

Инкарнация смысла в практике художественного письма

Введение

Предлагаемая диссертация посвящена выявлению специфики и описанию основных параметров смысла литературного художественного произведения.

Обращение к проблеме художественного смысла обусловлено, в первую очередь, периферийностью данной проблематики для современного литературоведения¹. Кажущаяся *самоочевидность* осмысленности литературных текстов соотносится с *маргинальностью* самой категории «смысла». В науке о литературе сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, *практическая* деятельность литературоведов постоянно так или иначе связана с *прояснением смысла* как произведений в целом, так и их фрагментов; с другой стороны, *сам художественный смысл* не входит в число основных тем *теоретических* исследований. Вместе с тем, предположение, что у того или иного произведения словесного творчества *есть* смысл (присутствующее в сознании исследователя и прежде всего читателя как некий «предрассудок»²), уже ставит нас перед проблемой *бытия* этого смысла. Как нам представляется, поставленному строго научно вопросу о том, *в чём* смысл того или иного произведения художественной словесности, должен предшествовать вопрос о том, *что* такое художественный смысл.

¹ Характерным признаком отмеченной периферийности является то, что в современных литературоведческих словарях и справочниках, как правило, отсутствуют специальные статьи, посвящённые категории *смысла* произведения. Одним из редких исключений, только подтверждающих правило, является статья В. И. Тюпы «Смысл художественный» в книге «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (М.: Изд-во Кулагиной, 2008). То же самое может быть сказано относительно вузовских учебников и хрестоматий по «Введению в литературоведение», «Теории литературы», «Аналізу художественного текста». В изданиях такого рода категория смысла рассматривается, как правило, в связи с обсуждением других понятий, если вообще рассматривается.

² Понятие «предрассудка» мы используем здесь в том позитивном значении, какое оно приобретает в философской герменевтике и, в первую очередь, в работах Х.-Г. Гадамера.

Имеется несколько связанных друг с другом причин оттеснения проблемы смысла произведения на периферию литературоведческой науки. Первая причина: широта и многоаспектность феномена смысла препятствует его отнесению к какому-либо научному «ведомству» (поэтики, лингвистики, семиотики, эстетики и т.д.). Если же «смысл» и вводится в систему понятий какой-либо из перечисленных дисциплин, то это ведёт к ограниченному и искажённому пониманию феномена: в лингвистике и семиотике смысла редуцируется к *значению*, в философской эстетике и литературоведении – к *содержанию* и т.п.³ Дисциплиной, специально занимающейся процедурами понимания и природой смысла текстов является *герменевтика*. Однако для современной ситуации в науке о литературе, по справедливому замечанию Л.Ю. Фуксона, характерна исторически сложившаяся «взаимная чуждость теоретического литературоведения, с одной стороны, и древней герменевтической традиции – с другой»⁴. Нам также представляется верным следующее замечание комментаторов III тома «Собрания сочинений» М. Бахтина, касающееся причин маргинализации проблемы смысла в современных гуманитарных исследованиях (в первую очередь – отечественных): «Если на Западе в результате «сосюрдовской революции» историко-герменевтическая традиция была оттеснена на периферию (...) то в СССР указанная традиция была почти прервана»⁵. Вторая причина, прочно связанная с первой: доминирование в современном литературоведении *неопозитивистских* подходов к литературному произведению. Характерными их чертами, указывающими на генетическую связь с позитивизмом XIX века, являются представление о литературном произведении как *объекте*, а также *монологизм* – рассмотрение явлений культуры с позиции только одного сознания.

³ Важнейшие, на наш взгляд, концепции смысла литературного произведения (поэтологические, эстетические, семиотические и прочие) более подробно будут рассмотрены в I главе диссертации.

⁴ Литературное произведение как герменевтическая проблема: коллективная монография / Ю. В. Подковырин, О. В. Дрейфельд, Л. Ю. Фуксон, А. М. Павлов, М. А. Лагода. Кемерово, 2011. С.3.

⁵ Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т.3. С. 850.

Таким образом, перенос проблемы смысла произведения в центр литературоведческих дискуссий возможен только при *адекватной* – то есть «высвечивающей» сам феномен – *постановке вопроса* о его природе. Но такая постановка вопроса возможна только при наличии соответствующего *теоретического фундамента*. Необходимо, следовательно, не только обосновать, к примеру, невозможность правильно подойти к феномену смысла с *неопозитивистских* позиций (в частности, невозможность трактовки смысла как информации), но обратиться к *традиции* понимания данного явления.

В рамках исследования предполагается историческое рассмотрение представлений о смысле в науке о литературе, а также в тех трудах (нормативных поэтиках, философских трактатах, критических текстах), которые, по нашему мнению, являются этапными в понимании феномена смысла литературного произведения и его истолкования. Однако данный аспект, относящийся к истории литературоведения и гуманитарной мысли в целом, *не выносится в нашей работе на первый план*. В первую очередь, наше внимание обращено к *самому феномену* художественного смысла, который необходимо отделять в контексте исследования от *представлений* о нём. Монографическое рассмотрение концепций смысла произведения в истории литературоведения было бы чрезвычайно своевременным и нужным (если принять в расчёт, что такое исследование до сих пор не написано), но в нашей диссертации мы обращаемся к истории *понятия* только для того, чтобы пробиться «к *самой вещи*», а именно – к феномену смысла. Следовательно, первоначальная задача, стоящая перед нами, может быть следующим образом: определить философский и научный фундамент для прояснения природы смысла литературного произведения. Решению этой задачи посвящена **I глава** диссертации: **«Проблема адекватного подхода к феномену смысла литературного произведения в истории гуманитарных наук»**.

Разумеется, в рамках первой главы мы не сможем даже бегло затронуть (и даже просто перечислить) все представления о смысле литературного про-

изведения, данные (*развёрнуто* или же, что встречается гораздо чаще, – *имплицитно*) в самих литературных текстах, нормативных поэтиках, философско-эстетических и критических сочинениях и статьях, литературоведческих работах. Вместе с тем, не представляется возможным рассмотрение концепций смысла литературного произведения вне соотнесения с общими представлениями о *смысле как таковом*. Следовательно, в поле нашего зрения неизбежно попадают тексты, в которых непосредственно о смысле литературного произведения речь не идёт (к примеру, «Бытие и время» Хайдеггера или «Смысл жизни» Е. Трубецкого). Направляющими в разработке столь многообразного материала и структурировании первой главы диссертации для нас являются два момента.

1. Акцент делается на тех представлениях о смысле, которые не замыкаются в рамках определённого научного или философского направления или эпохи, а приобретают *трансисторический* характер, становятся, так сказать, *вечными герменевтическими вопросами*. К числу таких вопросов предварительно отнесём следующие: вопрос о единственности/множественности смыслов произведения; вопрос о соотнесённости смысла с фигурами автора и читателя (реципиента); вопрос об «имманентности» смысла текста или его обусловленности внешними факторами (ситуацией создания, культурной традицией и т.п.) и др. В ходе нашего рассмотрения мы постараемся показать, что различные «подступы к смыслу» в истории литературоведения и гуманитарных наук в целом соответствуют различным аспектам самого феномена. Причиной же *затемнения* рассматриваемой стороны литературного произведения, как мы это увидим, является в большинстве случаев *абсолютизация* того или иного аспекта или свойства «смысла», обусловленная концептуальным и мировоззренческим контекстом той теории, в рамках которой смысл рассматривается⁶.

⁶ Так, очевидная соотнесённость смысла с позицией автора абсолютизируется в герменевтике Шлейермахера (см. об этом, к примеру, у Гадамера: Истина и метод. М., 1988. С. 226-244).

2. Как уже было отмечено, в литературоведческих, философских и проч. текстах взгляды на «смысл», как правило, представлены *имплицитно*, даны в контексте обсуждения *других* проблем и явлений. Исключением являются работы по герменевтике, что и обуславливает наш особый интерес к ним. Но при этом и в большинстве герменевтических сочинений речь не идёт о произведениях «поэтических», относящихся к художественной словесности. Предметом специальной философской и научной рефлексии (в рамках онтологии, философской герменевтики, эстетики, семиотики, лингвистики, методологии науки и т.д.) *смысл* становится в XX веке, когда происходит известный поворот философии к феноменам «языка» и «текста», а методы филологии зачастую становятся образцом для других гуманитарных наук.

В виду того, что в гуманитарных науках происходит постепенная (хотя и не всегда соответствующая самой природе явления) «тематизация» проблемы смысла, нам представляется резонным разделить историческое исследование проблематики на две части, соответствующие двум параграфам I главы. В первом параграфе будут рассмотрены «универсальные» подходы к смыслу, представленные в тех работах, где сам смысл *не становится темой*. Во втором параграфе внимание будет сосредоточено на работах, в которых смысл «тематизируется», а также происходит пересечение (пусть спорадическое и неосмысленное) герменевтической проблематики со сферами интересов эстетики, искусствознания и теории литературы. Предварительное рассмотрение тех исследований, в которых представления о смысле эксплицированы, позволяют предположить, что эти представления, в основном, формируются в рамках *диалогических* либо, напротив, *монологических* подходов к явлениям искусства и культуры и, следовательно, к смыслу этих явлений. По точному определению Л.Ю. Фуксона: «смысл (цель процедур толкования) может пониматься либо как информация, которую несёт текст, либо как со-

бытие, вовлекающее самого толкователя в качестве участника»⁷. Данная альтернатива во взглядах на смысл представляется нам важнейшей, в том числе, в текстах, где эти взгляды эксплицированы и вынесены на первый план, – на неё мы и будем ориентироваться. Среди «монологических» (пока определим условно) воззрений на смысл внимание будет акцентировано прежде всего на гегелевской эстетике, а также на тех теориях, которые мы в начале введения определили как неопозитивистские (в первую очередь, речь пойдёт о литературоведческих концепциях структуралистской и постструктуралистской направленности). В ряду «диалогических» концепций особое внимание будет уделено, взглядам на смысл, имплицитно (как правило) представленным в трудах М.М. Бахтина, а также в работах отечественных учёных, развивающих бахтинские идеи «диалога» на материале литературы (В.В. Фёдорова, В.И. Тюпы, Л.Ю. Фуксона), «философской герменевтике» Гадамера, «рецептивной эстетике» Х.-Р. Яусса и В. Изера. При этом мы, безусловно, не ставим задачи дискредитировать ту или иную «линию» в понимании того, что же такое смысл. Тем более что, как уже было отмечено, представления о смысле, являются, пусть и «искривлёнными», отражениями тех или иных свойств самого феномена. Нам важно будет выявить границы «применимости» того или иного подхода. В финале данного параграфа мы предполагаем «высветить» те подступы к смыслу литературного произведения, которые выводят к особенностям его природы.

Поскольку в нашей работе речь идёт о смысле произведений *художественной* литературы, а не вообще любых письменных текстов, естественным образом встаёт вопрос о **специфике** смысла литературного художественного произведения. Мы вообще исходим из предположения (и в дальней-

⁷ Фуксон Л.Ю. Интерпретация произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 79.

шем постараемся его обосновать), что отличие художественного письма от всех видов письма нехудожественного определяется не формальными и не содержательными признаками, а именно *способом бытия* раскрывающегося в нём *смысла*. Вместе с тем, в современном литературоведении, как уже было отмечено, специфика смысла литературного произведения как *художественного* упускается. Это происходит, во-первых, в силу уже отмеченной выше «редукции» понятия «смысл» в литературоведении и других гуманитарных науках к «соседним» понятиям *содержания, значения, идеи, темы* и т.п. Во-вторых, отсутствие адекватных подходов к специфике смысла *художественного* произведения объясняется более общим невниманием к самой специфике художественной литературы, вплоть до отрицания таковой⁸.

В связи с последней тенденцией необходимым становится обращение к такому качеству литературного произведения (и понятию), как *художественность*. В литературоведческих работах данные понятия специально не соотносятся (исключение составляет уже упомянутая статья В.И. Тюпы), что, на наш взгляд, свидетельствует не только о «взаимной чуждости» герменевтики и теории литературы, но также о непродуктивной дистанцированности, по крайней мере, в кругозоре литературоведа, *эстетики* и *герменевтики*. Понятия смысла и художественности в нашей работе соотносятся по «круговому» принципу, предполагают и дополняют друг друга. Как нам представляется, именно прояснение природы смысла литературного произведения позволит продвинуться на пути понимания его художественности. Однако справедливо и обратное: только постоянно держа в уме понятие и явление художественности литературного произведения, мы можем адекватно описать специфику его смысла. Рассуждая о художественности на страницах данной работы, мы будем опираться прежде всего на исследования В.И. Тюпы, в которых данное качество произведения словесного творчества рассмот-

⁸ Здесь достаточно вспомнить знаменитую статью Ц. Тодорова «Понятие литературы» (1973).

рено наиболее подробно⁹. Столь же значимы для нас и те классические исследования, в которых понятие «художественности» не становится центральным, но в которых ставится (прямо или косвенно) вопрос о специфике искусства: это «Лекции по эстетике» Г.В.Ф. Гегеля, эстетические работы М.М. Бахтина и т.п.

Понятия «художественный смысл», так же как и «художественность», могут быть подвергнуты критике с историко-поэтологических позиций, так как искусство в качестве особой формы идеологии осознаётся сравнительно недавно: с конца XVIII – начала XIX вв. Таким образом, возникает вопрос: можно ли говорить о художественности, художественном письме и, наконец, художественном смысле применительно к произведениям эпохи синкретизма и «эпохи риторики»? Наша позиция по данному вопросу сходна с позицией В.И. Тюпы, представленной в упомянутой монографии о художественности: «объяснять низшие, элементарные проявления художественности, исходя из высших»¹⁰. Художественный смысл рассматривается в нашей работе как исторически переменная величина. Однако мы считаем методологической ошибкой подмену изучения основных свойств феномена описанием его исторических модификаций. Иными словами, прежде чем рассуждать о свойствах художественного смысла в определённый исторический период (в средневековой словесности, в постмодернистской гуманитарной мысли и т.д.) необходимо ясно понимать, **о чём** собственно идёт речь. Любое, стремящееся к исторической конкретности, рассуждение о смысле (либо о бессмысленности!) того или иного текста основывается на определённом (а как правило, вовсе не определённом: подспудном, неотрефлексированном, «тёмном») представлении о том, **что** такое смысл литературного текста¹¹. Следовательно-

⁹ Речь идёт прежде всего о монографиях «Художественность литературного произведения» (Красноярск, 1987), «Аналитика художественного» (Москва, 2001), а также статье «Художественность» в уже упомянутом словаре «Поэтика...» (М., 2008).

¹⁰ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С.99.

¹¹ Соотношение «теоретического» и «исторического» подходов к произведению – одно из «проблемных мест» гуманитарных наук в целом и науки о литературе – в частности. Из многочисленных высказываний о данном вопросе выделим суждение А.П. Скафтымова, думается, максимально проясняющее *нашу* позицию:

но, материалом предлагаемого диссертационного исследования теоретически может быть вообще любое литературное художественное произведение. Однако если уж речь зашла о литературно-художественном материале, отметим, что приоритетным для нас является принцип репрезентативности последнего. Выбор текстов также будет определяться исходя из задач, решаемых в последующих главах работы, где герменевтическая проблематика будет пересекаться с теоретико-литературной. Особое внимание мы также предполагаем уделить текстам, в которых творческая деятельность автора и осмысляющая деятельность читателя становятся предметами художественного изображения и рефлексии.

Вместе с тем, увязывание в едином контексте и в «тезаурусе» работы понятий смысла и художественности само по себе ещё ничего не проясняет. Ведь если художественность литературного произведения, как мы предположили, определяется спецификой бытия его смысла, то сама эта специфика всё ещё требует понимания.

В предлагаемой диссертации специфический способ бытия художественного смысла раскрывается с помощью понятия **инкарнации**. Данное понятие имеет богословское происхождение и буквально переводится как «воплощение». В философии XX века понятие инкарнации (наряду с собственно понятием «воплощения») переносится из сферы богословия в сферу этики и эстетики. В диссертации нам прежде всего предстоит рассмотреть *герменевтический* потенциал этого понятия (ведь понятие инкарнации, как правило¹², используется в современной философии вне связей с герменевтикой). В то же время, сама продуктивность использования понятия инкарнации для прояс-

«Начальный шаг познания вещи не есть вопрос о начале самой вещи. Прежде чем спрашивать: почему? – нужно поставить вопрос: что? Выяснению генезиса должно предшествовать статическое рассмотрение изучаемого явления, т.е. установление его признаков и свойств самих по себе, как они явлены в самом пребывании изучаемого факта. Генезис вещи не даёт понятия о самой вещи» [Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика художественного произведения / А.П. Скафтымов. М.: Высшая школа, 2007. С. 23]

¹² Исключение составляют работы Х.-Г. Гадамера. О месте понятия инкарнации в его философской герменевтике речь пойдёт в 1-м параграфе II главы диссертации.

нения специфики художественного смысла требует обоснования. У читателя диссертации могут возникнуть вопросы: что связывает явление (или, скорее, *событие*), обозначаемое с помощью данного богословского концепта, с феноменом смысла? Имеются ли в истории богословия, философии, эстетики продуктивные попытки соотнесения данного явления если и не с художественным смыслом, то со смыслом вообще? Ответам на эти и ряд других вопросов посвящена II глава исследования («**”Инкарнация” как понятие литературоведческой герменевтики: художественная инкарнация в ряду других способов бытия смысла**»). Задачу, в ней решаемую, мы формулируем следующим образом: описать инкарнированный характер художественного смысла как наиболее общую его особенность и, следовательно, обосновать продуктивность понятия инкарнации для прояснения специфического способа бытия художественного смысла. В первом параграфе II главы диссертации рассматривается генеалогия данного понятия, а также его использование в философии и, отдельно, в философской эстетике. На наш взгляд, наиболее подробно должны быть изучены не столько богословские аспекты данного явления (это отдельная большая тема, не имеющая прямого отношения к теме диссертации), сколько намечены линии связи теологического плана рассмотрения инкарнации и общефилософского. Для этого мы обращаемся к тем философским текстам, в которых данное понятие приобретает новую – не богословскую – семантику (прежде всего это работы Г. Марселя, а также Х.-Г. Гадамера).

Особая роль в «освоении» данного понятия этикой и эстетикой принадлежит М.М. Бахтину. Именно Бахтин (главным образом, в работах 20-х гг.) переносит понятие инкарнации в область эстетики словесного творчества, в его работах также впервые сталкиваются понятия «инкарнация» и «смысл». В связи с этим возникает необходимость прояснить подход Бахтина к данным понятиям и их соотношению. Этому посвящён второй параграф II главы

– «Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в нравственной философии и эстетике словесного творчества М.М. Бахтина».

Несмотря на то, что Бахтин впервые соединяет понятия *инкарнации* и *смысла* в одной работе, всё же он в своих ранних текстах он не создаёт целостной концепции бытия художественного смысла. Используемая Бахтиным концептуальная метафора инкарнации, как будет показано далее, позволяет наиболее ярко высветить интересующую нас проблемную область. Этические и эстетические идеи философа требуется перенести в сферу литературной герменевтики (тем более что, на наш взгляд, они сами располагают к такому перемещению). Указанный перенос приводит к постановке трёх взаимосвязанных вопросов: «Каковы *признаки* инкарнации смысла?», «Какие *необходимы условия*, чтобы смысл «воплотился»? «Чем инкарнированный художественный смысл *отличается* от других типов смысла?» Ответы на эти вопросы мы попытаемся дать в третьем параграфе II главы – наиболее концептуально насыщенном сегменте нашего исследования.

Выявление признаков и условий специфически инкарнированного художественного смысла оставляет нас в сферах герменевтики и эстетики. Однако в предлагаемой диссертации мы всё же ведём речь о смысле *литературного* произведения. Требуется понять: каким образом сама «литературность» литературы соотносится с «воплощённостью» её смысла? Именно в горизонте данного вопроса, как нам представляется, возможна столь необходимая «прививка» (П. Рикёр) герменевтики к теории литературы, преодоление «взаимной чуждости» этих дисциплин.

В первую очередь, сама *структура* литературного произведения нуждается в изучении в герменевтическом ракурсе. С инкарнированным смыслом мы не можем «встретиться» где-то *помимо* произведения. Конечно, ска-

занное справедливо и для других видов искусств – живописи, кино или музыки. Однако сравнение особенностей бытия смысла в разных видах искусств не входит в число наших задач в предлагаемой диссертации. Данной теме мы будем касаться лишь постольку, поскольку это требуется для решения основной задачи: выявить основные параметры инкарнации художественного смысла в соотношении со структурой литературного произведения как события. Иначе говоря, устройство литературного произведения (а именно: наличие «автора», «читателя», «героя», «мира», «сюжета», «словесной организации» и т.д.) необходимо понять и объяснить не только исторически, но и «герменевтически»: как *неизбежное* следствие (и условие) того, что произведение литературы является *местом* инкарнации смысла. Решению данной большой задачи посвящена III глава диссертации – **«Инкарнация художественного смысла и структура литературного произведения»**.

Поскольку в названной главе важнейшим, наряду со смыслом, является понятие литературного произведения, необходимо в общих чертах обозначить наше понимание данного явления. Прежде всего, мы придерживаемся того направления в литературоведческой науке (связанного, в первую очередь, с именем М.М. Бахтина), в рамках которого литературное произведение понимается как **со-бытие**, необходимыми «участниками» которого являются *автор, читатель и герой*. «Коммуникативная природа» (В.И. Тюпа) литературного произведения проявляется в том, что оно представляет собой не только и не столько готовый «продукт», сколько систему *отношений*, организованных по *правилам*, но всякий раз выстраиваемых по-новому. Нам представляется совершенно верной мысль М.М. Гиршмана о том, что литературное произведение – это «не готовый мир и не готовый, раз и навсегда воплощённый и доступный для потребления смысл»¹³. Не вдаваясь в этой части работы в рассуждения о специфике художественной коммуникации, отметим, что её особенности, по нашему мнению, обусловлены самим способом

¹³ Гиршман М.М. Произведение // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 197.

бытия художественного смысла. От внимания исследователей, разумеется, не ускользает, связь «событийности» произведения с его осмысленностью. Так, М.М. Гиршман в цитированной выше статье определяет произведение как «"орган" и "поле" смыслообразования», при этом «заклѳчѳнный в его границах процесс смыслообразования проявляет себя в снова и снова возобновляемых попытках интерпретировать, выразить этот образующийся смысл»¹⁴. Полностью разделяя общую направленность данной мысли, а также имея в виду другие плодотворные попытки рассмотрения смысла произведения в контексте художественной коммуникации (в работах М.М. Бахтина, Х.-Г. Гадамера, представителей направлений «рецептивной эстетики» и «критики читательской реакции», В.И. Тюпы, Л.Ю. Фуксона и др.), мы всё же считаем что вопрос об отношении смысла к позициям «автора», «героя» и «читателя» требует новой постановки. Необходимость такого шага вызвана прежде всего тем, что в упомянутых исследованиях сама природа и специфика смысла *не тематизируется*, рассматривается в кругу других проблем: сущности «эстетического объекта», интерпретации произведения искусства, рецепции литературного произведения и т.п. Вопрос в рамках проблематики диссертации ставится следующим образом: Как явление инкарнации художественного смысла связано с такими качествами литературного произведения, как творческая природа (сотворѳнность), адресованность и выразительность? Последнее качество определяется тем, что герой литературного произведения представляет собой не просто «объект» изображения, но является также *субъектом* осмысления и оценки. Изображаемое в произведении бытие, следовательно, имеет не пассивно-вещественную, а активно-личностную природу, является в этом смысле «выразительным и говорящим»¹⁵. Соотнесѳнность смысла с позицией героя произведения, на наш взгляд, требует такого же внимания, как и участие в его раскрытии автора и реципиента. В рамках исследования соотнесѳнности смысла с интенцией героя может быть, на наш

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 5. С. 8.

взгляд, более точно поставлен вопрос о соотношении таких понятий, как «смысл» и «содержание». Этот и ряд других вопросов, касающихся связи коммуникативной природы произведения со специфическим способом бытия его смысла, будут рассмотрены во первом параграфе II главы диссертации.

Переход от разговора об авторе и читателе, к фигуре героя, вместе с тем, обращает нас к феномену **мира**, «ценностным центром» (Бахтин) которого герой является. В рассмотрении с герменевтической позиций, таким образом, нуждается не только позиция героя относительно смысла произведения в соотношении с позициями автора и читателя, но и сама жизненно-эстетическая (в зависимости от угла зрения) реальность, определяемая в литературоведении как «мир героя»¹⁶. В первую очередь нам представляется важным обратиться к такому аспекту художественного мира как его пространственно-временная организация, поставив следующий вопрос: Как способ бытия смысла определяемый нами как инкарнация связан с пространственно-временной развернутостью мира литературного произведения? Если художественный смысл определённым образом *сбывается*, то какую роль играют в этом основные «координаты» художественного *бытия* – пространство и время?

Второй важнейший аспект художественного мира, нуждающийся в изучении с герменевтических позиций – *сюжет* произведения как последовательность *событий*. Поскольку «любое литературное произведение событийно» (Н. Д. Тмарченко)¹⁷, эта событийность¹⁸ нуждается в соотнесении с его особой – «художественной» – осмысленностью. Здесь уместен следующий вопрос: Как инкарнация смысла художественного произведения соотносится с его сюжетной артикулированностью?

¹⁶ См., к примеру, работы Н.Д. Тмарченко: Теория литературы. Под. ред. Н.Д. Тмарченко. В 2 т. М., 2004. Т.1. С. 176-205. Мир персонажей // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 122-123.

¹⁷ Теория литературы. Под. ред. Н.Д. Тмарченко. В 2 т. М., 2004. Т.1. С. 178.

¹⁸ Термин «событийность» имеет здесь, разумеется, иное содержание, чем на стр. 10, обозначая уже не «со-бытие» автора, читателя и героя, а свойство художественной реальности.

Изучение под герменевтическим углом художественного мира – его пространственно-временной развёрнутости и «событийности», – вместе с тем, возможно в виду того, что этот мир уже дан нам в слове, высказывание. Уместен вопрос: является ли художественный смысл «индифферентным» по отношению к словесной природе литературного произведения? Или же сама эта природа есть не что иное, как особый способ осмысления действительности (а не просто «материал» реализации некоего и без того свершающегося осмысления)? Художественное слово – это, как мы знаем, слово не «облечённое в молчание» и внеположного художественному миру автора, а слово в той или иной степени имманентных художественному миру субъектов – повествователя, рассказчика, героя. В этом смысле высказывание «расположено» и во времени-пространстве художественного мира, и само может являться особым рода событием. В словесной ткани произведения воплощается и реакция (осмысление) героя и «реакция на реакцию» (осмысление осмысления) автора. Таким образом, слово в литературном произведении является не только *материалом*, но и *предметом* изображения и осмысления. С одной стороны, слово является частью текста произведения как его материального субстрата. С другой стороны, слово – это часть художественной реальности, оно звучит в мире (и *из* мира) произведения. Самим своим двойственным бытием слово в произведении художественной литературы продуктивно *соединяет* семиотический план текста и эстетический план мира.

Несмотря на это мы считаем необходимым *строго разграничивать материальность текста произведения и «воплощённость» его смысла*. На то, что смысл произведения не совпадает с границами текста, указывает, в частности А.В. Михайлов: «Материальные контуры художественного произведения никак не совпадают с его смыслом, не служат и видимой границей его осмыслений. Текст с его предметностью — это ориентир в историческом

разворачивании смысла произведения»¹⁹. Художественное слово, являясь строительным материалом текста, как мы предполагаем, имеет прямое отношение и к инкарнации смысла, которая вне сферы слова если и совершается, то иным образом. Смысловой спецификой художественного слова является, как известно, его соотнесённость, по меньшей мере, с двумя осмысляющими позициями, – героя и автора (позицию читателя мы здесь пока не берём в расчёт). Однако такая двойная осмысленность, если мы примем во внимание диалогические теории XX века, характерна для любого слова в потоке человеческой речи. В чём же заключается специфика двойной осмысленности художественного слова? Или применительно к нему правильным будет говорить о, как минимум, тройной осмысленности (если принять во внимание, что автор произведения осмысливает уже «живое», то есть всегда диалогичное слово)? Эти и другие вопросы планируется осветить в третьем параграфе III главы диссертации. Особое внимание в границах этого же параграфа, на наш взгляд, нужно уделить тем словам произведения, которые соотнесены только с эстетической смысловой позицией автора и в силу этого занимают герменевтически уникальную позицию в произведении: таковыми являются, в первую очередь, *заглавие*; а также, в целом, «маргинальные» элементы текста (имя автора, посвящение, эпиграф, датировка и т.п.).

Уникальность смысла литературного произведения не противоречит тому факту, что оно представляет собой высказывание на *определённом* художественном «языке». Более того, по нашему убеждению, само понимание литературного и, вообще, художественного, творения возможно только как соотнесение единственного в своём роде смысла с уже имеющимися в сознании универсальными представлениями о «правилах игры». Инкарнация

¹⁹ Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. — М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 19.

смысла в актах его понимания представляет собой определённым образом *ориентированный*, а не произвольный процесс. В первую очередь мы говорим здесь о так называемых «архитектонических заданиях» (Бахтин) или «модусах художественности» как «типах художественного завершения» (В.И. Тюпа)²⁰, но сказанное имеет отношение также к родовым и жанровым формам. Эстетическое завершение, как на это указывает Бахтин²¹, – это в то же время и *понимание*. Следовательно, эстетическая типология литературных произведений нуждается в рассмотрении с позиций литературной герменевтики. Требуется понять, как типология литературных произведений соотносится с «типологичностью» самого смысла. Но для этого необходимо обратиться к основаниям данной «типологичности». Важнейшим основанием, на наш взгляд, является *неоднородность* самого смысла. Именно изучение специфической неоднородности художественного смысла, как на представляется, может вывести к основаниям смысловой типологии. **IV глава** докторской диссертации («**Векторы инкарнации художественного смысла и проблема смысловых универсалий**») посвящена решению следующей задачи исследования: на основе выявления смысловых универсалий обозначить основные векторы (варианты) инкарнации смысла литературного произведения.

Первый параграф данной главы (примерное название – «**Феномен смысловой неоднородности и его значение для художественной инкарнации смысла**») посвящён ответу на следующий вопрос: насколько вообще возможно выявление *универсальных форм* эстетического осмысления жизни? С одной стороны, одной из черт смысла, указывающих на его воплощённую природу, является конкретность и уникальность. С другой стороны, смысл в силу своей неизбежной определённости (не может быть аморфного «просто» смысла) поддаётся типологизации: возможно выявление как трансисторических (универсальных), так и исторически локализованных типов смысла.

²⁰ Теория литературы. Под. ред. Н.Д. Тмарченко. В 2 т. М., 2004. Т.1. С. 54.

²¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.1. М., 2003. С. 290.

Как нам представляется, вариативность смысла обусловлена его специфической *неоднородностью* (как в жизненном контексте, так и в структуре литературного произведения); смысл всегда «простирается» между некими полюсами («да» и «нет», «ещё» и «уже», «близкое» и «далёкое», «своё» и «чужое» и т.п.). Причём акцент на одном из полюсов не отменяет наличия в «теле» смысла другого полюса. В *жизни* эта смысловая неоднородность осваивается человеком через неизбежность *выбора* одних возможностей и упущения других (особенно подробно этот аспект осмысленности жизни представлен в работах М. Хайдеггера 20-х гг.; понимание, по Хайдеггеру, это и есть *бросание себя на возможности*²²). При этом «наброском» жизненный смысл продолжает быть *всегда*, так как смысловой горизонт жизни всегда *открыт* (ср. мысль М.М. Бахтина в работе об авторе и герое: «чтобы жить, надо быть незавершённым, открытым для себя»²³). В художественном произведении неоднородность смысла воплощается в самой *структуре художественной реальности*, которая есть не что иное, как эстетический план жизни человека-героя, недоступное самому герою *смысловое целое* его жизни. В литературоведении эта эстетическая неоднородность художественного мира, на наш взгляд, наиболее продуктивно описывается с помощью понятия *ценности* в рамках аксиологических подходов к литературному произведению (прежде всего в работах Л.Ю. Фуксона). Мы же в предлагаемой диссертации рассматриваем связь неоднородности (поляризованности) смысла самого произведения с его способностью «сбываться» *определённым*, если так можно выразиться, «типовым» образом, не теряя при этом своей уникальности.

Неоднородность инкарнированного художественного смысла проявляется, на наш взгляд, в выборе смысловых доминант, определяющих артикуляцию художественно мира. Таким образом, вопрос, на который мы пытаемся ответить во **втором параграфе IV** главы диссертации (**«Проблема смысловых универсалий: смысловые оппозиции *живого и мёртвого, своего и***

²² Хайдеггер М. Бытие и время / Пер с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad marginem, 1997. С. 148.

²³ Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.1. М., 2003. С. 95.

чужого, внешнего и внутреннего и особенности их эстетической инкарнации») формулируется следующим образом: какие существуют универсальные смысловые доминанты, в той или иной мере определяющие артикуляцию смысла любого литературного произведения? Как уже видно из названия данной части работы, мы пытаемся выявить и описать некие универсальные оппозиции, влияющие на смысловую организацию любого художественного произведения. Впрочем, вопрос о природе и наборе таких смысловых универсалий остаётся открытым, в диссертации мы планируем только обосновать само наличие таких универсалий и описать их эстетическую специфику (поскольку данные универсальные смысловые доминанты, как нам представляется, определяют артикуляцию и жизненно-этического смысла).

В третьем параграфе IV главы диссертации (**«Эстетическая типология в свете феномена инкарнации: героика, трагизм, сатира, юмор и т.п. как векторы самораскрытия смысла»**) делается попытка осмысления традиционных и современных эстетических и литературоведческих типологий (от Г.В.Ф. Гегеля до В.И. Тюпы) и самой возможности типологического подхода к художественному письму в свете феномена инкарнации смысла. При этом эстетические категории мы рассматриваем не только (и не столько) как формы выстраивания некоего готового продукта – произведения, но прежде всего как способы организации эстетического события (с необходимыми участниками – автором, героем, читателем), в рамках которого только и возможна инкарнация смысла (всегда определённая).

Четвёртый параграф IV главы диссертации («Инкарнация смысла и родовая природа произведений. Особенности интерпретации эпоса, лирики и драмы») посвящён рассмотрению под герменевтическим углом зрения родовой дифференциации литературных произведений. В данном параграфе рассматриваются опять-таки не столько особенности структуры произведений, относящихся к тому или иному литературному роду, сколько специфика соотношения позиций автора, героя и читателя, характерного для ро-

довых форм. Ведь, как это будет обосновано в последующих частях работы, инкарнация смысла литературного произведения возможна только в пространстве «между» участниками эстетического события. Следовательно, родовая природа произведения предопределяет саму позицию реципиента и способ его понимания и интерпретации.

Особое внимание в данном параграфе уделяется рассмотрению с герменевтических позиций различных вариантов стирания границ между литературными родами (эпизация драмы, наличие в эпических и драматических произведениях черт лирики и т.п.), выявляются особенности инкарнации смысла в произведениях такого типа

Таким образом, в заключение введения мы можем эксплицировать **цель** диссертационного исследования: выявить условия и признаки художественной инкарнации как специфического способа бытия смысла литературного произведения, а также на основе этого описать параметры осмысленности литературного произведения как структуры и как события. Структура работы, определённая решаемыми задачами, нами предварительно очерчена.

Глава I. Проблема адекватного подхода к феномену *смысла* литературного произведения в истории гуманитарных наук

§ 1. Смысл как проблема гуманитарного знания

Проблема *смысла*²⁴ является одной из основных и «вечных» гуманитарных проблем. Не претендуя на полноту обзора всех имеющихся подступов к этой проблеме, наметим основные направления её развёртывания. В первую очередь, смысл является важнейшим, хотя, как правило, имплицитным понятием гуманитарной эпистемологии. В античности и средневековье это прежде всего, **смысл текста** (священного, поэтического, ораторского), обретаемый не только в «теории», но и на практике. Следовательно, с проблемой (и с самим феноменом) смысла сталкиваются, когда возникает необходимость что-либо *понять* и научить правилам понимания (в герменевтике, экзегетике) или же что-либо *выразить* и обучить правилам выражения (в риторике, поэтике). Герменевтический и поэтологический интерес к смыслу текста и высказывания переходит в *науки* Нового и новейшего времени (лингвистику, литературоведение, историографию, семиотику). В рамках «филологических» представлений о смысле данное понятие многообразно пересекается (вплоть до абсолютной синонимии) с понятиями «значения» и «содержания». Во вторую очередь, проблема смысла выявляется и решается как проблема *философская*: с одной стороны, в рамках теории познания, логики, методологии науки; с другой – этики, онтологии. В гносеологическом ракурсе, который во многом близок «филологическому», смысл рассматривается как **смысл явления** (к примеру, в феноменологических концепциях Э. Гуссерля, Г. Шпета) или **выражения** (в логике или методологических концепциях). Если в риторике, герменевтике или поэтике смысл рассматривается так или иначе в контексте определённых *отношений*, увязывается с автором тек-

²⁴ Сравнительно-этимологический анализ самого слова «смысл» представлен, в частности, в монографии Д.А. Леонтьева «Психология смысла» (М., 2003. С. 8-9).

ста и/или его адресатом, то в рамках «сциентистских» концепций Нового и новейшего времени возникает, по сути, глубоко *вторичная*, «объективация» смысла – рассмотрение данного феномена вне связи с креативными либо рецептивными установками.

Принципиально иначе вопрос феномен смысла раскрывается в этике и онтологии: это уже вопрос о **смысле жизни, бытия**. Так, «смысл жизни» становится одной из основных тем русской философской мысли 1-й пол. XX века и специально обсуждается в трудах Е.Н. Трубецкого, С.Л. Франка, А.И. Введенского и др. Также смысл становится одним из ведущих понятий фундаментальной онтологии М. Хайдеггера. В данных теориях акцентируется *телеологическая* сторона смысла: в той или иной форме он рассматривается как *цель* или «горизонт» человеческой деятельности (именно так, главным образом, смысл трактуется в «нравственной философии» М. Бахтина), а не только «цель» познания.

Разумеется, обозначенные «линии» рассмотрения смысла многообразно пересекаются в истории философии и науки. В XX веке в связи с известным «поворотом» философии к феномену языка происходит сближение «филологического» изучения смысла текста и слова, с одной стороны, с гносеологическими изысканиями теории познания и методологии науки, с другой стороны, с этическими и онтологическими подходами к смыслу. Так, в «философской герменевтике» Х.-Г. Гадамера пересекаются «филологическая» и «онтологическая» линии развёртывания проблематики смысла: вопрос о смысле слова, текста является, по Гадамеру, *одновременно* и вопросом о смысле бытия. (...).

§ 2. Феномен художественного смысла в контексте монологического и диалогического подходов к литературному произведению

В данном параграфе мы обратимся преимущественно к тем исследованиям, в которых: 1) смысл становится собственно темой, специальным предметом научного исследования; 2) смысл рассматривается в контексте филологической²⁵, эстетической и/или собственно литературоведческой проблематики.

Предварительный разбор основных концепций смысла, предпринятый в предыдущем параграфе, позволил нам наметить два варианта соотношения данного феномена с самим мыслящим и поступающим человеком: 1) смысл соотносится только с одной значимой осмысливающей установкой (как правило, автора); следовательно, понимание – это *реконструкция* авторского замысла (одномерного, или многомерного, «многослойного»); 2) смысл не соотносится с какими бы то ни было осмысливающими позициями, рассматривается как «объект» (такое понимание смысла обусловлено абсолютизацией «объективирующих» методов естественных наук в Новое и новейшее время).

Эти два подхода, при всех возможных различиях и вариациях, объединяет то, что они являются **монологическими**. Во втором случае такое определение объясняется тем, что смысл как объект позитивистского исследования соотносится с единственной имеющей вес позицией «теоретического субъекта», пусть последний и выносит свою личность «за скобки» события осмысления. В XX веке оба варианта монологического понимания смысла сохраняют свою актуальность, но к ним прибавляется *третий*, утверждающийся в рамках диалогических философских и литературоведческих концепций (М.М. Бахтина, Х.-Г. Гадамера, Х.-Р. Яусса и др.) и предполагающий соотношение смысла, как минимум, с *двумя* равновесными осмысливающими инстанциями (автора и читателя, «предания» и толкователя). Именно на основе рассмотрения данной альтернативы в понимании того, что такое смысла, и возможна, на наш взгляд, адекватная постановка вопроса о природе

²⁵ Сюда относятся и *философские* исследования, обращающиеся к проблемам смысла текста, слова, языкового общения.

смысла литературного произведения. Именно изучению монологических и диалогических подходов к смыслу в «филологически» ориентированной философии и литературоведении XX века будет посвящён данный параграф.

[О подступах к смыслу в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях (на материале творчества Р. Барта)]

Представления о смысле литературного текста, сложившиеся в рамках структуралистских и постструктуралистских литературных теорий, мы рассмотрим, в первую очередь на материале творчества Р. Барта, так как именно в творчестве известного литературоведа и семиолога (на разных этапах) структуралистские и постструктуралистские представления о природе литературного произведения (текста) и его смысла оформились с наибольшей отчётливостью. Ещё раз подчеркнём: в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях нас, разумеется, будут интересовать не общие положения (которые уже неоднократно становились предметом научного обсуждения и критики²⁶), а высказанные явно или, что ещё актуальнее, имплицитно присутствующие в философских и критических работах представления о смысле литературного произведения.

Как уже было отмечено, структуралистские и постструктуралистские подходы к явлениям культуры мы определяем как «неопозитивистские», так как в них просматривается связь с позитивизмом XIX в. Попробуем обосновать данное трансисторическое сопоставление с герменевтических позиций. Позитивизм (в литературоведении, в первую очередь, представленный трудами культурно-исторической школы – И. Тэна и др.) не соотносит *смысл* явления с позицией *субъекта*. Для *позитивистов* характерно представление о том, что культура «полностью подпадает под действие абсолютных детерми-

²⁶ Из исследований последних лет стоит отметить: Беляева А.М. Проблема интерпретации в деконструктивизме Ж. Деррида и его последователей : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2008; Емельянова М.А. Семиотика искусства в зеркале французского постструктурализма: Барт и Бодрийяр: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2009; Автономова Н.С. Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011; Дьяков А.В. Жиль Делез. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2012. Работы, составляющие научную базу нашего исследования, будут перечислены далее.

нант, всеобщих «естественных сил»» (Косиков, с. 258). Такие *обезличенные* «первоначальные силы» – «раса, среда и момент» (Зарубежная эстетика, 1987, с. 82), – согласно И. Тэну, определяют мировоззрение человека и обнаруживаются (как в «отпечатке» – с. 73) в его творчестве, в том числе – литературном. Следовательно, «толковать» (с. 95) произведение литературы для Тэна – это двигаться *за его пределы: от* текста *через* «психологию души его создателя» (там же) к психологии «целой расы» (там же), то есть, от *личного* (следствия) – к *сверхличному* (причине). Однако похожие тенденции характерны и для *структуралистских* научных подходов. Нам представляется справедливым указание Г.К. Косикова на «неизжитую связь»²⁷ структурализма с позитивизмом. Эта связь обнаруживается в основных принципах структуралистской методологии: 1) идее «структурного объяснения» объектов и 2) представлении о *бессознательном* характере структуры (Косиков, с. 280). В статье ««Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики)» (с. 553-602) Г.К. Косиков более подробно говорит о связи структурализма и позитивизма: «парадокс сциентистского структурализма заключался в том, что его рационалистическая утопия, стремившаяся отгородиться от любой философии, сама (...) превратилась в разновидность философского учения, состоящего в очевидном родстве с позитивизмом» (с. 557). Существующие различия между позитивизмом и структурализмом, по мнению учёного, только подчёркивают общее сходство методологий: «Разница заключалась лишь в том, что “старые” позитивисты онтологизировали каузальный детерминизм, а структуралисты детерминизм имманентный, но в обоих случаях дело шло о «смерти субъекта» и о «смерти автора»: вопрос заключался лишь в способах их «умерщвления»» (с. 557). В основе неопозитивистского подхода структуралистов – «принцип «объяснения» (Дильтей, Дройзен), заимствованный из естественных наук» (с. 280) – «подведение индивидуальных явле-

²⁷ Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. В дальнейшем страницы данного издания указываются в скобках. С. 283.

ний под общий закон». На первый план в структурализме выходит «антирефлексивный момент» (с. 283): признание *бессознательности* структур, редукция роли «мыслящего и волящего субъекта» (с. 282), что естественным образом ведёт к уничтожению «оппозиции природа/культура» (там же), а точнее – к растворению культуры в природе (на чём, в частности, настаивает К. Леви-Стросс в «Первобытном мышлении»²⁸).

Каким же образом феномен смысла литературного произведения открывается собственно позитивистским и структуралистским (неопозитивистским) методологиям? Смысл произведения в трудах представителей культурно-исторической школы редуцирован к *историко-культурному контексту*, предельно объективирован, не соотнесён с осмысляющей позицией какой-либо конкретной личности (автора или созерцателя). Позитивистское отвлечение смысла от какой-либо конкретной позиции мыслящего в бытии приводит к его редуцированию, превращению в «сведения», *информацию* (о быте, нравах, событиях и т.п.). Но и структуралисты выявляют в произведении не *смыслы*, связанные с установками (интенциями) конкретных субъектов, а *значения*, определяемые отношениями внутри структуры, функционирующей *бессознательно* (Рикёр определяет структурализм как «кантианство без трансцендентального субъекта» - цит. по Косикову, с. 282) и имеющей *дорефлексивную* природу.

Итак, для позитивистского литературоведения XIX века и для неопозитивистской методологии структурализма характерны следующие общие представления о смысле произведения:

1) смысл *объективен*; эта объективность обусловлена тем, что смысл никак не соотнесён с *интенцией* – установкой творческого субъекта;

2) позиция читателя (реципиента) «выносится за скобки» научного анализа как предельно *субъективная* (смыслы, «привносимые» читателем - недоступны познанию);

²⁸ Леви-Стросс Кл. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 308.

- 3) смысл *пассивен*, поэтому им можно *овладевать* и *оперировать*;
- 4) смысл рассматривается *монологически*: соотнесён только с одной, при этом обезличенной, установкой учёного-исследователя.

Данные представления о смысле произведения в разной степени и различным образом проявляются практически во всех структуралистски ориентированных работах. Рассмотрим в качестве примера программную статью Ролана Барта «**Критика и истина**»²⁹. В центре внимания учёного в данной статье оказывается феномен *многосмысленности* произведения. Барт ставит вопрос о *соотношении* в произведении «буквального» (получаемого «с помощью словаря» – с. 327) и символического смыслов (с. 345). Именно «множественный смысл», по Барту, является основой всякой книги (с. 346).

Барт утверждает, что многозначность произведения определяется не читательским произволом (то есть *субъективным* фактором), а предопределена самой структурой произведения (иными словами – *объективна*); в «предрасположенности» произведения к нескольким равноправным интерпретациям и состоит его «символичность» (с. 350). Следовательно, «символ – это не образ, это сама множественность смыслов» (с. 350). В своём определении символа Барт следует П. Рикёру, отрицая *семиотическое* определение: «Символ имеет место там, где язык создаёт сложно организованные знаки и где смысл, не довольствуясь указанием на предмет, одновременно указывает и на другой смысл, способный раскрыться только внутри и через посредство первого смысла» (цит. по Барту, с. 350-351). Таким образом, *символичность* текста, согласно Барту, определяется наличием у него *по крайней мере ещё одного смысла, кроме буквального*.

Многосмысленность *произведения* Барт справедливо соотносит с «неопределённостью» и многозначностью самого обыденного *языка* (с. 353). Вместе с тем, в обыденной ситуации общения многозначность слова устраня-

²⁹ Далее текст статьи цитируется по изданию: Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 319-374.

ется конкретностью ситуации, актуализирующей *определённый* смысл, а в произведении литературы, по мнению Барта, этого нет – оно «не ориентировано какой бы то ни было ситуацией» (с. 353). Однако неясно, почему произведение «изъято из (...) ситуации» (с. 354), а единственная привносимая в произведение ситуация – это ситуация *чтения* (там же)? Как же в этом случае быть с *авторской* установкой (интенцией)? С точки зрения Барта, много-смысленное («открытое» – У. Эко) произведение существует в истории как бы *само по себе* – в силу своей «символичности» является своеобразным хранилищем информации. В концепции французского учёного *много-смысленность* произведения никак не соотносится с его *интенциональностью*, скорее даже противопоставляется ей. По мнению Барта, именно освобождение произведения «от давления авторской интенции» (с. 358) позволяет воспринять многозначность произведения («символический трепет его смыслов» – там же). Произведение рассматривается Бартом как частный случай реализации энергии «письма»: «произведение – это всего лишь отправная точка анализа, горизонтом которого является язык» (с. 359). Иными словами, структуралиста Барта интересует не произведение как отдельное *высказывание* с его конкретным смыслом, а *язык* («дискурс» - с. 359). Существование некоего общего «языка» литературы невозможно отрицать, но в концепции Барта *высвечивание* языковой сферы оказывается возможным только ценой *затемнения* отдельной «фразы» – конкретного произведения как личностной концепции мира. Вопрос о соотношении дискурсивных законов (всеобщих правил порождения смысла) и конкретной авторской смысловой установки Бартом не ставится, так как, на его взгляд, постановка такого вопроса не входит в компетенцию «науки о литературе».

Литературоведение, согласно Барту, как раз призвано не выявлять возможные смыслы произведения («содержания» – с. 356), а лишь описывать «условия [курсив Р. Барта – Ю.П.] существования содержания», или «формы» (там же). Наука о литературе, таким образом, сближается с *лингвистикой*, а

точнее – с *грамматикой* (в смысле «трансформационной грамматики» Н. Хомского – с. 356). Литературовед изучает не «полноту смыслов произведения», а только условия и возможности самой осмысленности произведения – «пустой смысл» (с. 356), само существование которого создаёт возможность для «наполнения» произведения разными историческими содержаниями. Эти смысловые формы, являющиеся, по Барту, объектом интереса литературоведов, конечно же, не соотнесены с какой-либо конкретной установкой, творческой позицией личности – «индивидуальными волевыми устремлениями» (с. 357) автора, они формируются «за пределами авторского сознания» (там же). На место писателя ставится безличная сила «письма».

При этом читатель, по мнению Барта, *наделяет* произведение смыслом (с. 373), но смысл этот совершенно *субъективен и непостижим*, он является «воплощённым вожделением» (там же) читателя. Барт не связывает интенцию читателя с авторской, игнорируя, таким образом, ответный характер чтения.

Таким образом, в статье Барта обнаруживаются по крайней мере две из четырёх выявленных нами особенностей неопозитивистского подхода к смыслу литературного произведения: 1) рассмотрение его вне связи с авторской интенцией; 2) несоотнесенность смысла с интенцией читателя, так как последняя субъективна и непознаваема («ни один человек в мире ничего не знает о том смысле (...), которым наделяется произведение в процессе чтения» - с. 373). Как видим, две эти особенности, по сути, указывают на последовательное понимание смысла как *объекта*, что и характерно для позитивизма.

Постструктурализм, как известно, в ряде существенных моментов представляет собой оппозицию структурализму. Так, Г.К. Косиков указывает на следующие различия между двумя направлениями гуманитарной мысли:

(с. 375): 1) объект структурализма готовый, налично-овеществлённый и неподвижный / объект постструктурализма – динамичный и подвижный; в центре внимания уже не знак, а сам процесс «означивания», не «фенотекст», а «генотекст» (в терминологии Ю. Кристевой); 2) для структурализма характерен сциентизм, проявляющийся в том, что между языком-объектом и метаязыком существует определённая дистанция / по мнению постструктуралистов, метаязык гуманитарных наук не может отдалиться от объекта, дистанция между ними отсутствует.

Вместе с тем, несмотря на ряд существенных расхождений, постструктурализм представляет собой, по нашему убеждению, такую же современную «реинкарнацию» позитивистского подхода к гуманитарным феноменам, как и структурализм. Позитивистская природа данной гуманитарной методологии отчётливо просматривается, **в том числе**, в отношении к смыслу литературного произведения. Для **обоснования** данного тезиса рассмотрим более пристально две «постструктуралистских» статьи Барта, а именно – «**От произведения к тексту**» (1971) и «**Смерть автора**» (1968). В статье «От произведения к тексту» Барт последовательно разграничивает два обозначенных в заглавии явления³⁰. Прежде всего произведение *статично*, тогда как текст *динамичен* («Текст не может неподвижно застыть» (с. 415)). Статичность произведения, по мысли Барта, обусловлена его соотнесённостью с определённым «мнением» (*доксой*), тогда как текст всегда *парадоксален* (с. 416), не

³⁰ По наблюдению Г.К. Косикова, бартовская оппозиция *произведения и текста* примерно соответствует оппозиции *фенотекста и генотекста* Ю. Кристевой (с. 395). Фенотекст, по Кристевой, – это «готовый (...) семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом» (цит. по Косикову, с. 394). Важно, что фенотексты связаны с авторской «субъективной интенцией» (с. 394) и «предназначены для прямого воздействия на партнёров по коммуникации» (там же). Генотекст – «это неструктурированная смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фенотекста» (с. 395). По Барту, «текст» не отменяет «произведения»; «он просто находится «по ту сторону» произведения» (там же). Главная особенность текста, определяющая специфику текстового анализа, – бессознательность его функционирования, отсутствие каких-либо связей с авторской интенцией. Но, строго говоря, утрачивая связь с какими-либо ценностными установками (автора, читателя, критика) генотекст представляет собой не что иное, как *хранилище информации*.

соотнесён с какой-либо интенцией (автора, читателя или критика)³¹. «Докса» («общее мнение» (с. 416)) осмысливается Бартом как нечто насильственное, в конечном итоге как «цензура» (там же).

Наиболее последовательно (особенно в «Смерти автора») Барт «освобождает» *текст* от соотнесённости с *авторской* интенцией. Как утверждает французский философ, в «письме» «теряются следы нашей субъективности (...) исчезает всякая самотождественность (...) телесная тождественность пишущего» (с. 384). Существование автора Барт связывает с наличием (мнимым, по мнению философа) у произведения «окончательного смысла» (с. 390), некой «тайны» (там же). Именно устранение связи *текста* с авторской интенцией приводит к «высвобождению смысла» (там же), тогда как поиск авторского присутствия (для Барта ассоциирующегося с присутствием Бога) останавливает «течение смысла» (там же). Как видим смысловая бесконечность текста для Барта возможна только как следствие его анонимности. Именно отсутствие связи с конкретной ценностной установкой (прежде всего творческой установкой *автора* – «отца и хозяина» (с. 419) произведения), по логике Барта, предопределяет принципиальную («неустранимую» - с. 417) *множественность смыслов* текста; последний «не поддаётся даже плюралистическому истолкованию, в нём происходит взрыв, рассеяние смысла» (там же). Интенциональную природу произведения как высказывания Барт не увязывает с его смысловой многомерностью. Наоборот – одно *исключает* другое: «текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (...) но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным» (с. 388). Соотнесённость с авторской волей, свойственная произведению, предполагает, по убеждению Барта, смы-

³¹ Ср. у Ю. Кристевой: «Генотекст, не являясь структурой и ничего не структурируя сам, лишен субъекта» (Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 298). Кристева далее пишет: «Местопребывание генотекста — вне субъекта и вне времени» (там же). Но именно положение вне времени и вне соотнесённости с конкретной ценностной установкой характеризует *объекты* научного познания.

словую ограниченность, несвободу (в первую очередь, для воспринимающего субъекта). Текст же, в отличие от произведения, «можно читать, не принимая в расчёт волю его отца» (автора; с. 419). **Правда, Барт не объясняет, как реально это можно делать, разве что редуцировать элементы текста к языковым значениям.**

Смысл текста Барт не увязывает и с интенцией читателя. Хотя в финале статьи «Смерть автора» может создаться впечатление, что именно читательская интенция ставится на место авторской в качестве **оцельняющей**: «целостная сущность письма» «обнаруживается» не автором, а читателем (с. 390). Вместе с тем, читатель понимается Бартом не как *личность*, а скорее как *место* схождения «цитат», «видов письма» (там же), некое условие (опять же анонимное) целостности текста³².

Таким образом, *текст* рассматривается Бартом как зона *свободы* от каких-либо установок, точек зрения на мир (культуру, социум). Но культурная реальность, свободная от связи с неким мнением (если таковую вообще возможно представить как нечто действительное!), неизбежно оказывается вне сферы смысла, превращается в бесконечно («символически») развёртывающееся *информационное* полотно.

Игра (с. 417) как свободное соотнесение элементов структуры [**означающих?**] друг с другом противопоставляется Бартом герменевтическому «углублению в смысл» (с. 417). В Тексте смысл («означаемое») «бесконечно откладывается на будущее» (с. 416), так как всякое осмысление, по логике Барта, это прекращение игры, замыкание структуры – то есть некое насилие над *свободой* Текста. Провозглашая *свободу (открытость) Текста* в противоположность *закрытости произведения* (с. 417), Барт не объясняет, почему вообще всякое соотнесение культурной реальности с определённой осмыс-

³² Ср. справедливое, на наш взгляд, замечание А.А. Грицанова, относящееся к *постмодернизму*: «постмодернизм вовсе не стремится увязать процесс генерации смыслов текста с фигурой Читателя в качестве её субъекта или внешнего причиняющего начала» (Грицанов А.А. «Смерть автора» // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. С. 617).

ляющей позицией (творческой и/или рецептивной установками) обязательно должно восприниматься как *насилие*. Барт не замечает *онтологических* корней «центрированности» культуры, того, что всякое культурное явление изначально соотнесено с некой установкой (интенцией). Рассмотрение же культуры вне соотнесения с какими-либо установками (авторов, читателей, критиков и т.п.) является не чем иным, как позднейшей сциентистской абстракцией.

Итак, как мы это увидели на примере статей Барта, постструктурализм не может связать бесконечность смысла произведения с определённостью смысловой установки автора (или читателя); наоборот – одно исключает дру- гое. Семантическая многозначность текста определяется, по Барту, тем, что в пространстве Текста «ни один говорящий субъект не остаётся в роли судьи» (с. 423). Однако такое пространство если и может существовать, то только в пределах *сциентистского* взгляда на мир, когда ценностная установка познающего субъекта сознательно не принимается в расчёт. Именно подобный скрытый сциентизм позволяет нам рассматривать теорию литературы пост- структурализма как неопозитивистскую.

Таким образом, наличие у произведения *множества смыслов*, утверждаемое в рамках и структурализма, и постструктурализма, не противоречит тому, что в данных литературных теориях смысл понимается *монологически*. Устранение связи смысла с конкретной позицией мыслящего (автора, читателя или критика) ведёт к тому, что на месте данных субъектов – *реальных* участников эстетического события – неизбежно оказывается *виртуальная*, латентная фигура обезличенного наблюдателя, всеми своими чертами напоминающего максимально абстрагированного субъекта научного исследования. Смысл же, в свою очередь, неизбежно *объективируется*, становится *информацией*, пусть и бесконечно множасьейся.

[Представления о смысле литературного текста в работах Ю.М. Лотмана]

В отечественном литературоведении классическими примерами *монологового* подхода к литературному произведению и его смыслу являются структурно-семиотические работы Ю. М. Лотмана 60-70-х гг., в которых смысл литературного произведения понимается как «художественная информация»³³, особым образом структурированная. Ценность же и специфика искусства как «особого средства коммуникации» (с. 18) заключается, по Ю. М. Лотману, в его уникальной способности концентрировать большие объёмы информации на малой «площади» (с. 35). Вместе с тем, представленные в «Структуре художественного текста» рассуждения о специфике *художественных* объектов (текстов) в сравнении с нехудожественными, по сути, приводят к выявлению только *количественных* различий: художественный текст способен передавать *большее количество информации*, чем нехудожественный такого же размера посредством структур *большой* сложности (Лотман 1998, с. 23) и *повышенной* семиотичности (в них становятся знаковыми те элементы, которые в естественном языке таковыми не были – с. 34-35). Нетрудно заметить, что смысл, понятый и определённый как информация, при структурно-семиотическом подходе приравнивается к *содержанию* («целью изучения любой знаковой системы является определение её содержания» - с. 45-46), которое однако находится не *внутри* формы (структуры) и не *за* ней, а самой же этой структурой и явлено («Художественный текст – сложно построенный смысл» – с. 24). Таким образом, форма фактически «растворяется» в содержании, всецело обуславливается им, а художественный текст приобретает необходимый для научного познания вид *объекта*.

При монологическом – объективирующем – подходе к произведению и его смыслу (информации) сам *реципиент* – читатель, критик, литературовед – неизбежно «объективируется»: «выносятся за скобки» конкретной ситуации чтения. Постигание же смысла текста в рамках структурно-семиотического подхода приравнивается к *расшифровке содержащейся в ней*

³³ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 19. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

информации с помощью определённых, различных для автора и читателя, а также разных читателей *кодов*. Следовательно, смысл рассматривается как *пассивный объект овладения и оперирования*. При таком подходе, как уже было сказано, выявить качественные (а не количественные) отличия художественного смысла-информации от нехудожественного Ю. М. Лотману, как и другим представителям структурно-семиотического направления, не удаётся. (...).

[Истоки понимания смысла как «содержания». Гегель]

Монологизм в подходе к феномену смысла произведения проявляется также в неразличении категорий «смысла» и «содержания», в значительной степени обусловленном влиянием классической (гегелевской) эстетики.

Прокомментируем с герменевтических позиций гегелевскую концепцию *идеала* как чувственного воплощения идеи в действительность. *Смысл* в эстетике Гегеля ассоциируется с *содержанием* произведения, или *идеей*. Форма («внешняя сторона»³⁴) сама по себе смысла не имеет. Она обретает его в отношении к идее, которая является содержанием творения искусства. В тексте Гегеля такие слова, как «содержание», «дух», «смысл» способны заменять друг друга, как, например, в этом фрагменте: «оно [художественное произведение – Ю.П.] должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, *содержание, дух* [здесь и далее курсив наш – Ю.П.], то есть всё то, что мы и называем *смыслом* художественного произведения» (с. 96). Таким образом, *осмысленность* художественного произведения, по Гегелю, - это *пронизанность формы духом*. Понимание смысла как *воплощённого в форме содержания*, или *идеи* произведения, т.е. чего-то *внутреннего*, нуждающегося во *внешнем* проявлении образует очень устойчивую традицию и сохраняется до сих пор. В крайних своих проявлениях такое понимание смысла ведёт к критикуемому Гегелем отрыву идейного содержания от его чувственного бытия.

³⁴ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2 т. Т. 1. СПб., 2007. С. 96. Далее «Лекции» Гегеля цитируются по этому изданию с указанием страниц.

Вместе с тем, Гегель понимает *смысл (содержание)* произведения искусства как нечто, *нуждающееся* в воплощении и постигаемое только *через* форму. Именно этим *смысл* в искусстве отличается от научных понятий. Однако требование воплощённости смысла в художественном произведении выдвигается Гегелем с последовательно *монологических* позиций. И содержание произведения, и действительность, которая это содержание воплощает (форма), рассматриваются немецким философом строго *объективно*. Именно это требование объективности (в противоположность субъективизму Канта) не позволяет Гегелю понять *форму* иначе, как *в отношении к духу*.

Понимание Гегелем особого – *воплощённого* – бытия смысла (содержания, идеи) в художественном произведении является чрезвычайно продуктивным. Однако эту воплощённость Гегель объясняет с позиций своей диалектики, как постижение духом своего *инобытия*. Т.е. всё в конечном итоге сводится к духу, который является высшей реальностью и *единственным «полюсом»* в философском космосе Гегеля. Следовательно, *понимание* есть не что иное, как «обратный перевод» идеи из оформленного состояния (с языка формы) в собственно идеальное, так сказать, *развоплощение* идеи. [От гегелевской эстетики – сомнительно!] идёт традиция понимания смысла как *внутренней* стороны произведения и при этом *объективной*, противопоставленной произволу индивидуальных толкований. Смысл, следовательно, осознаётся как нечто *готовое*, требующее адекватного к себе подступа. Смысл, понятый как *содержание*, представляет собой *своеобразную духовную вещь*. «Телесность» смысла при таком подходе определяется *всецело особенностями этого смысла*, т.е. форма имеет свою цель не в себе самой, а в «духе», который она призвана *воплотить*.

Необходимо также напомнить, что гегелевское представление об идеале как осуществлённом смысле (духе) подвергается самим философом исторической корректировке. По Гегелю, *воплощённость смысла* (содержания, идеи) присуща в полной мере лишь одной эпохе развития искусства, а имен-

но *классической*. Кроме того, по Гегелю, телесное воплощение даже мешает духу свободно развёртываться, так как в слиянии духовного и чувственного бытия «дух *не* представлен согласно своему *истинному понятию* [курсив Гегеля – Ю.П.]».

Вместе с тем, рассуждая об особенностях идеала классической эпохи, Гегель делает существенное замечание о том, как именно воплощается идея. Он говорит, что идея может полностью выразить себя, только воплотившись в «единственном человеческом образе» (с. 147-148). Следовательно, конкретному бытию смысла в искусстве присуща *очеловеченность, человеко-размерность* (Гегель приводит тут в пример греческих богов), что, впрочем, указывает на сугубо частный, а не абсолютный характер духа, находящего своё выражение (...).

[Монологические подходы к смыслу в герменевтике: Э. Бетти]

Концепция смысла, представленная в книге Э. Бетти, в целом не выходит за рамки *субъект-объектной* парадигмы познания и является *монологической* (хотя сам автор и утверждает, что герменевтика обусловлена необходимостью *взаимопонимания*³⁵). Понимание, по Э. Бетти, «представляет собой познание *заново* (...) и *повторное* (...) конструирование смысла» (с. 24; курсив Э. Бетти), осуществляемое интерпретатором, для чего от последнего требуется «перемещение в чужую субъективность» (с. 25-26). Следовательно *смысл* (актуализированный в «смыслосодержащей форме») соотносится только с позицией (сознанием) *творца* этой формы. Задача же интерпретатора сводится к *максимальному приближению* к этой позиции и пониманию как своеобразному *повторению* процесса творчества. «Добровольное подчинение» интерпретатора смыслу (с. 26), на котором настаивает итальянский философ, по сути, предполагает «вынесение за скобки» собственной позиции интерпретатора в мире. При этом характерно, что Э. Бетти не отказывает ин-

³⁵ Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Пер. с нем. Е.В. Борисов. М., 2011. С. 10-14. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

терпретатору в «субъективности», но, судя по всему, склонен рассматривать её лишь как препятствие на пути к адекватному пониманию.

Монологизм герменевтической концепции Э. Бетти проявляется в его «каноне герменевтической автономии» объекта интерпретации (с. 28 и далее). По Э. Бетти, «смыслосодержащие формы» должны быть поняты «сообразно объективированному в них чужому духу» (с. 28). Следовательно, смысл может быть адекватно истолкован только с позиции творца «смыслосодержащей формы», а понимание есть не что иное как «обратный перевод чужой мысли» (с. 40). Правда, эта «чужая» мысль, как утверждает Э. Бетти, становится частью «духовного космоса» (с. 41) интерпретатора, но именно как чужая, *иная*. Иными словами, смысл в концепции Э. Бетти полагается *только одним* сознанием (духом). И именно такое, *уже готовое* полагание посредством своеобразного *вживания* восстанавливается (иначе говоря – толкуется) и «присваивается» интерпретатором.

Споря с Р. Бультманом и Г.-Г. Гадамером, итальянский мыслитель отстаивает упомянутый выше канон *автономности смысла* исторического факта. «Адекватность» понимания, по Э. Бетти, определяется *степенью приближения* позиции (установки) интерпретатора к позиции творца «смыслосодержащей формы» (с. 117-119). Следовательно, именно этот творец-«демиург» (с. 30), несмотря на все оговорки Э. Бетти о роли «духовного горизонта» субъекта в процессе понимания, обладает, так сказать, *монополией* на смысл.

С нашей точки зрения, представленная в книге Э. Бетти монологическая концепция смысла неприменима к литературному художественному творчеству (хотя сам философ и утверждает обратное).

(...) [О Гадамере в ряду «диалогических» подходов к смыслу]

Наиболее последовательно подход к смыслу как к явлению диалогическому, «интерсубъективному» по своей природе представлен в трудах Х.-Г.

Гадамера. Важной особенностью и достоинством этих трудов (и прежде всего главного – «Истина и метод») является их полемическая направленность, а именно содержательная критика *монологических концепций смысла* (как субъективистских, так и объективистских) и *монологизма* как приоритетного способа мышления Нового времени. В своей программной книге «Истина и метод», на которую мы, в первую очередь, будем опираться, Гадамер не обращается *специально* к проблемам истолкования и бытия смысла литературного произведения и, шире, произведения искусства. Его замысел более глобален: он предполагает прояснение механизмов понимания вообще любых языковых феноменов, поскольку они не могут быть познаны посредством наук, основанных на методе (естественных наук). Вместе с тем, опыт искусства и литературы (как языкового явления) для Гадамера *предпочтителен*, так как именно эти отрасли человеческой деятельности представляют собой формы осмысления действительности, альтернативные научным³⁶. В силу этого размышления Гадамера об универсальных законах понимания вообще всех *понятных*, имеющих *смысл* (по Гадамеру – *языковых*³⁷) явлений представляют особую ценность для прояснения природы и специфики художественного смысла.

В гадамеровской концепции смысла, как мы считаем, являются важнейшими и при этом непосредственно относятся к нашей проблематике четыре взаимосвязанных момента:

1) смысл *интенционален*, всегда соотнесён с определённой установкой мыслящего человека;

³⁶ См., к примеру, следующий фрагмент: «...науки о духе сближаются с такими способами постижения, которые лежат за пределами науки: с опытом философии, с опытом искусства, с опытом самой истории. Все это такие способы постижения, в которых возвещает о себе истина, не подлежащая верификации методологическими средствами науки» (Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Пер. с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М., 1988. С. 39. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках).

³⁷ «Бытие, которое может быть понято, есть язык» (с. 548).

2) смысл всегда соотнесён *более чем с одной* интенцией (например, не только с творческой установкой автора, но и с понимающей интенцией интерпретатора);

3) смысл «событиен», то есть он не просто реконструируется как что-то уже раз и навсегда готовое в актах интерпретации, но во всяком новом событии понимания обогащается новыми оттенками; поэтому всякое понимание – это «свершение»³⁸: смысловое обогащение и *обновление* бытия (прежде всего *бытия самого толкователя*).

4) смысл, несмотря на то, что постоянно обновляется в актах толкования, сохраняет *самотождественность*; Гадамер категорически против релятивизации смысла.

Рассмотрим же данные положения подробнее и попытаемся выяснить, насколько они могут способствовать нам в понимании того, что такое смысл литературного произведения. Первые два момента для Гадамера, по сути, неразделимы, они предполагают друг друга. Всякое понимание, по Гадамеру, требует *приобщения*³⁹. Иными словами, смысл может быть только *искусственно* отделён от самого акта мышления (понимания) и бытия интерпретатора (что как раз имеет место в науке, «объективирующей» действительность). Однако мы приобщаемся понятию (например, некоему тексту) потому, что его смысл *уже нас затронул*: «понимание начинается с того, что нечто к нам обращается» (с. 354). Следовательно, понимание рассматривается Гадамером исключительно как взаимопонимание, диалог. Смысл же предстаёт не пассивным объектом обнаружения и овладения, но чем-то активным; *не порождаемым* нашими субъективными усилиями, а *раскрывающимся* навстречу нашему пониманию: «...историческое предание во всех его формах хотя

³⁸ «Тот, кто понимает, всегда уже втянут в то свершение, в котором заявляет о себе осмысленное» (с. 566).

³⁹ Ср.: «Опыт исторической традиции (...) всегда возвещает такую истину, к которой следует *приобщиться*» (с. 40). Представления Гадамера о *причастности* понимающего к тому, что он понимает, перекликаются с бахтинским понятием «участного мышления», противостоящего «роковому теоретизму» в философии и науке 19-20 вв.

и становится *предметом* [здесь и далее в данной цитате курсив Х.-Г. Гадамера] исследования, однако вместе с тем само *обретает голос в своей истине*» (с. 40).

Диалогическая природа смысла проясняется Гадамером на материале искусства посредством применения к нему понятия **игры**. Особая серьёзность игры определяется тем, что играющий в неё *погружается* (с. 148). Следовательно, игра не предстает игроку как некий *объект*: «Очарование игры, ее покоряющее воздействие состоит именно в том, что игра захватывает играющих, овладевает ими» (с. 152). Однако то же самое, согласно Гадамеру, справедливо и для *искусства*. Субъект художественного опыта (так же, как и субъект игры) – это не только и не столько созерцатель (игрок), а прежде всего само художественное произведение (игра) (с. 148). Именно смысл игры (*правила*) овладевает играющими и через них актуализируется. Схожим образом и произведение искусства раскрывает свой смысл, вовлекая читателя (зрителя, слушателя) в деятельность по правилам⁴⁰, установленным самим произведением. Обращаясь к опыту искусства и проводя продуктивную параллель между искусством и игрой, Гадамер раскрывает интерсубъективную структуру всякого понимания и, следовательно, диалогичность самой «сути дела» – смысла. Однако, по мысли Гадамера, в диалоге, в ситуации «сопринадлежности» (с. 344) раскрывается вообще всякий смысл, не только смысл произведения искусства. *Однако в чём же специфика диалогичности художественного смысла? Возможно в рамках «философской герменевтики» Гадамера вообще поставить такой вопрос?*

Как мы уже отмечали, Гадамер считает необходимым обращение к опыту искусства для решения универсальных герменевтических вопросов. Согласно немецкому философу, в искусстве совершается *откровение истины*: «Представление игры выявляет *то, что есть* [курсив мой – Ю.П.]. В нем

⁴⁰ Ср. у Л.Ю. Фуксона, развивающего гадамеровскую параллель искусства и игры, определение деятельности читателя как «добровольного подчинения правилам» (Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово, 2007. С. 223).

выдвигается и выходит на свет то, что в других условиях всегда скрывается и ускользает» (с. 159). Но почему же за пределами искусства истина ускользает от нас? По Гадамеру, это происходит в силу того, что в нашей реальной жизни мы воспринимаем «действительность» «на горизонте будущего» (там же). Устремлённость нашего взгляда в *будущее*, к «предстоящему смыслу» (Бахтин) мешает нам видеть *настоящее (то, что есть)*: «Неопределенность будущего позволяет существовать такому избытку ожиданий, что действительность вынужденно прячется за ними» (там же). Обращение же к игре («игре искусства» – там же), «цель которой заключена в ней самой» (там же), позволяет приобщиться действительности, *не заслонённой* смысловой неопределённостью предстоящего. Рассмотрение феномена искусства на фоне противопоставления всегда отодвигающегося в будущее – в сферу целей и возможностей – горизонта нашей жизни и замкнутой на себе игры, в которой все возможности реализуются, становятся действительными, представляется нам чрезвычайно продуктивным. По сути, истина (смысл), раскрывающейся в игре искусства, это не что-то дополнительное к бытию, а само бытие, как оно есть «на самом деле» (там же).

Именно в силу своей раскрывающей истину природы игра искусства (здесь Гадамер вспоминает античное понятие *мимесиса*) является *познанием*. Изображая нечто, искусство раскрывает его (изображённого) смысл, позволяет «узнать» («познавательный смысл мимесиса — это узнавание» – с. 160) изображённый предмет «как он есть», в его истине.

Мысль о привилегированном положении искусства относительно смысла (истины) бытия развивается в гадамеровском анализе *изображения*. В первую очередь, Гадамер считает необходимым отличить *изображение* от *отображения* (с. 184) и таким образом выявить связь изображения с его *миром* (там же). Отображение сугубо *функционально*; оно само по себе не значит ничего, только *указывает* на отображаемое (с. 185-186) – «как, например, фотография в паспорте» (с. 186). Изображение же, по мысли Гадамера, *неот-*

делимо от изображённого, не отсылает к нему, а как бы *представляет его непосредственно*, даёт ему «явиться». Именно в силу этой бытийной неразрывности изображение осуществляет «прирост бытия» (там же) изображённого. В дальнейшем Гадамер более точно определяет этот «прирост»: «искусство вообще и в универсальном смысле обеспечивает бытию *прирост наглядности* [курсив наш – Ю.П.]. Слово и изображение — это не простая последующая иллюстрация; они позволяют тому, что представляют, быть полностью тем, что оно есть» (с. 190). Иначе говоря, искусство делает *наглядной* [не доказывает, а показывает] саму истину.

С представлением об искусстве как месте *непосредственной явленности* смысла связано и гадамеровское противопоставление *структуры* и *игры*. С одной стороны, в концепции игры, реализуется мысль Гадамера о понимании как *сопричастности*. С другой стороны, понятие *структуры* позволяет Гадамеру, как уже было замечено, уйти от релятивизации смысла. Действительно, смысл игры (а также – искусства) раскрывается в самой игре, которая является ограниченным по времени и уникальным «свершением». Но при этом смысл, «сбывающийся» в игре, – это всегда определённый смысл, не создающийся всякий раз заново новой игрой (или игроками), но в ней по-новому раскрывающийся. Данная мысль Гадамера имеет огромное значение и для литературной герменевтики. Если провести аналогию с чтением литературного произведения (а по Гадамеру, «литературные произведения искусства способны осуществляться только в чтении» – с. 215), то в каждом прочтении *иначе* раскрывается не каждый раз другой, но тот же самый, сохраняющий тождественность самому себе, смысл.

Итак, Гадамер убедительно показывает, почему опыт искусства позволяет прояснить характер понимания как такового. Однако сам смысл *художественного* (в частности – литературного) произведения не становится для Гадамера *специальной* темой. Диалогическая природа понимания и, следовательно, самого смысла, демонстрируется Гадамером со всей отчётливостью.

Вместе с тем, если всякое понимание является *со-причастностью*, что в чём специфика той сопричастности, благодаря которой раскрывается художественный смысл? Гадамер идёт от опыта искусства к универсальности понимания как *языкового* общения, *разговора*. Мы же должны, приняв во внимание мысли Гадамера, проделать обратный путь. Как нам представляется, в «горизонте» (если воспользоваться этим термином немецкого философа) интересующих нас вопросов могут быть развиты следующие идеи Гадамера:

1) представление о том, что смысл в произведении искусства «открывается», так как освобождается от заслоняющих его моментов смыслового будущего (возможностей); в силу каких причин происходит такое «освобождение»? как в литературном произведении оно связано с позициями автора и читателя?

2) противопоставление структуры и игры; как «событийность» смысла литературного произведения соотносится с его (смысла) самоидентичностью?

3) идея о «приросте наглядности» бытия в произведении искусства; как эта «наглядность» проявляется в литературном произведении? каким образом (и благодаря чему) она открывается «взорам» автора и реципиента?

(...) Диалогическое понимание смысла в литературоведческой науке актуализировано прежде всего в работах ведущих представителей констанцской школы рецептивной эстетики – Х.-Р. Яусса и В. Изера (...).

В докладе «К проблеме диалогического понимания» Х.-Р. Яусс осмысливает феномены понимания и интерпретации в свете теории диалога М.М. Бахтина. Прежде всего Яусс противопоставляет монологические представления о смысле диалогическим. Монологические представления о смысле доминируют в философии искусства и предполагают *идентичность смысла авторскому замыслу* (такой подход Яусс именуется «контемплативной герменевтикой» – с. 187). Позиция читателя в этом случае сводится к пассивному

усвоению *заранее готового смысла*. Истоки альтернативной – диалогической – герменевтики Яусс находит, в частности, у Л. Поппера, малоизвестного современника и оппонента Д. Лукача. Теория Поппера исходит, по Яуссу, из представления о *диалогичности* смысла, о том, что его «конструирование» – это «незавершимый процесс взаимоотношения между продуктивным и рецептивным аспектами произведения» (с. 187-188). Противопоставление монологического и диалогического подходов к произведению Яусс находит также в споре Поппера с Лукачем. Если у Поппера произведение открыто созерцателю и, следовательно, его смысл заранее не готов, раскрывается в диалоге, то для Лукача рецепция – это усвоение уже готового смысла «совершенного» произведения (с. 189).

Яусс солидарен с Гадамером в том, что понимание – это не монологический, а диалогический процесс. Но при этом он расходится с автором «Истины и метода» в трактовке цели понимания. Для Гадамера это – «теоретико-философская» (с. 191), как определяет Яусс, суть дела, тогда как для Яусса – «бытийная дружба другого» (там же). Для того чтобы наметить выходы к этой дружбе, как она представлена в литературном произведении, Яусс обращается к эстетике словесного творчества М.М. Бахтина. Как считает немецкий учёный, именно искусство представляет собой уникальный опыт переживания «бытия другого как другого Ты» (с. 193). Вместе с тем, Яусс считает, что Бахтин оставляет открытым вопрос о позиции читателя как исторического субъекта в художественном диалоге. Для Яусса «эстетика дружбы» (там же) Бахтина, насколько можно судить, замыкается на отношениях автора и героя (в котором автор познаёт себя как в другом). Поэтому она требует обоснования в контексте рецепции, учёта того, что «читатель, должен (...) привнести в этот диалог с текстом от самого себя» (там же). [Эта статья не слишком ясна, надо ещё её пересмотреть!]

Как видим, в рецептивной эстетике диалогичность смысла обуславливается участием читателя в его раскрытии. Именно в указанном ракурсе эта диалогичность и рассматривается. (...).

(...) *Диалогический* подход к смыслу литературного произведения представлен и в уже не раз упоминавшейся статье В.И. Тюпы «Смысл художественный» из словаря «Поэтика...». В своём понимании «смысла художественного» В. И. Тюпа опирается прежде всего на идеи М. М. Бахтина. Это проявляется в признании **интерсубъективности** художественного смысла («всякий смысл интерсубъективен» - с. 238), несводимости его к смыслополагающим позициям *автора* либо *читателя* (в последнем случае имеет место критика Ц. Тодорова). Вслед за Мих. Бахтиным В. И. Тюпа увязывает специфику именно художественного смысла с творческим *завершением* мира, осуществляемым *автором*: «этот высший смысл действительного (незавершенного) мира для человека, живущего в нем, всегда остается непостижимой тайной, тогда как С. х., будучи концептом мира, творчески завершеного автором, доступен читательскому восприятию» (с. 238). (...).

Итак, в результате рассмотрения различных представлений о смысле в истории гуманитарных наук, мы пришли к выводу, что наиболее продуктивными для прояснения природы смысла литературного произведения как *художественного* являются те концепции, в которых смысл представлен как феномен, раскрывающийся в акте диалогического («языкового», согласно Гадамеру) общения. Остановимся ещё раз на отдельных пунктах диалогических теорий смысла, чтобы сформулировать вопросы, направленные на прояснение специфики смысла художественного.

1. Смысл не может быть рассмотрен в отрыве от уникальной позиции в бытии самого мыслящего (поступающего, оценивающего) человека. Но такое положение актуально для вообще любого смысла в гуманитарном мире.

Требуется понять: в чём специфика интенциональности художественного смысла и, точнее, смысла литературного произведения? Как соотносятся со своим «предметом» интенции автора и читателя художественного текста?

2. Смысл представляет собой не пассивный объект овладения и оперирования, а нечто активное – затрагивающее интерпретатора. Следовательно смысл, всегда диалогичен. Событие же осмысления – это событие *встречи*. Такое представление о смысле заставляет нас скептически отнестись к теориям «смыслопорождения», «генерирования» смысла. Смысл не может быть порождён – пусть даже «совместными усилиями», поскольку он не является неким подобием «продукта» (хотя бы и «живого», если развернуть концептуальную метафору «смыслопорождения»). Он скорее *открывается* в акте диалога. Но если диалогичность – универсальное свойство смысла вообще, то как *по-особому* диалогичен художественный смысл? Каковы параметры той «истины», которая, согласно Гадамеру, «открывается» нам в произведении искусства? Как герменевтически истолковать феномен «захваченности» книгой?

3. Таким образом, смысл не порождается в диалоге как сумма субъективных мнений его участников. Наоборот, сам диалог «порождается» смыслом; тем, что он *уже есть*. Если смысл некоторым образом «объективен», то только так, что он уже предшествует всякому усилию интерпретации (хотя бы и как нечто непонятное, так сказать, «минус-смысл» или «тайна»). Следовательно, смысл не может быть сведён к выражению позиции одного из участников диалога либо сразу всех участников (в случае литературы – автора, читателя, или даже обоих). Как эта особенная «объективность» смысла реализуется в литературном произведении? Каким образом его смысл всегда *уже предстает* нашему толкованию?

4. Смысл, хотя и не является «продуктом» субъективной деятельности автора или реципиента, всегда обновляется, обладает бесконечной перспективой развёртывания. Однако смысл, обновляясь, обновляет также и наше

бытие в каждом акте понимания (именно поэтому Гадамер определяет понимание как «свершение»). Остаётся, впрочем, вопрос: каким образом соотносятся бесконечная развёрнутость в будущее жизненного смысла и бесконечность смысловой перспективы завершённой художественной реальности?

5. Смысл, в силу совей «объективности», всегда сохраняет *самотождественность*. В каждом акте толкования нам *по-новому* раскрывается *тот же самый смысл*. При этом самотождественность смысла не следует путать с *однозначностью*. Как самотождественность и «событийность» смысла сочетаются в литературном тексте?

6. Смысл художественного произведения каким-то образом *не доказывается, а показывается*. На какую особенность «истины» (смысла) произведения указывает его связь с наглядностью, на которую обращают внимание Гадамер и некоторые другие авторы? Каковы условия этого «показа» смысла и каковы параметры?

Глава II. «"Инкарнация" как понятие литературоведческой герменевтики: художественная инкарнация в ряду других способов бытия смысла»

§ 1. Понятие «инкарнации» в философии XX века и феномен смысла литературного произведения

[Концепция «воплощения» у Г. Марселя]

В сферу этики понятие инкарнации наиболее последовательно переносится в трудах французского философа Габриэля Марселя (1889-1973). Концепция «воплощения» (*l'incarnation*) представлена в рамках его антипозитивистского проекта «конкретной философии». Главный объект критики Г. Марселя в его книге «Опыт конкретной философии»⁴¹ – «безличностное мышление» [с. 7]. Как утверждает философ: «обезличенное мышление не позволяет выйти в то пространство, которое достойно называться метафизическим, и даже помыслить его» [с. 4]. «Конкретная философия» [6, с. 10], согласно Марселю, противостоит такому обезличенному мышлению. Философ указывает на то, что существуют сферы *опыта*, недоступные *верификации* и *систематизации*. Например, «любовь и обожание» [с. 5]. Безличное (абстрактное) мышление, на котором выстраиваются здания «конкретных наук» [с. 3] уходит от «конкретных основ» [с. 6; в первом случае конкретика – *фактичность*; во втором – *переживание бытия* – Ю. П.] живого человеческого опыта. Но только этот «скромный и непосредственный опыт» [с. 6], на взгляд французского мыслителя, делает постижимой, к примеру, религиозную реальность.

Основной для Марселя вопрос касается *отправной точки* философствования. Этой точкой является, по Марселю, «мой опыт именно как мой» [с. 11]. Это некая «интимная структура опыта» [там же], не поддающаяся систе-

⁴¹ Марсель Г. Опыт конкретной философии / Пер. с фр. В.П. Большакова и В.П. Визгина. М.: Республика, 2004. В дальнейшем текст работы Марселя «Опыт конкретной философии» будет цитироваться по данному изданию с указанием страниц.

матизации в духе «послекантовской философии» [там же]. Этим наиболее глубинным пластом опыта, которого посредством философского «бурения» [с. 12] достигает французский мыслитель, является опыт *тела*. Разумеется, тело здесь нельзя «принимать чисто физически» [с. 14]. Очевидно, что размышления Марселя о теле выходят за пределы биологии и физиологии. Именно «**воплощённое бытие**» [с. 9, 16] является, по Марселю, первоначальным удостоверением человеческого существования. Благодаря присутствию «моего» тела «факт существования приобретает... наполненность» [с. 14]. Формулировка Марселя предельно категорична: «моё тело есть такая точка отсчёта, по отношению к которой полагают себя все формы существования, и именно здесь располагается демаркационная линия, отделяющая существование от несуществования» [там же]. Всё существующее соотносено, по мысли французского философа, с этой «точкой отсчёта» – «моим органофизическим присутствием» [с. 15]. Вне этой соотнесённости с телом (всегда *чьим-то!*) существование может мыслиться «только как чистая абстракция» [с. 15], а мир вещей в отрыве от «органофизического присутствия» превращается в «иллюзорный спектакль» [с. 17].

Марсель следующим образом доказывает идею «воплощённого бытия»: «не существует понятного для нас убежища, где я мог бы утвердиться вне моего тела; бесплотность неосуществима, она исключается самой моей структурой» [с. 17]. Марсель пересекается с Хайдеггером, определяя «воплощённое сущее» как «факт *бытия-в-мире* [курсив Г. Марселя – Ю. П.]» [с. 18]. Тело, по Марселю, – достигшая явленности *связь* между «я» и вселенной [там же]. Однако особенно важно, что французский мыслитель настаивает на замене термина «связь» терминами «**причастность или участие**» [там же]. Очевидно, что участие для философа – это не отношение по линии «субъект – объект»: «экзистенция... это причастность в той мере, в какой её нельзя объективировать» [с. 20]. Именно телом своим мы первично причастны к бытию (в том числе – бытию с другими) как «некой жизненной целостности»

[с. 24]. Настаивая на *причастности* как характере отношений «воплощённого бытия» с миром, Марсель неосознанно корреспондирует с Бахтиным, разрабатывающим примерно в то же время концепцию «участного мышления» (наиболее подробно – во фрагменте «К философии поступка»; см. об этом понятии в Комментариях к данной бахтинской работе в 1-м томе Собрания сочинений М. Бахтина⁴²). Действительно, между телом, понятым как объект, и миром как совокупностью объектов в естественнонаучном кругозоре возможна только *связь*. Тело же, понятое, по Марселю, онтологически, как залог *бытия*, делает возможным нашу *причастность* «событию бытия» (термин М. Бахтина; Г. Марсель употребляет, в частности, понятие «жизненной целостности»), в конечном итоге – жизни «вселенной». Абстрактное же мышление не организует такой *причастности*.

В своих работах Г. Марсель непосредственно не связывает понятия *инкарнации* и *смысла* – жизненного либо художественного. Вместе с тем, сам характер отношения человека к бытию, определяемый французским философом как *телесная причастность*, отсылает к проблематике *понимания* и *смысла* в философии XX века. Во-первых, наиболее непосредственно мышления Марселя соотносятся с фундаментальной онтологией М. Хайдеггера, в рамках которой бытие как *понимание* представляет собой нечто более изначальное, чем отношение субъекта к объекту. Во-вторых, идея *причастности* как способа отношения человека к миру, противоположного отношению «субъекта» к «объекту», корреспондирует с концепцией «герменевтической ситуации» Х.-Г. Гадамера. Эта «ситуация», как мы помним (см. I главу диссертации), также характеризуется *причастностью* интерпретатора к тому, что им осмысливается («Тот, кто понимает, всегда уже втянут в то свершение, в котором заявляет о себе осмысленное»⁴³). Участие «собственного бы-

⁴² Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – Т. 1. С. 447-448.

⁴³ Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Пер с нем. под ред. Б.Н. Бессонова. М., Прогресс, 1988. С. 566.

тия познающего»⁴⁴ в герменевтическом познании не осмысливается Гадамером как *непосредственно телесное*. Философ акцентирует внимание на *ценностно-смысловом* и *действенном* («применение» как важнейший момент понимания⁴⁵) аспектах вовлечённости. В то же время, явление инкарнации, как мы покажем далее, не кажется Гадамеру чем-то совершенно чуждым герменевтической проблематике. Но максимально близкими представлениям Марселя оказываются идеи Бахтина, высказанные в работах 20-х гг., разумеется, неизвестных французскому философу. Эта близость проявляется не только в отмеченном понимании первичного отношения человека к миру как причастности («участного мышления», «участного понимания»), но также и в том, что оба философа оригинально и независимо друг от друга используют в своих работах понятие «инкарнации» («l'incarnation», «воплощения»).

§ 2. Соотношение понятий «инкарнация» и «смысл» в нравственной философии и эстетике словесного творчества М.М. Бахтина

Цель настоящего параграфа – выяснить, как соотносятся в ранних работах Бахтина, посвящённых вопросам нравственной философии и эстетики словесного творчества понятия *инкарнации* и *смысла*.

По справедливому замечанию Н. И. Николаева, *смысл* в философской эстетике Бахтина 20-х гг. – «это основное операционное, хотя и *не эксплицированное* [курсив наш – Ю. П.] понятие»⁴⁶. То же самое может быть сказано и о понятии *инкарнации*. Во фрагменте нравственной философии, а также в <Авторе и герое в эстетической деятельности> Бахтин предпочитает говорить скорее об инкарнации (воплощении) *субъекта* мысли, поступка и эстетической деятельности (автора-созерцателя), о воплощённом характере са-

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ «Мы полагаем, напротив, что применение есть такая же интегральная составная часть герменевтического процесса, как понимание и истолкование» (с. 365)

⁴⁶ Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – Т. 1. С. 754.

мой художественной реальности, чем об инкарнации *смысла* (наиболее характерно это, конечно, для фрагмента <К философии поступка>). Сами сочетания слов «инкарнированный смысл», «воплощённый смысл», «уплотнение смысла» и т.п. встречаются на страницах ФП и АГ всего несколько раз (с. 93, 177, 201). Однако сближение понятий *инкарнация* и *смысл*, предпринимаемое в данной работе, всё же не является только лишь «модернизацией» бахтинских идей. Мы можем утверждать это, опираясь не только на немногочисленные примеры совместного употребления данных слов в бахтинских текстах, но прежде всего на общую ориентацию философской эстетики Бахтина на «смысл», а не на «факт» (см., к примеру, с. 268), на понимание русским философом культуры как «*смыслового* [курсив наш – Ю. П.] единства» (там же), а самой эстетической деятельности как своеобразного «участного понимания» (с. 97). Следовательно, рассмотрение специфики бытия *субъекта* познания, поступка или художественного творчества неотделимо в работах Бахтина от рассмотрения (пусть, как правило, и не эксплицированного) «осмысливающего» эти виды деятельности «предмета» (с. 272). А таковым является именно *смысл*. В предлагаемом параграфе мы пытаемся реконструировать, развернуть бахтинское понимание *смысла* в связи с явлением *инкарнации*, представленное в ранних работах философа в имплицитном виде.

По нашему мнению, слово «смысл» и производные от него слова («смысловой», «содержательно-смысловой» и т.п.) употребляются на страницах работ <К философии поступка>, <Автор и герой в эстетической деятельности> и статьи «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» в трёх основных значениях: 1) смысл как содержание теории (*теоретический смысл*); 2) смысл как предмет (цель) жизненного поступка (*жизненно-этический смысл*); 3) *эстетический смысл* как предмет «участного по-

нимания». Посмотрим, как все три отмеченных вида смысла соотносятся в работах Бахтина с понятием *инкарнации*.

Во-первых, смысл для Бахтина – это **содержание теории** («смысловое содержание мысли» - с. 33⁴⁷). Таков, по Бахтину, характер представленности смысла в теоретическом мире. Теоретический смысл не соотнесён с какой-либо *конкретной позицией* человека (я-персоны) в событии бытия, он безучастен к человеческой *единственности* и потому ценностно «индифферентен» (с. 13). Одна из ключевых идей Бахтина: противопоставление эстетического (и этического также) и теоретического взглядов на мир, «архитектоники» и «мысли». Мысли присуща «энергия внепространственно-вневременной бесконечности» (с. 70). Именно поэтому она не может лечь в основу архитектуры как нравственного события, так и эстетического бытия. Внепространственность и вневременность «мысли» обусловлены тем, что познание (в смысле научного познания) возможно только при «вынесении за скобки» познающего как конкретной личности. По словам Бахтина: «Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта» (с. 13). То есть смысл как предмет отвлечённого от конкретного места человека в бытии теоретического мышления фактически оказывается *вне гуманитарного горизонта*. Это не только *бесплотный* (вне пространства и времени) и не соотнесённый с каким-либо *местом*⁴⁸ в бытии смысл; это, так сказать, - *нечеловекообразный* смысл. Именно такой вид смысла Бахтин определяет как «**неинкарнированный**», являющийся лишь «пустой возможностью» (с. 41). Именно с этим видом смысла имеют дело все позитивистски ориентированные направления философии XIX – начала XX вв., им присущ «роковой теоретизм» (с. 28) – стрем-

⁴⁷ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, работы М. М. Бахтина цитируются по изданию: Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – Т. 1.

⁴⁸ Ср. первый слог хайдеггеровского термина *dasein* - *da* (здесь, вот), указывающий на привязанность бытия к определённому *месту*.

ление выдать мир как предмет теоретического познания за весь мир в целом (с. 12).

Однако теоретический мир, как считает Бахтин, *вторичен*, он является *моментом* единого мира познания и поступка. Чтобы приобщиться действительному *событию бытия*, искусственно «измышленный» субъект познания (теоретический субъект) должен «воплощаться» (с. 11) в *действительном мыслящем человеке*. То есть приобщение «исторически событийному бытию» (с. 11) понимается Бахтиным как *воплощение* человека. Воплощению мыслящего субъекта соответствует в нравственной философии и эстетике Бахтина и *воплощение самой мысли (смысла)*. Приобщение мысли «единому и единственному бытию-событию» (с. 35) – это и есть её (мысли) *инкарнация*. При этом, наоборот, утрата человеком *участного* отношения к миру, отвлечение от своего единственного места в нём понимается как *раз-воплощение* (с. 44). *Инкарнация* (воплощение) смысла осуществляется в акте «участного мышления» (с. 12 и далее). То есть человек-персона («я») *участвует* в событии бытия, *актуализируя* его *потенциальный* смысл через *поступок*. Таким образом, смысл из абстрактного содержания теории становится **предметом (целью)** всякого поступка, всякой познавательной и эстетической деятельности, становится уже не отвлечённой «истиной», а жизненной «правдой» (с. 45-46)⁴⁹. Стоит сказать, что слово «смысл» во фрагменте нравственной философии и особенно в работе об авторе и герое чаще всего используется именно в значении *смысла-предмета, смысла-цели*, который всегда *впереди, не дан* (как всегда себе равная истина теории), а *задан*. Следовательно, характер представленности смысла в жизненно-этическом (не в трансцендентном теоретическом) мире, как это определено в нравственной философии Бахтина, – **цель (телос)**.

⁴⁹ См. также комментарий С. С. Аверинцева на с. 453 по поводу оппозиции *правды* и *истины* в тексте <К философии поступка> М. М. Бахтина.

Теперь подробнее рассмотрим концептуальную метафору *инкарнации*, используемую Бахтиным для характеристики способа бытия нравственного смысла и самого субъекта познания и поступка. Прежде всего, сам Бахтин указывает на *невозможность* какого бы то ни было *физиологического или психологического* истолкования воплощённости (инкарнации) субъекта нравственности: «есть нравственный субъект с определённой структурой (конечно, не психологической или физической)» (с. 10). Подобное толкование было бы следствием ошибки, порождённой «роковым теоретизмом» современной философии, когда «психологическая транскрипция» (с. 15) бытия выдаётся за бытие вообще. Рассуждения о воплощённом (инкарнированном) характере субъекта и смысла познания и поступка представлены в контексте бахтинской *онтологии* и соотносятся с такими понятиями, как *бытие* и *событие бытия*.

Понятие «инкарнация» используется в работах Бахтина наряду с термином «воплощение». В связи с этим возникает вопрос: почему Бахтин, не ограничиваясь семантически более неопределённым словом «воплощение», использует и латинизированный вариант «инкарнация» с уже явно богословским оттенком? Если в богословии, как мы знаем, термин воплощение (инкарнация) указывает на человеческую природу Христа, на восприятие им *человеческого* образа, то *инкарнация* Христа – это одновременно и его *вочеловечение*. Думается, именно этот момент обуславливает использование Бахтиным данного богословского термина. Первоочередная задача русского философа – указание на сугубо *гуманитарную* точку отсчёта, исток всех возможных видов деятельности субъекта. По мнению Бахтина, в философских системах XIX – XX вв. эта точка отсчёта упускается, заменяется искусственной, запредельной миру познания и поступка позицией «гносеологического субъекта». То есть теряется *гуманитарный фундамент* философствования. Это и есть тот самый «роковой теоретизм» современной философии, на который указывает Бахтин. Для того чтобы пробиться к действительности мира,

философу, как и Богу, необходимо спуститься на «грешную землю», причаститься человеческой, единственной и незаместимой, точке зрения: «даже Богу надо было воплотиться, чтобы миловать, страдать и прощать, как бы сойти с отвлечённой точки зрения справедливости» (с. 198). Таким образом, вместе с *очеловечиванием* мыслящего очеловечивается, вводится в гуманитарный горизонт и сам предмет мышления и поступка (вернее – мышления *как* поступка) – *смысл*. В рамках же теоретического мышления имеет место как раз сознательное *расчеловечивание* субъекта познания.

Однако в термине «инкарнация», помимо указания на *вочеловечение* субъекта познания и поступка и самого предмета (цели) поступка — смысла, прежде всего акцентируется *телесность* смысла поступка и поступающего. Мы уже говорили о том, что сама логика мысли Бахтина, как она явлена во фрагменте нравственной философии и в работе об авторе и герое, исключает возможность каких-либо *физиологических или психологических* толкований данной концептуальной метафоры. Очевидно, что для Бахтина такая, онтологически понятая, «телесность» является необходимым качеством *бытия* человека и смысла в жизненном мире. Именно *бесплотность* мысли и мыслящего в «вечном мире» теорий обнаруживает их потенциальный, возможный, а не действительный, характер. Надо полагать, что для русского мыслителя телесность — это, во-первых, синоним *действительности*, реальности, так сказать, живости чего бы то ни было.

Во-вторых, через концептуальные метафоры «тела», «плоти», «инкарнации», «воплощения» передаются *конкретность* и *единственность* как необходимые качества присутствия человека в мире «познания и поступка». В богословии инкарнация Христа – это не просто принятие им *абстрактной* человеческой природы, но воплощение в образе *конкретного* человека с индивидуальной судьбой. За абстрактным философским понятием «личности» Бахтин разглядывает корень – «лик». *Личность* – понятие теоретического мира, в жизненном же мире всякая единственность представлена через свой

лик, вряд ли можно вообще вообразить что-либо единственное и конкретное *вне* телесного, «детерминированного» образа. Единственность субъекта познания и поступка, обозначаемая его телесностью, т.е. наличием зримых границ («терминов») и места в мире, как уже было сказано, предполагает единственность и конкретность смыслового горизонта. Никакой «смысл вообще», для которого «признано несущественным моё единственное место в бытии» (с. 19), по мнению Бахтина, не может стать смыслом индивидуального «бытия-события» (там же). Таким образом, сам предмет познания и поступка – смысл, – увиденный из единственно возможной и незаместимой для данного субъекта точки в бытии, как бы приобретает границы и облик, т.е. *конкретность*. Предмет обретает свой *лик* (с. 89, 90, 163, 235) «лишь в нашем отношении к нему» (с. 89), как познавательно-этическом, так и эстетическом (в последнем случае это лик *героя* – с. 90, 163, «внутренний лик» *души* – с. 186). «Гносеологическому» же кругозору предметы не открывают своего *лика*, могут быть лишь *познаны*, но не *узнаны*⁵⁰, так как в мире теоретическом единственность и конкретность присутствия не имеют значения.

В-третьих, понятия-метафоры тела, плоти, лика и подобные им в текстах Бахтина 20-х гг. способствуют раскрытию способа отношения человека к смыслу – это, по Бахтину, *участие, причастность*, «участное мышление». «Вечные истины» теоретического мира сами по себе безразличны к бытию человека, «содержательный смысл» этих истин – их истинность (или ошибочность) не зависит от позиции конкретного человека в событии бытия.

⁵⁰ О различии *познания* и «*узнания*» в нравственной философии М. М. Бахтина см.: Собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. С. 45. Необходимо также отметить, что в поздних текстах М. М. Бахтина (Из записей 1970-1971 гг. // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 366-367; К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381) слово «узнание» употребляется в ином значении: как «узнание уже знакомого» (с. 367), противопоставляемое «открытию нового» (с. 366). То есть *узнание* в этих работах рассматривается как, если так можно выразиться, низшая степень понимания, не схватывающая явление в его *индивидуальности*. Очевидно, что во фрагменте <К философии поступка> слово «узнание», в отличие от «познания», как раз обозначает такой способ отношения к бытию, которым раскрывается его *конкретность и единственность*.

Теоретический субъект, оперирующий такого рода смыслами, отвлекается от действительной жизни в её нужде, заботе: «Как развоплощённый дух я теряю моё должное нудительное отношение к миру, теряю действительность мира» (с. 44). Однако отвлечённый теоретический смысл *нуждается* в воплощении: «Ведь если бы эта в себе вечность смысла была действительно ценностно значима, был бы излишен и не нужен акт её воплощения» (с. 54). Эта ценностная значимость (соотнесённость со всегда конкретным субъектом оценки) обретается мыслью лишь при условии её *воплощения* в акте участного мышления (в начале работы об авторе и герое Бахтин называет это «наполнением плотью и кровью» отвлечённых категорий пространства и времени).

Итак, с помощью понятия *инкарнации* М. М. Бахтиным актуализируются следующие особенности *смысла* познания и поступка в жизненном (а не теоретическом) мире: 1) *очеловеченность* (человекоразмерность); 2) *действительный*, а не только возможный, его характер; 3) *конкретность и единственность*; 4) живая *причастность* субъекта поступка «единому и единственному событию бытия», которому внутренне (имманентно) присущ – «инкарнирован» смысл.

Следующий наш шаг – осознание, с опорой на введённое М. М. Бахтиным в философский контекст понятие *инкарнации*, некоторых существенных особенностей бытия *художественного* смысла в сравнении с другими видами смысла: смыслом *нравственного* поступка, теоретической «мыслью». Как нам представляется, концептуальная метафора инкарнации (воплощения) наиболее продуктивна именно для выявления специфики смысла *художественного* (в том числе – литературного) произведения.

Жизненно-этический смысл, являющийся, по мнению русского философа, предметом и целью всякого ответственного поступка, всё же в точном

значении этого слова *не «инкарнирован»*, в отличие от *смысла художественного*. Прежде чем подробно обосновать это утверждение, попробуем рассмотреть, как разграничиваются жизненно-этический и эстетический планы бытия в работах М. М. Бахтина 20-х годов.

Для Бахтина эстетический взгляд на человека – это взгляд *оцеляющий* («специфически эстетической и является это реакция на целое человека-героя» – с. 89), тогда как жизненный взгляд на человека как раз *исключает целостность* («нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его» – с. 89). Попробуем рассмотреть данные бахтинские формулировки с герменевтической точки зрения. Жизненный смысл, по М. М. Бахтину, как уже было сказано, имеет характер *цели, предмета* всякого поступка. Такая *целенаправленность* и, следовательно, *осмысленность* жизни не зависит от желаний самого поступающего – она неизбежна. Жизненный смысл, таким образом, всегда как бы *сдвинут вперёд*, имеет характер *возможности* (но уже в ином значении, чем непричастный событию жизни теоретический смысл, который, не будучи инкарнированным, так и останется *пустой* возможностью). Жизнь всякого субъекта познания и поступка *как целое* не может стать для данного субъекта («я») смысловым горизонтом потому, что для осмысления целого необходимо было бы занять *внешнюю* по отношению к этому целому позицию, т.е. попросту «выпрыгнуть» из собственной жизни. Человек, по мысли Бахтина, не может судить о *целом* своей жизни – т.е. полагать его (целого жизни) *смысл*. Этот смысл для человека-персоны бахтинской нравственной философии действительно «остаётся непостижимой тайной»⁵¹. Для осмысления, человеку как субъекту познания и поступка доступна лишь *часть* собственной жизни. Хотя, как об этом не раз говорит Бахтин, для человеческого мышления характерно придавать части характер целого, то есть *эстетизировать* собственную жизнь. Однако подобная эстетизация

⁵¹ Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 238

никогда не достигает чистоты подлинно художественного, осуществляемого в искусстве, отношения к бытию и его смыслу. Таким образом, *жизненно-этическому смыслу* присущ характер *частичности, незавершённости*: осуществлённым (сбывшимся) для нас может стать лишь смысл каждого отдельного поступка, но не смысл жизни в целом⁵².

В словесном же художественном творчестве, как и во всяком другом, имеет место то, что М. М. Бахтин называет «инкарнацией смысла бытию» (с. 93) – осуществление, «сбывание» смысла жизни именно как *целого*. В этом случае речь идёт уже об *эстетической* инкарнации смысла. Данное понятие указывает не на бытие «я» и телеологизированный смысл этого бытия, а на бытие и смысл бытия «другого». В *нравственном* мире «инкарнация» – это приобщение (причастие) смысла *событию* бытия в его открытости и принципиальной незавершённости (несовпадении со своей наличностью – с. 95) – смысл в этом случае становится целью всякого поступка, но *весь*, как смысл события жизни *в целом*, сбывься, стать наличным бытием не может, так как «чтобы жить, надо быть незавершённым, открытым для себя» (с. 95). В *эстетическом* же мире произведения «инкарнация» – это причащение смысла бытию в его целостности и завершённости, т.е. инкарнация в *эстетическом* значении понятия – это совпадение смысла с *наличным* бытием, так сказать, «обналичивание» смысла. В последнем случае смысл – это и есть само бытие, «самоосмысленное» и «выразительное» в бахтинском значении этого понятия – «осмысленная материя или материализованный смысл»⁵³. Так как до конца совпасть со своим смыслом может лишь бытие «другого», но не бытие «я» (жить – значит «не совпадать со своею наличностью» – с. 95), эстетическая «инкарнация смысла бытию» осуществляется уже не героем в акте ответственного поступка, а автором и читателем в акте «участного

⁵² Ср. схожие размышления Л. Ю. Фуксона в начале книги «Чтение» (Фуксон Л. Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – С. 3).

⁵³ Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – С. 8–9.

понимания». Именно последнему только и доступна «наличность воплощённого смысла» (с. 201) – эстетический план бытия героя.

Жизненный смысл вообще вряд ли может быть *увиден*, так как, строго говоря, он не является *бытием*. Постоянная изменчивость, «мерцание» смыслового горизонта не позволяют представить жизненный смысл как нечто зримое, обладающее отчётливыми *границами*. Жизненный смысл мы не можем «узреть», т. к. он ещё не есть нечто осуществлённое, наличное – мы осуществляем его в поступке, воплощаем, но этим не достигаем тождества бытия и смысла – смысловой горизонт просто отодвигается вперёд, в область целей и открытых возможностей⁵⁴. Эстетический же смысл мы «прозреваем» – так как он, уже всецело осуществлённый, совпадает со своим бытием – он не нуждается в осуществлении, но в *видении и выражении* как «уже содержательно о п р е д е л и в ш и й с я л и к бытия» (с. 201). Именно поэтому понятие *инкарнации*, относящееся в работах М. М. Бахтина и к жизненно-этическому, и к эстетическому видам смысла, наиболее точно обозначает специфику последнего.

Каким образом осуществляется эстетическая «инкарнация смысла бытию», М. М. Бахтин демонстрирует в известном разборе пушкинского стихотворения «Разлука» (<Автор и герой в эстетической деятельности>). В анализе «Разлуки» слово *инкарнация* употребляется неоднократно. Это, по М. М. Бахтину, перевод *познавательно-этической* «темы», которая и является «заданным смыслом» (с. 80) философского познания и жизненного поступка, в *эстетический* план, где она становится *моментом целого* человека-героя. «Инкарнация лирической темы художественному целому» (с. 79) – это перенос смыслового акцента с *предстоящего* смысла бытия-события на само это *бытие*, которое всегда есть очеловеченное бытие – целое человека-героя. Так, в эстетической установке «ценностным центром» стихотворения становится соотнесённое с ценностной позицией героя переживание («вера и на-

⁵⁴ Ср.: Фуксон Л. Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – С. 3.

дежда»), но не предмет и смысл его *сам по себе* (загробное свидание). В жизненном же кругозоре лирического героя именно последнее является смысловым центром события – предметом и целью чувства-поступка. Смысл в искусстве всегда инкарнируется через человека – героя и автора («через лирического героя... инкарнирована... тема» (с. 80). В эстетическом мире, как уже было сказано, к *очеловеченности* смысла (это характерно и для «этической» инкарнации) добавляется его *завершённость*, соотнесённость с *целым* жизни героя. С *герменевтической* точки зрения, представленная в художественном произведении жизнь человека является *целым* не потому, что эстетический кругозор охватывает *всю* жизнь героя, а потому что эта жизнь *в каждом моменте её* лишена *смыслового будущего* и смысл этой жизни уже *сбылся*, стал наличным бытием. Следовательно, выделение *темы* стихотворения будет не чем иным, как «развоплощением» смысла. Смыслу при этом возвращается его несовпадение с бытием, *телеологичность*, характер *возможности*.

Теперь рассмотрим подробнее понятия-образы, выстраивающиеся в ранних текстах М. М. Бахтина в образно-понятийный ряд *одежды – тела – плоти*. Эти концептуальные метафоры образуют смысловой контекст понятия *инкарнации* и, по нашему мнению, могут способствовать раскрытию специфики эстетического смысла.

Понятие *плоти* используется М. М. Бахтиным, как мы уже это показали, и для характеристики бытия мыслящего, и смысла в *жизненном* мире. Однако в <Авторе и герое в эстетической деятельности> М. М. Бахтин использует слово «плоть» и однокоренные с ним слова для обозначения «нового плана бытия» (с. 97) человека-героя, который для самого героя закрыт и доступен лишь автору-созерцателю. Рождение «нового человека» – героя, – по М. М. Бахтину, – это облечение его в «новую плоть, которая для него самого и не существенна и не существует» (с. 97). Характер эстетического отношения определяется русским философом как «у ч а с т н о е понимание» (с.

97), предполагающее *познавательную и этическую безучастность* автора-зрителя. Итак, творчество для М. М. Бахтина – это не что иное, как *инкарнация* героя, который, впрочем, *уже воплощён*, телесно, т.е. *реально*, присутствует в *своём – жизненном – мире-событии*. В этом жизненном мире бытие героя *имеет смысл*, на который оно «вперёд» направлено. Однако *причастность* жизни человека и её смыслу не даёт, как настаивает русский мыслитель, эстетического отношения – рождения героя. Для автора-зрителя необходима этическая *безучастность*. Предметом *участного понимания* автора-зрителя является не смысл «направленной вперёд жизни» (с. 96) героя, а уже сбывшийся, ставший бытием, смысл его жизни как «определившегося лика» (с. 201). Итак, поскольку эстетический смысл совпадает с бытием, т.е. *воплощается*, то созерцание (отсюда обозначение субъекта творчества как «зрителя») – это одновременно и его понимание. Однако необходимо уточнить, что созерцание в контексте эстетического события предполагает не отвлечение, а вовлечённость – понимание как *причащение* этому бытию-смыслу.

Также в работе об авторе и герое делается продуктивная попытка с помощью «телесных» понятий-метафор выявить специфику не только художественной реальности, но и самой эстетической деятельности. Если новый, порождаемый активностью автора-созерцателя план бытия представляет собой, по мысли М. М. Бахтина, нечто подобное *плоти*, то сама эта активность приобретает специфически *материальный* (но не в смысле *технической обработки материала!*) характер. В другом месте работы об авторе и герое М. М. Бахтин говорит об особых «синкретических» действиях, «таящих в себе как бы зародыш творческого пластического образа» (с. 120). Это объятие⁵⁵, поцелуй, осенение и т.п. В этих действиях «ценностная уплотнённость его [другого – Ю. П.] становится... осязательно-реальной» [там же]. И, как далее пишет философ, «в этом акте [объятия – Ю. П.] внешнее бытие другого

⁵⁵ Концептуальная метафора объятия соотносится в работе об авторе и герое с идеей активности автора как *эстетической любви* (по Г. Когену).

заживает по-новому, обретает какой-то новый смысл, рождается в новом плане бытия» [там же]. Этот новый смысл открывается деятельностью *другого*. Жесты объятия, поцелуя, осенения и пр., формирующие тело другого человека как ценность, рассматриваются М. М. Бахтиным как «зародыши» эстетических действий, формирующих образ. Однако это и действия *осмысливающие*. Оба типа активности – любовный и эстетический – направлены на другого в его *живой конкретности*. Идею человека нельзя охватить объятием, равным образом и эстетическая оформляющая и завершающая активность автора и понимающая деятельность созерцателя (читателя-слушателя-зрителя) может быть направлена только на *единственное и конкретное* (воплощённое) бытие другого. Размышления Бахтина о «синкретических» действиях, на наш взгляд, нуждаются в развитии, так как указывают на особенности как творческой деятельности автора, так и поведения читателя.

Итак, в бахтинских «телесных» понятиях-метафорах, относящихся к бытию героя и характеру художественной формы, усматривается *всецелая осуществлённость, наличность* художественного смысла. Именно *одушевлённое тело* («конкретно-воззрительное... целое» – с. 89) становится для М. М. Бахтина наиболее подходящим образом бытия художественной реальности, которая есть не что иное, как простирающийся смысл.

Размышления о специфической явленности смысла в художественном «плане бытия» приводят нас к рассмотрению с позиций герменевтики функции художественной формы у М. Бахтина. Эстетическая деятельность автора – «творца формы» одновременно рассматривается М. М. Бахтиным как *понимание* (с. 97, 290). Так, в статье «К вопросам методологии эстетики...» М. М. Бахтин, характеризуя деятельность автора, будет прямо соотносить *оформление, воплощение и понимание*. По определению философа, «форма, обывая содержание извне, овнешняет его, т.е. воплощает» (с. 290), «содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощённым» (с. 291). Т.е. эстетическую реальность – «своеобраз-

ное эстетическое бытие» (с. 305), состоящее не из зрительных представлений или психических переживаний (с. 307) – делает «плотью» именно форма, привносимая автором-созерцателем. Здесь ещё более определённее, чем в предыдущих работах, М. М. Бахтин указывает на невозможность истолкования инкарнированного (воплощённого) эстетического бытия с помощью *психологических или физиологических категорий* (зрительных представлений или психических переживаний).

Вместе с тем, эстетическое отношение автора-созерцателя, выражением которого является эстетически значимая форма, – это, как утверждает М. М. Бахтин, одновременно и *понимающее* отношение. Автор-созерцатель *не вмешивается* в изображённое в произведении событие как непосредственный его участник, но *понимает* «ценностный смысл совершающего» (с. 290). Очевидно, что этот ценностный смысл недоступен герою как участнику изображённого в произведении жизненного события. Эстетически продуктивное отношение «напряжённой венаходимости автора» (с. 96), которое как раз и «рождает» героя в «новом плане бытия (...) облекает в ту новую плоть, которая для него самого и несущественна и не существует» (с. 97) рассматривается М. М. Бахтиным и как отношение «*участного* [курсив наш – Ю. П.] понимания», которое соседствует с познавательной и этической *безучастностью*. Характерно, что в этом месте работы об авторе и герое, как и в ряде других случаев, М. М. Бахтин практически отождествляет позиции творца и реципиента: автор так же понимает своё произведение (оформляя его), как и созерцатель.

Нам представляется, что такие виды деятельности, как понимание и оформление словесного художественного произведения, не просто предполагают друг друга, но являются, как это убедительно показано в ранних работах М. М. Бахтина, различным обозначением одного и того же. *Придание художественной формы – это и есть понимание бытия* («жизненного содержания») *посредством его воплощения и завершения* (наделение границами

как целого). То есть жизнь в художественном произведении осмысливает себя в кругозоре другого, воплощаясь – обретая форму («границу, обработанную эстетически»), обнаруживает, *инкарнирует* свой смысл (он – этот смысл – другим не привносится, он другому открывается!), который вне этого акта инкарнации так бы и остался лишь *возможностью*. В акте чтения (вообще художественного созерцания) мы приобщаемся бытию, которое обладает не *возможным*, а *действительным* смыслом. Этот – эстетический – план бытия не только понимается как предмет (к примеру, в акте интерпретации литературоведом), но и сам является воплощённым пониманием. Эстетический план бытия является толкованием (осмыслением) бытия вообще, этим определяется его значимость, вне этой толкующей функции он не более чем «довесок» к жизни. Эта *герменевтическая* функция художественной формы ни в коей мере не должна быть упущена (М. М. Бахтин указывает на неё, но не разворачивает мысль в данном направлении).

Однако наличность, всецелая явленность художественного смысла не отменяет его *таинственности*, так как акт чтения не есть процесс усвоения уже готового, а придание художественному произведению смысла посредством его (смысла) *прояснения*. Здесь уместна намеченная самим языком ранней бахтинской философии метафора понимания как постепенного выступления из темноты *лика*, который таким образом становится *узнанным*. Этот уже инкарнированный автором смысл требует от читателя *узнания* как постепенного *прояснения черт*, ведь настоящее узнавание, по сути, никогда не заканчивается.

Итак, концептуальная метафора инкарнации (воплощения) в ранних философских работах М. М. Бахтина определяет природу всякого *жизненно-этического смысла* (на что было указано ранее) в противоположность отвлечённой от «события бытия» теоретической мысли. Однако данное понятие с

наибольшей продуктивностью может быть использовано для раскрытия специфики смысла *эстетического*, в наиболее чистом виде явленного в художественном творчестве, в том числе – в творчестве словесном. В понятии инкарнации, использованном для прояснения специфики *художественного* смысла, сохраняются все семантические обертоны, относящиеся к жизненно-этическому смыслу (*воплощённость* смысла как его *очеловеченность*, *действительность* (а не *эфемерность*), *конкретность*, *причастность* – см. выше). Однако все эти признаки преломляются в сопоставлении с *двумя новыми*, также привнесёнными концептуальной метафорой инкарнации: речь идёт о таких признаках, как *целостность и детерминированность* (в противоположность *частичности* и «набросковому» характеру смысла *нравственного бытия-события*) и *наличность* (в противоположность, «возможностной», телеологической природе *жизненного* смысла).

[Л.Ю. Фуксон об «инкарнации» в литературном произведении]

В контекст литературной герменевтики понятие инкарнации вводится Л.Ю. Фуксоном. В своей книге «Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения» (Кемерово, 1999) кемеровский учёный не рассматривает категории смысла и инкарнации специально – его интересуют прежде всего правила («аксиомы») истолкования художественного текста. Однако уже само использование данных понятий в едином контексте и при этом в связи с эстетической проблематикой заслуживает нашего пристального внимания. В первую очередь, Л.Ю. Фуксон связывает понятие «инкарнация» с характером бытия художественной реальности и, в частности, с таким важнейшим качеством художественного мира, как его всецелая «очеловеченность». Признание этого качества является неременным условием адекватного понимания произведения литературы (аксиомой истолкования). Таким образом, Л. Ю. Фуксон вводит понятие «инкарнации» в контекст рассуждений о правилах понимания и истолкования литературного

произведения (то есть в герменевтический контекст). Художественное творение, по мысли кемеровского учёного, развивающего идеи М. Бахтина, человекоцентрично и, так сказать, *человекоразмерно*. «Художественное произведение, - пишет Л. Ю. Фуксон, - зона **одушевления неодушевлённого**, а во вторых – **воплощения духовного** = инкарнации. Человек как образ литературы есть телесно-духовная целостность» (с. 47). Как видим, термин «инкарнация» здесь указывает на необходимую *плотскую* сторону художественного творения (неотделимую от *духовной*).

На наш взгляд, важно, что Л. Ю. Фуксон не смешивает «телесную» сторону литературного *произведения* с материальностью *текста*. Художественное произведение представляет собой телесно-духовное единство не потому, что некое умозрительное содержание в нём передаётся посредством материальных, чувственно воспринимаемых знаков (текста), а потому, что в нём, через эти самые словесные знаки, является «внутреннему оку» (Гегель) читателя некое *осмысленное бытие*. Следовательно, понять смысл литературного произведения, минуя его «уплотнённость», невозможно. Так как вне «плоти» (как «голая мысль») художественный смысл и вовсе не существует.

Представления об «уплотнённом» характере художественного смысла связаны в работе Л. Ю. Фуксона с разработкой категории *ценности*. По мысли учёного (со ссылкой на М. Хайдеггера), понятие ценности неотделимо от понятия «точки зрения» (с. 78). Л. Ю. Фуксон напоминает мысль М. М. Бахтина о необходимости для *ценностной* установки занятия «единственного места в едином событии бытия». В связи с этим видится очень уместной ссылка кемеровского филолога на М. Бахтина: «даже богу надо было воплотиться, чтобы миловать, страдать и прощать, как бы сойти с отвлечённой точки зрения справедливости» (ЭСТ, 1979, с. 113). В этой мысли Бахтина важно, что занятие единственного места в бытии (необходимое для самой возможности этического и эстетического оценивания) неотделимо от *воплощения*, то есть *инкарнации*.

Таким образом, Л.Ю. Фуксон вводит представления о «телесно-духовной» природе художественной реальности в контекст аксиологии литературы. (...).

§ 3. Условия и параметры инкарнации смысла литературного произведения

Прежде чем обратиться к развёрнутому исследованию условий и параметров инкарнации смысла, представим «набросок» нашей концепции, сделанный на материале прочтения рассказа А.П. Чехова «Актёрская гибель».

Уже первые строки чеховского рассказа «затрагивают» читателя *странной* двусмысленностью. Фраза «Благородный отец и простак Щипцов (...)»⁵⁶ построена таким образом, что в момент первочтения может быть понята в буквальном смысле, как обозначение *жизненного* статуса героя, а не его актёрского *амплуа*. В кругозоре читателя «двоящийся» смысл этой фразы соотносится с целым жизнью героя и, в частности, с некоторыми особенностями его поведения. Так, уходя из театра после ссоры с антрепренёром и пережитого чувства «разрыва в груди», Щипцов «забыл смыть с лица грим и только сорвал бороду». Само по себе это действие вполне прозаично и убедительно объясняется душевным и физическим состоянием героя. Однако в соотнесении с упомянутой первой фразой текста оно обнаруживает дополнительный смысл, самому герою недоступный. В обоих случаях – на уровне речи повествователя, характеризующего героя, и на уровне поступков – наблюдается стирание границы между *профессией* и *жизнью*, *действительностью* и *ролью*, *лицом* и *маской*. Внимательное знакомство с произведением позволяет обнаружить целый ряд моментов, демонстрирующих *смещение* указанных смысловых сфер. Так, с одной стороны, собственно человеческие, а именно телесные качества Щипцова («необычайная физическая сила»), ока-

⁵⁶ Здесь и далее текст рассказа цитируется по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974 – 1982. – Т. 4. – С. 345-350.

зываются «на службе» у его профессии: роль необычайно сильного, но глуповатого Митьки в «Князе Серебряном», кроме Щипцова, играть «некому». С другой стороны, «сценический» характер обнаруживает сама жизнь Щипцова: в кругозорах коллег *амплуа* «сильного простака» как бы вмещает в себя *целое его личности* (есть основания полагать, что до «разрыва в груди» с этим «согласен» и сам Щипцов).

Отмеченное размывание границ между профессиональной и частной, ролевой и действительной сторонами жизни, лицом и маской характеризует ту сферу жизни, которая в широком смысле может быть определена как *бытовая*, а в рассказе представлена *актёрским бытом*. Коллеги Щипцова и за пределами сцены остаются в значительной мере в границах своих амплуа. Так, *jeune premier* Брама-Глинский и в номере Щипцова выглядит как щёголь («в прюнелевых полусапожках, имел на левой руке перчатку, курил сигару»), а трагик Адабашев в бытовом разговоре о касторке придаёт своему лицу «таинственное выражение». Антрепренёр Жуков в жизненных ситуациях разыгрывает *сцены*: «начал истерически хохотать и хотел даже упасть в обморок, но (...) отложил обморок до более удобного случая и уехал». Даже театрального парикмахера называют «почему-то» Риголетто. При этом совершаемый автором *выбор* среди всех возможных сфер жизни именно актёрской представляет собой *осмысление жизни в целом*. Наделяя героя определённой «плотью» (не только в узком смысле этого слова – *телом*, но в целом – конкретной *жизнью*), автор совершает осмысливающую акцию, а сама жизнь на «территории» художественного произведения *воплощает*, «обналичивает» свой смысл. В «Актёрской гибели» акцентируются присущие всякой *бытовой* действительности *игровые*, «ролевые» черты. Подлинная, *онтологическая*, сторона жизни в мире чеховского рассказа выглядывает из-под маски *быта* подобно тому, как бледность «заболевшего» Щипцова проступает сквозь несмытый грим.

Смысловая структура рассказа может быть представлена с помощью следующего ряда оппозиций:

быт – бытие

игра – жизнь

профессиональное – личное

актёрские дарования – необычайная сила

грим – лицо

Шут – Иванович

«руготня» – молчание

деятельность – пассивность

дом – дорога

«благородный отец» – «ни жены, ни детей»

внешнее – внутреннее

верзила – плачешь

«Простак» – задумался

«болезнь» – смерть

и т.д.

Ещё раз подчеркнём, что данная система оппозиций представляет собой уже некую *рационализацию*, «развоплощение» инкарнируемого (присутствующего «телесно») в событии чтения смысла. Истолкование без такой вербальной артикуляции смысла невозможно, но сама она представляет собой нечто вторичное по отношению к первоначальному причащению «личности воплощённого смысла» (Бахтин) – целостному бытию героя.

Именно «на фоне» важнейшей в рассказе оппозиции быта и бытия только и возможно понимание главного события произведения – «болезни» актёра Щипцова. Коллеги-актёры, антрепренёр, театральный парикмахер Евлампий, вообще, склонны истолковывать случившееся с Щипцовым как физическую *болезнь*. Такое истолкование происходящего с «верзилой-простакон» объясняется отчасти тем, что, как уже было замечено, целое его

личности сводится окружающими к физическим качествам, а также общей сосредоточенностью укоренённого в быте взгляда на *поверхности* жизни. Неверная оценка товарищами Щипцова его состояния обусловлена не их субъективной душевной чёрствостью. В контексте целого рассказа эта «слепота» персонажей имеет ту же природу, что и «слепота» самого Щипцова, которому истинные жизненные ценности открываются только на «горизонте» смерти. Произошедший «разрыв в груди» воспринимается Щипцовым, судя по всему, не как физическое страдание («ничего не болит», – признаётся актёр), а как предвестие смерти («там бы помереть», «а теперь шабаш»). Герой в буквальном смысле этого слова **порывает**, хотя и не по своей воле, с бытовой действительностью с присущими ей шумом («руготнёй») и суетой и переходит в небытовую действительность предстояния смерти. Неожиданность случившегося для самого Щипцова передаётся в тексте словом «вдруг», тогда как ссора с антрепренёром определена как событие *обыкновенное*.

Открывшаяся герою реальность *смерти* приводит к переоценке ценностей, характерным проявлением которой является, к примеру, изменившееся отношение к *дому*. На вопрос комика Сигаева «Что у тебя болит?» Щипцов отвечает, что хочет *домой*, а потом уточняет, что речь идёт о *Вязьме*. Характерно, что Сигаев сначала не понимает смысла, который Щипцов вкладывает в слово *дом* («А ты нешто сейчас не дома?») – недоумевает комик), чем и обусловлена необходимость в уточнении. Непонимание Сигаева вызвано тем, что изначальный смысл слова *дом* (как отчий дом, «родина» – это слово также произносит «заболевший» Щипцов) в *актёрском* – профессиональном – кругозоре комика стёрся. Дом для актёра – понятие условное (отсюда и обозначение Сигаевым гостиничного номера как «дома»). Специфика актёрского профессионального быта предполагает постоянное пребывание в дороге, отсутствие корней. География странствий (Ростов-на-Дону, Таганрог, Херсон) вырисовывается в воспоминаниях Щипцова и его коллег. В обновлённом

кругозоре Щипцова дому и связанным с ним ценностям возвращается центральное место.

Оценка Щипцовым случившегося с ним, передаваемая точным словом «шабаш», *не отменяет*, как нам представляется, того смысла, который оформляется в кругозорах его товарищей. Именно *соотношение* в рамках одного мира разных «действительностей» становится тем смысловым моментом, который раскрывается находящимся на границе художественной реальности автору и читателю. О взаимной «внезаходимости» бытовой и онтологической сфер жизни воспринимающий субъект узнаёт не из слова повествователя и не из реплик персонажей. Этот важнейший момент *смысла* произведения читатель воспринимает не рационально, а буквально *видит* «внутренним оком», так как этот смысл *воплощается* в действительности художественного мира, в частности, в таких деталях, как *коньяк, касторка, кровососные банки* и т.п. Все эти вещи самим фактом своего специфического присутствия в мире рассказа *осмысливают* этот мир как двойственный – разделённый на онтологическую и «житейскую» области. Таким образом, в кругозорах автора и читателя вещи, как и другие подробности художественного мира, становятся не только *предметами*, но и *способами* осмысления и оценки.

Для актёров, антрепренёра и театрального парикмахера выход в *бытийную* сферу оказывается закрытым, на что указывает их поведение. Инерция «ролевого» восприятия жизни приводит к тому, что всё выходящее в человеке за рамки ампула предстаёт временным отклонением от нормы: болезнью или причудой. Так, на фоне привычного жизненного «ампула» Щипцова как своеобразный *курьёз* («такого буйвола, как ты, никакая холера не проберёт», – говорит Брама-Глинский) воспринимается товарищами и его «болезнь». Ещё большим отступлением от привычной жизненной роли представляются вдруг появившиеся у «простака» *чувства* («ничего ты не чувствуешь, а всё это у тебя от лишнего здоровья») и не *сценические*, а просто *че-*

ловеческие слёзы. Странная с точки зрения обыденной логики фраза комика Сигаева «Нешто актёру можно плакать?» как раз обнаруживает трудноразличимую в контексте актёрского быта границу между профессиональным и человеческим.

В то же время, сам Щипцов как бы *отсутствует* в той действительности (смысловой), в которой проходит его «лечение». Этим обусловлено то равнодушие и пассивность «автомата», с которым Щипцов позволяет вливать себе в рот касторку, поить себя коньяком и покрывать грудь кровососными банками. Неэффективность упомянутых «лекарств» и методов лечения обусловлена, как это становится понятно читателю, не тем, что данные средства выбраны неправильно, а тем, что произошедшее с Щипцовым событие не сводится к его физическому состоянию. Между действительностью быта, в которой разыгрывается «комедия» лечения Щипцова (повторяющийся эпизод с лечением касторкой создаёт очевидно комический эффект), и действительностью, открывшейся ему после «разрыва в груди», проходит отчётливая смысловая граница.

Те немногочисленные случаи оживлённой или одобрительной реакции Щипцова на реплики и рассказы товарищей вызваны тем, что в этих рассказах упоминаются ценности, которые занимают важное место в обновлённом кругозоре «прихворнувшего» актёра. Так, *jeune premier* Брама-Глинский вспоминает о том, как Щипцов однажды выпил один целый «бочонок» вина, а потом «ходил греков бить». Эти воспоминания, «приятные» для Щипцова, очевидно, не связаны с его актёрской профессией, а имеют отношение к той необычайной физической силе, которой он «славился». Как уже было сказано, эти физические качества осознаются товарищами Щипцова как его жизненное «амплуа», на фоне которого болезнь и неожиданно проявившиеся у актёра «чувства» воспринимаются как необоснованный (или, по меньшей мере, неожиданный) выход из привычной «роли». Вместе с тем, физическая сила Щипцова, в отличие от его сомнительных актёрских дарований, является

тем, в чём находит проявление именно *его личность*, в чём он «показывает себя». «Артистическая» сторона жизни в воспоминаниях Щипцова показана именно на фоне этой физической силы, она буквально *побивается* верзилкой-актёром. Антрепренёры, знаменитые писатели, художники – все эти персонажи артистического быта появляются в воспоминаниях Щипцова только в связи с тем, что он их «бил». «Подвиги» Щипцова (убитая кулаком лошадь, шапки, снятые с жуликов) заслоняют в его воспоминаниях профессиональную (актёрскую) сторону жизни, так как именно в них обнаруживается *личность* героя.

Почему же «приятные воспоминания» вызывают у Щипцова непонятные окружающим слёзы? Такая несвойственная этому герою сентиментальная реакция («мерлехлюндия», «психопатия чувств», как определяет это комик Сигаев) вызвана, видимо, тем, что эти воспоминания впервые соотносятся Щипцовым с целым его жизни. Причём жизнь эта осознаётся как прошедшая, «пропавшая». Такое восприятие жизни как *целого* в неожиданно расширившемся кругозоре актёра, обусловлено тем, что сам эта жизнь рассматривается, так сказать, с «внежизненной» (конечно, не в эстетическом смысле этого слова) позиции. Внешне это выражается не только в отмеченной *пассивности* Щипцова (обусловленной его «внеаходимостью» по отношению к той *игровой* действительности, в которой совершается «комедия» его лечения и утешения), но и *молчаливостью* обычно шумного и склонного бросаться в драку артиста.

Оценка собственной жизни как «пропавшей» определяется тем, что в поле зрения Щипцова оказываются те ценности, которые составляют *альтернативу* его профессиональному существованию (жена, дети, Вязьма как «родина», дом), являются *упущенной возможностью*. Об изменении смысла понятия *дом* в кругозоре Щипцова уже было сказано. С домом как ценностью непосредственно связаны жена и дети, которых у «благородного отца» Щипцова в *жизни*, а не на *сцене*, не оказывается. Невозможность вернуться в

Вязьму, чего так желает главный герой, обусловлена, конечно, не только и не столько тем, что до неё «тысяча пятьсот вёрст» и не страхом перед «необозримыми полями, нескончаемыми лесами, болотами». В Вязьму для Щипцова так же невозможно попасть, как невозможно вернуть «пропавшую» жизнь, своеобразным символом которой в кругозоре Щипцова и является этот город.

Между тем, и в обновлённом взгляде Щипцова жизнь раскрывает только *часть* своего смысла. Действительно, для самого главного героя этот, *неожиданно* открывшийся ему, смысловой «регион» бытия заслоняет все прежние, осознаётся как подлинный. Именно на фоне этой новой правды вся предыдущая жизнь осмысливается стариком-актёром как «пропавшая». В *жизненно-этическом* (и потому всегда *частичном*) кругозоре Щипцова «актёрство» предстаёт как *неправильно сделанный выбор*, а жизнь в Вязьме с женой и детьми – как *упущенная возможность* («Не идти бы в актёры, а в Вязьме жить», – признаётся Щипцов комику Сигаеву). Однако *правда* Щипцова, при всей её подлинности для него, оказывается *меньше правды самой жизни как целого*. Это смысловое целое жизни, охватывающее частичные смыслы, может быть доступно только с *запредельных* этому целому точек зрения – с *формообразующей* позиции автора или же с *причастно-внеаходимой* позиции читателя.

Именно с позиции смысловой «внеаходимости» становится видно, что ошибочный выбор Щипцова – это следствие, так сказать, «ошибочности» самой жизни. Необходимым свойством изображённой в рассказе действительности как *целого* является её объективная *двойственность*. В мире этого чеховского рассказа (а этот мир – не часть мира «вообще», а его альтернативное подобие – «гетерокосмос») собственно человеческие – предельные – ценности оказываются заслонёнными ценностями профессиональными и в целом бытом с его суетой, шумом и «руготнёй». Кругозор же читателя как раз и является тем «местом», в котором бытийно-бытовая *двойственность* жизни инкарнируется как её *смысл* (правда).

Необходимо ещё раз подчеркнуть, что такое откровение *правды* (смысла) жизни как её *целостного образа* становится возможным только в *событии чтения*. Единственный и единый смысл жизни раскрывается читателям чеховского (и любого другого) рассказа с двух сторон: изнутри и извне самой жизни. Во-первых, читатель, *сопереживая* герою, причащается незавершённом событию его жизни с её заданным смыслом. По справедливому замечанию Л.Ю. Фуксона, «момент этической сопричастности (не жизнь, но сопереживание) обязателен в восприятии художественного произведения», так как «ценностные коллизии **преломляются** [выделено автором – Ю.П.], а не отменяются в новом модусе бытия»⁵⁷. Только в сочетании с таким этическим соучастием возможно понимание эстетического смысла, который читателю раскрывается как нечто *действительное*, а не *ещё возможное*. Жизнь в чеховском рассказе, как и в любом другом художественном произведении, *тем*, что она *есть* (а не *могла бы* быть или не быть) и есть именно *таким образом*, осмысливает себя, как бы *говорит сама за себя*. Описанное претворение смысла в жизнь – и есть инкарнация смысла. (...).

⁵⁷ Фуксон Л.Ю. Ценностная структура (литературного) произведения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 290-292. С. 291.