

Ресурсы изобразительной модальности языка (феноменологические вариации на темы Бахтина)

Гогтишвили Л.А.

Аннотация: В статье предложена феноменологическая интерпретация бахтинской теории изображения. Высказана гипотеза, что при построении полифонической концепции М. Бахтин использует резервные потенциалы традиционного языкового изображения, которые предложено толковать как «внутреннюю обеззвученную слуховую образность», основанную на «феноменологическом слышании», редуцированном от внешнего звучания речи. Обосновывается, что базовым приемом феноменологически-редуцированной «слуховой образности» является «двуголосое слово» и что полифонический роман, использующий особую дискурсивную стратегию обращения с двуголосыми конструкциями, является по своей доминирующей установке не нарративом, а изображением с преобладанием в нем феноменологической «слуховой образности», надстроенной над «техническим» нарративным этажом.

Ключевые слова: Бахтин, изображение, нарратив, «феноменологическое слышание», «обеззвученный слуховой образ», двуголосое слово, монологизм, полифония.

§ 1. Феноменологический контекст проблемы языковых модальностей. § 2. «Романная изобразительность» Бахтина и идея «феноменологического слышания». § 3. «Перефразирование» как способ фиксации языковых модальностей и их смен. § 4. Бахтинские критерии изобразительной модальности. § 5. Упрощенный пример снижения «драматичности» (дву-фокусности) изобразительной модальности. § 6. Модификации изобразительной модальности на примере бессоюзных предложений. § 7. Феноменологическое толкование приемов достижения изобразительной модальности. § 8. Опушения и стяжение нозс и нозм при изобразительной модальности. Изображение и тропы. § 9. Языковое разложение ноззиса в изображении. Смена фокуса внимания с нозмы на нозсу того же акта (и наоборот). § 10. Частичная «реабилитация» союзов с точки зрения изобразительности. § 11. Предварительный общий тезис о свойствах изображения. § 12. Изображение и нарратив у Бахтина: постановка проблемы. § 13. Подступы к толкованию феноменологического слышания и слухового образа. Двуголосое слово и три этажа изобразительности. § 14. Двуголосое слово и несобственно прямая речь (НПР) с точки зрения различия их изобразительных потенциалов. § 15. Гипотеза об изобразительной

природе полифонии. § 16. Изобразительная полифоническая стратегия обращения с двуголосым словом.

§ 1. Феноменологический контекст проблемы языковых модальностей.

Проблемы *феноменологии говорения*¹ естественным образом соотносятся с ключевыми проблемами лингвистики и, с другой стороны, с феноменологией и другими вариантами философии сознания. Вместе с тем они имеют свой особый разворот. То, что в лингвистике анализируется в качестве объективированных лингвистических данностей, в феноменологии рассматривается в качестве последовательности и комбинаторики *актов сознания*. Но в феноменологии говорения то, что в феноменологии как таковой рассматривается как акты потока сознания, трансформируется в соответствующие *языковые акты* и рассматривается в соотношении как с внеязыковыми актами сознания, так и с объективированными лингвистическими данностями. Сложность и одновременно потенциальная плодотворность «дислокации» феноменологии говорения на границе между лингвистикой и философией сознания видны через сопоставление двух обстоятельств. С одной стороны, известны такие процессы и явления сознания при говорении, которые, будучи, несомненно, природно связаны с *языком*, не поддаются объективирующему лингвистическому анализу в качестве внешне данных языковых форм. С другой стороны, известны такие процессы и явления при говорении, которые, будучи природно связаны с *неязыковыми* процессами сознания, не поддаются вычленению без языкового анализа. В результате тематика и операциональный аппарат лингвистики и философия сознания находятся сегодня в состоянии столь глубокой взаимной диффузии с тематическим составом и проблематикой феноменологии говорения, что выяснение отношений с этими дисциплинами было бы равносильно формированию автономного поля феноменологии говорения, но этот процесс еще далек от завершения.

В феноменологии принято говорить о неотмысливаемости модальной компоненты сознания, в лингвистике также говорится о наличии в языке разных

¹ В настоящей статье развиваются идеи работы «К феноменологии непрямого говорения» (в дальнейшем — ФНГ) // *Гоготшвили Л.А. Непрямое говорение. Языки славянских культур*. М., 2006. СС. 416-697. См. также http://iph.ras.ru/uplfile/histan/gogotishvili/K_phenom.pdf .

модальностей, но соотношение этих сфер модальности непрозрачно. С одной стороны, очевидно, что феноменологические модальности чистого сознания (вопросительность, сомнение, долженствование, негация и т. д.) имеют свои модификаты в языке (в категории наклонения, в вычленении разных — вопросительных, восклицательных и др. — типов предложений, различных речевых актов и т.д.), с другой стороны, в языке выделяются и другие модальности — описание, объяснение, дискурсивность, наррация, изображение и др. (ФНГ, § 76)². Возможность обоснования собственно лингвистических критериев для выделения и обособленного толкования этих языковых модальностей проблематична, во всяком случае вопрос этот на сегодня не решен. С предлагаемой здесь точки зрения, «не решен» — потому, что эта проблема относится к числу принципиально пограничных: будучи, несомненно, органично связаны с языком и имея некоторые фиксируемые лингвистически параметры, языковые модальности не поддаются в их полном объеме объективирующему лингвистическому анализу. Подключение же феноменологического ракурса позволяет расширить и одновременно уточнить концептуальное поле, связанное с языковыми модальностями и его типами.

Напомню, что в рамках феноменологии говорения (ФНГ, §§ 76-77) под языковой модальностью дискурса предлагается понимать ту характеристику актов говорения, с которой коррелирует *модус бытия предмета речи* (аналогично тому, как коррелируют между собой модальности ноэс как актов сознания и модусы бытия соответствующих ноэм). Вектор корреляции в языковых актах тоже понимается аналогично феноменологии сознания — т. е. как идущий от акта к предмету. Это значит, что как предположительной модальности акта сознания соответствует предположительный модус бытия ноэмы этого акта, так языковому акту в описательной модальности соответствует не смысловая предметность как таковая, а смысловая предметность (или референт) в модусе «бытия описываемой» и т.д. Согласно такому пониманию, «одна и та же» предметность в разных языковых модальностях изменяет — по меньшей мере частично — и свою смысловую наполненность: предметность в модусе «бытия описываемой» отлична от той же самой предметности, если ее «взять» в модальности повествования, в модальности изображения и т. д.

Сложность толкования языковых модальностей еще более обостряется той не исключаемой возможностью, что все перечисленные и аналогичные им языковые модальности следует охватить каким-либо общим понятием — с тем, чтобы каждая из

² В литературе обсуждаются и другие модальности, но список, конечно, принципиально открыт, поскольку сами критерии выделения модальностей остаются проблематичными.

них мыслилась как наслаивающаяся на единую *модальную праоснову* языка, предположительно общую для всех языковых высказываний как таковых (формальный аналог гуссерлевой прадокси и прамодальной ноэсы). Эта идея предполагает, что при переходе смысла или предмета в язык с ними со всеми у самого входа в языковое пространство всегда происходит нечто модально-обще-единое, отражающее сам факт этого перехода в новое состояние (и только в дальнейшем модальные пути их по этому языковому пространству могут разойтись, и весьма существенно).

На сегодня вопрос этот остается в подвешенном нерешенном состоянии, мы коснулись его только с тем, чтобы предположить, что лежащая в основании этого вопроса концептуальная потребность в общеязыковом прамодусе словесной предметности может прорываться на поверхность иным образом. В частности, именно она, возможно, явилась стимулом идеи принятия в некоторых концепциях в качестве *базовой* языковой структуры той или иной *частной* модальности. В большинстве случаев за таковую до последнего времени принималась *наррация*, что отразилось в провозглашении «нарратологического поворота».

Однако любой выбор однокбок. С предлагаемой точки зрения, возможность принятия за праоснову любого конкретного вида языковой модальности остается весьма спорной — уже хотя бы потому, что, с одной стороны, не до конца понятны соотношения между разными конкретными модальностями языка, с другой — изменяющаяся на глазах речевая практика демонстрирует разнообразные смешанные формы модальностей. Одна из ключевых тем этой области — концептуальное разграничение и одновременно практическое сосуществование *наррации* и *изображения* или, в другой ассоциативно насыщенной паре терминов — «*рассказа*» и «*показа*», а также проблема *инновационных* форм того и другого и их взаимопроникновения.

Хотя противопоставление этих типов языковых модальностей — тема классическая (восходящая к Платону и Аристотелю, к мимесису и повествованию), в том, как она трактуется сегодня, появились новые концептуальные затруднения, связанные в том числе с известным феноменом превышения современными языковыми дискурсами «чувственной скорости восприятия» и, соответственно, с предположениями о снижении значимости созерцания.³ Понятие «образа», казалось бы, долженствующее лежать в основе изобразительной модальности, потеряло устойчивое

³ См., напр., Подорога В.А. Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) - <http://www.antropolog.ru/doc/persons/podor/podor>

содержание, оказавшись тематически и операционально размытым концептом. Ситуация складывается так, что, по всей видимости, следует придать обновленное и расширенное понимание самому понятию изобразительной модальности, отрефлексировав его внутренние резервы.

Одной из таких форм экспликации внутренних резервов является, на мой взгляд, та *инновационная разновидность изображения*, которую можно усмотреть в бахтинском двуголосом романном слове и полифоническом дискурсе.

§ 2. «Романная изобразительность» Бахтина и идея «феноменологического слышания». Возможность обновленного, раздваивающего единое понимание изобразительности (а если присовокупить образность тропов — то и утраивающего его), прямо постулировалась Бахтиным. См, в частности, один из тезисов статьи «Слово в романе»: «Глубокое различие между романной и чисто эпической изобразительностью игнорируется. Различия между романом и эпосом воспринимаются обычно лишь в плане композиционном и тематическом»⁴. Чтобы отчетливо оградить эту инновационную изобразительность, назовем ее, вслед за Бахтиным, *«романной изобразительностью»*.

Однако такое название отражает лишь внешние контуры имевшихся Бахтиным в виду новых граней темы. Романная изобразительность фундирована у Бахтина *двуголосым словом и диалогическими отношениями*. Двуголосое слово по самой своей природе, согласно Бахтину, есть слово изображающее, поскольку в нем один из голосов всегда *объективирует* второй, бросает на него «объектную тень». Объективирует — значит, *показывает* (изображает) «Объектность» второго, «чужого», голоса, в известной степени присуща, согласно Бахтину, всем разновидностям двуголосого слова⁵. Что касается изобразительных ресурсов диалогических словесных отношений, то и эта идея также прямо выражена Бахтиным: «И художественное *изображение* — образ предмета — может пронизываться... диалогической игрой *словесных* интенций, встречающихся и переплетающихся в нем, может не заглушать, а, напротив, активизировать и организовать их» (СВР, 31).

Если радикализировать эту идею, то можно сказать, что новая романная изобразительность строится не на созерцании («глазом»), а на *слышании* — или, если

⁴ «Слово в романе» (в дальнейшем СВР) // Бахтин М.М. Собрание сочинений. М. Языки славянских культур. 2012. С. 18.

⁵ «Проблемы творчества Достоевского» (в дальнейшем ПТД) // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 2. М., Русские словари. С. 94.

применить оксюморон, на «*слуховом образе*»⁶. Последнее положение нуждается в толковании. Бахтин, как известно, считал, что двуголосые слова сигнализируют о переходе в «немой регистр», что во многом состоящая из них полифония не может быть адекватно интонирована в устной речи (отсюда — бахтинский тезис о принципиальной неадекватности любой театральной постановки по мотивам романов Достоевского). «Слуховой образ» мыслился, следовательно, как по своей природе «*внутренний*». Если перевести эту бахтинскую идею в феноменологический контекст⁷, то мы имеем здесь дело со своего рода *редукцией* устного восприятия языка.

Можно пойти дальше и предположить, что наряду с феноменологическим (внутренним, эйдетическим) созерцанием следует говорить и о «*феноменологическом слышании*» со всеми вытекающими отсюда многочисленными последствиями. Бахтинский полифонический «слуховой образ-показ» доступен только внутреннему, отрешенному от звучания, имманентному сознанию — «феноменологическому слышанию». В устной речи как таковой этот внутренний феноменологический предмет «слухового образа-показа» не дан, и потому он недоступен лингвистической фиксации (от всех возникающих здесь ассоциаций, в частности с концептом «письма» во французской философии, мы здесь отвлекаемся).

Разумеется, гипотеза о феноменологическом слуховом образе-показе не отменяет, а дополняет как традиционную изобразительность (в которой, напротив, интонирование и другие возможности перевода фразы в устную форму — мимика, жест и т. д. — способствуют проявлению её изобразительности), так и феноменологическое созерцание. Феноменологический слуховой образ вступает с феноменологическим созерцанием в разного рода комбинированные сочленения, усложняющие и обогащающие ноэтически-ноэматические структуры сознания, вовлекаемые в процесс говорения.

Идея внутренне-феноменологического «слухового образа-показа» может быть экстраполирована и на современные речевые практики, но это не наша тема. Отметим

⁶ Приведу продолжение только что процитированного из СВР бахтинского фрагмента, косвенно подтверждающее идею «слухового образа»: «Если мы представим себе интенцию, направленность на предмет такого слова в виде луча, то живая и неповторимая игра цветов и света в гранях построемого им образа объясняется преломлением луча-слова не в самом предмете (как игра образа — тропа поэтической речи в узком смысле, в «отрешенном слове»), а его преломлением в той среде чужих слов, оценок и акцентов, через которую проходит луч, направляясь к предмету: окружающая предмет социальная атмосфера слова заставляет играть грани его образа...» (там же).

⁷ Хотя феноменологический подход не является доминантой бахтинского способа изложения, он органичен бахтинским идеям. Так, в первом издании книги о Достоевском (1929) имелось около ста употреблений понятия «интенциональность» в его разных грамматических формах (во втором издании они были сняты по требованию редактора).

только, что расширение традиционного понимания языковой изобразительности за счет внесения дополнительных форм образности соответствует отмечаемой в литературе тенденции постепенного снижения значимости в современных речевых практиках «большого нарратива» и нарратива вообще. Например, в так называемом визуально-клиповом мышлении, сопровождаемом текстовым компонентом⁸, или в интерактивных формах интернет-общения⁹. Появление новых способов обыгрывания зрительной образности сопровождается активным использованием особых возможностей внутренне-слуховых — двуголосых и многоголосых — образов.

Ниже будет предпринято развернутое толкование этого расширяющего сферу изобразительной языковой модальности понятия «слухового образа», которое будет сопровождено феноменологическим обоснованием соответствующих особенностей в совместном течении языковых и неязыковых актов сознания и различных форм их конфигурации с точки зрения строения ноэтически-ноэматических структур, динамически меняющегося по ходу говорения.

Наши гипотетические рассуждения будут двигаться от простого к сложному: сначала речь пойдет о традиционных способах языкового изображения, ориентированных, в частности, и на устную форму, и только постепенно мы перейдем к инновационной «резервной» форме «слухового образа», активизируемого только в условиях редукции от устной формы речи.

§ 3. «Перефразирование» как способ фиксации языковых модальностей и их смен. Выяснению природы и особенностей разных языковых модальностей может способствовать процедура *перефразирования*, поскольку в результирующем смысле перефразирование есть способ *перевода* всего высказывания из одной языковой модальности в другую языковую модальность или — способ *унификации* использованных в высказывании разных модальностей в одну. Перефразирование часто

⁸ См., в частности: «Спровоцированное мобильностью позиции множественного наблюдателя и лавинообразным увеличением потока информации визуально-клиповое мышление не может быть адекватно представлено в традиционных формах нарратива, требуя иных пропозиционально-синтагматических конфигураций» (Фадеева И.Е. Картина мира как текст культуры: историческая персонология и культурологическая рефлексия // Историческое произведение как феномен культуры: сборник научных статей / Сыктывкар: Изд-во КГПИ, 2008. Вып. 3. С. 8 – 21). Феноменологически-языковой «слуховой образ-показ», может, по нашему предположению, играть свою роль в формировании таких новых пропозиционально-синтагматических конфигураций.

⁹ «Выступая в Сети и откровенно рассказывая о своих реальных проблемах ... субъект в действительности имеет возможность спрятаться в этой сети, создав себе «ник», обеспечивающий ему свободу и речи, и мысли, создающий дистанцию не только между собой и читателем, но между собою и собою, которая *разрушает традиционную способность видения и представления* (выделено мною. – Л.Г.)» (Неретина С.С. Концепт современного философствования // Философские акции. М., 2011. С.24).

оказывается переводом не-нарративных модальностей, в том числе изобразительной, в нарративную.

Такой подход тем более оправдан, что он уже был результативно применен. Имеется в виду написанная для школьных нужд и потому подчеркнута с виду упрощенная, хотя на деле касающаяся фундаментальных вопросов, статья Бахтина «Вопросы стилистики на уроках русского языка»¹⁰. «Каждая грамматическая форма, — говорит в постановочной части этой статьи Бахтин, — является одновременно и средством изображения. Поэтому каждую такую форму можно и должно осветить с точки зрения заложенных в ней изобразительных и выразительных возможностей» (5, 142). По ходу статьи проблема изобразительности языковых конструкций рассматривается на фоне обсуждения различных степеней смысловой адекватности исходной изобразительной фразы и ее различных синтаксических трансформаций (перефразировок). Ниже мы переведем высказанные здесь Бахтиным идеи в феноменологический регистр.

§ 4. Бахтинские критерии изобразительной модальности. К вердиктам по поводу удачности или неудачности перефразировок, выносимым со стороны языкового «чутья», Бахтин добавляет некоторые более «строгие» параметры, прежде всего — оценку степени адекватности перефразировок в связи с угасанием или наращиванием в них «*драматизации*» (понятия, близкого к событийности и восходящего, по-видимому, к противопоставлению эпоса и драмы). Понятие драматизации, поддающееся, как будет показано ниже, феноменологическому истолкованию, можно принять в качестве одного из главных, по Бахтину, показателей *изобразительной модальности*.

Бахтинская драматизация может быть рассечена на три частных параметра изобразительности:

1) акцентирование в высказывании *нескольких* (не одного) фокусов внимания (фокус внимания — это языковая трансформация аттенционального луча сознания). Бахтин называет то, что мы определили здесь как разные фокусы внимания, «двумя действующими лицами, как бы двумя героями» анализируемых фраз (5, 143);

2) установление между фокусами внимания *экспрессивных отношений*, т.е. смыслового и/или диалогического напряжения в его той или иной степени;

¹⁰ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. Русские словари. М., 1997. СС.141-156. В дальнейшем при цитировании будет указываться номер тома (5) и, через запятую, номер страницы.

3) своего рода «осценковление» смысла, т.е. такая форма его подачи, которая предполагает показ и восприятие некой единой, но многосоставной и внутренне динамичной «сценки»¹¹.

Общий феноменологический смысл развиваемой Бахтиным идеи можно проинтерпретировать следующим образом: при сокращении в перефразировках количества фокусов внимания или при снижении степени акцентированности какого-либо одного из них снижается экспрессивное напряжение между ними, а значит степень ее *драматизации* («осценковления», показа), а в итоге — изобразительная модальность исходной фразы затухает. В пределе трансформированная фраза может свести исходную многофокусность к одному фокусу внимания, в этом случае экспрессия и тем самым изобразительная модальность погашается полностью, т.е. перефразировка получает иную модальность (часто — нарративную), а смысл и экспрессия исходной фразы, даже при формальной сохранности ее лексически-семантического («прямого») наполнения и даже при добавлении новых сем, в значительной степени искажаются. Предварительно сформулировать эту зафиксированную Бахтиным закономерность можно следующим образом: *чем отчетливей разведены во фразе различные фокусы внимания и чем акцентированней экспрессивное напряжение между ними, тем выше драматизация и ближе к изобразительности.*

Бахтин выходит на этот тезис в данной статье издалека, предваряя его анализом упрощенного (без параметра экспрессии), но вместе с тем и обнажающего концептуальную сторону проблемы примера.

§ 5. Упрощенный пример снижения «драматичности» (дву-фокусности) изобразительной модальности. Бахтин приводит три синтаксические перефразировки предложения «*Новость, которую я сегодня услышал, меня заинтересовала*», фиксируя наличие в нем двух вступающих в отношения драматизации фокусов внимания («действующих лиц», «как бы героев»), а именно — «*новость*» и «*я*». Придаточное предложение, содержащее самостоятельный субъект-предикатный акт, высвечивает, по оценке Бахтина, почти равную значимость второго фокуса (равную значимость «я» наряду с «новостью»). Разумеется, эта практически вне-экспрессивная фраза не блещет

¹¹ В ФНГ (§§ 18-19) употреблялся более благозвучный термин «*инсценирование*», но поскольку ему там было придано максимально широкое значение (как инсценирования любыми языковыми актами, языковыми актами как таковыми, конфигураций неязыковых актов сознания), в данном случае мы остановимся на понятии «осценковление» в качестве частного, специально «изобразительного» проявления общего процесса инсценирования.

изобразительностью, но тем не менее в ней можно ощутить элементы изображения, которые становятся более ощутимы по мере их потери, т.е. на фоне снижения этой потенциальной изобразительности в следующих приведенных Бахтиным перефразировках (перефразировки даются по нисходящей степени потенциальной, зародышевой изобразительности):

— *новость, услышанная мною сегодня, меня заинтересовала.* Здесь значимость второго фокуса (’я’) частично редуцируется, поскольку причастный оборот поддерживает внимание к исходному фокусу («новости»). Драматизация снижена, но не погашена.

— *услышанная мною сегодня новость меня заинтересовала.* Здесь драматизация еще более ослаблена, поскольку степень индуцируемого фразой акцентированного внимания ко второму фокусу («я») почти нулевая.

Несмотря на то, что, с семантической точки зрения, информация во всех трех трансформациях идентична, *коммуникативный смысл высказывания разный.* Изменением строения фраз говорящий привлекает аттенциональное внимание слушающего к разным аспектам одной и той же ситуации, а значит меняет комбинаторно-общий смысл индуцируемых в слушающем актов сознания. Согласно феноменологии, сознание может в разных сменяющих друг друга актах делать аттенциональным центром то или другое из находящегося в данный момент в поле зрения, в зависимости от чего перестраивается «ноэтическая ситуация»: «ореол фоновых созерцаний», ракурс интенционального объекта или его фрагмента и даже «способ данности» интенционального объекта (если объект один и тот же). Вывод, собственно, простой: любое изменение (как сокращение, так и, напротив, как мы увидим далее, наращивание) фокусов внимания меняет итоговый смысл любой фразы. Для дискурса с изобразительной модальностью эта закономерность значима особо, поскольку к числу ее конститутивных особенностей относится обязательное наличие *многофокусности*, целенаправленно создаваемой для получения драматически-изобразительного эффекта.

§ 6. Модификации изобразительной модальности на примере бессоюзных предложений. Бахтин развивает далее свой тезис через анализ трех *бессоюзных* сложных предложений с уже отчетливой изобразительной модальностью и их «переделок» (перефразировок) в *союзные* сложные предложения:

1) к пушкинскому предложению «*Печален я: со мною друга нет*» даются следующие замены (как наиболее адекватные — по результатам обсуждения с

учениками): *«Я печален, так как со мною нет друга»* и *«Я печален, потому что со мною нет друга»*;

2) к пушкинскому предложению *«Он засмеется — все хохочут»* даются замены: *«Когда он засмеется, то все хохочут»*, *«Всякий раз, когда он засмеется, хохочут все»*, *«Только тогда, когда он засмеется, осмеливаются и все хохотать»*, *«Достаточно ему засмеяться, как все начинают угодливо хохотать»*;

3) к гоголевскому предложению *«Проснулся: пять станций убежало назад»* предлагается замена: *«Когда я проснулся, то оказалось, что уже пять станций убежало назад»*.

Все обсуждаемые перефразировки в конечном счете оцениваются Бахтиным как не передающие полностью смысл исходных фраз (5, 146 – 151) и прежде всего в силу того, что в них в той или иной степени деформирована их отчетливая дву-фокусность. Перефразировки «размазывают» акцентированную в исходной фразе дву-фокусность по плоской нарративной или «объяснительной» нити — либо за счет снижения отчетливости одного из фокусов, либо за счет появления новых участников, деформирующих или разрушающих «сценку-показ» исходной фразы. Изображение трансформируется при этом в «объяснение» или «наррацию» (подробней см. ниже). Это происходит потому, что логические связки, вставленные при переделках в швы между простыми предложениями, не столько, по Бахтину, эксплицируют смысл, предположительно опущенный в прямой семантике исходной фразы (т.е. смысл, оставленный в ней в качестве несемантизованного подразумеваемого слоя), сколько воспроизводят этот смысл либо редуцированно, семантизуя лишь его часть, либо с лишним «довеском», с дополнительными смысловыми коннотациями, вносящими в переделанную фразу то, что в исходной не подразумевалось.

В бессоюзных предложениях в полную силу вступает второй параметр изобразительной модальности — *экспрессивное напряжение между фокусами внимания*. Оцениваемая Бахтиным как неотмысливаемый компонент смысла фраз с изобразительной модальностью, экспрессия во всех приведенных случаях перефразировок деформируется или микшируется, а в некоторых случаях, по Бахтину, и полностью остается за бортом. Восстановление редуцированной или погашенной экспрессии не может быть достигнуто, по Бахтину, в перефразировках посредством введения дополнительных — «экспрессивных» по своей семантике — слов. И в случае, например, ‘все начинают *угодливо* хохотать’ исходная подразумеваемая экспрессия тоже не передается в ее полносоставности и конкретной заостренности. Если же

используются только союзы, без введения дополнительных полнозначных, включая потенциальную экспрессию, слов (напр., в ‘*Когда он засмеется, то все хохочут*’), экспрессия исходной фразы практически полностью исчезает.

Как можно было бы проинтерпретировать возможную причину неудачи этих «ологиченных» переделок? Ведь если полагать, что в бессоюзных сложных предложениях смена актов сознания происходит на швах между простыми предложениями, то в этом смысле постановка эксплицирующих логические связи союзов на шве простых предложений по локализации *точно* (именно в этом моменте перехода от одного предложения к другому в исходной фразе и происходит семантически не явленное, но подразумеваемое «нечто» — нечто экспрессивно-изобразительно-модальное). Но любая попытка эксплицировать это «нечто» через логические связки принципиально окажется, по Бахтину, *неточным* способом его восполнения. Между этими языковыми актами в исходной фразе — как и между стоящими за ними ноземами, и между означенными семантикой ноземами — связь *не логической* природы. Логика возможна здесь только как привнесение извне (из понимающего сознания).

Что это означает с феноменологической точки зрения? Поскольку в трансформациях ‘исчезла’ непрямо выраженная в исходной фразе *эмоция*, а эмоция феноменологически есть акт, значит, в трансформациях исчезло выражение этого акта — хотя, казалось бы, в них как раз и производится попытка эксплицировать за счет введения новых логических актов реальную ранее непрямо выраженную связь между исходными актами.

Дело в том, что Бахтин оценивал семантику союзов и союзных слов как *не имеющую нозматических коррелятов, во всяком случае — при настроенности речи на изображение*.¹² Союзы и союзные слова не имеют за собой в изобразительной речи никакого созерцаемого нозматического смысла. Такое понимание согласуется с гуссерлевым толкованием модальности ‘*объяснения*’, принципиально отличаемой и от изображения, и от описания. «Объяснение» имеет отношение к разного типа причинно-следственным связываниям нозматических смыслов за счет исключительно *действий ума*, а не за счет принадлежности этих причинно-следственных связей «самим» созерцаемым или конституируемым ноземам (в референтной области как таковой акта ‘объяснения’ в качестве ее нозматического компонента нет). При трансформации фраз

¹² В обсуждаемой терминологически упрощенной статье эта идея выражена у Бахтина как лишенность союзов наглядного образного значения — 5, 148.

с языковыми модальностями, не являющимися объяснением, союзы и союзные слова действуют поэтому как *инородные* заместители некой иной органичной связности «ноэм», насильно логически соединяя те ноэмы, которые в сознании соединены как-то иначе — в частности, как можно предполагать, посредством аттенциональных или модальных сдвигов (с помощью либо «перескакиваний» через имеющие ноэмы и ноэсы, либо выставления искусственных барьеров для бега феноменологического времени восприятия смысла фразы).

Соответственно, логическая семантика союзов понималась Бахтиным и как лишенная *экспрессивного* значения: если в сознании связь ноэм осуществляется каким-либо модально-экспрессивным актом (радость, сожаление, сомнение), эта экспрессия при ее выражении через союзы модально искажается и/или исчезает.

Разумеется, такая «сниженная» оценка союзов и союзных слов не распространялась Бахтиным на весь язык в целом: в некоторых сферах речи и некоторых типах языковой модальности они могут исполняют непосредственно смысловые роли (в частности в «систематическом» мышлении и аналитической речи, построенной на внешне-семантических связях). Но в бессоюзных конструкциях простые предложения связаны именно изобразительной силой — акцентированием двух (или больше) фокусов и установлением экспрессивного напряжения между ними, ведущего к «оценковлению», а значит, «показу» смысла.

§ 7. Феноменологическое толкование приемов достижения изобразительной модальности. Приведенные бахтинские параметры изобразительности феноменологичны. Так, во всех трех указанных исходных примерах Бахтина с изобразительной модальностью можно вычленить *два* фокуса внимания, причем оба фокуса в равной одинаково сильной степени акцентированы, т. е. драматизированы (они воспринимаются как самостоятельные участники показываемой «сценки»). Поскольку же переделанные в «объяснение» бессоюзные предложения при всем увеличении объема фразы (за счет союзов, союзных слов и лексических распространителей) микшируют эту отчетливую дву-фокусность и утрачивают изобразительность исходных фраз, можно предполагать, что в феноменологическом ракурсе способом изображения в бессоюзных предложениях являются именно эти *резкие*, никак семантически не заполненные, скачки внимания с одного фокуса на другой, причем «резкие» настолько, что фактически эти фокусы внимания могут и должны восприниматься как «одновременные» (эта возможность обеспечивается свойством сознания к сохранению на какое-то время ретенциальных следов от

вышедших из фокуса ноем). «Одновременность» феноменологического восприятия двух разных фокусов внимания — основа драматизованной словесной образности. Введение в синтаксические швы логических союзов редуцирует и/или искажает модальность и смысл фразы именно потому, что 1) замедляет резкость смен фокусов внимания, размывая тем самым осценковленную одновременность их восприятие, а в пределе затушевывает само наличие двух фокусов (в феноменологическом времени восприятия замедление смены фокуса внимания в языковом высказывании оборачивается погашением ретенциального следа от первого фокуса); 2) семантически заполняет, линейно растягивая, то, что — для своего адекватного понимания — должно быть семантически полым, поскольку именно эта «полость» обеспечивает необходимую для языкового осценковления смысла резкую смену фокусов внимания вплоть до ощущения их одновременности (это замедление резкости смен ФВ и постепенное затушевывание двух равноправных фокусов аналогично тому снижению драматизации, которое происходит при трансформациях описанного выше упрощенного примера с *новостью*). *Изобразительный* смысл фразы сами в себе¹³ несут эти резкие вплоть до эффекта одновременности смены фокусов внимания, «несут» в силу именно того, что — наперекор линейному развертыванию языковой фразы — они передают ее смысл как собранный в одну сценку-образ, т.е. не рассказывают его, а показывают.

Имплантированные в синтаксические швы союзы и союзные слова могут не только редуцировать, но и существенным образом *изменять* воспринимаемый из драматизованной «сценки» смысл, поскольку, с феноменологической точки зрения, любая смена модальности фразы меняет и ее смысл. Уже говорилось, что в приведенных Бахтиным «переделках» бессоюзных предложений в союзные такая смена происходит: *изобразительная* языковая модальность сменяется на — условно — *объяснительную* или *нарративную*. «Условно» — потому, что наррация и объяснение до сих пор не полностью теоретически разведены между собой и во многих толкованиях темы они остаются частично связанными (в частности,

¹³ Действительно: откуда еще может «браться» этот дополнительный смысл? Из ситуации? Из контекста? Частично — да: невозможно безотносительно к контексту сна Татьяна понять из фразы *он засмеется* — *все хохочут* идею «угодливости». Однако в этом пушкинском предложении тем не менее можно и вне всякого контекста усмотреть — «из одного лишь фонетического звучания», как говорил Гуссерль, — не только семантическую идею *заразительности* онегинского смеха, но и некую смысловую зарисовку, т.е. увидеть в ее одновременно целостности и внутренней динамичности некую «сценку», индуцирующую в сознании слушающего тот в принципе не семантизируемый смысл, который мы всегда воспринимаем и понимаем при драматизованном восприятии любых «событий» (если, конечно, мы «увидели» это событие именно как «сценку»). Это «осценковление» фундирует изобразительный характер модальности данной фразы.

сюжетообразование, т.е. основу наррации, можно толковать как *объясняющую* модальность, исполняющую эту функцию за счет последовательно-временной дислокации — «линеаризации» — исходно нецеленаправленного «копирования актов» на поле хаотично смешанных ноэм). Однако для нас здесь важно не то, на какую именно модальность сменилось изображение, а сам факт, что произошла именно *смена модальности* и что эта смена — в соответствии с феноменологическими закономерностями сочленений разномодальных актов — повлекла за собой изменения в смысле фразы (т.е. в модусе бытия ее предмета — бытия в модусе описания, изображения, объяснения и т.д.).

§ 8. Опускания и стяжение ноэс и ноэм при изобразительной модальности.

Изображение и тропы. Изобразительная модальность поддается и дальнейшей детализации в феноменологических терминах. Можно, в частности, зафиксировать, что резкие смены фокуса внимания, создающие драматизацию, событийность (осценковление) и экспрессию, а тем самым изобразительность, обычно сопровождаются *стяжениями* или *опущениями* ноэс и/или ноэм.

Можно полагать, что при изображении язык в большинстве случаев использует *меньший* состав языковых актов, чем то количество чисто ноэтических актов, которые последовательно и/или совокупно индуцируются этой же фразой в сознании читателя. Так, во фразе «*Проснулся — пять станций убежало назад*» в двух языковых актах выражены — даже если брать минимальную линейную растяжку времени — три связанных между собой ноэсы (*Я проснулся, увидел, что проехал за время сна пять станций, обрадовался этому*). Третья ноэса опущена здесь полностью, но полностью же и выражена — за счет резкой смены фокуса внимания. И при изобразительной, следовательно, модальности последовательность и комбинация языковых актов *неизоморфны* последовательности и комбинации ноэс (а семантическое строение фразы, соответственно, неизоморфно ее ноэматическому составу). Моменты смен фокусов внимания — удобная «лазейка» для проникновения несемантизуемого при изобразительной модальности смысла. Если резкость этой смены приглушается союзными словами (*когда я проснулся, то увидел, что поезд проехал пять станций*), они заслоняют собой этот зазор и изобразительный смысл становится почти неощутимым («не слышимым»).

Наряду с резкой сменой фокусов внимания и опущением ноэс изобразительный смысловой эффект может достигаться, как, например, в гоголевской фразе, и другим распространенным способом передачи несемантизуемого смысла — через *тропы*, в

данном случае — через олицетворение: *пять станций убежало назад*. К числу собственно изобразительных потенций тропов относится то, что с их помощью может *передаваться экспрессия опущенной нозы*. Так и в нашем случае: ведь содержание экспрессии, косвенно выраженной через примененное во фрагменте со вторым фокусом внимания олицетворение, никак не относится к тому, что олицетворяется (скажем, здесь нет «радостно-позитивной» оценки «скорости» бега станций), экспрессия относится именно к смыслу опущенной нозы (говорящий «обрадовался этому»).

Тропы вообще полифункциональны и инверсивны в отношении ноэтически-ноэматических структур сознания. Так, по внешней форме троп может выглядеть как некий сдвиг в семантике нозм, но реально быть — по своему внутреннему механизму — особой конфигурацией не нозм, а нозс, быть их сдвигом или поворотом, отражающим не как-данность «самой вещи», а ее *как-восприятие* в нозсе. Именно в таких случаях троп и выражает не качество «своей» нозмы, а экспрессию «чужой» опущенной нозы.

Не имеется, конечно, в виду, что фраза с олицетворением никак не соотносима со своей нозмой, напротив — именно эта и никакая другая фраза репрезентирует свою нозму, представляя ее непосредственно семантически (*пять станций*), причем без этой нозмы экспрессия опущенной нозы повисла бы в воздухе. Речь о другом: нозму репрезентирует «ологиченная» пропозиция этой части предложения, т.е. как раз то, что обычно входит в содержание перефразировок («поезд проехал за время сна пять станций»), ее же внешнее реально-языковое строение, факт использования в ней олицетворения и само это олицетворение «репрезентируют» вторым дополнительным темпом совсем другое — экспрессивно-содержательное наполнение нозы, которое в процессе реального говорения было выражено в изобразительной модальности (*в модусе как-бытия и как-восприятия данности* этой нозмы-пропозиции, в нашем случае — в модусе «бытия изображаемой»)¹⁴.

¹⁴ П. Рикер говорил о своей надежде обосновать метафору как референцию к особой *как-данности самой вещи* (к нозме), наше же толкование тропа ближе к пониманию его в качестве референции к *как-восприятию* вещи (к нозсе). Фигуры речи чаще, на наш взгляд, связаны именно с нозсами (по направлению это утверждение соответствует, как понятно, предикативным концепциям метафоры), точнее: если формально-семантически в них выражается только ноэматический состав, то они часто характеризуются тем, что в несомом ими смысловом пространстве — одновременно с нозмой и никак не исключая ее — непрямым семантическим образом выражается смысл ноэтической актовой составляющей, в том числе и смысл опущенных актов. Однако все это в языке настолько сплетено и взаимоподвижно (как и в течении актов сознания), что в определенном смысле в нашем толковании можно найти и точку сходства с Рикером. Она отыщется, если рассуждать в том смысле, что способ данности («вид») нозмы сущностно взаимосвязан с параметрами нозы (как взгляд сзади дает определенную проекцию вещи, каковая остается при этом и способом данности самой вещи, так и нозса «радостного

§ 9. Языковое разложение ноззиса в изображении. Смена фокуса внимания с ноземы на нозсу того же акта (и наоборот). Пушкинское *‘Печален я: со мною друга нет’* дает основания для размышлений иного рода, чем гоголевские *‘пять станций’* или пушкинское же *‘он засмеется — все хохочут’*. С точки зрения адекватности трансформаций, здесь то же самое: Бахтин пишет, что во всех переделках *‘Печален я: со мною друга нет’* в союзное предложение (*‘я печален, потому что со мною нет друга, ...так как со мною нет друга’*) утрачивается «эмоциональная выразительность», что исходное предложение в переделанном виде «стало холоднее, суше, логичнее», что совершенно исчез драматический элемент — та интонация, мимика и жест, с помощью которых мы как бы разыгрывали эту внутреннюю драматичность» (5, 147; напомним, что речь пока ведется не о редуцированном от звучания «феноменологическом слышании», а о традиционных способах изобразительности, предполагающих возможность перевода в устную речь). Неорганичность имплантации в синтаксические швы логических союзов здесь наиболее из всех трех примеров наглядна.

В контексте феноменологии говорения особенность этого примера состоит в использовании в нем иного типа соотношения языка с нозтически-ноэматическими структурами. Если в двух других примерах выражено соединение *разных* актов (двух или больше, если считать опущенные), то здесь *раздельно выражен один акт*. При этом линия раздела проходит точно по нозтически-ноэматической границе: в *Печален я: со мною друга нет* два языковых акта построены так, что в первом зафиксирована нозса, во втором — нозма того же (одного) акта сознания. В самом сознании такие нозсы и нозмы соединены непосредственно — без всяких дополнительных «склеек» или «расторжений». И в бессоюзном предложении, и в его союзных переделках эта слитность, напротив, расщеплена. Но бессоюзное предложение передает эту непосредственную природную слитность ближе к источнику, чем перефразировки, именно за счет описанной выше резкой смены фокуса внимания вплоть до создания ощущения их одновременности. Логического связывания в самом сознании в таких случаях нет — нет ни в нозмном составе, о чем мы писали выше, ни *в типе связи между нозсой и нозмой*, что акцентируется нами сейчас (в сознании эта связь органична, «разумеющаяся сама собой»), поэтому нозтически-ноэматическая структура

изумления» вносит нечто в свою нозму, и это нечто определенным образом чувствуется в гоголевском олицетворении). В рикеровском понимании зафиксирована другая феноменологическая достоверность: тропы референцируют как-данность самой нозмы только в случае направленности тропированной нозсы именно на эту нозму. И все же нельзя, как кажется, полностью отвлечься от того, что такие дополнительные нюансы как-данности самой вещи детерминированы в конечном счете именно нозсой.

этого акта и передается точнее, если в ее языковом выражении логической связи тоже не будет. Хотя союзные трансформации разводят ноэзис на его естественные две стороны, но затем эти стороны насильно за счет прокладки между ними инородных логических сил сплавляются в новое — отличное от исходного — единство, чем либо отсекается часть исходного смысла, либо он искажается. То, что бóльшая близость к ноэзису бессоюзных предложений тоже покупается ценой расторжения исходного «брака» ноэсы и ноэмы, т.е. ценой *удвоения* языкового актового состава, значит, что и изобразительное по модальности бессоюзное предложение тоже тем не менее *не изоморфно ноэзису* (дополнительное подтверждение высказанному в ФНГ тезису, что языковые структуры в принципе не могут быть изоморфны сплетению актов сознания).

Если говорить о конкретных способах выражения ноэзиса в данном примере бессоюзного предложения, то и здесь, как в двух предыдущих случаях, два фокуса внимания — по одному в каждом языковом акте, и здесь производится резкая смена с первого фокуса на второй. Отличие же, как понятно, в том, что в месте сцепления языковых актов, составляющих бессоюзное предложение, производится перенос фокуса внимания не с одной ноэмы на другую ноэму и вообще не на часть какого-либо другого акта, а с ноэсы акта на ноэму того же акта. Смена фокуса внимания с ноэсы на ноэму единого акта или наоборот — один из основных способов «естественного» развертывания (семантической растяжки) высказывания и одновременно выражения (репрезентации) ноэзиса в его полном двустороннем составе (этот языковой способ коррелирует с гуссерлевыми поворотами внимания от ноэматической стороны акта к ноэтической и обратно в целях уяснения их существенных взаимосвязей и формы их органичного единства).

Разложение единого акта ноэзиса на ноэтическую и ноэматическую составляющие и их обособленное семантическое выражение — такая же естественная языковая форма обращения с ноэтически-ноэматическими структурами сознания, как и описанное выше *стяжение*. Вследствие своей принципиальной неизоморфности ноэтически-ноэматическим структурам сознания язык в поисках большей адекватности выражения равно приспособлен и к стягиванию, и к растягиванию этих структур, а также к разного рода перестановкам, наложениям, сдвигам, новым комбинациям ноэм и ноэс и т. д.¹⁵

¹⁵ Выделяются две главные разновидности *стяжения*: на основе опущения ноэс и на основе опущения ноэм. Тенденция к опущению *ноэс* реализуется чаще там, где они, по предположению, автоматически индуцируются в случае семантизации соответствующих им ноэм, т. е. там, где точное дифференцированное выражение ноэм может дать адекватное инсценирование в сознании слушающего

§ 10. Частичная «реабилитация» союзов с точки зрения изобразительности.

Имплантиция «лишних» логических связей может пойти и на пользу смыслу, причем не только формируемому в логической модальности. Этот способ «полезен», например, тогда, когда при отдельной семантизации нозс и нозм одного акта нозмы, по предположению, не понятны сами собой, не автоматически возникают, а, может быть, в пределе, даже неизвестны читателю в качестве коррелята выраженной нозсы. Так, в «*Мне грустно оттого, что весело тебе*» союзные слова нужны для введения «необычной» (стандартно неожиданной) нозмы для изначально заявленной нозсы (в отличие от исходной естественности для этой же нозсы пушкинской нозмы «*со мною друга нет*»).

Бессоюзное предложение в случаях неожиданных нозм менее вероятно. Возможно ли, например, «*Мне грустно: весело тебе*»? Кажется, что нет. Представляется не точным и вариант: *Печален я: весело тебе*. В последнем случае нарушен вектор последовательности состояний-нозс. Ситуации несколько улучшится, если нарушить эту склонность языка к нозтически-нозматической инверсии и воспроизвести 'естественную' нозтически-нозматическую последовательность акта понимания, т. е. поставить на первое место нозму, а затем нозсу: *Тебе весело — мне грустно*. Однако и тут интенциональная связь того и другого не отчетлива: больше слышится не непосредственная смысловая корреляция нозсы (грусти Я) с нозмой (радость Ты), а момент противительности, либо упускающий исходный экспрессивный (например, «упрекающий») смысл, который ощутим в лермонтовском «оттого», либо придающий выражению иную экспрессивную окраску. «*Мне грустно оттого, что весело тебе*» и «*Тебе весело — мне грустно*» — это по сути выражения с разными смыслами.

При выражении же акта сознания с прямой и естественной смысловой корреляцией между его нозсой и нозмой языковая фиксация нозс не обязательна, здесь часто бывает достаточно одной нозмы. Так, в пушкинском примере на «грусть»

соответствующих нозс (в пределе дело так обстоит в формальной логике, на этой же оси — наррация, дискурсивность и др.). Тенденция же к опущению нозм наблюдается тогда, когда в отношении к имеемому в виду нозматическому смыслу есть сомнение в референцирующей силе прямой семантики и поэтому соответствующие нозматические смыслы передаются через либо различного рода конфигурации разных нозс, либо через нозмы других актов. Выделяются также и две тенденции семантической *растяжки*, свойственные языковым выражениям. В первом случае растяжка ноззиса производится на основе добавления в выражающую текстуру таких нозс, нозм или актов в целом, которые сами по себе прямо и самостоятельно не значимы в качестве референтов, но косвенным образом (непрямо) выражают те или иные опущенные аспекты референцируемого ноззиса, превышая последние по индуцируемому нозтически-нозматическому составу и по семантической длительности (олицетворение — лишняя извне добавленная фигура, но она референцирует реальную опущенную нозсу). Ко второму случаю относится уже известная нам растяжка на основе имплантации в пространство между актами инородных языковых прокладок, например, логических.

возможно опущение начала («Печален я»): концовка фразы и без него — только *‘сочною друга нет’* — способна инсценировать при восприятии чувство «печали Я», т. е. передать ноэсу силами одной ноэмы, без семантической экспликации первой¹⁶.

§ 11. Предварительный общий тезис о свойствах изображения. Мы описывали на фоне анализа изобразительных бессоюзных фраз и их переделок происходящие в связи с изменением в строении ноэтически-ноэматических структур сознания феноменологические события (опущения и/или наращивания ноэм и ноэс) — с тем прицелом, чтобы зафиксировать общую особенность выражений с изобразительной модальностью. Все модальные типы дискурса передают ноэтически-ноэматические структуры сознания неизоморфно, особенность же построения фраз с изобразительной модальностью состоит в свойственной им тенденции к такой перестройке ноэтически-ноэматического состава, которая, с одной стороны, обеспечивала бы возможность стягивания ноэм и ноэс в как можно более компактную и обладающую жестким опоясывающим каркасом структуру (что дает возможность «показа» этой структуры), а, с другой стороны, сохраняла бы внутри этой цельной структуры четко обособленные и противостоящие полюса (что создает в ней разного рода смысловые напряжения). Так понимаемая изобразительная структура держится — подобно своду арки (Вяч. Иванов) — своим внутренним экспрессивно разнонаправленным распором.

¹⁶ Мы столь подробно остановились на этой простой разновидности феноменологии говорения — на косвенном выражении «очевидных» ноэс через их ноэмы — потому, что она обладает потенциальной концептуальной силой. Если «печаль» может референцироваться без выражения ноэтической стороны и если то же относимо и к другим эмоциональным ноэсам — радости, тревоги, восхищения, ужаса и т. д., то это является аргументом в пользу гуссерлева тезиса о том, что в душевных актах такого рода всегда имеются ноэмы, что эмоции — в противовес известной идее их без-ноэмного бытия (Г. Шпет) — не «без-ноэмны», а значит их выражение всегда несет с собой, даже если это не явлено прямо семантически, парную ноэтически-ноэматическую структуру. Механизм непрямого говорения через опущение ноэс не содержит в себе ничего необычного, являясь одной из органичных языковых форм выражения (научный дискурс, напр.), но что представляет собой в этом смысле механизм опущения ноэм? Мы видели, что опущение ноэм в языке возможно, но столь же ли этот механизм «нормален» для языка или он относится к разряду изошренных фигур речи? Скорее последнее. В тех случаях, когда выражены только ноэсы (конечно, вкупе с принадлежащими им в качестве собственности кусочками ноэм), эти ноэсы автоматически сами становятся *ноэмами*, и при этом — *другого* акта. «Грущу», «Радостно», «Становится жутко» и т. д. — здесь *ноэсы сознания превращаются в ноэмы* рефлексивно направленных на них актов языкового выражения и понимания (причем у актов выражения дополнительно имеются при этом свои ноэсы-модальности: констатация, извещение, описание и пр.). Трансформацию ноэс в ноэмы в таких случаях можно считать, по-видимому, *языковой универсалией*, являющейся, в частности, причиной того, что исходные ноэсы воспринимаются при языковой передаче как предметы речи. Например, фраза *«становится жутко»* воспринимается как номинация предмета речи. При исключительном выражении ноэс и систематическом опущении ноэм первые становятся вторыми, а исходные ноэмы либо растворяются без понимаемого следа, либо выражаются особыми и точно сплетенными кружевами ноэс, преимущественно в поэзии.

§ 12. Изображение и наррация у Бахтина: постановка проблемы. Мы подошли к зоне более сложных и остающихся дискуссионными проблем, а потому и к зоне гипотез.

На мой взгляд, не исключено, что в обсуждаемой школьной статье Бахтин в некотором смысле, хотя и терминологически скрыто, выступает *против наррации в пользу изображения*; во всяком случае слово «рассказ» употребляется в ней в сниженном смысле и тоне. Конечно, Бахтин имеет при этом в виду не современное обогащенное понятие наррации, признающее, в частности, многоплановый и многосубъектный характер повествования (статья написана в сороковых годах), а скорее сухо-осведомительный рассказ или 'дискурсивность' в ее старинном (разъясненном, в частности, А. Лосевым) смысле, т.е. как установление связности речи с помощью логических союзов. Тем не менее антинарративное зерно в позиции Бахтина, на мой взгляд, несомненно, имелось — начиная, как минимум, с книги о Достоевском 1929 года, поскольку сюжет (акцентировавшийся формализмом, а затем структурализмом) иерархически снижен в ней относительно диалогических отношений между героями, а сама по себе композиционная форма *рассказа* и соответствующая проблема соотношения *нарратора и персонажа* потеряли (по сравнению, скажем, с «Автором и героем...» начала 20-х гг.) главенствующий статус для определения формы дискурса. В книге о Достоевском на не менее значимых для оценки типа дискурса местах расположились вопросы об отношениях героев между собой, об особенностях построения дискурса в речах героев и во внешнем монологе, причем акцент ставится на изобразительных элементах этих композиционных форм. И даже более того: и композиционная форма самого рассказа, если не полностью, то в значительной степени, тоже переведена здесь, как мы постараемся показать, в изобразительный режим. Предваряя развиваемый в дальнейшем тезис, скажу, что полифония в ее предполагавшихся Бахтиным эффектах не может быть определена как наррация, точнее — как *только* наррация, как *преимущественно* наррация. Разумеется, нарративный момент в бахтинской полифонии присутствует, но доминирует в ней *изобразительная* модальность, причем именно в той ее особо усложненной форме «феноменологического слухового образа-показа», о которой говорилось в начале статьи.

Итак, гипотетически примем, что *изобразительность иерархически ставится Бахтиным в зоне художественной речи выше наррации*¹⁷, но это только половина тезиса. Вторая его половина связана с тем, что Бахтин выделял, как уже упоминалось, разные формы изобразительности. Так что точнее будет говорить, что Бахтин, по-видимому, предполагал параллельно равную значимость наррации и традиционного понимания описательно-изобразительной модальности, иерархически же выше их обоих ставил тип дискурса с изобразительной модальностью в ее форме «феноменологического слухового образа-показа», которая надстраивается над (поверх) сюжетосложения и традиционной изобразительности. Дело, таким образом, не только в том, что обе модальности (изображение и наррация) могут органично сосуществовать в одном высказывании, это трюизм, но — в акцентировании особых резервных форм изображения, комбинирование которых с наррацией и традиционным изображением способно, по Бахтину, породить принципиально новые смысловые эффекты (полифонию)¹⁸.

Признание такой возможности усложняет концептуальное понимание соотношений новых (феноменологических, внутренне-слуховых) форм изобразительности и наррации. Если, например, взглянуть на ситуацию с точки зрения понятия «событие», то нарративность и бахтинский «слуховой образ-показ» могут восприниматься как находящиеся в глубокой взаимной диффузии. «Событие», как известно, включается в состав главных маркеров нарративности текста: оно понимается как нечто, вычленяемое работой сознания из недифференцированного потока референтов на основании его необычности, переступания неких статичных границ и т.д., и в качестве такового «встраиваемое» в ряд равнозначных событий, образующих своей совокупностью интригу, фабулу и/или сюжет. Но «событие» же — одно из ключевых понятий бахтинского изображения: то «осценковление» линейно делящегося смысла, о котором выше говорилось как об одном из главных маркеров изобразительности, можно понять как частичный синоним формирования (вычленения) события. С той, разумеется, разницей, что нарратологическое «событие» повествуется, бахтинское — изображается, а также — с тем отличием, что, хотя оба события —

¹⁷ Во всяком случае — как свидетельствуют те фрагменты поздних рабочих записей, которые писались в порядке дискуссии со структурализмом — «умение» вычленить в референцируемом поле 'эпизоды' и так их последовательно логически развернуть, чтобы образовался линейно-последовательный и цельный (с началом, серединой и концом) сюжет, не рассматривалось Бахтиным как наиболее зрелая форма мышления и речи.

¹⁸ Разумеется, существуют скорее всего и усложненные «резервные» формы наррации, но в данном случае мы отвлекаемся от них.

динамичны, природа динамичности разная: в наррации событие динамично внешне — за счет его включенности в движущийся ряд других событий, бахтинское изображаемое событие динамично *внутренне* — за счет напряженного взаимодействия содержащихся в нем разным полюсов¹⁹. Бахтинское изображаемое событие всегда *оцельнено, многокомпонентно и разноакцентно* (содержит принципиально не один фокус внимания, принципиально не один голос, внутренне драматизировано) и именно поэтому динамично. Динамичность такого события — это динамичность *диалогического* соотношения смыслов.

§ 13. Подступы к толкованию феноменологического слышания и слухового образа. Двуголосое слово и три этажа изобразительности. До сих пор мы рассматривали относительно «стандартные» случаи изобразительной модальности. Бахтин, как мы говорили выше, концептуально взвинтил проблему изобразительной модальности, активизировав ее внутренние ресурсы — возможность внутреннего *слухового образа*, основанного на том, что мы назвали «*феноменологическим слышанием*». Два главных бахтинских адреса этой темы — теория двуголосого слова и теории полифонического романа.

Именно двуголосое слово, концептуализацию которого Бахтин предпринял в книге о Достоевском (ПТД, 81-102), может быть понято как экспликация резервов изобразительности, т.е. в качестве усложненной «слуховой» трансформации описанной выше «нормальной» изобразительности. Два фокуса внимания, экспрессивное напряжение между ними и драматизация (передача смысла «сценками») трансформируются в нем, соответственно, в два голоса, в их акцентную разнонаправленность и в их драматизированное в виде «*диалогической сценки*» соотношение. Все это выражается в составе единой синтаксической конструкции, формально-лингвистически принадлежащей одному говорящему. Многие из описанных выше феноменологических «событий», сопровождавших традиционную

¹⁹ В этом смысле союзные нарративные переделки изобразительной фразы *Проснулся — пять станций убежало назад* («*Когда я проснулся, то оказалось, что уже пять станций убежало назад*» или — добавим варианты от себя, максимально обострив прием, — «*Я заснул, проснулся, увидел, что за время сна поезд проехал пять станций; это радостно удивило меня*») можно гипотетически оценить как производимую синтаксическим перефразированием насильственную *внешнюю* темпорализацию референта. Если эта внешняя темпоральность — свойство нарративной модальности в ее экстерналистском понимании, то изобразительной модальности, по Бахтину, присуща *внутренняя* темпоральность, т.е. такая внутренне динамически активная смена типов актов, которая оставляет контуры передаваемого смысла *оцельненно-едиными*, поддающимися необходимому для изобразительности «осценковлению». Смысл анализируемой исходной фразы ведь не только в том, что за данный промежуток времени произошли такие-то и такие-то события, а в изображенной смысловой цельности динамической «*сценки просыпания*».

изобразительность (опущение и наращивание ноэм и/или ноэс), также, как увидим, переходят в соответствующем трансформированном виде в «слуховую образность».

Принципиальное же отличие двух этих форм изобразительности состоит, как понятно, в том, что вместо двух фокусов внимания, мы имеем здесь дело с двумя *голосами*, причем — существенное обстоятельство — один из них доступен восприятию в качестве обособленного *только* во внутреннем феноменологическом слышании, а значит и имеющееся в двуголосом слове диалогическое отношение также отходит в эту редуцированную от звука сферу. Соотношением этих двух «голосов» в их феноменологическом слышании и порождается внутренний «слуховой образ». То, что, как уже отмечалось, ведущий голос в двуголосых конструкциях всегда, по Бахтину, *объективирует* второй голос своим диалогическим отношением к нему (т.е. ‘показывает’ его, ‘изображает’ его), означает в теории двуголосия и то, что второй голос трансформируется тем самым в *ноэму внутреннего слышания*.

Приведем для иллюстрации бахтинский пример двуголосой конструкции из “Нови” Тургенева (СВР, 72). Этот пример анализировался нами ранее без развиваемой здесь идеи феноменологического слухового образа.

“...Калломейцев воткнул, не спеша, свое круглое стеклышко между бровью и носом и *установился на студентика, который осмеливается не разделять его опасений*”.

Хотя перед нами рассказ и нарративный аспект сохраняет свою функциональность, фраза в целом построена в изобразительной модальности. Если принять сугубо нарративный аспект за нулевой (технический) этаж, то здесь над ним надстроены три этажа «изобразительности».

Первый — *традиционная изобразительность* с установкой на звучащее слово: автор не просто рассказывает, а дает сценическое изображение «действий» Калломейцева. Мы не только слышим рассказ о них (наррацию), но и видим образ действующего героя (*не спеша, установился* и пр.).

Второй этаж — *обеззвученная «слуховая изобразительность»*. В выделенной концовке примера, формально одноголосой, мы разводим во внутреннем феноменологическом слышании *два* голоса (два фокуса нашего слышания): голос самого Калломейцева (*студентик, осмеливается*) и голос «студентика» (*не разделяющего опасений* первого голоса). Отношения между двумя голосами *изображены*, поскольку мы внутренне воспринимаем ситуацию как «диалогическую сценку», отношения между участниками которой (голосами) драматизированы

(насыщены диалогической экспрессией). Ноэсы голоса «студентика» во внешней форме фразы *опущены*, но мы понимаем через придаточное определительное его подразумеваемую предшествующую данному фрагменту речь — она ретенциально «втянута» из прошлого феноменологического времени в настоящее представленной сейчас целостной «сценки». Конститутивным для бахтинского двуголосия обстоятельством является то, что данное изображение (как и в любом другом двуголосом слове) построено так, что в Теперь-точке внутреннего феноменологического времени мы «слышим» оба голоса и одновременно факт *доминирования* голоса Калломейцева над голосом «студентика», т.е. слышим диалогическое отношение первого голоса ко второму голосу, втянутому из «прошлого», при этом ответная реакция второго голоса нам здесь *не слышна*, хотя мы и можем ее антиципировать.

Опущена в примере и *ноэма* голоса Калломейцева, по поводу которой им ранее высказывались опасения (хотя ноэмный состав здесь, конечно, полностью восстановим из контекста, нам важно подчеркнуть, что в изобразительной модальности прием опущения часто распространяется на значительно увеличенную, по сравнению с аналогичным приемом в наррации, часть предшествующего ноэмного состава).

Вследствие опущения ноэс и ноэм языковая конструкция придаточного предложения значительно сокращена относительно выраженных в нем актов сознания, т.е. стянута в неизоморфную ноэтически-ноэматическим структурам самого сознания «сценку». Если бы мы применили перефразировку, нам пришлось бы вводить дополнительные семы, в том числе причинно-следственного характера, вроде: «Калломейцев *с изумлением* посмотрел на студента, *потому что* студент осмелился *сказать*, что не разделяет его, Калломейцева, опасений». Исходная модальность внутренней «слуховой образности» здесь, как это всегда бывает при перефразировках, утрачена, трансформировавшись в нарративную (в приведенном варианте перефразировки погашена по сути и изобразительность первого этажа).

Наконец, третий этаж изобразительности: мы на деле различаем при феноменологическом слышании в этой диалогической «сценке» не два, а *три* голоса: к двум голосам названных героев добавляется голос нарратора (автора). На первых двух этажах голос нарратора, разумеется, тоже звучит, причем непосредственно, но на третьем этаже голос нарратора — помимо исполнения нарративных и изобразительных функций первых двух этажей — выполняет дополнительную функцию во внутреннем феноменологическом слышании: он *изображает* возмущение Калломейцева

студентиком с некоторой идущей от его собственного голоса иронией. Как и на втором этаже, мы не слышим здесь (и не можем слышать в принципе) ответной реакции Калломейцева на иронию автора. В совокупном итоге перед нами, таким образом, изображение события (диалогической сценки) с участием трех голосов (трех фокусов внутреннего слышания), причем мы явственно понимаем диалогическую позицию каждого голоса по отношению к одному из двух других, хотя — это принципиально — полного взаимообратного диалога не слышим.

Относящаяся к третьему этажу иронично-оценочная ноза голоса нарратора тоже *опущена*, конструкция тем самым максимально стягивается, усиливая драматичность изображения. Но ноза этой третьей ипостаси голоса нарратора присутствует — она та же, что и на первом и втором этажах изобразительности (Калломейцев). На этой сохраняемой нозме «держится» вся трехголосая сценка и ее внутренняя «слуховая образность». Двуголосая фраза третьего этажа надстроена над предыдущей двуголосой фразой, где мы слышим голоса студента и Калломейцева, под которыми в свою очередь лежат традиционная изобразительность первого этажа и нарративная составляющая нулевого технического этажа. Надстроенность трех изобразительных этажей над сухо-осведомительным тематизмом нарративной модальности нулевого этажа придает этой максимально стяженной по сокращенному ноэтически-ноэматическому составу фразе жесткую внутреннюю конструкцию, не дающую ей распасться и превращающую ее в изображение сгущенной «диалогической сценки» с тремя голосами. Без нарративной подосновы трем изобразительным этажам не на чем было бы «держаться», а без изобразительных этажей нарратору пришлось бы не только пожертвовать выразительностью, но и значительно растянуть фрагмент, чтобы нарративно передать смысл «трехголосой сценки».

Особо оговорим, что несмотря на наличие трех голосов данная сценка и инсценирующая ее языковая фраза — *монологическая* (поскольку голос нарратора доминирует над всеми изображенными голосами и сценкой в целом).

§ 14. Двуголосое слово и несобственно прямая речь (НПР) с точки зрения различия их изобразительных потенций. Отмеченное выше конститутивное свойство двуголосого слова — наличие в каждой такого рода конструкции диалогического отношения «первого» (ведущего) голоса ко «второму» и, как следствие, доминирование во фразе этого диалогически относящегося голоса — лежит в основе сложных исторически сложившихся отношений между двуголосым словом и НПР.

Само понятие НПР было введено в русскую лингвистику в «Марксизме и философии языка» (указание на это обстоятельство со ссылками на Волошинова и Бахтина содержится практически во всех случаях описания истории становления этого понятия), где оно толковалось в смысле, близком к понятию двуголосого слова, — как *речевая интерференция двух голосов* (понятия двуголосого слова в «Марксизме и философии языка» нет). Приняв сам термин, лингвистика, однако, не согласилась с таким его толкованием. Во всяком случае в русской лингвистике устоялось следующее понимание НПР: «Феномен НПР... состоит в том, что повествователь передает персонажу свою функцию субъекта речи», свое «право на речевой акт», а сам «сходит со сцены, уступая место (или, если пользоваться метафорой Бахтина, свой голос) персонажу...»; «полностью устраняется из высказывания в пользу персонажа»²⁰.

При таком понимании двуголосое слово Бахтина принципиально не НПР. Обособляющим моментом как раз и является описанное выше наличие в двуголосом слове диалогического отношения первого голоса ко второму, что, во-первых, предполагает совмещение двух голосов, двух речевых актов, т.е. фактически двух говорящих в формально принадлежащей одному говорящему синтаксической конструкции, и что, во-вторых, как раз и является основой для интересующего нас явления внутренне-феноменологического «слухового образа». Лингвистически понимаемая НПР лишена такой «слуховой изобразительности», поскольку в ее приведенном толковании предполагается, что голос повествователя, уступая инстанцию говорения герою и сам полностью уходя на это время «со сцены», никак при этом голос персонажа не «комментирует», а значит здесь нет того диалогического отношения, т.е. и того экспрессивного напряжения между голосами, которое необходимо для «осценковления» смысла и его изображения. Именно это отрицаемое лингвистикой, но вносимое Бахтиным в двуголосую конструкцию лингвистически не маркированное диалогическое отношение одного голоса ко второму и есть то, что «слышимо» только феноменологически, т.е. в отрыве (редукции) от звучащей речи.

В лингвистике идея совмещения в одной конструкции двух говорящих, а значит — двух речевых актов, считается «незаконной с точки зрения некоторой идеальной грамматической модели» (там же). С нашей точки зрения, этот вердикт о «незаконности» является следствием отказа лингвистики от подключения феноменологического ракурса, благодаря которому можно усмотреть те процессы

²⁰ Падучева Е.В. Семантические исследования. (2-е изд., испр. и доп.) // Языки славянской культуры. М., 2010. <http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/PaduSemantlssl1996.pdf>

опущения и переконфигураций нозм и нозс²¹, которые объясняют возможность «стяжения» двух (или больше) голосов в одну конструкцию, а тем самым и возможность формирование на этой основе особой внутренне-слуховой образности.

Встречаются, конечно, и толкования НПР, близкие к бахтинскому двуголосому слову, но чаще всего не в соблюдающих рамки строгой лингвистики, а в более «свободных» — литературоведчески или нарратологически ориентированных — исследованиях. Например: «НПР позволяет автору приблизиться к герою и почувствовать то, что чувствует герой, и, в то же время, показать своё отношение к тому, что герой говорит или думает».²² В самой нарратологии считается, что дискуссия о только «вчувствовании» в чужую речь или о вчувствовании плюс «критика» (двуголосое слово) не закончена.²³

В этом споре нет неправых. Оба толкования — и современное лингвистическое понимание НПР, и ее близкое к двуголосому слову понимание, открывающее путь к «слуховой феноменологической образности», — фиксируют реально существующие, тесно в дискурсе соприкасающиеся, но тем не менее принципиально разные явления²⁴.

В нашем контексте это различие можно зафиксировать следующим образом. Лингвистическое понимание НПР акцентирует те явления, которые локализируются на первом этаже изобразительности (именно тем, что нарратор передает права речевого акта персонажу, звучащая в НПР речь создает традиционное *изображение* героя: мы отчётливо воспринимаем в ней его характерные — социальные, психологические, мировоззренческие, экспрессивные и т.д. — особенности). Двуголосое же слово Бахтина акцентирует, как мы видели, те явления, которые локализируются на втором и третьем этажах изобразительности (вместо характерных особенностей героя или поверх них мы воспринимаем в феноменологическом слышании изображение динамической «диалогической сценки», в которой данный герой активно или пассивно участвует).

§ 15. Гипотеза об изобразительной природе полифонии. Произведенный выше анализ трех этажей изобразительности имеет три важных следствия и поднимает один принципиальный вопрос. Сначала о следствиях.

²¹ Вместе с тем некоторые феноменологические по генезису понятия, например, фокус внимания, постепенно проникают и в строгую лингвистику

²² С. Ругато. Несобственно-прямая речь и её формы во второй части романа Ю.К. Олеси «Зависть» <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2259/1/07.pdf>

²³ В. Шмид. Нарратология. <http://yanko.lib.ru/books/lit/shmid=narratology=a.htm>

²⁴ Далеко не случайно, что в книге о Достоевском, где развернута теория двуголосого слова, Бахтин ни разу не использует термин НПР, а во втором издании книги (1963) вводит понятие «металингвистики» — в том числе и с тем расчетом, чтобы оттенить разницу между лингвистически не маркированным двуголосым словом и сугубо лингвистическим толкованием НПР.

Во-первых, двуголосые слова отнюдь не уникальное свойство полифонии, а близкая к универсалиям общеречевая черта, свойственная в том числе и монологическому роману (монологична и «Новь» Тургенева, из которой был выше приведен пример). В этом смысле изобразительные двуголосые слова, классификация которых приведена Бахтиным в книге о полифонии Достоевского, являются — с точки зрения противостояния монологизма и полифонии — скорее *монологическими*, поскольку в каждом случае двуголосого слова мы слышим доминирование одного из голосов.

Во-вторых, в двуголосом слове диалогическое отношение первого голоса ко второму передается не в нарративной, а в *изобразительной* модальности, причем в ее особой феноменологически-слуховой разновидности, а значит, «слуховая образность» возможна и в монологизме.

В-четвертых, в сфере «слуховой изобразительности» все голоса двуголосых конструкций способны менять свой статус с точки зрения изобразительной модальности: на втором этаже голос Калломейцева был *изображающим* по отношению к изображаемому им голосу студента, а на третьем этаже он стал *изображаемой* предметностью для голоса нарратора. Поскольку эта смена статуса происходит в одном и том же фрагменте, голос Калломейцева становится дву-статусным, т.е. одновременно изображающим и изображаемым (этот третий вывод имеет, как понятно, отношение к специфически бахтинской теме о сложном соотношении изображаемых и изображающих языков, которая скажется в дальнейшем на толковании полифонии).

Что касается возникающего принципиального вопроса, то он состоит в следующем: если основную установку монологизма принято считать нарративной, то что в модальном отношении представляет из себя полифонический дискурс? Ответ напрашивается: если в монологическом романе изображающие двуголосые слова — отдельные островки в море наррации, то в полифоническом романе они, напротив, составляют основной пласт дискурса, а значит полифония по своей основной языковой модальности — *изобразительна*, а не нарративна, причем *преобладающей формой изображения является в полифонии «слуховая образность»*.

Формальным подтверждением изобразительной установки полифонического романа являются сто с лишним употреблений в книге о Достоевском понятия «изображения» и около ста употреблений понятия «образ». Концептуальным же подтверждением является не только акцентирование а ПТД двуголосого слова, но и то, что сама композиционная форма «рассказа», т.е. основа наррации, тоже истолкована,

как увидим, Бахтиным в качестве имеющей в полифонических романах установку на изображение в редуцированно «слуховой» разновидности последнего.

Этот вывод согласуется с другими положениями бахтинской полифонической теории. Согласно ее замыслу, специфическими предметами (референтами) полифонического романа, отличающими его от романа монологического, являются самосознание героя, расщепленное на два внутренних голоса и имеющее в этом смысле феноменологическое «существование»; конкретно определенный состав идей (как тоже феноменологических явлений), проводимых по разным голосам и, главное, *равноправный* взаимный диалог героев, не подпадающий под доминирование автора (или инстанции нарратора). Все эти предметности не поддаются адекватному сюжетному рассказыванию, т.е. передаче в нарративной модальности, но их можно *изобразить*. Именно с этой целью Бахтин строит в книге о Достоевском типологию двуголосого слова — конструкции, эксплицирующей внутренние резервы изобразительности.

Однако само двуголосое слово, как мы видели, монологично по своей тенденции и отлично уживается поэтому с монологическим романом — каким же образом Бахтин мыслил построить на его основе полифонический изобразительный дискурс?

§ 16. Изобразительная полифоническая стратегия обращения с двуголосым словом. Я здесь лишь намечу ответ на этот вопрос, поскольку его подробное обсуждение нуждается в отдельном рассмотрении. Главное в том, что разговор о полифонии требует перевода феноменологии говорения в новый регистр. Если ранее мы рассматривали сплетения языковых актов с актами сознания в своего рода точечных или малой длительности фрагментах, то в случае полифонии необходимо выйти на большие дискурсивные пространства — с тем, чтобы получить возможность поставить проблему наличия в речевой практике принципиально разных *дискурсивных стратегий*, предполагающих целенаправленное использование всего состава выявленных частных явлений и механизмом говорения в соответствии со своими разными установками. Полифония и монологизм — это именно различные дискурсивные стратегии, а не частные свойства дискурса или его отдельных островков. Один и тот же феноменологически-языковой «механизм» может вызывать в них прямо противоположные эффекты.

Именно таково бахтинское двуголосое слово. В общем плане различие монологической и полифонической стратегии в связи с двуголосием можно описать следующим образом. В монологическом романе дискурс строится так, чтобы позицию

доминирующего голоса как в большинстве случаев содержащих «слуховые образы» двуголосых конструкций, так и в конечном результирующем итоге всего текста занимало авторское слово (мы видели, как это осуществляется на примере из Тургенева). Полифоническая же стратегия обращения с двуголосым словом предполагает его использование с тем обратным расчетом, чтобы авторский голос не доминировал, но чтобы голоса всех героев романа поочередно — в своего рода круговой взаимодислокации — занимали то доминирующее, то подавляемое положение в разных двуголосых конструкциях, вступая в них в диалогические соотношения с разными голосами всех других значимых героев²⁵.

Мы воспринимаем это круговое изображение равноправного диалога голосов героев только в *феноменологическом слышании*. В добавление к уже перечисленным его свойствам феноменологическое слышание обладает и тем еще не обговаривавшимся необходимым для бахтинского замысла полифонии качеством, что, будучи локализовано в феноменологическом времени читателя, а не в нарративном времени текста, оно способно сводить внутри себя реплики всех героев из разных фрагментов романа в их как бы непосредственно слышимый — *в режиме одновременности* — большой диалог. Понятно, что будучи обособленным от линейного движения самого текста, этот большой диалог может быть воспринят только в форме обеззвученных слуховых образов.

Особо оговорим то уже отмечавшееся обстоятельство, что описанная круговая взаимодислокация голосов происходит, по Бахтину, во *всех* композиционных единствах романа, т.е. не только во внутренней речи и внешнем диалоге, но и в *рассказе*, т.е. в вотчине наррации. Бахтин выделяет два полюса рассказа в полифонии — фрагменты с сухим осведомлением от лица нарратора, которым не придается никаких собственно полифонических функций, и фрагменты, где голос нарратора с помощью разного рода комбинаторных перестановок внутри двуголосых конструкций добивается двух эффектов: эффекта диалогического скрещения голосов разных героев романа непосредственно в самом рассказе при (второй эффект) формальном «замолкании» своего голоса. Тем самым полифонический рассказ в этой своей второй ипостаси также переводится Бахтиным в изобразительный режим. Именно в рассказе

²⁵ Изображение здесь тоже становится круговым и взаимообратным: голос каждого героя в одних двуголосых конструкция является изображающим, в других — изображаемым. В отличие от монологизма, где появляется третий голос нарратора, превращающий голос героя своим доминированием в одновременно изображающий и изображаемый, в полифонии такого верховного унифицирующего голоса, по замыслу, нет, и все голоса попеременно и многократно выступают в чистых модусах бытия изображенным и бытия изображающим.

феноменологическая «слуховая образность» достигает, по Бахтину, наиболее насыщенной степени, поскольку в рассказ о герое не только могут быть включены оба его внутренних голоса, но в него могут быть вовлечены и лингвистически никак не маркированные, феноменологически же отчетливо читателем «слышимые» голоса других героев романа, продолжающие при этом свой диалог с героем, о котором ведется данный рассказ. Подробное толкование всех компонентов сложной техники полифонического обращения с двуголосыми словами и феноменологическими «слуховыми образами», предполагающее анализ особой постановки полифонического нарратора и выявление специфических приемов превращения рассказа в «слуховое» феноменологическое изображение, будет предпринято в отдельной статье.

Разумеется, речь у нас шла только о теоретическом каркасе бахтинской идеи полифонии. И, разумеется, романы Достоевского очевидным образом переступают через означенные здесь рамки изобразительной полифонической стратегии. Для феноменологии говорения, однако, существенно другое — демонстрация самой возможности «технологического» обособления полифонической дискурсивной стратегии и ее операционального сопоставления с другими по телеологии дискурсивными стратегиями.