществления смысла, то есть то *поле зрения*, которое открыто читателю и на котором разыгрываются все рецептивные акты.

Список источников

1. Аксенова А. А. Близкое и далёкое в мире романа Юрия Олеши «Зависть» // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. № 3-4. С. 164-168.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 9-226.
3. Замятин Е. И. Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1989. 768 с.
4. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения: учеб. пособие. Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1977. 71 с.
5. Олеша Ю. К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша / подг. текстов А. В. Кокорина, коммент., ст. Н. А. Гуськова и А. В. Кокорина, краткая хроника жизни автора сост. Н. А. Гуськовым. СПб.: Вита Нова, 2017. 624 с.
6. Тмарченко Н. Д. Точка зрения // Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2004. С. 379-389.
7. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. Изд-е 3-е, стер. М.: Изд. центр «Академия», 2009. 336 с.
8. Тюпа В. И. Мастерство читателя // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 4 (72). С. 219-224.
9. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 256 с.
10. Фуксон Л. Ю. Толкования. Кемерово: КемГУ, 2018. 199 с.

POSITION OF A REPRESENTED OBSERVER AS A RECEPTIVE ASPECT OF THE VISUAL IN LITERATURE

Aksenova Anastasiya Aleksandrovna
Kemerovo State University
AA9515890227@yandex.ru

The article examines dynamic types of figurative structure in a reader's receptive act taking into account the duality of the position as a presenter (manifesting his vision) and as a represented observer (described against the background). Originality of the study lies in the fact that the receptive aspect of the visual in literature is insufficiently investigated. Analyzing the existing scientific works and approaches to interpreting literary texts, the author concludes that a receptive act implies the turn of a reader's consciousness binding together the parts and the whole, i.e. the shift between actualization and reduction of a represented observer's visual field occurs. So, the represented observer's visual field is considered as creative and created space of dynamic artistic mechanisms.

Key words and phrases: observer; receptive act; visual in literature; viewpoint; artistic world; reader; distance.